

郑 宝 恒

扬 琴 教 材

《 扬 琴 曲 选 》

《 扬琴演奏艺术初探 》

天津音乐学院

前 言



这套扬琴教材是作者多年在从事扬琴教学的过程中，为扬琴的教材建设，为探讨发展扬奏艺术，为试验组配各种扬琴的演奏形式，利用业余时间所进行的业余创作的部分代表性曲目。其中有扬琴常规技法独奏曲、扬琴滑抹音新技法独奏曲、儿童组曲、扬琴奏鸣曲、大、小扬琴重奏曲、以及高胡、扬琴、古筝三重奏曲等多种形式、体裁、和风格的曲目共十一首。汇编成一集《扬琴曲选》。

多年来，作者在教学中对扬琴的乐改、科研、演奏技法的整理创新、扬琴教学法的研究、扬琴音乐美学的探讨等方面，所进行过的试验和研究。把自己的经验和体会、成败与得失，总结编著成一本《扬琴演奏艺术初探》的理论资料。曲选与文本汇编成这套扬琴教材，以便与兄弟院校或扬琴工作者交流研究心得所用。

由于作者的水平所限，观点片面，文笔疏漏之处在所难免，诚恳希望读者们予以批评指正。

郑 宝 恒

一九八六年四月

注：本教材中的《扬琴曲选》和《扬琴演奏艺术初探》均为一九八六年在北京举行《郑宝恒扬琴作品音乐会》和扬琴讲学时所演奏的全部曲目和讲学文本。

扬琴演奏艺术初探

郑宝恒

1983·11

为了发展我国的扬琴演奏艺术，从1950年我担任扬琴教学工作以来，对扬琴的乐改、科研、扬琴器乐曲的编创研究、扬琴演奏技法整理、扬琴的教材建设、扬琴音乐理论研究、扬琴教学法的研究、扬琴演奏新技法的探索、扬琴演奏形式的组配等方面，进行过不同程度的初步探讨。其中有些项目是有成效的，有些项目是对后来的工作有启发意义的，有些项目的设想，尚未达到预期的结果，有待继续研究，现仅就我个人曾经进行过探讨试验的项目，向大家作个简要的汇报，以便集中更多的同行们的智慧，对共同感兴趣的问题，继续探讨下去，以使扬琴的演奏艺术，不论从独奏，或伴奏、合奏以及重奏方面，都能发挥出更大的作用和提到更新的高度。

下面分项进行介绍：

一、扬琴乐改

①、1950年我在中央音院开始担任扬琴教学工作时，用的是较原始的双八型小扬琴，音量微弱、音域很窄，不能转调，无法制音，面对这样原始而简陋的乐器，想到为要推动扬琴演奏艺术向前发展，不得不提出扬琴的乐改问题，古语说 公欲善其事，必先利其器 我当时所抱的理想，是，希望能研制出一台音域广、音量大、余音长、低音厚、有乐器威力、音质美、半音全、演奏方便、制音灵敏，既有我国扬琴的民族特色，又有现代乐器应有的科学性的扬琴。于是我和张子锐、赵立叶同志，在1954年初步研制成律吕式大扬琴，着重解决1、扩大音域、（四个八度）2、充实了全部半音阶、按十二平均率、半音级进左右两边分列、3、使各调的基本

排列规律完全一致，全都是大二度直线进行，需半音拐弯儿联接，以便于同曲移调演奏。4、增大了音量和声音厚度。5、把原来小扬琴的两条死山口，分割为每音一个活动山口，既便于保证音律的准确，又便于各音进行单独微调，和变换半音。6、装设脚踏制音器。使所奏余音可以速控。

新研制成的大扬琴，使作曲者为扬琴创作时可以随心所欲地作曲，为大型民族乐队合奏、提供了有力的声部乐器，为二胡等乐器担任伴奏时，起到了浓厚的烘托效果。存在的问题是比原来的双七型小扬琴，就是体积笨重、携带不便、低音到高音纵向演奏有一定的不便。

在这次乐改中，我曾试验研制过单音制音器，但未获成果。

② 1976年我与袁静芳，天津民乐厂的师付合作研制成“全律活码大扬琴”，在音列方面是综合保留了律吕式大扬琴和变音扬琴二者的优点，又综合克服了二者的缺点设计的。主要研究课题是为改进扬琴的音列、音响、余音控制，快速微调上。这个项目在津民乐厂刚试制了几台，认为音列可取，但音响有待改进。后因与我合作的师付退休，而暂时中断，现正拟与张子锐再度合作，在苏川民乐厂继续研制。

二、扬琴科研

在进行扬琴乐改的同时，对扬琴的一些另部件儿、琴弦张力的计算，和涉及到演奏音响等科学性差的问题，我认为应该进行这方面的科学研究，以使其逐步都能达到既有民族化又有科学性。多年来我对如下几个项目，曾进行过扬琴科研的试验：

① 扬琴低音弦罩

在扬琴演奏中，一直存在着所谓铁丝味儿噪音问题，我认为这

是由于琴竹头重量、所包皮料的厚度，与扬琴各音区和各弦组的琴弦号不相适应所造成的。一般说来琴竹所包皮料的厚度，大体与中音区较为适应，对高音区，琴竹头就显大些，这一矛盾尚可用控制击弦力度的办法，在一定程度上加以弥补，在低音区因缠弦较粗，琴竹头与琴弦的撞击面加大，而竹头所包皮料又太簿，因而造成的撞击噪音较为突出，这一问题虽然在击弦力度上稍加控制，可略为减轻些，但由于一般演奏和弦、琶音和分解和弦的根音多在低音缠弦上，需要奏出一定的强度，而一味控制击弦力度，则达不到表现作品感情的要求，反之激情之下，击弦力度稍一放手，又会产生刺耳的铁丝味儿噪音。为解决这一矛盾，我于78年研制了一种“扬琴低音弦罩”。这是根据钢琴击弦榔头的大小，所包呢料的厚簿，与各弦组是对号入座的原理，在扬琴每条低音缠弦上面，顺向架设一层皮膜，皮膜厚度可视弦号粗细的不同而区别对待。如最粗的弦上设三层皮膜，其次是两层，再其次是一层，琴竹垫在皮膜上击弦后，皮膜会立即弹起，不妨碍琴弦振动发音，加有低音弦罩的琴，击弦后音质柔、韧、圆、厚、浓，收到了强而不噪的效果。

② 扬琴滑音指套

这是考虑到在民族弹拨乐组的姊妹乐器行列中，唯独扬琴是个固定音高的乐器。它难以奏出象古筝压音、揉弦、琵琶推拉弦那样婉转如歌的效果，所以演奏时只能拐硬弯儿、不能拐软弯儿，因此扬琴独奏的表现深度和感染力还不能令人满意，虽然在某些地方的扬琴传统演奏中，有用压音手法的，但也只限于琴弦张力较小的个别音上可以使用，这种压音只起到吟揉的作用，而不能滑抹，又往往由于同音弦组的几个音由于受压不均，压音过后容易产生花音，况且，能压动的弦，其张力必然不匀，以致使空弦击奏时，音响松

软、音质欠佳。1961年间我针对这一问题，设计试制了“扬琴滑音指套”（见实物），经试验，用它来演奏揉、滑、抹等音时，能够获得象古筝压音、揉弦及琵琶推拉弦、电吉它等的令人满意的演奏效果。

③ 快速微调

通过设想用滚板、压条、或活码的办法，来迅速的改变全盘琴弦音高。以在因气候剧变而造成琴弦全盘变音时的应急措施。

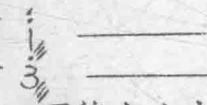
④ 双挡制音器

为解决扬琴演奏中，低音区的快速乐句时，所造成的余音混响问题，我研究试用踏板半控制的方法，使演奏时留有乐音，而没有余音（听一句录音「铃儿」。）

三、扬琴演奏技法整理

1950年我刚开扬琴课时，自己手上只掌握一些解放前我和一位广东音乐老师冯永康所学的滚奏、（弹轮）、轮音、双打、衬音（插入音）、顿音、压音等手法，所会曲目也多是广东音乐，开课后觉得光靠这些手法是远远不能满足发展扬琴演奏艺术的需要，

于是我把多年在学小提琴时，在提琴上常用的倚音和弦  双音的和弦轮音，手指拨奏等手法，和我学钢琴时用过的复调、对位伴奏音型，颤音以及各种节奏型的和弦、琶音、快速走句、二胡上的指花、古筝上的扫音 1 6 5 3 2 1 罗马尼亚大扬琴上常用的大琶音

15135135  古琴上的泛音、琵琶的绞弦、木琴的分解和弦等，不管古今中外各姊妹乐器上的手法，只要在扬琴上奏来有效果，是扬琴的演奏潜力所能作到，可以增强扬琴表现力的手段，对学生的演奏技术有训练价值，尽量把它运用过来，我觉得这

样的作法，是能相当广泛地挖掘出扬琴的演奏潜力的，再加上后来我又向各地的扬琴同行们学习了更多的演奏技法后，就觉得比原来仅限于几种广东音乐扬琴竹法的情况要好多了。

四、扬琴器乐曲的编创和扬琴伴奏编配的试验研究

发展扬琴演奏艺术，对于扬琴曲的创作研究，以繁荣扬琴曲的创作这一点，我认为是扬琴赖以生存发展的生命力所在。我刚开始教扬琴课时、把扬琴曲目的编创任务，寄希望于专业作曲者身上，当他们了解到扬琴可以演奏和声复调，并非单旋律的乐器时，不少曲作者曾为扬琴写了作品，经我试奏后感到他们只擅长于在扬琴作品中，注意和声复调等作曲技巧的运用，而不易作到扬琴作为弹拨乐器性能特点的发挥，因而多数作品形同仅用两个手指弹奏的简易钢琴曲，我觉得这不是扬琴创作的主要发展方向。由于当时对专业作曲者为我们提供扬琴作品的希望感到不足，所以才认定扬琴演奏者，如自身掌握些必要的作曲手段，是发展扬琴演奏艺术必不可少一环。

从事扬琴曲的编创，我的体会是：1·熟知扬琴的乐器性能特点， 2·熟习扬琴的各种演奏技法， 3·掌握一定的作曲理论手段。专业作曲者和扬琴演奏者，向各自不足的方面补充学习后，双管齐下，双方面都可为扬琴曲的创作，发挥很好的作用。 4·扬琴曲调的选材，应以音型活跃流畅、能发挥扬琴弹、拨、滚、轮等乐器性能为基本的音调素材，间有中、慢板式的发挥余地者为宜。

5·对曲调素材加以扬琴手法化的处理，如弹轮、八度、长轮、双打，衬音等各种扬琴技法的运用安排。 6·对曲调素材运用作曲手法加以发展丰富和变化，如调式、调性、曲式结构的选定，音乐风格的确立、音乐形象的塑造、和声复调的配置、乐曲织体的设

计，在发展乐曲时注意各种引伸，拉宽、移位、变形、转调、倒影等手法的运用，和乐曲高、低潮的布局安排。

7. 注意扬琴最佳音区的发挥，我国扬琴最有特色的音区，我认为是清彻、透明、幽扬而甜美的高、中音区，所以在作品的选调上，重要的旋律表达，应放在这一音区中。

8. 写旋律应避免一般化，用手法应注意多样化，应努力创造各种扬琴音型，节奏型和扬琴曲的织体，我认为扬琴作品应防止一味追求钢琴音型，形成捨本逐末，即把扬琴见长的弹拨乐手法忽略掉，而去片面追求钢琴见长扬琴见短的多声部立体化。扬琴曲的创作中，应该是虽在某些方面可以大胆吸收钢琴手法，以及其它乐器的手法，以扩大扬琴与其它乐器的共性手法，但重点首先应放在发挥扬琴的特长，即扬琴的个性手法上，这样才能使扬琴的共性手法不断丰富，扬琴的个性手法也很突出，一味追求钢琴手法，就会减弱扬琴特性，我曾听到有人听了钢琴化的扬琴曲后说：“我不知道这是在演奏钢琴？还是在演奏扬琴？”这句话虽然很尖锐，却使我想到在创作上应弄清钢琴曲与扬琴曲的同异之处，弄清这一点，才能在从事扬琴曲的创作时，在音型手法上既能大胆地去求“同”，（吸收其它乐器的共性手法），也能独创地去立“异”（突出扬琴的个性手法，因此我认为创作首先应放在发挥扬琴的特长上，作品应和钢琴曲有一定距离，使之在钢琴上无法全部奏出，而只有在扬琴上才能全部付诸演奏。这样的作品，才是扬琴的成功之作。

对扬琴伴奏的编配

1. 充分掌握、吃透、并分析了所伴主旋律的思想感情，地方风格，调式调性、曲式结构，情绪的转折，高、低潮的起伏情况后，可对原旋律给以和声补充，织体配置，背景衬托、情绪烘托、节奏

型的选定，乐句间的搭桥连接，主旋律终止和半终止的琶音配置，高潮的渲染等手法按伴奏的要求给以编配。在扬琴伴奏编配时，也同样应注意扬琴弹拨乐性能的发挥，而防止一味追求钢琴音型化。不能忘记所配的是扬琴伴奏，而不是钢琴伴奏。

五 扬琴教学法的研究和扬琴的教材建设

我认为发展和提高扬琴演奏艺术，重要的一环，是需要认真研究如何不断培养出高质量、高水平、既有坚实的扬琴基本功训练，又有丰富的扬琴理论知识，和一定的扬琴曲编创能力，并掌握高度熟练的扬琴演奏技巧，以及具有较深的艺术修养的扬琴专业演奏人才，这些扬琴新秀们，在其前人所创造的扬琴艺术成果的基础上，青出于蓝胜于蓝，一代接一代地把扬琴的累计艺术成果，不断推向新的高度。为此就需要研究和总结扬琴教学法，和致力于扬琴教材的建设。

我在30多年扬琴教学的实践过程中，随时总结整理并编写出一本《扬琴教学法》，现将《扬琴教学法》的目录介绍如下：

1、扬琴专业教师应具备的条件

2、扬琴教师的个人修养

3、教学中的五个相结合（一、扬琴的演奏、编创、教学、科研相结合，二、文献曲目中古今中外、多种风格相结合，三、线、简谱、首调固定相结合。四、小、大扬琴相结合，五、独、齐、伴、重、合奏相结合）。

4、教学中的几个讲座（一、扬琴的乐器发展史，二、扬琴乐改科研的作用，三、扬琴制音器的用法和维修），四、扬琴基本演奏方法以及演奏运动的生理解剖、五、扬琴基本功训练要领，六、练琴方法，七、扬琴调音技术经验和调音要领，八扬琴音乐美学，

九、如何克服上台演出的紧张情绪，十、扬扬琴演奏中职业病的防治，十一、扬扬琴教学法，十二、扬扬琴乐曲的编创）。

5、教师须掌握必要的教育心理学

6、教师在课堂中所起的作用

7、因材施教

8、教学相长

9、备课内容

10、如何上好一堂课

11、课堂用教学语汇

12、教案案例选介

多年来我为全国各地院校和团体培养的学生如张镇田、魏铁柱、李广才等人正是按上述教学法进行的。

扬扬琴的教材建设

培养扬扬琴演奏人才，必须有一套科学的、系统的、循序渐进的，多种风格兼容并包、既有基础理论的阐述，又有扬扬琴演奏法的传授，以及培养扬扬琴演奏艺术的全套教材。我在教学实践中，曾试验编著了了一套《扬扬琴教程》，其中九个分册，

1、扬扬琴演奏法文字本

2、扬扬琴音阶练习曲（十二个调的大、小调七声音阶、琶音和五声音阶）

3、扬扬琴技巧分类练习曲

4、扬扬琴独奏曲上、中、下三集

5、扬扬琴重奏曲上、中、下三集

遇到的问题：我国尚未正式举行过一次全国性扬扬琴教材会议（琵琶、二胡、笛子等都不止一次地举行过这种会议），所以在扬

琴界就难以确认一定数量的共同性扬琴曲目，也就无法为全国各艺术院校扬琴专业选定一套共同的必修曲目，如一旦要举行全国性扬琴比赛，就更需要有一定的共同性曲目，才好谈比赛，所以这是我在扬琴教材建设中感到应该解决，但又是我个人的力量所无法解决的问题。

六、扬琴音乐理论研究

我认为发展扬琴演奏艺术，需要经常把实际工作中集累的经验，发现的问题，从学术的角度探讨研究，总结整理成扬琴的音乐理论资料，使扬琴演奏艺术的发展，能更富有理性的指导。例如我发现有的年青的扬琴工作者，一味热衷于在扬琴上演奏外国乐曲，并且在他们的扬琴研究领域，演奏外国乐曲占了很大的比重，忽略了扬琴是中国的民族乐器。我认为在曲目的选择、演奏技法的继承，风格的学习方面，这些都是首先应从我国各地方音乐扬琴中去吸取营养，并使之成为发展我国扬琴艺术的温床，如把自己的研究重点，过多地放在搞外国乐曲上，将会使我们的这门民族乐器，成为无本之木，无源之水，离开了民族民间的音乐土壤，使“扬”琴变成了“洋”琴，导致成方向性的问题。

针对上述情况，我撰写了《论我国几种主要扬琴的地方风格》的学术论文，发表在天津音协出版的《民族音乐论文集》上，在这篇论文的结束语中，我着重提到这样一段话：“扬琴在今天大踏步地向前发展时，既要大胆地吸收各种外来手法，注：（我这里提的是外来手法，而不是大量演奏外国曲目），但作为民族乐器来说，更应该特别强调首先应认真学好扬琴的传统艺术（包括曲目、技法、风格），使扬琴深深地扎根于我国扬琴优秀的民族民间传统艺术的土壤中，不断让其充分吸收各种民间音乐的养料后，才能使扬琴把不断丰富的演奏技法，与更加浓郁的民族风格，水乳交融，相得益彰地沿着民族化的

道路，和适应着民族乐队交响化的要求，更稳健地发展起来。我这篇文章是针对着那些在扬琴上大搞外国乐曲的作法，而强调学好传统扬琴的重要性的。

又如我在教学中，发现有的学生在扬琴演奏中，片面追求“快”“强”，“吓人”的作法，他们认为扬琴演奏好坏的标准，就是以快取胜，以快遮丑以快壮胆、越快越好，有的甚至自我吹嘘说：在某地区，所有打扬琴的谁也没有我打得快，这样就把声情并茂，具有艺术魅力的扬琴演奏艺术，驱赶到真正是以快取胜的百米赛跑的跑道中去了。因此他们演奏扬琴时所创造的快速记录，的确可观，其音响成为车间的一片机械噪音，让人全无旋律可辨，其音质成为刺耳难听的破铜烂铁，让人全无艺术可享，反倒败倒了人家的音乐胃口，使扬琴从原来的喜闻乐见，变成了望而生畏的东西，我认为上述这种扬琴悲剧的形成、是由于狭猛、偏激、片面的扬琴演奏艺术观和审美观所造成的，这就使我感到应该研究扬琴音乐美学，不断创造和提高扬琴音乐的美学价值，并撰写有关扬琴音乐美学的文章，以帮助某些扬琴学生，把对扬琴演奏艺术的审美观，从百米赛跑的跑道上，拉回到表演艺术的舞台上，来，以树立正确的扬琴演奏艺术审美观。

七、扬琴演奏新技法的探索

我在多年以来从事扬琴教学的过程中，除对原来扬琴的各种性能特点和技法感到赞赏，自己在不断努力学习和掌握扬琴原有的和近年来其它同行们所创造的各种演奏技法的同时，也为进一步提高扬琴的表现能力，发展和丰富扬琴的演奏技法，进行过多方面的试验和探索。在这过程中，我深感扬琴在独奏的表现力方面，比起其它如琵琶、古筝等乐器的独奏效果来还是有些不够理想之处。其中我认为主要原因之一，就是其它乐器擅长演奏歌唱性的旋律，从而使乐曲婉转动听，

在民族风格，以及乐曲的韵味方面。凭靠着其演奏技法中经常运用的各种推、拉弦、揉弦和压音等手法，为表达乐思增色，添彩、提味，从而增强了乐器的感染力和表现力。而扬琴尽管在其演奏旋律、和声、复调、琶音、以及各种节奏型、衬音、滑奏、滑弹、顿音、泛音、反竹、拨奏、快速走句、压音以及各种弹、拨、滚、轮等方面有着较丰富的表达能力，但在民族弹拨乐器的家族中，唯独扬琴的“歌喉”是个“直嗓子”，由于她属于固定音高的乐器，所以在演奏较为婉转的歌唱性旋律中，只能拐硬弯儿，不能拐软弯儿，因而在演奏某些具有浓郁的韵味、委婉圆润的旋律中，扬琴原有的表现手段就显得无能为力了。这种在扬琴演奏中能硬不能软，能直不能圆、出音死板、不能揉弦、韵味平淡、民族风格不强的现象，成为扬琴独奏中感染力和表现力不强的因素之一。成为不能进一步表达更具有丰富内容的乐曲的严重障碍。为了提高扬琴独奏的表现能力，弥补扬琴演奏技法中上述这方面的不足，我于62年开始，对扬琴演奏技法中运用滑、抹音的问题，进行了探索和研究，并于75年整理出：1、有关理论、2、工具制作、3、演奏方法、4、演奏曲目、5、演奏音响等一套扬琴演奏新技法的应用技术资料。根据这套资料的实践，在扬琴上演奏一些慢板抒情、婉转如歌、民族韵味较浓的作品时，就可奏出象古筝压音、琵琶推拉弦、二胡滑抹音、揉弦以及电吉它滑音的效果，同时还可模拟鸟叫声、风呼啸声等特技效果、使扬琴这个“直嗓子”的“歌喉”，在独奏中也能揉弦和拐软弯儿，增强了演奏中的诗意，民族风格和耐人寻味的感染力。扬琴演奏技法中增加了演奏慢柔的手段后，与原来长于演奏欢快流畅的手法结合使用，起到扬长补短的作用，使表现手段更加丰富，使艺术上增加了刚与柔的对比性，从而使扬琴的演奏领域扩

展出新的深度和广度。

八、扬琴演奏形式的组配

发展扬琴演奏艺术，对探索组配多种扬琴的演奏形式，是有着重要的意义的。美国小提琴家斯特恩认为培养小提琴的独奏演员，在教学过程中，独奏和室内乐的训练，对学生来说是有着血缘关系的。我认为他把独奏与重奏提到同等重要的地位，确是他多年从事艺术实践的经验之谈。联系到扬琴工作者主要的工作方式，则是担任合奏、伴奏。而音乐院校的扬琴专业课，主要是通过独奏来培养学生，是不能完全达到这一要求的，所以我认为应该在以独奏方式培养学生的同时，再辅助以一定课量的扬琴室内乐（各种形式的扬琴重奏），会对扬琴学生起到：1、全面提高独、齐、伴、重、合奏的能力。2、积累合奏经验。3、提高艺术修养。4、增加扬琴演奏形式的新品种。根据这样的指导思想，我提出应该试验组配建立我们的扬琴室内乐的设想，于是我于50年代起开始对各种形式的扬琴重奏、进行了配器组合试验，如小扬琴二重奏乃至六台扬琴的齐奏、大、小扬琴的重奏，二胡、扬琴、琵琶三重奏，笛子、扬琴、大提琴三重奏，四胡扬琴、三弦三重奏，二胡、扬琴、洞箫三重奏，高胡、扬琴、古筝三重奏等，这些形式我都分别为其进行了编曲配器，并投入了教学进行试验总结，其中以高胡、扬琴、古筝三重奏这一形式的“育种配方”较为理想。

除此而外，我还对扬琴奏鸣曲、扬琴与乐队、扬琴合奏、扬琴交响诗等各种扬琴演奏形式，进行了配器组合试验，和有益的尝试，现分别介绍如下：

1、高胡、扬琴、古筝三重奏这一形式简单易行，三样乐器发挥的综合效果，具有丰富的表现力，它不同于过去那种单旋律齐奏的琴箫种

合奏，也不为某种特定的地方风格所局限，在演奏技法上把传统与现代的兼收并蓄，与多声部的配器织体编曲法相结合，古、今、中、外和各种地方风格均能表现，有鲜明的时代特点和民族风格，自从这一形式于五十年代在教学中开课和参加演出以来，受到课堂学生和国内外观众的欢迎。成为解放后我国民族乐坛中开放的一朵小花。因此，在近年来我对这一形式的配器织体研究，与曲目编创进行了重点试验。写出了有关学术论文和不少重奏作品。

2、扬琴奏鸣曲

各种器乐演奏的高级形式，很自然地会向专业性更强，艺术与技巧更高的多乐章的套曲发展，这样才能表达更深刻的乐思和哲理，表现更有份量的题材，也需要更高的演奏技巧，艺术上的对比会更大，通过对这种高级形式的探索，会把扬琴演奏艺术，提到更高的境地。在这一指导思想下，我试验组配曲创作了三个乐章的扬琴，高胡奏鸣曲，和大扬琴与乐队的协奏曲。上述这些大型的多乐章套曲的奏鸣曲和协奏曲，这一外来形式，我认为在发展扬琴演奏艺术时是可以采用的，我作为学院出身的扬琴工作者，清醒地注意到防止把自己的作品，写成群众不易接受的学院派作品，而力求写成群众通俗易懂的学院派作品。

3、扬琴与乐队

扬琴与乐队的协奏、或扬琴独奏、乐队伴奏，也是发展扬琴演奏艺术重要的方面，因此我曾创作了单乐章的大扬琴与乐队曲《欢乐的节日》，对乐队的配器，扬琴的发挥、进行了试验。

4、扬琴合奏、扬琴交响诗

在如何发展自成系统的扬琴乐队的试验研究方面，我认为也是发展扬琴演奏艺术领域中一个需要研究的课题，我通过创作扬琴合奏曲

《山寨火把节》、扬琴交响诗《川江音画》等曲的试验，改变了我原来认为扬琴合奏①、琴弦太多，音准不易协和，②、由于琴多造成的余音混响严重，影响声部层次的清晰，吃力不讨好，但通过上述作品的演出，听众对扬琴合奏的效果很满意，因此我体会到如对扬琴合奏曲的织体写法、音区划分、竹法运用等方面安排得当的话，是会收到她应有的艺术效果的，经实践，我认为发展自成系统的扬琴乐队，对扬琴合奏曲的编创研究，是开拓扬琴演奏艺术领域中，一个很值得研究的课题。

在探索扬琴演奏新技法、和扬琴演奏形式的组配过程中，我的一个基本指导思想，是想把扬琴从一般人认为扬琴主要是伴奏乐器和合奏中声部乐器的地位中解放出来，把她提到绝对音乐的高度，即创造扬琴担任独奏、重奏、扬琴合奏等单独演奏的学术价值，努力挖掘扬琴的表现潜力，提高扬琴在人们心目中的社会地位，让扬琴从多方面焕发出自己的瑰丽色彩。

以上八个问题，是我曾经探索过的主要课题，多年来我从自己的扬琴工作实践中，感到为发展扬琴演奏艺术，首先应通过扬琴乐改来提高扬琴的表现力和科学性，乐器条件有了初步的改善，又要有足以发挥乐器性能特点的扬琴作品跟上去，才能使英雄有用武之处，新的扬琴作品，又会对扬琴演奏技法的发展，不断提出新的要求和促进，而乐改、创作、演奏等又需要有扬琴音乐理论的指导，才能承前启后，不断沿着正确的方向，向新的扬琴艺术高峰继续攀登。能够驾御新乐器，掌握新技法、演奏新作品，研究新课题，又需要从扬琴教学上不断培养出能担当起发展扬琴演奏艺术的一代新人，才能使事业在不断更新的高度上，一代接一代地搞下去。所以我深感为要有效地推动扬琴演奏艺术的发展，必须从上述围绕扬琴

的各个方面，全面推动起来，使其在发展过程中，各个方面，互相促进，相辅相成，全面提高。

我自己为发展扬琴演奏艺术，曾作了如上几个方面的初步探讨，其结果是成败得失、价值大小、不同程度地均有所感。不过是在发展扬琴艺术的道路上，起了个投石问路、抛砖引玉的作用。而在座的其他同行们，各人都在不同的侧重面，为扬琴演奏艺术的发展，作出了可贵的贡献，这些对我既是很好的学习榜样，又是对我的一种鞭策力量，但愿通过这次向扬琴界同行们的汇报，借机和大家交流经验、交换意见，如在某些项目上有共同感到兴趣的同志们，我们还可以合作起来，共同研究，以便集思广益，为把我们祖先留给我们的这门扬琴演奏艺术，使其更加光彩夺目地繁荣发展起来。