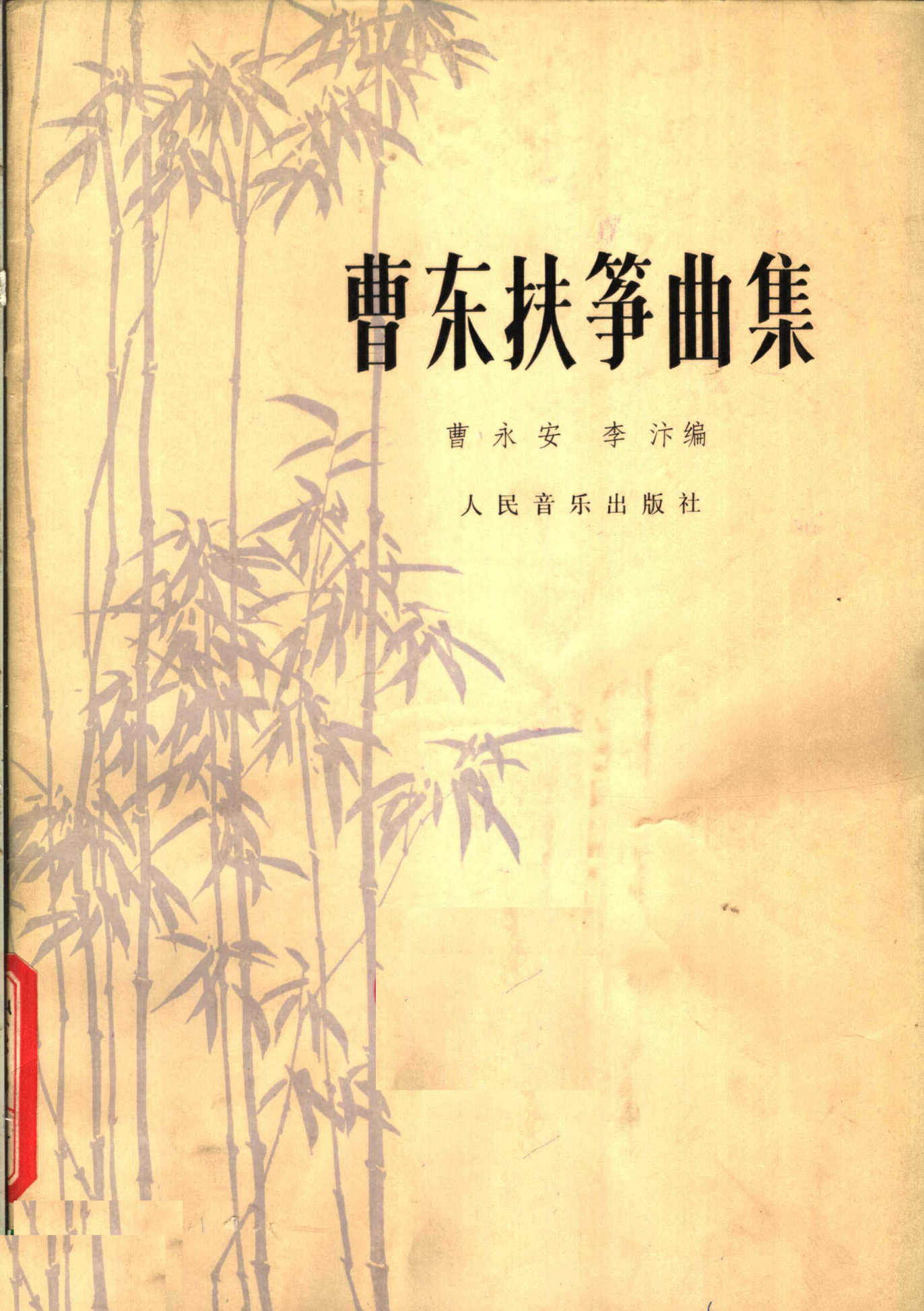




曹东扶箏曲集

曹 永 安 李 汴 编

人 民 音 乐 出 版 社

曹 东 扶 箏 曲 集

曹永安 李 汴编

人 民 音 乐 出 版 社

一九八一年·北京

封面设计: 陈 长 敏

曹 东 扶 琴 曲 集

曹永安 李 汴 编

*

人 民 音 乐 出 版 社 出 版

(北京朝内大街166号)

新华书店北京发行所发行

人民音乐出版社印刷厂印刷

787×1092毫米 16开本 56面乐谱及文字 3.75印张

1981年5月北京第1版 1981年5月北京第1次印刷

印数: 1—2,800册

书号: 8026·3865 定价: 0.54元

目 录

一、记父亲曹东扶先生的艺术生涯·····	(1)
二、乐 曲·····	(5)
(一)创作曲部分·····	(5)
1. 闹元宵 ·····	(5)
2. 变体孟姜女 ·····	(10)
3. 刘海与胡秀英 ·····	(13)
4. 采茶灯 ·····	(16)
5. 双叠翠 ·····	(18)
6. 秋 收 ·····	(19)
7. 变奏秧歌 ·····	(20)
8. 倒推船 ·····	(22)
(二)板头曲部分·····	(24)
1. 上 楼 ·····	(24)
2. 下 楼 ·····	(25)
3. 赏 秋 ·····	(27)
4. 大 泉 ·····	(28)
5. 哭周瑜 ·····	(29)
6. 叹颜回 ·····	(30)
7. 思 情 ·····	(31)
8. 思 春 ·····	(32)
9. 慢 吟 ·····	(34)
10. 风摆翠竹 ·····	(35)
11. 百鸟朝凤 ·····	(36)
12. 寒鹊争梅 ·····	(37)
13. 小飞舞 ·····	(38)
14. 打秋千 ·····	(39)

15. 葡萄架	(40)
16. 闺中怨	(41)
17. 唧唧咕	(42)
18. 打 雁	(43)
19. 高山流水	(45)
20. 苏武思乡	(47)
21. 陈杏元和番	(49)
22. 陈杏元落院	(50)
附：河南板头曲简介	(52)
三、几种独特技巧介绍和定音、演奏符号说明	(53)
附：河南弹筝诗一首	
后 记	(56)

一、记父亲曹东扶先生的艺术生涯

在我国箏界知名的演奏家和教育工作者、父亲曹东扶先生在林彪、“四人帮”极左路线的迫害下，不幸逝世已经十年了。他在六十余年的艺术生涯中，不但在箏及其它民族器乐的演奏、教学和研究上取得了显著的成果，而且也继承和发展河南大调曲子及河南板头曲的演唱、演奏艺术作出了较大的贡献。在父亲的箏曲集出版之际，我们作为自幼跟他学习的子女，仅就自己所知，对他的艺术生活和流派特点作一点概括的介绍。

(一)

曹先生对祖国的民族音乐事业极为热爱。他同我国大多数民间音乐家一样，是深深扎根于广大人民群众之中的。他所走过的艺术道路，就是一条不断地从人民群众中吸取丰富的艺术营养，又把自己全部的艺术成果献给了人民的道路。

1898年，父亲出生在河南邓县。最早向他传授音乐技艺的人是我们的祖父。但一开始却不是为了爱好，而是为了谋生。因为父亲小时家里十分贫寒，每逢天灾，只能靠讨饭活命。当时常常是爷爷背着扬琴，父亲拿着坠胡，在湖北一带流浪，每到人家门前，便弹奏、演唱一段，以换取一点饭食、棉花等物借以度日。在这种奔波流浪生活中，父亲逐渐掌握了扬琴、坠胡这两样乐器。

十三岁以后，父亲开始靠卖糖果、花生、瓜子等物品谋生。这使他经常出入茶馆、酒肆一类地方。当时，大调曲子这一说唱音乐在南阳一带非常盛行，经常有来自各方的人在茶馆里演唱。父亲在这种民间音乐艺术的空气中受到熏陶，便渐渐对这一艺术形式产生了浓厚的兴趣。他学会了唱大调曲子，并开始拜当地的一些演奏乐器的名手为师。先是学弹三弦，而后再学会了弹箏和琵琶。从这时起，父亲正式开始了自己的艺术生涯。在以后的岁月中，无论生活的浪涛把他卷向何方，他始终以民族音乐艺术做为自己毕生的职业，直到生命的最后一刻。

为了不断地提高自己的技艺，父亲除了刻苦学习和钻研之外，还遍访了各地的名师高手，广泛了解和学习了各个名家的特长和绝技以及他们所掌握的曲牌和乐曲。在与其他艺人的交往中，他也从不放过任何一个向别人学习的机会，包括技艺和名气不如自己的人。这种

虚心好学、不耻下问的精神，使父亲能博采群芳，在很大程度上提高了自己演唱和演奏的水平。

在长期孜孜不倦的学习和深入细致的研究过程中，父亲不仅了解和掌握了大量的大调曲牌及板头曲目，而且为它们的进一步发展作出了不少重要贡献。在大调曲演唱上，为了使之在唱腔、过门等方面达到统一和规范化，父亲对其中大部分曲牌进行了加工、修改，同时又吸收了其他曲种的唱腔和音乐，使之更为丰富多彩。在板头曲方面，父亲也进行了许多很有意义的工作。多年来，板头曲在发展过程中虽然逐渐形成了许多曲目，但由于它的曲调比较简单，不大引起人们的重视。所以一直处于大调曲子的附属品的地位。为了使这一民间音乐形式能够发扬光大，得到其应有的地位，父亲付出了不少的心血。本曲集中的一些板头曲在父亲初次接触它们时，有些是老艺人们弹的或唱的几句简单的旋律，有些只是一纸残缺不全的工尺谱。对于这些原始的音乐素材，父亲并没有满足于原样把它们继承下来，而是做了大量的修订、丰富和推陈出新工作，赋予这些乐曲以新的生命，使其中不少成为血肉丰满，精雕细刻的艺术品，受到广大欣赏者和学习者的重视与欢迎。

在用箏、三弦、琵琶演奏板头曲方面，父亲也下了很大功夫。他很注意根据乐曲的曲调和内容情感来安排各种乐器的指法、技巧，使它们能有机地结合在一起。这本曲集只收集了他为板头曲订定的箏演奏谱。在另两件乐器上，他也做了很多同样的工作，为其增添了不少很有特色的乐曲。其中用三弦演奏的《打雁》和用琵琶演奏的《高山流水》就是两个很有代表性的例子。父亲的这些贡献，把河南板头曲的演奏水平推到了一个新的高度，也使我们今天的继承和研究有了一个新的起点。

父亲所从事的这些工作，并不是从一开始就得到所有人的理解和支持的。当初，也曾遭到不少人的指摘和反对，认为他“糟踏”了曲牌和乐曲，是“离经叛道”，是“外江派”（即非“正统派”）。然而，父亲坚定地认为要想使传统的民间音乐艺术得到继承、发展而不被时代所淘汰，就必须不断地进行推陈出新的工作，剔除其糟粕、发扬其精华，并经常补充进新的成分。在几十年的艺术生活中，父亲正是凭着这种既勤于学习又勇于创新的精神，逐渐形成了自己的艺术流派，并得到了大家的公认。

（二）

经过几十年的艺术实践，父亲在箏的演奏和研究上形成了自己独特的流派，它已经成为我国箏坛的一个重要组成部分。

父亲的演奏，除了浓郁的地方特色和丰富的技巧以外，他最主要的特点，在于对乐曲处理上的深刻、细腻以及鲜明的情绪变化，这些使得他的演奏具有较强的感染力。无论乐曲的情绪是明朗、激昂还是深沉、内在，他都善于准确地抓住乐曲的精髓，并尽可能地把它们

形象地表现出来，使听者有身临其境之感。在这方面，父亲多年来演唱大调曲子的丰厚唱功给了他很大帮助。他在演唱时非常注意感情的真切及韵味的醇厚，总是力求作到以情带声，声情并茂。在演唱中的感受，对父亲处理和演奏箏的乐曲有很大启发。他同样非常重视“神形兼备、寓神于形”这一问题。为了把乐曲形象刻划得精细完美，他总是仔细揣摩乐曲的内容和深刻理解乐曲旋律同艺术形象之间的内在关系，并反复斟酌如何在技巧安排、音色、音量、速度变化等方面更好地服务于乐曲内容。以经他处理并演奏的板头曲《高山流水》和《陈杏元和番》两曲为例：在《高山流水》一曲中，父亲在明朗、开阔的原曲调基础上，着力于表现祖国名山大川的壮丽景色，采用了较大的力度、音色变化；在表现流水的奔腾飞泻时，还破例地在传统乐曲中采用了左手弹奏的低音及大幅度划弦，对壮大气势起了很好的作用。而在《和番》一曲中，为了生动地刻划出一个遭受折磨、迫害的女性的形象，父亲则采用了由许多凄切的小颤音和游摇所弹奏的由弱到强、缓缓而起的旋律，有力地渲染了乐曲凄楚、悲切的气氛。

技巧是表达情感的手段。父亲把研究和丰富箏演奏技巧这一工作也摆在很重要的地位。他不但全部掌握箏的传统技巧，而且创造了一些别有特色的技法。这对于父亲形成自己的风格有着重要的作用（详细介绍见后）。对于传统的左手技巧，父亲尤其重视，他认为这是箏区别于其它弹弦乐器的一个重要方面。无论是处理板头曲还是自己创作乐曲，他都很注意利用弦的余音来充分发挥左手揉、按、滑、颤等技巧，使乐曲的韵味无穷。父亲在运用箏技巧方面的一些经验和见解，对我们今天的演奏和创作，仍然很有指导意义。

（三）

解放以后，父亲主要从事箏及三弦、琵琶的教学工作。他曾先后在开封师范专科学校、郑州艺术专科学校、中央音乐学院、四川音乐学院等院校任教。父亲十分珍惜党和国家为他创造的良好条件，并以满腔的热忱投入了这一工作。“把自己掌握的全部技艺都留给后人”是他最大的心愿。为了给国家培养更多的民族音乐人材，他付出了巨大的劳动，也取得了显著的成绩。在教学工作中，父亲耐心认真、平易近人的作风给人们留下了深刻的印象。他为学生遇到的每一个难关而焦急，也为学生取得的每一点进步而高兴。他把学生超过自己看成是理所当然的事情，也当作自己的骄傲。父亲对学生的要求是严格的，对自己的要求同样也是严格的。他把事业上的不断进取看作生命的需要，视保守和自满为自己的大敌。在“教”的过程中，他从未放松“学”。为了不断提高自己的教学水平，适应新形势的需要，他除了在一些传统乐曲的弹奏上精益求精之外，还对自己提出了更高的要求。当箏双手弹奏的新技巧和一些新作品出现以后，父亲对这给予热情支持，并身体力行、大力推广。当时父亲已是六十岁的人，要从头学习双手弹奏的技巧是件很不容易的事情。但是，为了更好地理解和体

会这些新作品,帮助学生更快地掌握它们,他硬是凭着顽强的毅力和每天数小时练习,最后终于基本掌握了这些新技巧、新作品。父亲这种知难而进的精神给了学生们很大的鼓舞和鞭策。

在完成正常教学任务之外,父亲还不辞劳苦、不计报酬地利用业余时间培养了大批学生。这批学生中包括从五、六岁的孩子直到四、五十岁的音乐爱好者,其中不少人现已成为专业的文艺工作者。对每一个真心诚意求教的人,父亲都一视同仁地给予热情支持和鼓励。他不但耐心地传授技艺,而且对修理乐器、校对乐谱等也都亲自动手。

解放以来,父亲为箏创作和改编了不少新作品。他在创作中的特点是,善于吸收和采用广大人民群众喜闻乐见的音乐素材,并使之同箏的乐器特点相结合。在技术上,父亲一方面大胆采用新的技巧,同时又注意充分发挥有着浓厚民族特色的传统技巧。他的作品大都是表现明朗欢快的情绪,而且富有浓郁的生活气息,其中《闹元宵》被公认为是一首艺术成就较高的作品。父亲通过自己的创作实践,在把民族特色同时代气息相结合方面为我们留下了不少颇为宝贵的经验。

对箏的改革工作父亲也很关心。他曾就如何在保证箏固有的优美音色和传统弹奏技巧的前提下扩大音量、减小杂音、便于转调等问题,提出过不少设想和建议,并同搞乐器制造的同志们一起,在箏的外形、构造、用料等方面作了很多大胆的尝试和改革,取得了不少的成绩。

父亲就是这样一个把全部精力和心血都投入发展祖国民族音乐事业的人。在文化大革命中,林彪、“四人帮”这群中华民族和中国文化的死敌自然不会放过象父亲这样的人。他们对这位年近七十的老人进行了种种非人的摧残和折磨。而使父亲感到最痛苦的还是自己在艺术上几十年心血的结晶转眼化为灰烬;十几年的辛勤劳动被诬蔑为“放毒”、“反党”。虽然在当时他无法了解这一切的真相,也未能亲眼看到林彪、“四人帮”一伙的彻底垮台,但是,他直到临终仍抱着一个坚定的信念:就是“民族音乐是不会被消灭的,箏是不会失传的。因为人民热爱它们,人民需要它们。”这一信念给了父亲极大的力量。在“四人帮”的文化专制主义达到顶峰时,父亲并没有屈服和畏缩,他忍着林彪、“四人帮”一伙给他造成的伤痛和疾病的折磨,教了一生中最后一批学生。特别令人难忘的是临终前四天,他还以最大的毅力支撑着十分衰弱的病体,在病床上用琵琶同我们合奏了几支板头曲……

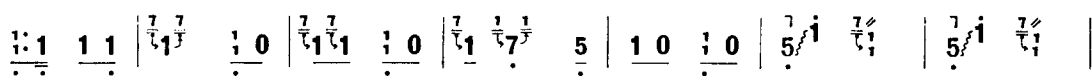
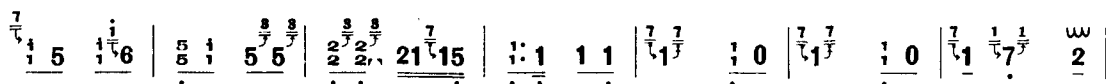
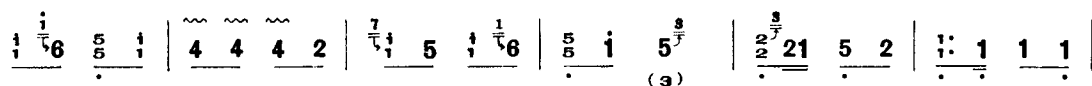
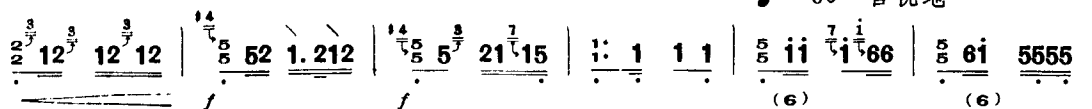
一九七〇年十一月二十七日,我们敬爱的父亲离开了人间。

乌云终难遮太阳。在父亲去世六年之后,万恶的“四人帮”终于被人民扫进了历史的垃圾堆。我国的文艺园地里生机勃勃、一派春光。箏这朵鲜花重又吐蕊飘香了。我们深知自己的音乐修养不高,难以评价父亲对民族音乐方面的贡献,但我们作为在他直接哺育下成长的箏演奏者,有责任把自己知道的情况记述下来,有义务把自己掌握的资料整理出来,贡献给祖国的音乐事业。愿这本凝聚着父亲多年心血的曲集能为“箏花”开得更加绚丽而起到一点滋养润泽的作用。

曹永安 李 汧

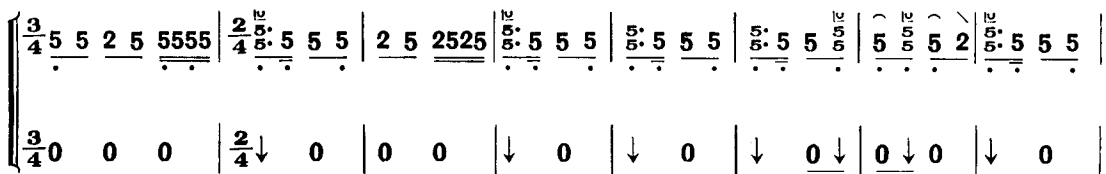
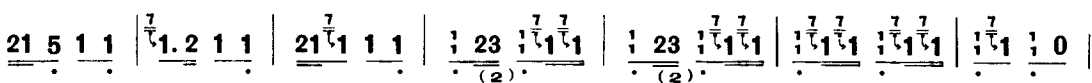
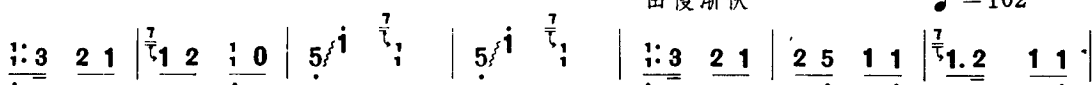
一九七九年九月

♩ = 60 喜悦地

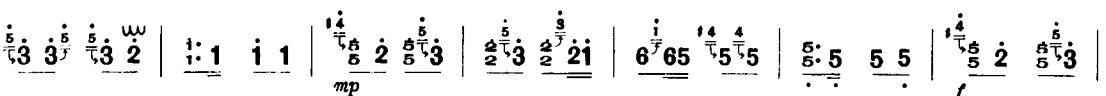
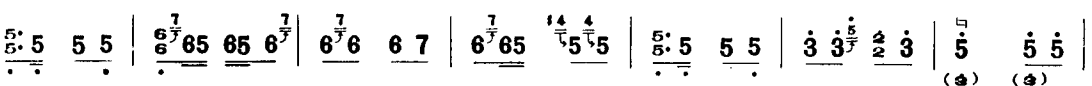
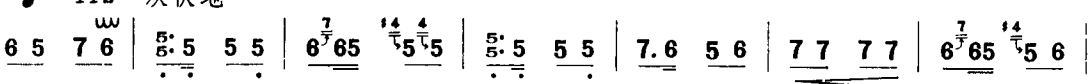


由慢渐快

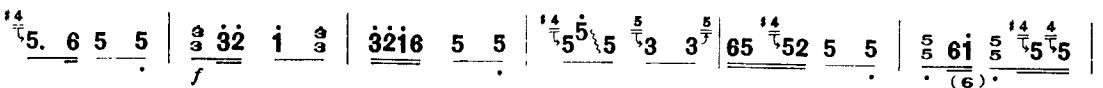
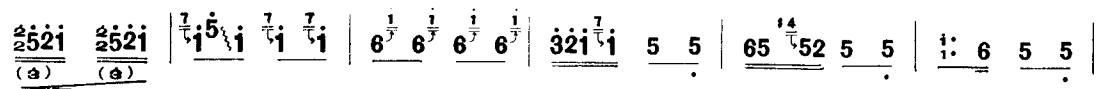
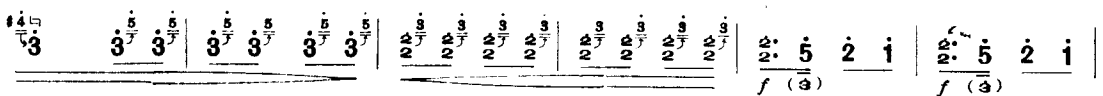
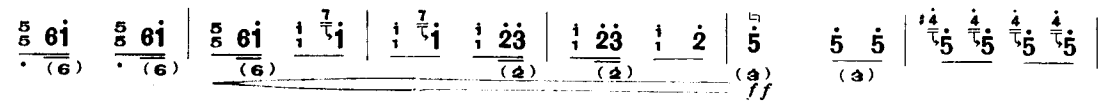
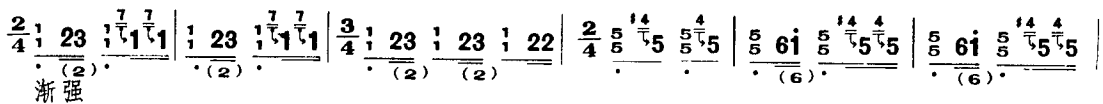
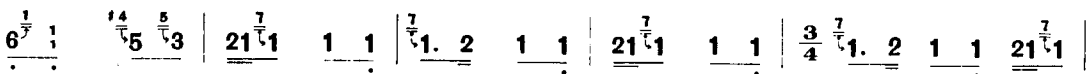
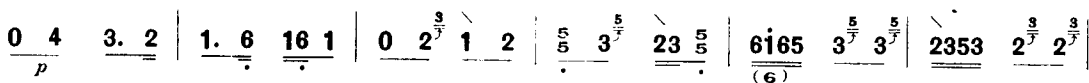
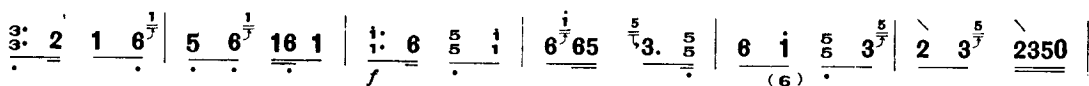
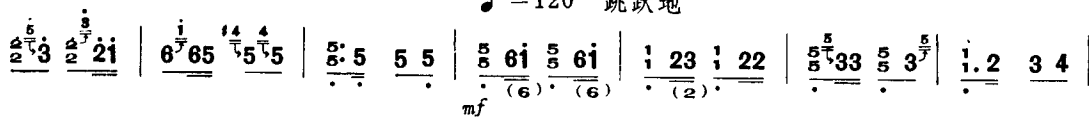
♩ = 102



♩ = 112 欢快地



♩ = 120 跳跃地



$\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ | $\dot{2}$ $\dot{4}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{3}$ |
 (6) (6) (6) (6) (6) (6) (6) (6) (6) (6) (6) (6)

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

$\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ | $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ | $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ |
 (3) (3) (3) (3) (3) (3)

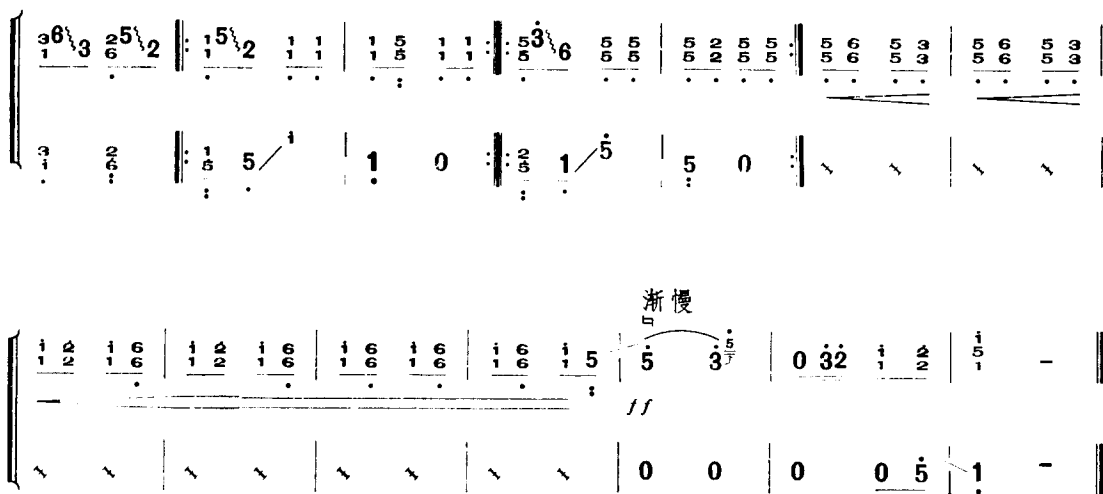
$\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ |
 ↓ 0 ↓ 0 ↓ 0 ↓ 0 ↓ 0 ↓ 0 ↓ 0 ↓ 0

♩ = 174
 热烈欢腾地

$\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{2}$ | $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ |
 ↓ 0 ↓ 0 ↓ 0 ↓ 0 ↓ 0 ↓ 0 ↓ 0 ↓ 0

$\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{5}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ | $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ |
 6 5/5 6 5/5 0 5/5 0 5/5 3 3 6 3

$\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ | $\dot{5}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ | $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ | $\dot{1}$ $\dot{3}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ | $\dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{6}$ $\dot{3}$ | $\dot{6}$ $\dot{2}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{1}$ $\dot{5}$ |
 6 5/5 0 0 0 0 1 6 5 3 6 5



本曲作于一九五六年，是作者解放后创作曲目中的一首代表作。

在这首多段结构的乐曲中，作者吸收了一些富于浓厚地方特色的河南民间音调，并与其独特的演奏技巧结合起来，以鲜明生动的音乐形象，描绘出一幅欢渡元宵佳节的民间风俗性的热闹场景。

在乐曲清新明朗的引子里，采用大幅度的急速划弦、连续性托劈双弦及长摇指法，一开始就将《闹元宵》“闹”的意境显示了出来。

第一段是吸取河南民间吹打乐的某些音调加以揉合而成的。在这段里，右手扣指、托劈、踢、勾的指法与左手滑音、大颤等相配合，模仿唢呐的吹奏。平稳流畅、优美如歌的旋律，好象是人们在过元宵佳节时互相畅叙往岁的愉快生活。

第二段是这首乐曲的主体部分。在这段中，作者把从豫剧、曲剧、越调等河南地方戏曲中吸取的素材溶汇贯通起来，使得曲调活泼谐谑、跌宕起伏。尤其是在乐曲进行中，作者用他独创的左手击弦，配合右手的“勾”、“托”、“抹”、“剔”，模拟出的锣鼓声，更增添了节日气氛，栩栩如生地表现出了“闹元宵”时各种欢腾跳跃的场面。

最后一段，为了与引子的强烈情绪相呼应，作者又吸取了河南曲子（鼓子头）中富于动力性的节奏，以右手划弦及左手和弦、扫弦将乐曲推向高潮，犹如滚滚的浪涛向前奔腾，展现出人们满怀喜悦的心情，又迎来了新的一年。

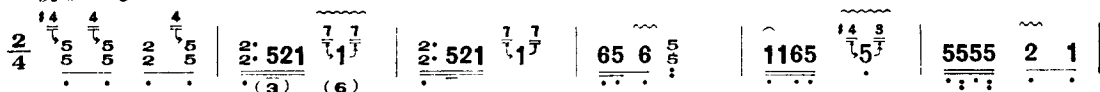
2. 变体孟姜女

1=G

曹东扶编曲

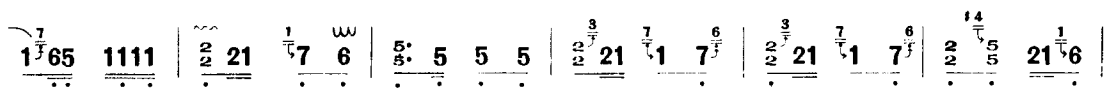
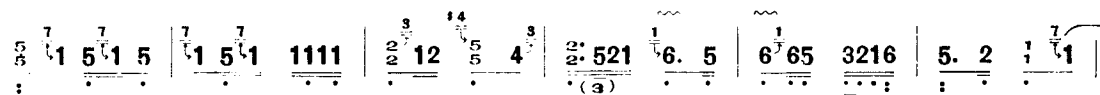
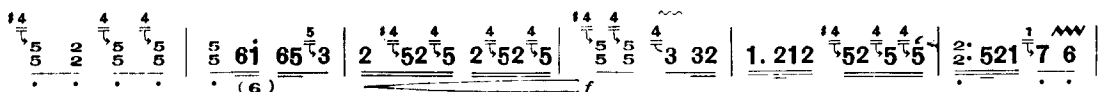
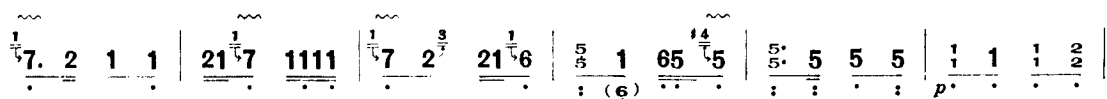
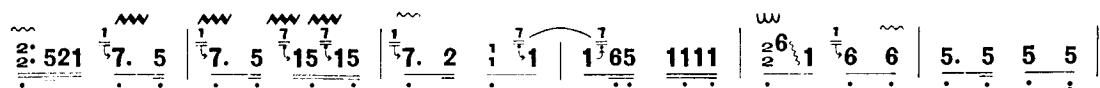
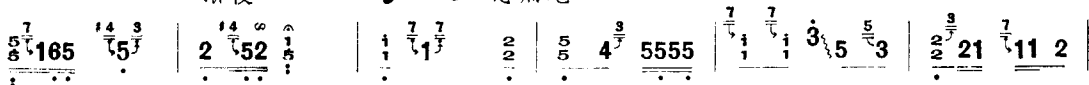
【引子】

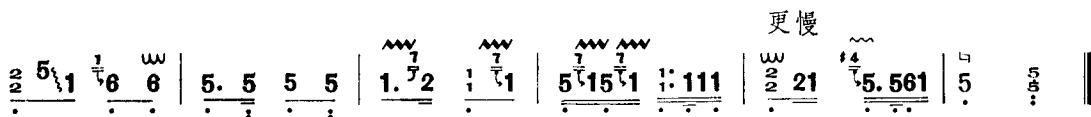
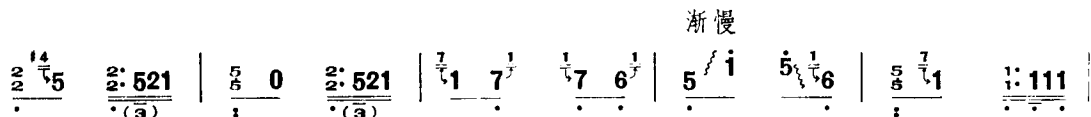
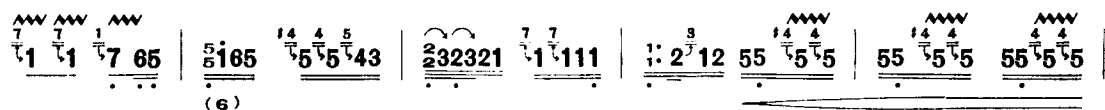
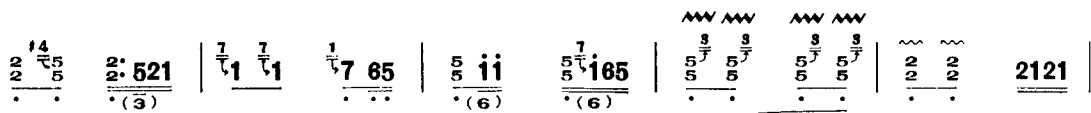
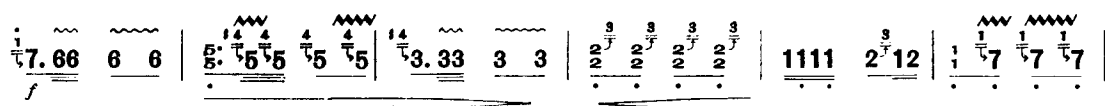
慢板 $\text{♩} = 52$



渐慢

$\text{♩} = 48$ 悲痛地





本曲是以流传较广的民歌《孟姜女哭长城》为主题改编而成。全曲分两个段落：前段包括一个引子和这个民歌主旋律的三次变体。曲调的变体是紧密结合演奏手法展开的，分别采用了按滑指的交替、音区高低的变换及音色刚柔的控制，层次分明地表现了孟姜女悲苦心情。在后段中，作者采用了河南曲子软诗篇、悲宫等曲牌中一些更为深沉的慢板素材，并将之融为一体，集中地运用小颤音，下滑音及上下行大划弦等弹奏手法，把孟姜女内蕴的愤恨情绪推向高涨，但结尾乐句又回复到乐曲开始的情调，真实地表现了这个女性在封建统治阶级压迫下走投无路的心境。