



冯子存笛子曲集

霍 伟 编

人民音乐出版社

冯子存笛子曲集

霍 伟编

人民音乐出版社

一九八四年·北京

冯子存笛子曲集

霍 伟 编

*

人 民 音 乐 出 版 社 出 版
(北京翠微路2号)

新 华 书 店 北 京 发 行 所 发 行
北 京 新 华 印 刷 厂 印 刷

787×1092毫米 16开 10千文字 50面乐谱 4.25印张

1984年6月北京第1版 1984年6月北京第1次印刷

印数：1—15,635册

书号：8026·4243 定价：0.52元

目 录

一、文字部分

前 言.....	(1)
冯子存生平简介.....	(1)
冯子存的创作及演奏技巧.....	(4)

二、曲谱部分

1. 喜相逢	(13)
2. 放风筝	(15)
3. 对 花	(17)
4. 农民翻身	(19)
5. 闹花灯	(21)
6. 五梆子	(23)
7. 柳青娘	(25)
8. 春 耕	(27)
9. 黄莺亮翅	(29)
10. 盼丈夫	(31)
11. 南瓜蔓	(32)
12. 进兰房	(33)
13. 小开门	(34)
14. 连城拜年	(35)
15. 红桐山	(36)
16. 挂红灯	(37)
17. 万年红	(40)
18. 打金钱	(42)
19. 八 板	(44)
20. 柳摇金	(46)
21. 井泉水	(49)
22. 推碌碡	(50)
23. 渭河两岸忙春耕	(51)

24. 工农问答	(53)
25. 公社一片好景象	(55)
26. 祝 贺	(56)
27. 欢 送	(58)
28. 春暖花开	(60)
29. 往日与今朝	(62)
30. 抢收抢种	(63)
31. 南绣荷包	(64)

一、文 字 部 分

前 言

我国笛子艺术有着悠久的历史，在全国解放以后又得到更为迅猛的发展。三十多年来，笛子逐渐成为一种独奏乐器，风格、技艺不同的各个流派逐渐明确形成，一大批经过考验而为群众喜闻乐见的独奏曲也已成为音乐演出中的保留节目。但是许多老一辈的演奏家的艺术和创作经验尚未很好地得到整理、研究。加之他们都年事已高，这就使这方面的工作更有必要抓紧。冯子存同志是大家都熟悉的笛界北派的代表人物和很有贡献的老前辈。无论他在笛子演奏还是笛曲创作方面，都具有高超的技艺和丰富的经验，这都是很有价值、很可宝贵的。本文的主旨就是在这些方面谈谈自己的学习体会和看法，以求同志们的批评指正。

冯子存生平简介

冯子存一九〇四年生于河北省阳原县，家里很穷，从小跟随哥哥一起生活。大哥会做皮活，又喜欢拉四胡、板胡；二哥会吹笛子、打鼓板。冯子存十多岁时就向二哥学吹笛子，並经常跟哥哥一起参加文艺活动，当地称为“闹红火”。

阳原县地处山西、河北的交界，比较偏僻，文化主活比较贫乏。可是当地群众又非常喜爱艺术，对外地传入的民歌、民间艺术形式如高跷、大秧歌，及河北、察哈尔地区的民歌接受很快，並广泛传播开来。这种传播的媒介多是一些民间艺人或酷爱艺术的人们，而冯子存就是他们当中的一位。

冯子存很快学会了吹奏笛子，并随大哥、二哥一起给高跷会伴奏。当时吹奏的主要是一些大同地区的民歌、家乡的小调如《会台歌》、《送四门》、《洋娃娃》、《劈白菜》、《割莜麦》等。冯子存逐渐接替了二哥的位置，他当时只有十三、四岁，他的演奏已很为群众喜爱。平时，白天干活，晚上吹吹笛子。每逢春节就去参加演奏活动。

冯子存在十七岁时，为了生活，跟着大哥走了一千来里路到了包头。大哥做皮匠活，冯子

存为哥哥帮下手。虽然每天干活很累，可是仍然保持着晚上“闹红火”的习惯。时间一长又结识了当地一些文艺爱好者，在店铺关门之后，炕上、地下都挤满了人，很是热闹。使用的伴奏乐器，有四胡、笛子、扬琴、三弦、四块瓦等；演唱时，有的扮男，有的扮女；节目有《八仙庆寿》、《进兰房》、《耍女婿》、《十对花》、《拜大年》等；演奏的曲牌有《喜相逢》、《柳青娘》等。以上这些就是当地的二人台。在这种场合，冯子存和大哥也把自己家乡的和大同地区的民歌、乡曲拿来演奏。天长日久这些东西就揉和在一起了，这体现在冯子存的演奏特点上。

冯子存在包头的四年中，他的笛子演奏水平大大提高了一步，特别值得一提的是通过冯子存兄弟俩，把内蒙的二人台带回了老家阳原县。

二人台是流行于内蒙、山西及河北北部一带的地方小戏，由两个人对歌对舞。戏里的角色经常是夫妻俩、姐妹俩、姑嫂俩、姐弟俩……，故名二人台。早在八、九十年前，即清朝光绪年间，就有了这一民间艺术形式，但并没有专业的演出团体和专业演员，更没有营业性的演出，都是由民间艺人演出，并以农村业余文化活动的形式出现。初为曲艺，后发展为小戏。从音乐上讲，二人台这一剧种源脉是山西、内蒙、河北等地的民歌、山曲、曲牌等。而阳原县地处山西省东北部（现已划归河北省），离大同地区（雁北）较近，通过冯子存等人的传播，二人台这一剧种很快被当地群众所接受。冯子存热情地把“跑场”、“马灯圈”、“四门灯”、“走对脸”等一些简单的基本舞步教给大家，并搞了五、六个小节目。这样，他所在的村子就把原来的高跷会改成了二人台。由于群众的喜爱，学的人很多，县里的剧团也开始演二人台了，冯子存就为二人台伴奏，他的笛子演奏深受群众欢迎。那时当地群众为了看二人台，不怕走几十里的路，有的骑牲口，有的赶着车，从四面八方而来，非常热闹。有时在山沟里演出，抬头一看，真是人山人海。到了过春节时还有挨门串户“赶院子”的演出。深受晋西北和内蒙地区群众欢迎的二人台艺术，就这样在阳原地区广大农村里深深地扎下了根。

后来，当剧团去张家口、坝上、察北一带活动时，在冯子存等人的影响下，张家口、宣化一带学唱二人台的也多起来了。冯子存的笛子也出了名，在演出中群众常常专为笛子叫好，被誉为“吹破天”。

虽然演出受到了群众欢迎，但在旧社会，演出也是非常困难的，经常受到警察、土匪、民团的勒索，生活没有保障。他们活动的主要时间是正月、二月，三月份散班子以后，为生活所迫只好给地主家揽工：拆墙、脱坯、盖房、耕、耙、锄、浇、起圈、打场……什么活都干。就在这样艰难困苦的情况下，冯子存仍然没有放下手中的笛子，晚上吹起笛子，也就忘掉了一天的疲劳。随着冯子存揽工、作艺的足迹，二人台在察北、张家口、坝上等地区也流行起来了。后来由于实在没法生活下去，又没钱回家，只好另找其他出路。

一个春节刚过“破五”，从坝上往口外尚义县路上的一个村子里，传出了优美动听的

二人台《连城拜年》。这是冯子存和几个伙伴去尚义县投友，为讨得一些饭和盘费，只好一路上挨门演唱讨要。到了尚义县，在朋友的帮助下，挎起了提篮卖香烟、大豆、瓜子之类的小吃，在当地的大烟馆（专供吸食鸦片的地方）、赌场外面提篮叫卖。为了生活，他就这样在饥饿线上挣扎着。既是这样小本营生，但地痞流氓也没有放过他，经常是明“赊”暗抢，使他敢怒不敢言。时间长了，难免没有得罪这些恶棍的地方，有一天终于祸从天降了。一九二八年七、八月的一天，兵痞以“借用”为名，把跟随冯子存多年的笛子抢走了。当时要想买一支笛子是很困难的，尚义县没有，外地有可又没钱买。一气之下使他十多年没能再吹笛子。

一九四八年的一天晚上，突然查户口。一伙人来到冯子存的住处，问他为什么只一口人？冯子存说没钱讨不起老婆。那伙人说这是“共产党言论”，把冯子存毒打一顿，又押到尚义县警察局。县里的人一看，是提篮叫卖、会吹笛子的冯子存，这样才被放了出来。旧社会的苦难，使冯子存对国民党反动派的黑暗统治和万恶的旧制度，怀有无比愤恨，终日盼望着翻身的一天。这一天终于盼到了，尚义县于一九四九年解放了。

解放之后，广大劳苦人民在中国共产党领导下，生产发展了，社会安定了，人民生活水平逐渐得到提高，对文化生活的要求也很迫切地提出来了。在这种形势下，尚义县组织起了剧团，冯子存才又拿起笛子，到各乡村去为群众演出。

在旧社会受尽各种苦难的冯子存，翻身解放使他获得新生，艺术上的才能也得到了充分发挥。冯子存不但为二人台吹笛子伴奏，而且还为县山西梆子剧团拉板胡。剧团的条件很差，他们用烙饼的铛代替锣，用量粮食的升代替板鼓。冯子存就这样和县剧团的同志们一起活跃在尚义县。一九五〇年在朋友介绍下，他参加了原察哈尔省的察北地区文艺宣传队，他们用群众熟悉的曲调填上新词来为群众演唱。如用《十对花》的曲调填上新词改为《一朵鲜花给你挂胸前》的小演唱，以宣传人人争当劳动英雄的动人事迹；改造“二流子”的《劝丈夫》；揭露“一贯道”的《明白人不入一贯道》；把原来的《光棍哭妻》改为《光棍娶妻》；把《姑嫂放风筝》改为《姑嫂去春耕》等等。这些节目在向群众宣传党的政策等方面起了很好的作用。

一九五三年察北文艺宣传队被撤销，冯子存被分配到宣化工作。同年，冯子存被选中参加“第一届全国民间音乐舞蹈会演观摩大会”。他带上心爱的笛子随河北省代表队到北京演出，受到热烈欢迎。在演出期间周恩来总理等中央领导同志观看了演出。毛主席在中南海观看了演出并和民间艺术家们一起照了像。所有这一切都使冯子存万分激动。党的关怀温暖着冯子存的心，这更坚定了他全心全意投身于笛子演奏艺术中去。

会演结束后，冯子存被调到中央歌舞团担任独奏演员，并于一九五四年和著名曲艺演员良小楼结婚。受了半辈子苦的冯子存从此才有了自己的家。

在中央歌舞团工作期间，除了随团的日常演出工作之外，他还参加了“民间、古典音乐

巡回演出团”、“文化工作队”、“慰问团”等，先后到过河北、山西、陕西、山东、河南、湖南、湖北、江苏、浙江、安徽、江西、福建、广东以及港澳等地为广大群众演出。并以中国艺术家的身份到芬兰、瑞典、越南等国家演出，为中华民族音乐文化的传播与交流做了大量工作。同时，他还教了很多专业和业余的学生，为繁荣笛子演奏艺术作出可贵的贡献。成为广大群众熟悉爱戴的笛子演奏家、北方笛子流派的代表、笛子独奏这一演奏形式的开拓者。一九五六年被选为“全国先进生产者”，并光荣地加入了中国共产党。

从一九五三年到中央歌舞团工作起，到一九六四年调到中国音乐学院任教，在十多年的时间里，他改编、创作、演奏了大量的笛子曲。如《喜相逢》、《放风筝》、《农民翻身》和《黄莺亮翅》等，都是人民群众所喜爱的长期保留节目。

党中央粉碎“四人帮”之后，党的政策逐步落实，文艺事业获得新生。冯子存决心为实现社会主义“四化”再作贡献。

冯子存的创作及演奏技巧

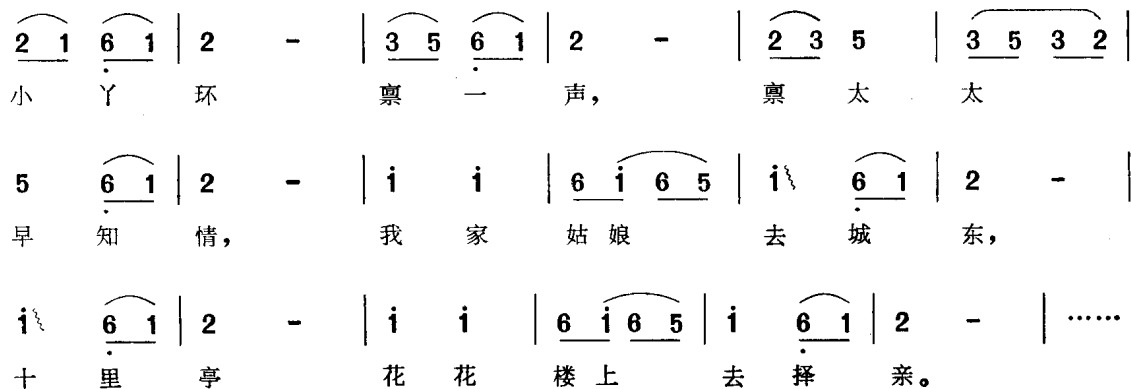
冯子存的笛子风格是在内蒙、原察哈尔北部、张宣地区的民歌，以及山西梆子、二人台等民间音乐和戏曲的直接熏陶下形成的。所以演奏上具有北派的特点。长期为地方戏曲伴奏，也对他笛子风格的形成有相当作用。急促、跳跃的吐音，强有力的“剁音”，各种滑音以及丰富多彩的花舌音、华丽奔放的花舌飞指颤音等演奏技巧，都得到独特运用，体现了北方人民的性格和语言特征。

说冯子存的笛子演奏艺术源于二人台等民间传统，是指他吸收了二人台中颤、滑、揉、剁、冲等技巧，使演奏更富有色彩。但二人台的笛子声部旋律性稍差，它必须和四胡、扬琴、四块瓦等乐器相互密切配合才可听出一条完整、优美又极有特色的旋律来。所以老艺人称二人台中的笛子是“骨头”，扬琴是“兜底”的，四胡是“填缝”的。然而经过冯子存的加工发展，旋律性比较强了，笛子的独立性增强了，这也是使笛子逐渐变成独奏乐器的一个重要原因。

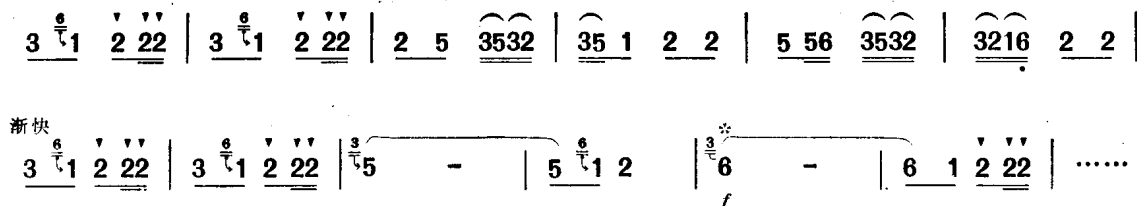
冯子存随中央歌舞团到全国各地演出，耳闻目睹祖国的变化，激发了歌颂我们伟大祖国、伟大新时代的强烈愿望。他不仅改编了一些民歌、民间曲牌，还创作了不少反映现实生活的曲目。如《公社一片新气象》、《渭河两岸春耕忙》、《春暖花开》、《抢收抢种》等。

《喜相逢》是根据二人台同名曲牌改编的；《挂红灯》、《打金钱》是根据二人台同名小戏改编的；《放风筝》是根据察北民歌《姑嫂放风筝》改编的；《五梆子》是根据曲牌《碰梆子》，《农民翻身》是根据《上坟》和《十翻》，《闹花灯》是根据曲牌《走趟子》改编的。

只是根据内容和情绪的需要有取有舍，并赋予新的立意。如大家所熟悉的《放风筝》，原民歌的内容是：春天来到，姑嫂二人去放风筝，遇到了一位书生，姑娘产生了爱慕之情……。冯子存改编《放风筝》时，一方面着重描绘了风筝升空的形象，同时也反映了放风筝时人们的心情，使乐曲朴实而诙谐。民歌《放风筝》中有这么两句：



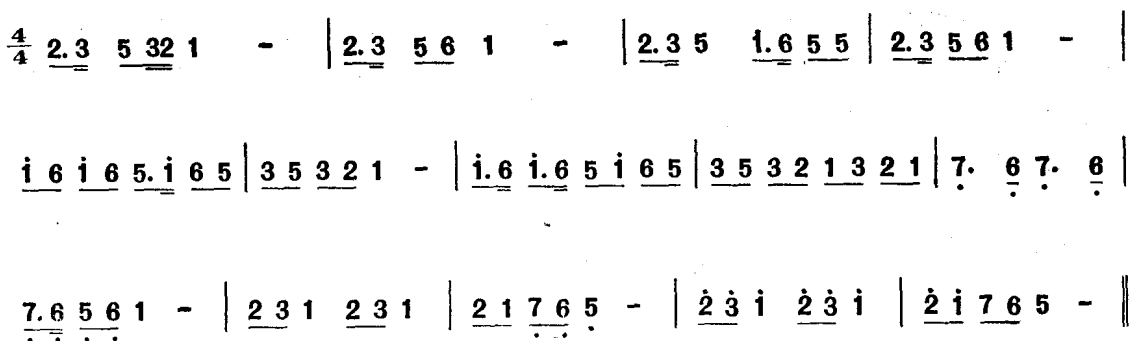
冯子存改编的《放风筝》是这样的：



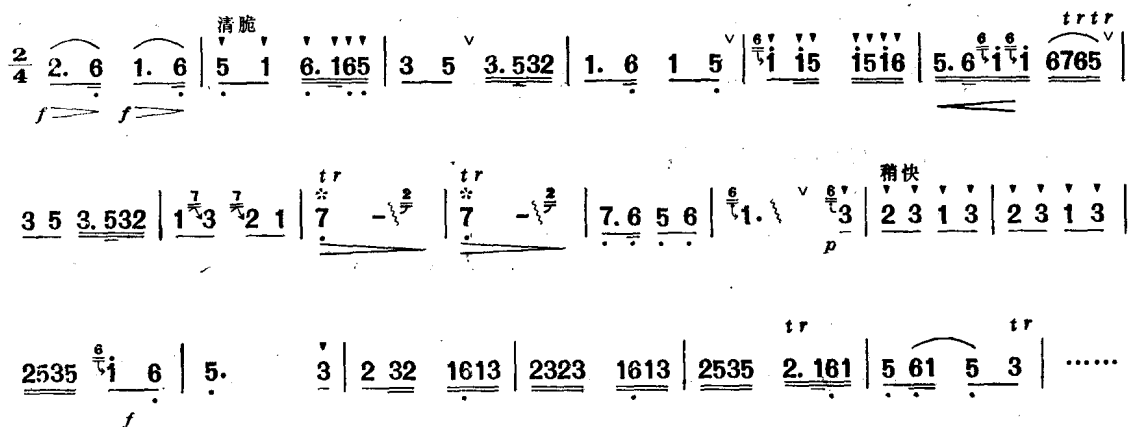
他运用短促的吐音，欢快跳跃的节奏型，以及速度的变化和滑音、花舌等技法，完全改变了原民歌的旋律性格。通过变奏及三度颤音和泛音的运用，使我们可以想象风筝在高空飞舞，左摇右摆；风笛（风筝头上的两个圆形哨子，在空中可发出“嗡嗡”的声音）在高空鸣响；风弱线软，风筝下落等诙谐有趣的场面。通过冯子存的演奏其形象活灵活现，充分发挥了笛子的表现力。

冯子存改编和演奏的笛子曲，基本上是一条旋律经过四次或五次（一般是四次）的加花变奏而成。如一九五三年“会演”期间他所演奏的《喜相逢》、《放风筝》和后来演奏的《喜相逢》、《放风筝》不完全一样，每次演出随着他的情绪变化，演奏也小有差异。为解决问题，方堃同志给予了具体的指导，帮助冯子存怎样变奏，如何发展，直到怎样结尾。这些方法对冯子存以后的创作影响极大。

加花变奏是冯子存演奏上的一大特点。按着他对音乐的理解，将旋律发展变化，使原来的旋律更丰富，因而也更富于表现力。同样一个乐句，慢有慢的吹法，快有快的吹法，简有简的吹法，繁有繁的吹法。这些他都运用自如。《喜相逢》原来的曲调是：

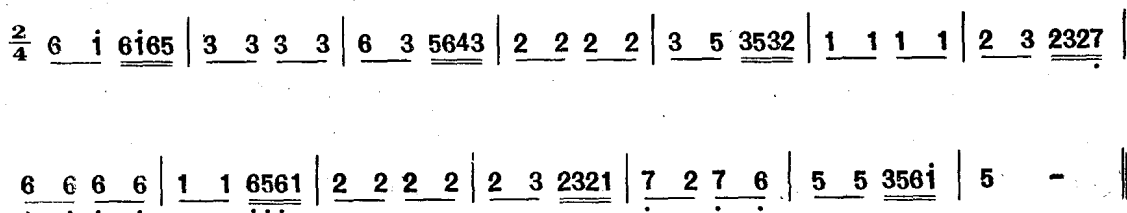


这曲调比较简单，在戏曲中往往用于过场音乐，但经冯子存加花变奏，使乐曲大为改观。从第五小节以后冯子存是这样演奏的：



（后几段请参看曲谱）这样改编后不但保持了原来喜气洋洋的情绪，还进一步突出了活泼、欢快、健康而豪放的情绪。

又如《五梆子》，原曲牌《碰梆子》是：



曲调虽然欢快明朗，但比较简单、平板。经冯子存改编的《五梆子》，运用了变奏手法，速度也由慢到快。第一段歌唱性较强，第二、三、四段的旋律运用一些大跳进行，并运用了剁音技巧。使乐曲不但保持了原来的特点，而且更加诙谐、热情、奔放。因此，专业笛子演奏者或业余笛子爱好者，都喜欢演奏这首乐曲。

$$\text{引子 } 0 \quad 6 \quad - \quad \frac{36}{\text{C}} \text{ i} \quad \left| \quad \frac{3}{\text{C}} 5 \quad - \quad - \quad - \quad \frac{3}{\text{C}} \right|$$

第一句

第一次 $\frac{4}{4}$ $\overset{tr}{6}$ $\overset{3}{5}$ $\overset{1}{3}$ $\overset{3}{5}$ | 2 $\overset{1}{6}$ $\overset{3}{5}$ - | 5 $\overset{6}{i}$ 6 $\overset{1}{3}$ | $\overset{3}{5}$ - - -

第二次 $\frac{4}{4}$ $\overset{\overset{5}{\vee}}{7666}$ $\overset{\overset{5}{\vee}}{5555}$ $\overset{\overset{5}{\vee}}{4444}$ $\overset{\overset{5}{\vee}}{3333}$ | $\overset{\overset{5}{\vee}}{2}$ $\overset{\overset{3}{\vee}}{6}$ $\overset{\overset{5}{\vee}}{5}$ $\overset{\overset{5}{\vee}}{5}$ | 5 $\overset{6}{i}$ $\overset{7}{6}$ $\overset{1}{3}$ | $\overset{1}{3}\overset{1}{0}$ $\overset{1}{3}\overset{1}{0}$ $\overset{1}{3}\overset{1}{0}$ $\overset{1}{3}\overset{1}{0}$

第三次 $\frac{2}{4}$ $\overset{\vee}{6655}$ $\overset{\vee}{4444}$ | $\overset{\vee}{3366}$ $\overset{\vee}{5}$ $\overset{\vee}{5}$ | $\overset{\vee}{5}$ $\overset{\vee}{i}$ $\overset{\vee}{6}$ $\overset{\vee}{i}$ | $\overset{3}{5}$ $\overset{3}{5}$ $\overset{3}{5}$ $\overset{3}{5}$

第四次 $\frac{2}{4}$ $\overset{\vee\vee\vee\vee}{6655}$ $\overset{\vee\vee\vee\vee}{4444}$ | $\overset{\vee\vee\vee\vee}{3336}$ $\overset{\vee}{5}$ $\overset{\vee}{5}$ | $\overset{\vee}{5}$ $\overset{\vee}{i}$ $\overset{\vee}{6}$ $\overset{\vee}{i}$ | $\overset{3}{5}$ $\overset{3}{5}$ $\overset{3}{5}$ $\overset{3}{5}$

第二句

第一次 $\overset{1}{6} \overset{3}{5} \overset{1}{3} \overset{3}{5} \mid 2 \overset{1}{6} \overset{3}{5} - \mid 5 \overset{1}{3} 2 \overset{1}{6} 1 2 \mid \overset{1}{3} - - - \overset{6}{5}$

第二次 $\overset{\overset{5}{\vee}}{\overset{\overset{5}{\vee}}{\overset{\overset{5}{\vee}}{76666}}} \overset{\overset{5}{\vee}}{\overset{\overset{5}{\vee}}{\overset{\overset{5}{\vee}}{5}}} \overset{\overset{5}{\vee}}{\overset{\overset{5}{\vee}}{\overset{\overset{5}{\vee}}{4}}} \overset{\overset{5}{\vee}}{\overset{\overset{5}{\vee}}{\overset{\overset{5}{\vee}}{3}}} \mid 2 \overset{\overset{5}{\vee}}{\overset{\overset{5}{\vee}}{\overset{\overset{5}{\vee}}{6}}} \overset{\overset{5}{\vee}}{\overset{\overset{5}{\vee}}{\overset{\overset{5}{\vee}}{5}}} \overset{\overset{5}{\vee}}{\overset{\overset{5}{\vee}}{\overset{\overset{5}{\vee}}{5}}} \mid 5 \overset{1}{3} 2 \overset{1}{6} 1 2 \mid \overset{1}{3} 0 \overset{1}{3} 0 \overset{1}{3} \overset{1}{3} 0 \overset{1}{3}$

第三次 $\overset{\overset{\cdot}{\cdot}}{\overset{\overset{\cdot}{\cdot}}{7171}} \overset{\overset{\cdot}{\cdot}}{\overset{\overset{\cdot}{\cdot}}{7171}} \mid \overset{\overset{\cdot}{\cdot}}{\overset{\overset{\cdot}{\cdot}}{7176}} \overset{\overset{3}{\vee}}{\overset{\overset{3}{\vee}}{5}} \overset{\overset{3}{\vee}}{\overset{\overset{3}{\vee}}{5}} \mid \overset{\overset{3}{\vee}}{\overset{\overset{3}{\vee}}{5}} \overset{\overset{3}{\vee}}{\overset{\overset{3}{\vee}}{32}} \overset{\overset{1}{\vee}}{\overset{\overset{1}{\vee}}{1612}} \mid 3 \overset{1}{35} \overset{1}{3} \overset{1}{3}$

第四次 $\overset{\overset{\vee}{\vee}}{\overset{\overset{\vee}{\vee}}{6655}} \overset{\overset{\vee}{\vee}}{\overset{\overset{\vee}{\vee}}{4444}} \mid \overset{\overset{\vee}{\vee}}{\overset{\overset{\vee}{\vee}}{3336}} \overset{\overset{3}{\vee}}{\overset{\overset{3}{\vee}}{5}} \overset{\overset{3}{\vee}}{\overset{\overset{3}{\vee}}{5}} \mid \overset{\overset{3}{\vee}}{\overset{\overset{3}{\vee}}{5}} \overset{\overset{6}{\vee}}{\overset{\overset{6}{\vee}}{32}} \overset{\overset{6}{\vee}}{\overset{\overset{6}{\vee}}{1}} 2 \mid 3 \overset{3}{5} \overset{1}{3} \overset{1}{3}$

[illegible]

第四句

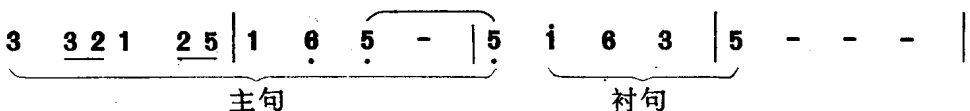
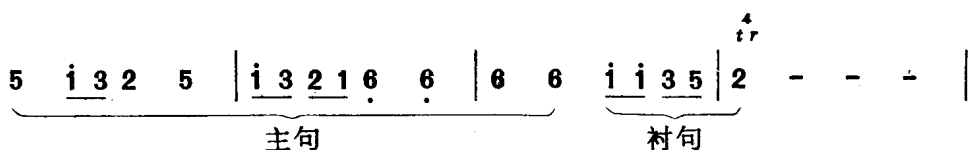
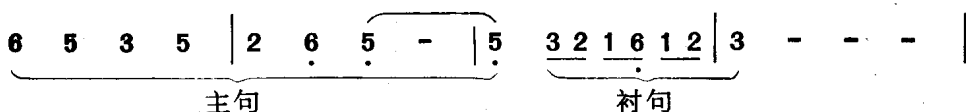
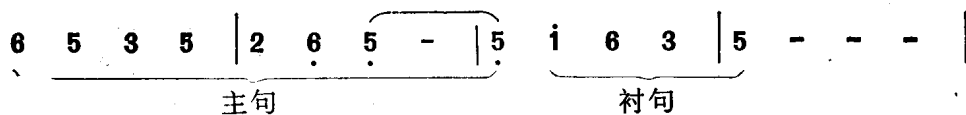
第一次 $\overset{\cdot}{i}3 \quad 3 \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \quad 2 \ 5 \quad | \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \quad \overset{\cdot}{6} \quad 5 \quad - \quad | 5 \quad \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \quad \overset{\cdot}{i} \overset{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{i} \overset{\cdot}{3} \quad | \overset{\cdot}{5} \quad - \quad - \quad - \overset{\cdot}{2} \quad |$

第二次 $\frac{2}{4} \quad 3 \quad \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \quad | \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \quad 2 \quad | \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \quad 6 \quad 5 \quad \overset{\cdot}{5} \quad 5 \quad | \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \quad \overset{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{i} \quad | \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{i} \quad \overset{\cdot}{5} \quad \overset{\cdot}{5} \quad |$

第三次 $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \quad 2 \quad | \overset{\cdot}{1} \quad \overset{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{5} \quad \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{1} \quad \overset{\cdot}{6} \quad \overset{\cdot}{i} \quad | \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{i} \quad \overset{\cdot}{5} \quad \overset{\cdot}{5} \quad |$

第四次 $\overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{2} \quad \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{3} \overset{\cdot}{5} \quad | \overset{\cdot}{2} \overset{\cdot}{1} \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{1} \quad 5 \quad | 5 \quad \overset{\cdot}{i} \overset{\cdot}{7} \quad 6 \quad \overset{\cdot}{6} \overset{\cdot}{3} \quad | \overset{\cdot}{5} \quad - \quad |$

全曲是由 $6\ 5\ 3\ 5\ |\ 2\ 6\ 5\ -\ |\ 5$ 的主题发展变化出来的，在每一主要乐句之后加一个衬句：



衬句既起到了补充主乐句的作用，又为引出下一乐句作了铺垫，起到承上启下的作用，使乐句之间有机地联结起来。乐曲尽管反复了四次，但并没有生硬、拖沓的感觉，反而增强了乐曲的完整性。从另一角度来看衬句的运用及作用，还可发现 $6\ 5\ 3\ 5\ |\ 2\ 6\ 5\ -\ |$ 之后，如果不用衬句而直接进入第二句，则会给人一种生硬、重复的感觉。当加上衬句以后，不但使主句有了呼应，而且形成了使它进入第二句的自然趋势。由此可见，《黄莺亮翅》除了旋律变奏与技巧结合以外，衬句的运用很有特色。

以上谈的是冯子存的创作、演奏特点。下面着重介绍一下冯子存的演奏方法和演奏技巧方面的特点。

选调：二人台笛子在选调上多以筒音作 Mi、La、Fa、Si 为主。这四种指法在其他地方剧种除了筒音作 La 偶然用到之外，其它则是比较忌讳的。冯子存的演奏除了用二人台传统指法外，为了内容表现，大量采用的还是筒音为 Sol、Do、Re、La 四种，这样便于旋律的演奏及感情的抒发。既突出了如歌的旋律特点和技巧的发挥运用，又不失其风格特色，这应该说是他的选调独到之处。

用气：管乐器的用气是关键性的问题，笛子当然也不例外，有人把吹管乐的运气和拉弦乐的运弓相比是得当的。吹笛子首先要讲气顺。所谓气顺，包括气吸得顺，首先要掌握正确

的方法。胸腹式呼吸是大家比较公认的，即民间所说的“气归丹田”。吸气时要放松，气吸得不能不足，也不能吸到不能控制的程度。气也要送得顺。送气时身体各有关部位，如肩、背、胸、臂、手等都要放松，关键部位的喉部更要放松。把气提起，用丹田控制着气的流量和压力。气，关系到音色、音量、音准、力度变化的好与坏。有的同志吸气不当，送气时又气竭，胸腹空空，甚至憋气呕吐，噎的慌；也有的同志吸气蛮好，可送气时过于拘谨，甚至脖筋暴露，手和指都僵硬。由于紧张，气当然不会送得顺，音色也干涩、枯瘪。

笛子的运气还有“虚”、“实”之分，当然这是相对而言。所谓虚，并非虚弱，而是就送气的量和压力的大小、强弱而言。一般说来南派笛例如江南丝竹、昆曲等多用虚气，其低音厚实，中音酥脆、清澈，高音明亮；北派笛子多用实气，个别地方才用虚气，如演奏泛音则用虚气。冯子存演奏笛子是用实气，这使笛音高亢、嘹亮、浑厚。要达到这个要求，不但要底气非常足，而且腹肌也得有力。冯子存经过长期锻炼，功底极深。他的演奏音量大，力度强，非常饱满。除特殊应用外，一般只是平吹，没有气颤音。由于他运气的功底深，可以迎着四、五级风在露天演奏而不受影响，这叫做“吹顶风笛”，是一般人难以做到的。冯子存的绰号“吹破天”也就由此而得。

有关运气方面的技巧

音柱：即一个音吹出来有骨有肉。骨即音质纯正，立得稳；肉即发音圆润、集中、不散。音柱是笛子音色的灵魂，音柱的形成和气的运用关系极大。气顺且松，压力大而不冲是关键，这个十分重要的问题往往不太引人注意，而冯子存的演奏则很注意这一点。

气冲音：用腹部控制住气，再用喉部的肌肉一紧一松的反复交替发出“吼、吼”的声音，在这基础上去掉“吼、吼”的声音，留其气息，这样吹出的音叫气冲音。这一技巧冯子存只在吹奏《农民翻身》第一段 $\overset{5}{35} \overset{5}{\#44444}$ 时用过。

气震音：使气缓急交替而吹出的音。南派笛子常用，冯子存则较少应用。而一旦采用就以特殊技巧的面貌出现，如《农民翻身》第一段的 $\overset{6}{6} \overset{6}{\flat 76767}$ 即是。

泛音：它是唇、指、气相互配合演奏出来的音。这用的是虚气，把气提起，送气既不像吹中音那么满，也不像吹高音那样实，是用两者之间的“缓”气，如《放风筝》中的“ $\overset{\circ}{b}7$ ”即是。

有关指法方面的技巧

叉口音：也叫半孔音，筒音为5音时的4音，筒音为2音时的1音，筒音为6音时的5音，都是第六孔按半音孔演奏。筒音为3音时的1音，筒音为6音时的4音也是按半音孔。筒音为 $\overset{\flat}{3}$ 音时的5音，筒音为6音时的1音，筒音为2音时的4音，有时也用半孔演奏。

滑音：符号为 $\smile$ ，一个音上行或下行、无明显过渡音、滑到某个音称为滑音。三度滑音在冯子存笛子曲中经常出现，六度滑音在《五梆子》、《黄莺亮翅》等曲目中也经常应用。

揉音：手指在笛孔上揉动产生的效果，多在第五、第六孔之间进行。以 $\overset{1}{\underset{6}{i}}$ - 为例，它可分解为三个动作：开始装饰音 $\overset{1}{i}$ 是从 6 音滑来的，再从这个 $\overset{1}{i}$ 滑到 6，最后从这个 6 音再滑到主音符 $\overset{1}{i}$ 。把这三个动作有机的结合起来，成为一个连贯的动作。这是冯子存笛子曲中很有特色的一种指法，在《五梆子》、《喜相逢》、《黄莺亮翅》等乐曲中都有应用。

刹音：符号为 $\overset{1}{i}$ ，因为这种音极强而有力，加上演奏指法上的形象性，故称刹音。具体奏法以 $\overset{1}{i}3$ 为例，即六个音孔全开，然后同时猛闭第 6、5、4、3、2 孔，即得刹音效果。演奏刹音还要和气、唇、舌相互配合效果才会满意。它不同于历音的是从 $\overset{1}{i}$ 到 3 没有经过音，而是出音干脆利落。

飞指：符号为 $\overset{1}{i}r$ ，用左手握笛身，或反之用右手握笛身，用右手或左手的食指、中指、无名指，或三个手指一起在音孔上快速来回滑动，称为飞指颤音。如再加用花舌则称飞指花舌颤音，其效果好似笛内有珠滚动，《五梆子》第四段的 $\overset{1}{i}r\overset{1}{i}$ - 就是。

有关用唇方面的技巧

口风：包括口型和唇位。口型正确而唇位不正确不能得到好的音色，唇位正确而口型不正确，同样不能得到好的音色。

口型：一般讲有“突”嘴型，也叫“尖”嘴型。特点是上唇突出，下唇包住下牙，嘴角松弛，舌往后收缩。这种口型效果欠佳，尤其高音，音色干涩而松散，故用得较少。再就是“臃”嘴型，也叫蒲包嘴。这种口型下唇往后收，上唇较下唇稍往前一些，嘴角也是放松的。这种口型多在戏曲界老一代人中应用，现在也还有一些人在用。第三种是“笑”嘴型，这种口型像微笑，嘴角稍拉向两边，上唇微微前于下唇，冯子存用的基本上是这种，只是风门较大，气柱较粗，所以发音强而有力。

唇位：下唇稍压笛孔，笛身要平，以下唇的边和吹孔的边相吻合。压多了，笛子的进气量不足，音量小且音质单薄；压少了，可能因不易灌满气而使音粗而散，音色也是干涩的。唇位与口型都正确才能求得饱满、纯正而圆润的音色。

口劲：是指上下唇的控制能力，除了两嘴角有适当的拉力之外，上下唇要保持松紧自如。能否控制音色、音量、音准，特别是超吹等，就看有没有口劲。有的人吹笛子开始还有一定的口劲，可是吹奏时间稍长，嘴部肌肉就酸累，高音吹不上去，甚至有的不自主地哆嗦起来，风门控制不住，保持不了正确的口型，达不到预想的演奏效果，所以口劲的锻炼是非常重要的。

有关舌的技巧运用

在笛子演奏中，舌的运用是很重要的。要演奏强的力度，舌为音头开路；演奏柔和、优美的旋律，舌吐出的音头则完全呈别样；演奏轻快、跳跃的乐段，舌的作用更为明显。总之，演奏过程中，随着乐曲内容、感情的需要，对运用舌的要求是多种多样的。演奏家对舌

的运用不但多变,而且是非常严格的。为了把问题说得更清楚些,在介绍冯子存用舌的特点之外,再介绍一下一般常用舌的技巧。冯子存用舌包括单吐、双吐、三吐和花舌(也叫“嘟噜舌”)。

单吐:舌是在汉语发“特”的音位。有“软舌”(也叫弱舌)和“硬舌”两种。演奏抒情、优美、慢而轻的音时,音头往往用“软舌”。舌吐“特”时动作小,弹性也小,力度也弱;反之,演奏急、强、活泼、跳跃的旋律时多用“硬舌”。舌吐“特”时动作大,弹性也大,力度也强。“软”和“硬”、“弱”和“强”都是相对而言,在实际演奏过程中,“软”和“硬”之间可以说有很多级,这就看乐曲表现的需要,绝不能用这个乐句软到什么程度,那个乐句硬到什么程度来衡量。

下面从舌的位置变化谈一下“内舌”和“外舌”。“内舌”的舌位是往后缩,舌尖抵在上膛,呈发汉语“吃”的状态,作发“特”的动作,这种方法常用在D调以下的大笛上。这是因为大笛笛身较长,低音反应没有高音灵敏,如用一般吐“特”的舌位是吐不清楚的。“外舌”的舌位是将舌尖抵着上牙根,作发汉语“梯”的动作,这种舌位适用于吹高音、超吹,最适用于梆笛。“内舌”、“外舌”只是从两个极端讲,实际上舌的位置从“内舌”过渡到“外舌”是有一个过程的。一般讲,低音笛或曲笛的低音区用“内舌”,随着音区的升高,舌位才逐渐前移到“外舌”的位置上。

花舌,符号为*,也叫嘟噜舌。把舌尖放在上膛的硬腭上,把气路堵死,舌尖放松,然后用气冲击舌尖,就会发出嘟噜来,此即花舌音。花舌音有的人很容易就掌握了,有的人却比较困难,关键是由于舌尖过紧。举一例说明,以前大人为哄小孩玩,在小葱下来的时节,常用一根嫩葱叶,尖上去一小节,从中段到尖上用火烤软了,给小孩吹。这小葱不但发出了声音,而且前端那节软的也随着“扑噜、扑噜”地摇动。吹的气量大,葱尖就扑噜得快;反之,就慢。这和吹花舌的道理是一样的。舌尖好比葱尖,葱尖不软是“扑噜”不了的,舌尖不放松也发不出花舌音。舌尖放松之后,气量的大小和花舌的密、疏有很大关系。花舌在冯子存的演奏中占很重要的地位,所以必须掌握好。

花舌还可分“冷花舌”、“长花舌”。“冷花舌”是从弹弦乐器的“冷撮”、“冷轮”借用的名称。琵琶、三弦等乐器有时在很短的一刹那弹一个“撮”或“轮”而产生一种特殊的演奏效果。“冷花舌”和“冷撮”、“冷轮”的效果一样。在八分音符上,甚至十六分音符上出现一个“冷花舌”使乐曲增加色彩。如《喜相逢》中的“ $\overset{i}{*}3$ ”就是在刼音上加一个“冷花舌”。

“长花舌”是在有准备的情况下吹出来的,一般在四分音符,二分音符,甚至更长的音上出现。

如《五梆子》 $\overset{*}{6} \cdot \overset{7}{7} | 6 \ 5 | 3 - | 3 - |$ 的“ $\overset{*}{6}$ ”和《喜相逢》 $\overset{7}{1} \overset{7}{3} \overset{7}{2} 1 | \overset{*}{7} - \overset{2}{7}$

的“ $\overset{*}{7}$ ”都是长花舌。另外,花舌的密、疏,和舌位也有很大关系。舌尖往后就密,反之就

疏。冯子存运用花舌是很自如的，有时和剁音一起用，有时和滑音一起用，有时只用一个“长花舌”，可谓变化多端。使乐曲生气勃勃，有浓郁的乡土气味。

吐音：包括单吐、双吐、三吐。

单吐的发音，舌作发汉语“突”字状。双吐，有人发“突库”音，有人发“特科”音，还有的发“得哥”、“Ti Ki”……。总之，双吐是舌的一个伸缩动作发两个音。伸发“突”，缩发“库”，这样舌的连续动作所吐出的音叫双吐。三吐要视节奏型而用。XX X 的节奏型，用“突库突”；X XX 的节奏型，用“突突库”。

演奏冯子存的笛子曲应注意的问题

冯子存的演奏不但有浓郁的风格，更富于歌唱性。如《放风筝》、《农民翻身》、《五梆子》和《喜相逢》的第一段，听起来如歌一样婉转动听。这除了乐曲多源于民歌的原因之外，他的演奏也是很强调歌唱性的。冯子存的笛子曲如果唱不出味道是很难吹奏好的。

风格与技巧的关系

冯子存的演奏风格与技巧是一致的。他不炫耀技巧，而是强调技巧要为表达内容服务。如他的“滑”、“揉”、“剁”、“飞”、“花舌”等技巧的应用，都是作为表现乐曲不可缺少的手段而出现的，绝非卖弄。有的人在演奏冯子存的曲子时，不是从音乐的内容上、风格上、表现上着眼，而往往是单纯地追求技巧，以为冯派笛子的特点除了嘴上的“花舌”，就是手上的“剁”，甚至错误地认为“剁”就是冯子存的风格。因此，演奏中得机会就“剁”，嘴上“花舌”不断。其结果反而使人听了既生硬，又烦躁。要避免出现这种情况，除全面理解冯子存的乐曲内容和风格之外，还要做到“不冒”。“不冒”就是指揉和在曲子当中的技巧不过分突出。要使技巧的运用恰到好处，那首先就要熟悉、掌握曲子的音乐语言特点及风格特点，使技巧能为整个乐曲的内容和风格服务。

综上所述，冯子存的笛子艺术，不仅在创作上满腔热情地歌颂社会主义祖国，并以独特的手法在民族民间音乐的基础上有新的发展和创新，从而也不断提高笛子演奏艺术水平，为我们做出了榜样。

霍 伟

1980.1