

中国音乐学院扬琴教学系列教材

中国扬琴 乐器法

李玲玲 著



附DVD-ROM一张

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

 **SLAU**
上海文艺音像电子出版社
WWW.SLAV.CN

中国音乐学院扬琴教学系列教材

中国扬琴 乐器法

李玲玲 著

上海音乐出版社
上海文艺音像电子出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国扬琴乐器法 / 李玲玲著 - 上海: 上海音乐出版社, 2015.12

ISBN 978-7-5523-0684-2

I. 中… II. 李… III. ①扬琴 - 基本知识 ②扬琴 - 奏法 IV. J632.51

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 231331 号

书 名: 中国扬琴乐器法

著 者: 李玲玲

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 李 娟

音像编辑: 陶 天 应书宁 (助理编辑)

封面设计: 陆震伟

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 · 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: www.ewen.co

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海天地海设计印刷有限公司

开本: 890×1240 1/16 印张: 10.25 插页: 4 谱、文: 164 面

2015 年 12 月第 1 版 2015 年 12 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 978-7-5523-0684-2/J · 0614

定价: 68.00 元 (附 DVD-ROM 一张)

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

作者简介



李玲玲 扬琴演奏家、教育家，现任中国音乐学院教授，硕士研究生导师。中国音乐家协会会员、中国民族管弦乐学会扬琴专业委员会副会长、世界扬琴协会副主席。

1975 年就读于安徽省艺术学校，师从扬琴教育家杨荣耀、赵荫河。1978 年考入中央音乐学院，师从扬琴教育家桂习礼、张镇田。1981 年、1985 年破格免试为中国音乐学院本科生和研究生，师从扬琴教育家项祖华。研究生期间随王沂甫教授学习东北扬琴演奏，并随著名音乐理论家李西安教授进行理论研究。1987 年毕业，成为我国第一位扬琴女硕士，撰写硕士论文《建国以来扬琴音乐创作的发展与反思》，留校任教至今。

李玲玲曾在 1982 年全国民族器乐观摩比赛中获优秀表演奖（扬琴专业组第一名）。先后出访几十个国家和地区进行演出和讲学。在匈牙利、瑞士等国家以及中国北京、台湾、香港等地区成功举办扬琴独奏音乐会。她的演奏专辑已由中国唱片社等多家唱片公司出版发行。乐曲《声声慢》《竹林涌翠》《觅》《土家摆手舞曲》《林冲夜奔》等，均由她首演并广为流传。1991 年应邀出席在匈牙利举行的第一届世界扬琴大会，成为创世会员。作为艺委会秘书长筹办及参加了文化部主办的 2005 年在北京召开的“第八届世界扬琴大会”。作为艺术总监发起、组织了中国音乐学院主办的“2006 北京国际扬琴音乐周”。作为策划人之一与中国音乐学院乐器博物馆筹建组、国乐系联合举办 2014 “中国扬琴音乐周”。

近年来撰写发表了《扬琴演奏基础教程》《现代扬琴音乐作品竹法探讨》《扬琴新韵——作品专集》《中国扬琴演奏技法及特色》《蝶梦飞竹——扬琴重奏、合奏曲集》《儿童趣味扬琴入门》《扬琴考级辅导大全 DVD》《对现代扬琴音作“觅”的艺术处理》《扬琴改革的历史和思考》《扬琴改革的新起点——蝶梦扬琴的研发》《扬琴制音类技法研究及运用》《扬琴技法系统分类的构想与实践》等论文和教材。

2004 年创建了“蝶梦飞竹”扬琴艺术团，作为中国首个专业扬琴艺术团，曾多次参加国内外的重要艺术活动。2008 年“蝶梦飞竹”扬琴组合荣获第三届文华艺术院校奖小型民族乐器组合组铜奖，以及 2012 CCTV 民族器乐电视大赛“非传统乐器组合”优秀奖。曾主持北京市教委特色资源库项目“中国民族器乐经典曲目集萃——扬琴篇”。2006 年设计研发了新一代扬琴产品——蝶梦扬琴，并获得多项国家专利。

序

扬琴同许多中国民族乐器有着类似的身世，既是舶来品，又有长期的中国化历程。扬琴传入中国，已知的传播路线主要有东、西两条。东来者是地中海欧亚地区的德西玛琴经海路到澳门、广州登陆，在汉族地区的乐种、戏曲、说唱音乐中传播应用并不断改良；西来者是西亚的桑图尔琴经丝绸之路传播到新疆地区，在维吾尔族木卡姆等乐种中传承。两条路线舶来的扬琴在传入时间上不同，前者大约在明末清初，后者在10世纪成书的《突厥语词典》已记录了“锵”，即当今维吾尔族扬琴的称谓。二者形制、弦位略不同，此书有描述。20世纪50年代初，随着新中国的诞生，扬琴被列入了民族管弦乐队编制，成为专业音乐体制内被认可和接纳的中国传统乐器一分子。之后在音乐艺术院校开始创建扬琴专业教育体制，走上了新的发展道路。六十多年来扬琴在演奏、教学、创作、乐器改革、理论研究上突飞猛进得到迅速的发展，取得了可喜的成就。

与其他中国传统乐器一样，扬琴的专业教学几乎从零开始。经过几代人坚持不懈的努力探索，并积极借鉴和融汇中外音乐文化成果，逐步形成了一定的教学和演奏规范，同时确立了自己在传统音乐中的定位，明确了中国扬琴的发展方向，逐步形成小学、中学、大学到研究生“一条龙”教学体系，成为世界“扬琴大国”。而与其他传统乐器不同的是：1. 扬琴传入中国的时间较短，作为现代乐器还有许多有待完善和改进的地方；作为一门学科有待进一步健全学科体系，而作为“一条龙”教学体系则需要建立更规范系统的教学环节。2. 作为世界扬琴大家族中的一员，它在中国的发展历程较短，乐器本身仍处在一个“发展期”。3. 与其他传统乐器的最大不同还在于它的音乐表现手法可以贯通中西。

李玲玲教授师从扬琴大师项祖华先生，深得前辈的技艺精髓和学术理念并发扬光大。她几十年如一日，自觉地将扬琴演奏实践和理论探索同构建中国民族音乐教育体系事业紧密联系在一起，对二者关系有着清醒的认识和强烈的责任感。这是我在和她多次交谈中获得的深刻感受。她的研究成果《中国扬琴乐器法》就是针对中国扬琴的发展现状，就扬琴学科的基础建设，适时地进行了严谨、科学和系统的梳理。作者站在宏观的立场，以发展的眼光，敏

锐的观察力和严谨的态度对扬琴进行了诠释。特别是从乐器学的角度，对扬琴的结构、性能、音响、记谱、符号等进行了细致的分析研究，提出了统一规范记谱和演奏符号的观点，对扬琴技法进行了新的分类，这无疑将对提高扬琴专业教学的规范性和系统性起到积极的推动作用，并能够提高专业教学的整体水平，为早日实现学科建设奠定良好和重要的理论基础，具有十分现实的指导意义和历史价值。这是中国传统乐器中第一部研究“乐器法”的专著，也是世界扬琴家族中的唯一。它的问世不仅是对世界扬琴艺术的贡献，而且对其他传统乐器的乐器法研究也有着重要的参考价值。

中华文化具有十分强大的包容性，吸收、融汇并接纳多元音乐文化成果是我们优秀的音乐传统，中国扬琴艺术发展的历程就是实证。作为传承中华音乐文化的最高学府，继承、探索、研究、弘扬是我们的己任，希望未来中国扬琴能够为世界扬琴艺术做出新的贡献。

中国音乐学院院长

赵塔里木

2015年2月3日

前 言

近年来,扬琴的教学理论、音乐创作和乐器改革都取得了一些积极成果,尤其在演奏技艺方面发展迅速。相比之下,扬琴乐器法的研究至今仍为空白。扬琴乐器法的研究对于扬琴艺术体系的发展和完善是不可或缺的,它不仅对扬琴的教学、演奏和音乐创作有理论指导意义,而且也有利于人们全面、系统地了解 and 掌握扬琴的教学、演奏和音乐创作之间的内在联系和相互作用,从而对于进一步推进扬琴艺术的发展及专业化、科学化具有重要意义。

随着扬琴教学、演奏和音乐创作不断发展的需要,很多相关问题不断呈现,如记谱法不够规范,技法符号不统一、不够全面等,给我们的教学、演奏及创作都带来诸多不便,一定程度地阻碍了扬琴艺术的发展。《中国扬琴乐器法》的编写,力图通过对扬琴艺术特点、乐器性能、结构特征、记谱方式等方面的阐述,着重研究、分析扬琴的音响特征、演奏技法、乐器性能,诠释扬琴在独奏、重奏、伴奏、合奏等演奏形式中的实际应用,使人们更全面地了解和认识扬琴的乐器性能及艺术特点。

本书以全面的视角,严谨的态度,简要通俗的文字,配以大量的图片、谱例以及音像资料等,力求达到专业性与实用性的统一,希望能够对从事扬琴音乐研究、乐曲创作的人有所助益,并成为专业人员、演奏家和众多扬琴爱好者了解扬琴的参考书。书中的观点谨代表笔者个人意见,如有不妥之处,敬请广大读者指正。

李玲玲

2014年6月10日

目 录

序·····	赵塔里木
前 言·····	李玲玲
扬琴概述·····	1
第一章 乐器形制·····	5
第一节 结构·····	8
第二节 琴竹·····	9
第三节 配件·····	10
第四节 音位·····	14
第五节 定弦·····	19
第二章 演奏技法与音响特征·····	21
第一节 击弦类·····	21
第二节 拨弦类·····	32
第三节 滑揉类·····	36
第四节 音效类·····	39
第五节 制音类·····	43
第三章 记谱法·····	47
第一节 谱式·····	47
第二节 记谱·····	50
第三节 问题和建议·····	57
第四章 音乐作品片段详解·····	76
第一节 多声织体的运用·····	76
第二节 节奏特色的运用·····	82
第三节 音色变化的运用·····	85

第四节 余音多样的处理·····	87
第五节 音区大跳的运用·····	89
第六节 频繁转调的运用·····	90
第七节 重奏作品的分析 ·····	92
第五章 不同演奏形式音乐片段详解·····	105
第一节 在曲艺音乐中的运用·····	105
第二节 在二胡伴奏中的运用·····	112
第三节 在民族室内乐中的运用·····	115
第四节 在民族管弦乐队中的运用·····	126
附 录·····	137
一、扬琴在民族管弦乐队中的位置示意图·····	137
二、扬琴常用调首调音位图·····	141
三、扬琴技法分类、术语、符号总表·····	146
四、扬琴固定音位对照图·····	151
五、扬琴音响变化的可能性·····	153
六、世界各国扬琴乐器图·····	159
后 记·····	164

扬琴概述

扬琴是一件兼具世界性和鲜明民族特色的乐器。在中国、欧洲、波斯—阿拉伯音乐文化体系中占有重要位置。中国扬琴是东西方文化交汇融和的结晶，它的中国民族音乐风格与特色在其不断民族化的发展历程中逐步形成，并发展。

一、扬琴的起源和多样性

扬琴作为世界性乐器，它的起源有多种说法：欧洲起源说、印度起源说、中国起源说、波斯起源说等。而关于中国扬琴的起源也有不同的传说：本源说和传入说。本源说包括：源于中国古代乐器“筑”、源于新疆维吾尔族乐器“卡农”、源于扬州等。传入说包括：海上传入、陆路传入以及海上陆路分别传入等。由于文献和文物的缺乏，迄今都尚无定论。据《辞海》载：“扬琴——原流行于波斯、伊拉克等地，约明末传入我国广东沿海一带，后流行全国。”大多学者认为，扬琴作为世界性乐器起源于波斯、亚述等中亚古国，历史悠久。它在公元 12、13 世纪传到欧洲，在 16 世纪末到 17 世纪初，随着中西方经济文化的交流传入中国，最初流行于广东沿海一带，后流传到中国各地。

属于扬琴家族的乐器几乎在世界各国都可以找到，其因国家、地区和民族文化的不同而形成不同的特色。虽然世界各国扬琴的演奏方式大同小异，但各国扬琴名称各异，乐器的规格尺寸和琴码、琴弦的制作材料各不相同，音位排列、击弦工具使用的材料、形状及软硬程度也不同，因而产生出不同的音色、演奏技法及音乐风格。世界各国扬琴家族的乐器种类之繁多、流传之广、演奏手法之丰富、音乐风格之多样，在世界性乐器中可谓独树一帜。

二、传统与特色

扬琴自传入中国后，曾有许多不同的名称，如“瑶琴”“铜弦琴”“扇面琴”“蝴蝶琴”“洋琴”等，反映出人们对这一乐器不同的认识和认知，民国后才基本统一称为“扬琴”。而从“洋琴”到“扬琴”的转变折射出这件外来乐器民族化的变革历程。扬琴的传入正值明清说唱和戏曲艺术的繁荣时期，作为重要的伴奏乐器很快被吸纳，粤剧、潮剧、闽剧、汉剧、扬剧、沪剧等剧种都把扬琴作为主要的伴奏乐器，甚至有的曲艺品种还直接以扬琴来命名，如四川扬琴、云南扬琴、山东琴书、北京琴书、徐州琴书等。后又加入到民间器乐乐种演奏的形式之中，并因其所处地区的文化背景不同，形成了不同的艺术风格，其最具代表性的有广东音乐扬琴、江南丝竹扬琴、四川扬琴、东北扬琴。

一般认为，广东是扬琴最早传入我国的地区。广东音乐是在上世纪初发展起来的地方器乐品种。流行于广东的扬琴进入广东音乐后得到迅速的发展。广东音乐的扬琴曲大都来自乐种的合奏曲，如《旱天雷》《连环扣》《倒垂帘》《银河会》《平湖秋月》等早期的广东音乐名曲，经过演奏家们的不断润饰加花，使

这些乐曲成为扬琴独奏曲并流传至今。扬琴极富华彩性的演奏技法,如花音、衬音、坐音、顿音、齐竹、轮竹、颤竹等,很好地体现了具有南国风情的广东音乐风格。广东音乐扬琴前辈有严老烈、邱鹤俦、吕文成、陈俊英、陈德钜、方汉等。

江南丝竹扬琴也是在器乐合奏形式——江南丝竹乐中发展起来的。江南丝竹是流传于江苏、浙江、上海一带的丝竹类器乐品种。丝竹乐旋律流畅、秀丽,节奏平稳、句法悠长,为扬琴演奏的润饰加花提供了有利的条件。江南丝竹扬琴余音袅袅,音色丰满,与其他丝竹乐器十分融合,被前辈乐师称为是“一捧烟”“暗扬琴”,这是对江南丝竹扬琴演奏特色极为生动和形象的描绘。它所特有的演奏手法有八度衬音、双音齐竹、花音、波音、轮竹、颤竹等,在江南丝竹音乐中起到很好的烘托作用。代表作品包括《三六》《欢乐歌》《霓裳曲》《行街》等。丝竹扬琴代表人物有任悔初、张志翔、项祖华、周慧等。

四川琴书以扬琴为主要伴奏乐器并因此而称为四川扬琴,可见它在四川琴书中的重要地位。四川琴书的音乐由唱腔和器乐曲牌两部分组成。扬琴在器乐牌子曲中的作用使扬琴的演奏技巧得到充分体现。广为流行的四川扬琴独奏曲《将军令》《闹台》等,都是根据这些器乐牌子曲改编而成。演奏中以其特有的“咕噜音”“收竹音”和“浪竹”(又称“浪眼”)等竹法而独具特色。其他流传较广的乐曲还包括《南庆宫》《大开门》《小开门》《哭皇天》《八谱》《迎送》《狗春》等。四川扬琴前辈有李联升、易德全、李德才等。

东北扬琴早期主要流传于辽宁、陕西等我国北方地区,与以上几个地方风格的扬琴音乐不同,它没有明确的乐种背景,是由个别艺人即东北扬琴创始人——辽宁盖县民间艺人赵殿学先生,通过将扬琴与当地丰富的民歌、皮影戏、蹦蹦戏等民间音乐形式相结合,经过不断艺术实践创造出来的。东北扬琴以其“吟”“揉”“滑”“颤”技法的大量运用而独具一格,形成了特色鲜明的东北地方扬琴风格。传统代表曲目有《苏武牧羊》《汨罗江上》《秧歌》《翻身五更》等。东北扬琴前辈有赵殿学、王沂甫、宿英等。

前人给我们留下的宝贵财富是扬琴艺术发展用之不竭的源泉。在长期艺术实践过程中,各地方扬琴演奏家们经过不懈努力,积累了许多优秀的扬琴传统名曲。各地方扬琴艺术的演奏特点及手法彼此相互渗透、相互影响,逐步形成具有中国特色的传统扬琴演奏技法,为中国扬琴自成体系奠定了坚实的基础。

三、发展与创新

新中国的成立标志着中国民族音乐事业的发展进入新的历史时期,扬琴无论在乐器制作、教学演奏、音乐创作、理论研究等各方面都得到了空前的发展。

随着民族音乐事业的发展,为适应民族乐队各种演奏形式和独奏的需要,扬琴进行了一系列优化改革。由新中国成立前长期使用的音量小、音域窄的“双七音”“双八音”传统小扬琴,发展成为音响洪亮、音域宽广、半音齐全和转调方便的,以“律吕式大扬琴”“401型扬琴”“501型扬琴”“402型扬琴”“蝶梦扬琴”等为代表的新型扬琴。目前全国各地专业院校团体使用的扬琴基本采用按照“横五纵二、多排并列”原则排列的四排琴码,音域四个半八度、音位排列一致、半音齐全、可以任意自由转调。近年来研发的高、中、低不同规格的扬琴也已基本完善。扬琴改革的成功使扬琴的使用范围空前扩大,丰富了扬琴的演奏形式,使它成为既能胜任伴奏、合奏、重奏,又极富表现力的独奏乐器。

20世纪50年代,扬琴作为首批被纳入音乐学院的民族乐器,先后在全国九所高等音乐学院及师范学校、中专和五十多所艺术院校的音乐系开设了专业课程,标志着扬琴教学从民间自流状态转为规范 and 专业化。高等音乐学院还建立了附属音乐中学及部分音乐小学,逐步形成了从小学、中学、大学到研究生的“一条龙”专业教学体系,培养出大批优秀扬琴演奏人才。

新中国成立以来的扬琴音乐创作无论是作品的数量还是质量,与新中国成立以前相比都有了空前提高。新中国成立初期,扬琴演奏家们以其对乐器性能、演奏技巧的熟知和他们多年艺术实践的积累,担负起扬琴音乐创作的重任,只有少数专业作曲家参与扬琴音乐创作。因此,这一时期的扬琴创作多数是以改编、移植为主,其中不乏优秀创作作品,如钟义良的《龙灯》《珠落玉盘》、朴东升的《东湖之春》、郑宝

恒的《公社万年欢》、周德明的《欢乐的新疆》等，这些作品的共同特点是感情质朴、手法简练，具有鲜明的地方特色，对于刚刚开始走向兴盛的扬琴音乐创作具有重要意义。六七十年代曾一度出现大量的扬琴作品，而且有些优秀作品流传很广，如丁国舜的《双手开出幸福泉》、刘希圣的《红河的春天》、桂习礼改编的《映山红》、于庆祝的《美丽的非洲》、李小刚的《海岛新貌》、刘维康的《春到清江》等，不仅旋律优美动听，形象生动，而且在演奏技巧上有所创新。

改革开放以来，扬琴的音乐创作呈现出更为繁荣的景象。专业作曲家与扬琴演奏家陆续创作出一批不同题材、不同风格并赋有新的音乐思维、新的作曲技法的扬琴作品，如项祖华的《竹林涌翠》《林冲夜奔》，韩志明的《海燕》，何泽森、黄河的《川江韵》，周煜国的《忆事曲》，许学东的《瑶山夜画》，刘寒力的《金翎思·满乡随想》，冯季勇的《圈》，熊欣的《原风》，杨青的《觅》《声声慢》，瞿春泉的《雅鲁藏布江边》，徐昌俊的《风点头》，王丹红的《狂想曲》，黄河、王瑟的《春》等。这些新作品的出现标志着扬琴音乐创作进入新的历史阶段，多声织体在扬琴作品中的大量运用，促使了多种组合技法不断出现。对余音的利用不仅出现了可以制造曲线的“滑音指套”滑音技巧，还出现了可以有效控制余音的“制音踏板”制音类技巧等等，促进了演奏技法不断创新和发展，扬琴音乐作品的思想性、艺术性得到显著提高。

近年来，扬琴理论研究得到快速发展。1920年丘鹤俦编写、出版于香港的《琴学新编》（第一集）是我国迄今所见最早的扬琴教材和理论书籍。在《琴学新编》里，丘鹤俦根据扬琴在广东音乐中的演奏特点，首次总结提出了扬琴演奏的左右竹和“竹法十度”理论，为扬琴传统演奏技法奠定了理论基础。然而，至上世纪80年代末，关于扬琴理论研究成果据资料显示不过百余篇，这与扬琴艺术在其他方面的发展极不相称。上世纪90年代至今，扬琴的理论研究得到可喜、快速的发展。如项祖华的《中国扬琴艺术概观》《江南丝竹扬琴流派及其风格》、周菁葆的《丝绸之路上的扬琴源流考》、桂习礼的《中国扬琴之再造》、徐平心的《中外扬琴的比较》、丰元凯的《中国扬琴改革的发展和现状》、张翠兰的《扬琴演奏之“势”》、李玲玲的《扬琴技法系统分类的构想与实践》、赵艳芳的《扬琴在中国发展的文化机理》、王文礼的《论视觉在扬琴演奏中的作用及其运用》、刘寒力的《东北扬琴的形成与发展》、明言的《大繁若简——扬琴与弦乐队“风点头”评析》等研究论文，内容深刻，有较高的学术价值，推动了扬琴艺术理论研究的发展。

四、国内外交流

近年来，扬琴在国内外交流方面也取得了较大发展。上世纪80年代及本世纪初先后成立了北京中国扬琴研究会（由中国音乐家协会下设，1982年3月8日成立）和扬琴专业委员会（由中国民族管弦乐学会下设，2001年4月17日成立），作为具有广泛学术性和专业性的组织，在全国许多地方相继建立了扬琴学会分会。它们以促进扬琴学术交流为目的，以普及和弘扬中国扬琴艺术为己任，定期组织举办各种形式的演奏及比赛活动，组织全国性的扬琴教学交流和研讨会，成为全国扬琴同仁切磋技艺、相互交流的平台。

1991年，第一届世界扬琴大会在匈牙利举办，这是世界各地热爱和从事扬琴艺术朋友们的第一次聚会。大会每两年举办一次，通过演奏、论坛、展览等多种方式进行广泛交流，并成立了世界扬琴协会（Cimbalom World Association）。目前，世界扬琴协会有来自欧洲、亚洲、大洋洲、美洲三十多个国家的会员，他们是当代杰出的扬琴演奏家、乐器制作家、音乐出版商、作曲家、学者等。第十二届世界扬琴大会于2013年在中国台北举行，这是继2005年在中国北京举办的第八届世界扬琴大会之后，第二次在亚洲举办。世界扬琴大会旨在为世界扬琴家族成员提供相互交流、展示、学习的国际平台，扩大和推动世界扬琴艺术的发展和影响。自2006年以来，中国音乐学院作为中国民族音乐的最高学府，每年都邀请世界不同国家地区的扬琴专家来中国音乐学院开设“外国扬琴课程”，进行示范教学，介绍和讲授不同的扬琴家族乐器，使扬琴专业的学生增长了知识，开阔了眼界，并增进了与国际扬琴界的相互了解 and 艺术交流。

在我国民族器乐的艺苑里，扬琴犹若一朵瑰丽的奇葩，扎根于中华民族的深厚土壤，无论在乐器制作还是在演奏技巧和音乐创作上都已形成鲜明的中国风格和特色，成为中国民族音乐体系中不可或缺的一部分。扬琴四百年来在中国的发展历程，彰显出我们的先辈为扬琴艺术的发展作出了艰辛而卓有成效的努力和贡献，而随着中国经济、文化和对外文化交流的发展，扬琴艺术也在继承中华民族优秀传统文化的基础上不断开拓创新，并迎接新的挑战 and 抉择。作为具有世界性的中国民族乐器，扬琴有着比其他民族乐器更加广阔的发展前景和机遇，应该为中国民族音乐的发展和中华文化在世界的传播作出更大贡献。

第一章 乐器形制

扬琴的琴体属框架结构，轮廓呈扁状梯形，属击奏弦鸣乐器。主体结构由箱框、面板（音板）、音梁、底板组成，在琴体的面板及两端装有琴码、山口、滚轴板、弦钉、弦轴、琴弦等。乐器配件有琴钉盖板、调音扳手、琴架，演奏配件有滑音指套、拨片、制音器等，还有扬琴的击弦工具——琴竹。

扬琴作为一件具有广泛世界性的民族乐器，在其民族化的发展历程中，走过了漫长的改革之路，曾研发出多种形制。下面以目前广泛使用的“402 型扬琴”、最新扬琴改革成果“蝶梦扬琴”为例进行重点介绍，同时对具有新疆维吾尔族民族特色的扬琴——“锵”、新研发的“蝶梦高音扬琴”和“G.S 低音扬琴”作简要介绍。

一、402 型扬琴

“402 型扬琴”是在“401 型扬琴”的基础上研发而成。“401 型扬琴”的前身可追溯到新中国成立初期，其与杨竞明先生同北京民族乐器厂合作设计的“双十二音扬琴”“快速转调扬琴”等，共同成为“402 型扬琴”研发的基础。1990 年 5 月在北京民族乐器厂和众多扬琴演奏家共同协作下研发的“402 型扬琴”可谓是扬琴改革的卓越成果和里程碑。这些改革凝结了前辈们的共同心血和智慧。此后，不同音位排列的扬琴逐步向“402 型扬琴”看齐，采用“横五纵二、多排并列”式原则。“402 型扬琴”以琴体大小适中、半音齐全、转调方便、音色甜美等特点，被广泛运用于各艺术院校及艺术团体，占据着演奏及销售市场最大份额，从而形成全国基本标准统一的扬琴音位排列和乐器形制，标志着中国扬琴发展达到了新高度，进入了新阶段。

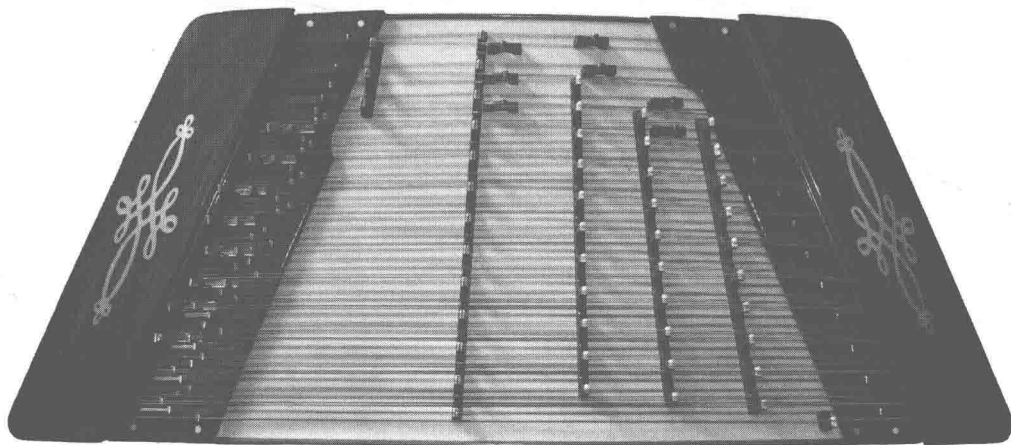


图 1：“402 型扬琴”

二、蝶梦扬琴

“蝶梦扬琴”是2006年由音乐学院李玲玲作为“扬琴优化与研发”科研项目负责人，设计研发北京星海钢琴集团有限公司粤华分公司制作的最新扬琴改革成果，它以“402型扬琴”为基础，做了进一步改革。“蝶梦扬琴”与“402型扬琴”相比较，音位排列一致，不需改变原有的演奏习惯。区别主要在于“蝶梦扬琴”取消了右侧滚板，采用单边移位滚板，缩窄左侧滚版，去除变音槽（小推车），在钢弦的音位上仍保留用滚珠实现音高的微调功能，扩大面板的使用面积。增宽码距，增加有效弦长，补充个别同音异位音码，使十二半音齐全，音域有所扩大。增设制音踏板，演奏中可有效控制及利用余音，改善了扬琴的声学品质，提高了扬琴的表现力。

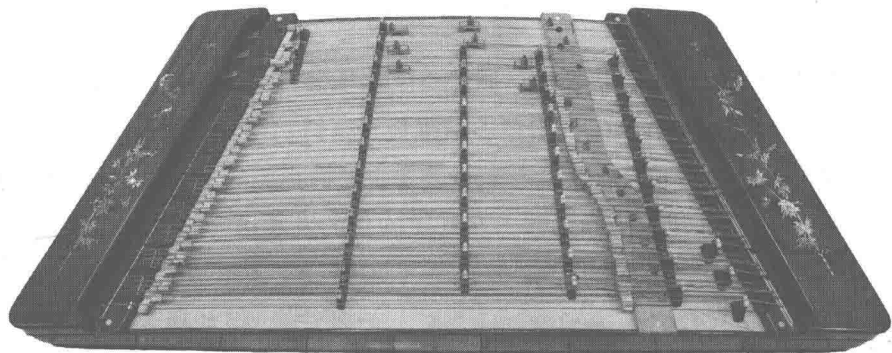


图 2：“蝶梦扬琴”

三、蝶梦高音扬琴、G.S 低音扬琴

为了适应音乐创作和演奏形式的需要，音乐学院李玲玲分别在2002、2004年与广东汕头粤升乐器有限公司共同设计研发了“蝶梦高音扬琴”和“G.S 低音扬琴”。以“402型扬琴”为基准，蝶梦高音扬琴琴体较小，音域三个半八度， d^1 —— a^4 音位排列原则不变，演奏习惯一致，实际音高整体高八度（402型扬琴音位中的“a”，为高音扬琴实际音高的“ a^1 ”），音色清脆、明亮。G.S 低音扬琴琴体较大，音域四个半八度， C —— f^3 音位排列原则不变，演奏习惯一致，实际音高整体低四度（402型扬琴音位中的“a”，为低音扬琴实际音高的“e”，因此也称“低四度扬琴”），音色柔和、浑厚。此两种扬琴，目前在扬琴重奏和乐队中发挥了重要的作用，有着良好的音乐表现力。



图 3：“蝶梦高音扬琴”

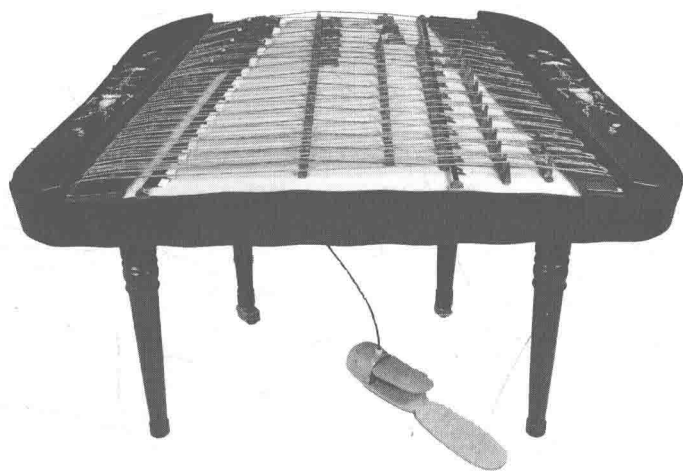


图 4：“G.S 低音扬琴”

四、新疆维吾尔族扬琴“锵”，也称“昌”(chang)

锵是我国新疆地区具有维吾尔族鲜明民族特色的民族乐器。新疆扬琴过去称“昌”(chang)，后来普遍改称为“锵”，说明它是由金属钢丝发出的声音，铿锵有力。到目前为止学术研究普遍认为，流传于中亚一带的“昌”名称来源于波斯或西亚，很早就传到了新疆地区，是新疆维吾尔族把这件乐器继承下来，并流传至今。

总之，锵长期作为演奏维吾尔族“十二木卡姆”“库车赛乃姆”“伊犁赛乃姆”“刀郎民间木卡姆”“哈密民间木卡姆”等民间套曲的重要乐器，发挥着乐队核心的作用，以其浓郁而独有的民族特色，成为维吾尔族民族文化中的珍宝，它在维吾尔族音乐史上的作用和地位得到充分肯定。

现今锵的形制与“402 型扬琴”大体相同，但是在音位排列上有较大区别。锵采用的是“横五度纵小二度”的原则，以方便演奏维吾尔族调式音乐。由于维吾尔族音乐不仅包含固定音级的音阶，而且包括“中立音”和半升、半降音的四分音、游移音等“活音”，形成多种乐律的并存，对维吾尔族音乐风格有重要影响。锵演奏家们经过长期的艺术实践形成了以轮竹、齐竹、按弦、揉弦及各种装饰音演奏技巧为主的独具特色的演奏技法。锵的演奏风格与广东、江南、四川、东北等地的扬琴风格有着明显区别，值得我们进一步挖掘和研究。



图 5：新疆维吾尔族民族乐器扬琴——“锵”

第一节 结 构

一、琴体

1. 箱框：指琴体共鸣箱四周的边框，由琴体下方的长梆、上方的短梆和左右两个琴头粘接合成四框。它是琴弦的支撑体，用材一般选用较坚实而有韧性的硬木，绝大部分用色木。

2. 面板：扬琴发音的共鸣音板，对音色和音量有着直接的影响，是琴弦的支撑体。现今扬琴的面板一般呈拱形或平面，制成面板的木材为干燥的梧桐木或白松木，以三四块木板拼接成完整的面板。

3. 音梁：琴体箱框内镶装有五条或七条不等距的音梁。音梁上打有音孔，称为“凤眼”，与大小梆粘接后和四框的高度一样，与贴上面的音板吻合的粘牢为一体。音梁除了支撑受力的面板和共鸣箱外，它摆放的位置对音质有着重要的影响。音梁采用白松或类似密度的材料制作。

4. 底板：琴体底面的底板，一般在底板上开有不同数量和不同形状的音孔，用来传播音量，多采用复合板、桐木或松木制作。

5. 琴码：也称作琴桥，是支撑琴弦的部件，琴码架设在面板上，起架弦和传播琴弦振动的作用。琴码早期也有采用单个独立琴码顺排，后发展为将一排连为一体成为一整条琴码。琴码通常采用花梨木或红木制作，顶部用动物骨头粘接，称为“码牙”，高音码牙顶部还镶有铜丝或钢丝棍，是对骨头硬度的补充，（调音时琴弦能随松紧变化较自如地将张力传达到整根琴弦）以对应更细的钢弦。

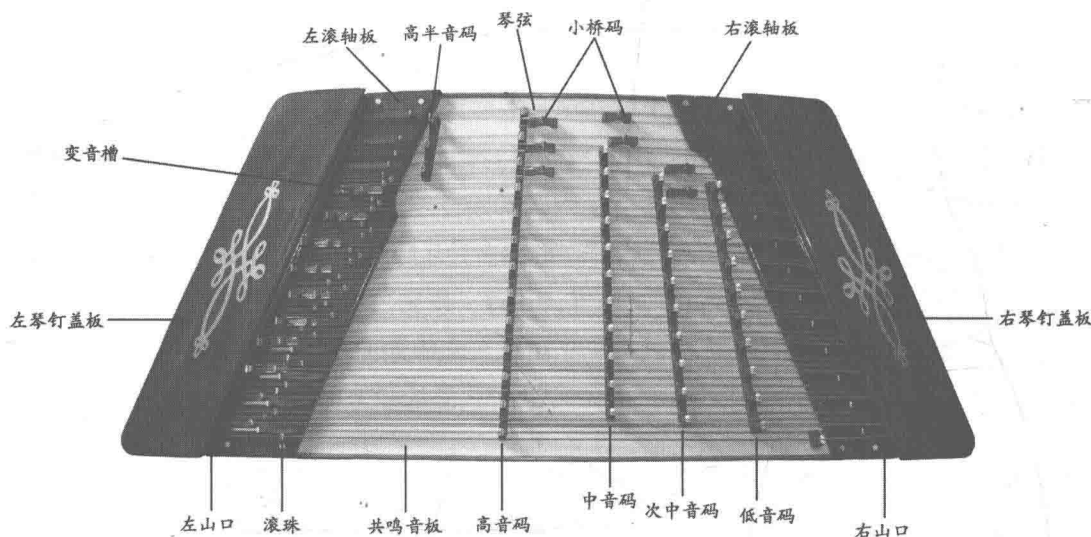


图 6: 扬琴部位名称平面图

6. 山口：指琴体左右两边镶嵌的两条突起的金属条（山口条），分别称为左山口和右山口，起到固定有效弦长和音高的作用。“402 型扬琴”使用的是整体式山口条。“蝶梦扬琴”采取分组式山口条和整体式山口条并用，使有效弦长固定与标准化，琴弦振动均匀。“蝶梦扬琴”在低音码（钢弦音）上设有滚珠，对音高起到微调的作用，其他码条（缠弦音）上为固定山口。

7. 滚轴板：在琴体面板上左右两边各有一条用花梨木或红木制作的木板，用来摆放能左右移动的滚珠和变音槽（小推车），称为滚轴板。左滚轴板宽为 12 厘米，右滚轴板宽为 9 厘米。滚珠和变音槽（小推车）采用金属制作，大多使用铜制或不锈钢，也被称作活动山口，可以左右推动改变其有效弦长，起到调整音高和临时转调的作用。在这里要特别说明的是“蝶梦扬琴”取消了右边的滚板，采用单边移位滚板；缩窄了左侧滚版，去除变音槽（小推车），在钢弦的音位上仍保留用滚珠实现音高的微调功能。