

□赵艳芳

ZHAO Yan-fang

扬琴在中国发展的文化机理

Cultural Sources of Yangqin's Development in China

内容提要:回顾扬琴这一分布很广的乐器在世界不同地区的历史沿革、探讨扬琴传入中国后的生存条件、产生的变异和其中的文化内涵,以及“中国扬琴”的形成。

关键词:扬琴 洋琴 世界性 起源 中国扬琴 文化生态环境 “母语” “语境” 多元化。

扬琴,属击弦乐器,在世界上分布很广,欧洲、亚洲、北美洲、澳大利亚都有,不同文字的名称多达几十种,欧洲的英语国家一般称它为 Dulcimer(德西玛),或 Psaltery(索尔特里),东欧及通行斯拉夫语的国家叫它 Cimbalom(新巴罗),德国和周围的国家叫它 Hackbrett,南亚、西亚一带叫 Saunter(桑图尔),中亚及中国的新疆叫 Chang(箜)(旧译作“昌”,现按当地演奏家吴军的意见改正。)中国早期叫“洋琴”、“打琴”、“蝴蝶琴”等,后来统称“扬琴”(详见后文)。中国的周边国家大多用汉名的音译: yang(朝鲜)、Yoochin(蒙古)、Yankin(日本)、Kim(泰国)等。

一件乐器遍及四大洲这么多国家,都有着自己代表性的曲目和演奏家,国际扬琴大会也已举办过多次,称它为世界性的乐器应当是没有争议的。

扬琴在欧洲

“德西玛”(Dulcimer)在欧洲有较长的历史,最早的可靠资料是:拜占廷时期一幅有关扬琴的雕刻版图像。此后近三百年里却不见有“德西玛”的记载,但这并不表明这段时间“德西玛”不存在,只不过因为某种原因还未发现考古的资料而已。

在现存的资料中,1440年以后有大批绘有“德西玛”的人物肖像画出现,它们的共同之处是:“演奏者表情神圣,身体僵直,目光远离乐器。”^①。这与那一时期欧洲的另一一些贵族画像特点相似:画像中人物与所执乐器的演奏无关,只不过是以此显示他(她)们的文雅和风度罢了。

收稿日期:1999-11-01 文章编号:1003-0042(2001)01-0104-7

作者简介:赵艳芳(1961-),厦门大学音乐系副教授(福建 厦门 361005)

而那一时期能有肖像画流传下来的不会是贫民百姓,只能是上层社会中的人物,是王公贵族。他(她)们觉得有用“德西玛”来装点自己“高贵形象”的必要,足见当时“德西玛”在上层社会狭小的音乐圈子里确实占有一席之地,也证实了它那时确实“存在”着。

文字记载表明:“十五世纪开始‘德西玛’(Dulcimer)的名称开始确立”。^②由此可见:十五世纪之前,欧洲不同国家和地区有过多形制不同的扬琴,名称极不统一(见前文),从“不统一”到“确立”,正反映出它逐渐定型,开始步入当时社会音乐生活主流这一事实。阿尔萨斯的一位音乐家就曾在其著作中把“德西玛”作为一件“常见乐器”加以叙述,^③细致地描述了它的构造、音域、音色和演奏方法。

从十五世纪到艺术史上有名的巴洛克时期,欧洲的音乐生活中流行过各种弹弦乐器,有些乐器甚至是弹、拨、击三种技法同时使用的,“德西玛”就是其中之一。两种古钢琴:Harpsichord(拨弦)和 clavichord(击弦)也在这个时期先后出现,这是“机械型击弦乐器”(为论述之便暂用此名)从“传统型弹弦乐器”中剥离出来的重要转型期,它清晰地记录了人类在乐器制造中认识和运用传统乐器的一个转变,即从弹弦、拨弦、击弦的不同发音方法中,选择了利于机械加工的一种,从而引发出乐器制造上的新思路,终于有了钢琴的问世。从这里不难悟出弹、拨、击三种技法都用的扬琴(“德西玛”)在这一历程中的重要地位和作用,有的学者就曾指出:“扬琴和索尔特里琴同为钢琴的前身”。^④

如果按单线进化的观点看,制作精良的古钢琴一旦产生,扬琴应被排斥于音乐生活之外了。其实不然。音乐作为一种文化,本质上不存在“先进”和“落后”之分。乐器也是这样。和古钢琴通过键盘机械传递的击弦方式相比,扬琴用手持锤击弦的演奏方式,对演奏者来说有一种不可替代的切近感和直接表达的贴身体验,这在演奏的生理和心理感受上有微妙的区别。裸露琴弦的保留,还给演奏方法的变化(保留了弹、拨、击

三种技法)留下了更多选择的可能,正所谓“尺有所短,寸有所长”罢,现代钢琴演奏家中有掀开琴盖用手拨奏的,正是为寻求键盘演奏不可能有的音响而“手工操作”的活例子。因此扬琴能在以它为起源之一的钢琴诞生以后,一直保持着自己在民间音乐中的生命力。

据《新格罗夫音乐、音乐家大辞典》的记载:这一时期有过大量“德西玛”演奏者的画像,但已不是贵族装腔作势的“纪念品”,而是描绘了“德西玛”和各种乐器组合而成的民间小乐队的真实演奏情况,这种情况的大量产生,引起了“正统音乐家”们的注意,一度还引发了“德西玛”在(欧洲)音乐生活中该如何“定位”的争论^⑤,这一切都说明“德西玛”那个时期在欧洲的广泛存在和影响。

1704年潘塔莱翁·赫本斯特莱特(Pantaleon Hebenstreit)为法国皇帝路易十四献上了一台新制作的扬琴,因制造精良,性能优异,深受法国宫廷和上层社会的喜爱,被命名为“潘塔莱翁”琴,一大批“潘塔莱翁”演奏家应运而生,他们在欧洲各地巡回演奏着作曲家们为“潘塔莱翁”谱写的乐曲,歌剧舞台上还一度出现过女主角用“潘塔莱翁”自弹自唱的场景,扬琴因为制造工艺的进步,受到了欧洲上层社会的青睐,走向了自已的又一次鼎盛期^⑥,并且在一些合奏作品中得到应用,好几种新型的欧洲扬琴也是在这个顺境中产生的,经过改良的“新巴罗”大扬琴更有后来居上的成就。但不要忘记:在欧洲,扬琴一直根扎在民间。

从扬琴在欧洲的这段简略历史可以看出:真正意义上的扬琴是十五世纪后随着欧洲工业文明的日益临近而出现和兴盛起来的,它的发展轨迹有相当一段和现代钢琴的产生是在同一思路并行,仅仅因为保留了弦的裸露和直接击弦的演奏方式,才使它们分道扬镳了。

至此,可以顺势归纳笔者有关扬琴“起源”的观点:1. 扬琴的制作可能受某些传统弹、拨、击弦乐器基本原理的启发,但这些乐器并不是真正意义上的“扬琴”。2. 因此扬琴并非继承性明确

的、由单一原始乐器发展而来的传统型乐器。3. 当人类社会从手工业向现代工业过渡,材料、工艺、设计都有较大提高时,才可能产生真正意义上的扬琴。4. 欧洲当时正处在这个阶段,具备首先制作出这一乐器的条件。5. 与此相关的是,我们在研究时应该充分注意到它与一般传统乐器的区别,审视的角度也应当有所不同。

扬琴在中国

《中国大百科全书(音乐舞蹈卷)》中对扬琴是这样介绍的:“扬琴——(Dulcimer)击奏弦鸣乐器……明代(1368—1644)晚期传入中国……,明末清初始传于广东”^⑦,时间上记载更明确的是:“1663年中国册封使臣张学礼至琉球,在唱曲表演中用了瑶琴(扬琴)”^⑧,“在唱曲表演中用了……”,就意味着传入应早于这一时间。中国以外的有关记载还有:1651—1655年间琉球王国在“上江户”的仪式准备中,“坐乐”里就有洋琴这个乐器,而琉球王国的这套音乐“又可证实其为中国音乐是十分明确的。”^⑨,所以在时间上“明代晚期传入”一说应是可信的。

扬琴在欧洲的兴盛期(这个提法不含“处于中心位置”的意思),大约在十五世纪末至十七世纪初的两百年之间,也就是中国的嘉靖——万历时期,那时的中国正处于“手工业空前发展、城市更加繁荣、东南一带地区出现了更多的大城市,国内外贸易也同时发展”的阶段^⑩。有这样的社会政治、经济背景,欧洲商人或传教士把扬琴随身带到中国沿海地区来是合乎情理的事。

中国大百科全书里选用了扬琴原文名称中的 Dulcimer,实质上是认可了最初传入中国的扬琴是“德西玛”这种类型。这是有道理的。上面所引资料里,中国使者“见到洋琴”而又留下明确时间记载的是“1663年”。这应该说是扬琴传入中国时间上最保守的下限,而那时“潘塔莱翁”还没有定型,也没有献给路易十四(1704年),与“潘塔莱翁”同一个等级的“音乐会大扬琴”情况也一样,当然都不会“提前”流传到中国来;传入

中国的自应是轻便的 Dulcimer。还有一点是我们应该注意的:今天我们能见到的史料中,没有外国使节、传教士、商人向中国官方“进献”扬琴的记载,因此可以合理地推论:当年“洋琴”的传入纯属个人的、民间的行为,是出于个人自娱的需要,是“无心插柳”的结果,这在很大程度上排除了大型的、笨重的扬琴类型传入的可能。

严格说来,中国扬琴并不是只有德西玛一种,新疆自治区普遍采用的就是与此不同的 Chang(锵),即前文提到属于中、西亚流传的那种。Chang 在型制上和德西玛不尽相同。它的传入应与中国古代对西、南亚的贸易有关,时间也应早于我们所说的欧洲扬琴,但“长时间里只在天山南北的维吾尔族中流传,并无流传到内地的迹象”^⑪。也有过对元代的“七十二弦琵琶”是否属于“中亚扬琴”的质疑,据史书所载,那种乐器是元军征伐西方时“得自乞什米”(克什米尔地区),它是用拨片弹奏的,属于拨弦卡农中的一种,在清代的文献中把它写作“喀尔奈”(卡农的他译),说它“状类洋琴”,显然和我们所说的扬琴没有关系。内容所限,本文对上述两种都将不再提及。

扬琴在中国的“始传地”,一般说法是:扬琴“始传于广东”,而后再流传到各地。但丘鹤侗(广东早期扬琴演奏家)在其 1921 年有关扬琴的专著《琴学新编》中写道:“(扬琴)……初出于扬州,故名扬琴,后吾粤人有效而作之,致其形如蝴蝶状……”^⑫,其中“初出于扬州”可以理解为“最初自扬州传来”,那“始传于广东”的说法将不能成立;如果理解为“产生于扬州”,那就从根本上否定了洋琴是外来乐器的事实^⑬;当然也可以看作是由借音导致的附会,可不去深究。只是身为广东扬琴演奏名家,本身又是广东人(台山)的丘鹤侗,似乎没有一点“始传于广东”的“地方观念”,未免有些奇怪。至于“扬琴始传于广东”的说法,笔者以为和早期直接把扬琴叫做“广东洋琴”有关,应该归因于广东音乐在二十世纪初的兴盛与流传,扬琴在这个地方乐种的组合中又比较新颖突出,给人们留下了先入为主的印象。一

般听众熟悉的扬琴曲目至今仍然是“雨打芭蕉”、“昭君怨”之类的广东音乐,认为这才是扬琴的“原味”。当然,扬琴也并非所谓的“广东地方性乐器”,很早它就已经在川、黔、滇、东北、江、浙各地不同的地方曲艺中广泛应用了,这显然不是一个“地方乐器”力所能及的。

扬琴进入中国后,在中国的大部分地区得到传播。虽然当时的封建王朝封闭守旧,未把扬琴纳入官方音乐的视野,但到了十八世纪末,扬琴仍然在中国的许多说唱和民间音乐中扎下了根,对它的记载也时有所见。上至官方文献《皇朝礼器图式》^④和文人墨客记事抒怀的《锦城竹枝词》^⑤,下至风俗志性质的《杭俗遗风》^⑥等文字史料中,均以熟知的口吻提到过扬琴。值得注意的是《清稗类钞》中收有“金赤泉听洋琴”一文,作者金赤泉是清代乾隆时钱塘人,他仿效名篇《琵琶行》的例子,以诗的语言详细记述了扬琴的来历、形状构造、演奏方式,艺术感染力和听众的反应,并感叹“闲邪纳正是为琴,如此漫淫同郑妩。”要“请君举手绝其弦……追取希声太始前。”^⑦反映了旧式文人对“洋”乐器传入并受到欢迎的忡忡忧心,这些都是扬琴早在乾隆时已在中国广泛传播的明证。《清稗类钞》的作者是近人徐珂,他称“洋琴”而不用“扬琴”,金赤泉则在诗中直言“此琴来自大海洋”,自然也叫“洋琴”无疑。足见称“扬琴”是后来的事,说“初出于扬州”更是由此附会出来的,不可信从。

扬琴自传入始,在民间有过许多不同的名称:“洋琴”、“瑶琴”、“蝴蝶琴”、“铁线琴”^⑧、“打琴”等等,这些名称分别反应了人们对这一新传入乐器的认识角度和认知程度。后面的三种名称纯属“就事论事”,非常直观的指认了扬琴的外型(蝴蝶琴)、材料(铁线琴)、演奏方式(打琴);“瑶琴”这一称呼是少数人中使用的“书面语言”,反映的是“扬琴其琴瑟之变体者也”、“今之琴虽异古之琴,然今之乐犹古之乐也”的观念^⑨,一切都是“古已有之”,是超然而守旧的文人情怀。只有“洋琴”这一称呼和当时民间对一切舶来品皆加上“洋”字的认知方式相一致,直接给扬

琴划上了“非我族类”的标记,这正是不同文化碰撞而又未达到某种认同时的必然。

扬琴虽然传播很快、很广,但囿于当时的历史条件,一直是处于民间“私相授受”、自生自灭的状态,并未受到真正的重视,当时正处于发展成熟时期的昆曲、京剧和各自占山为王的大型地方剧种,都没有接纳它。扬琴主要是依附在俗文化的说唱和曲艺表演之中。这是一个相对狭小的生存空间,它考验着扬琴的适应性,是一次在新环境中对自身生命力的锤炼。扬琴以自身的优点适应并生存下来了,而且由于中国大地上音乐风格的千差万别,发展出了不同的风格和流派。

从“洋琴”到“扬琴”

人类不同文化发展的总趋势是多元共存而非排斥对抗,由于“不同”,碰撞是难以避免的,但其结果往往是各有汲取,形成“我就是我,我中有你”,“你就是你、你中有我”的状态,这是一个浸透了情感与理智、排异和接纳的漫长过程。中国古代的音乐文化就曾经循着这个途径走向辉煌。好几种今日人们熟知的“民族乐器”当年并非“中国的”,也是历此漫漫长途融合发展而来。扬琴是较晚才传入中国的乐器,能在短短三百年内被接纳到“民族乐器”的行列里来,应算是非常快的,这是因为它自身的各种条件和中国音乐文化当时的发展有许多契合之处使然。

任何乐器都有作为“器”(物质)的一面和作为“乐”(非物质)的一面。接纳它也必需有这两个方面的条件。扬琴的制造并不复杂,它传入中国时“东南沿海手工业空前发展”^⑩,在这样的工艺条件下,仿制应当不算困难,是随时随地均能做的事,早期曾有把扬琴制作成外观如蝴蝶状的,得名“蝴蝶琴”即是一例(见图1)。乐器不必靠长途远道输入,流传就有了物质保证,这是非常重要的。对比一下更早或同期传入的欧洲古钢琴和管风琴之所以不见传入民间,就很清楚了(当然还有物质以外的原因)。

扬琴传入中国时,欧洲已面临古典主义音乐时代的到来,此后的三百年(正好是扬琴在中国流传的同一个三百年),那里是钢琴和交响乐的天,扬琴悄然退出了专业音乐的行列。君临欧洲音乐舞台的交响乐和钢琴随着殖民者的坚船利炮在世界各地登陆,形成了今天世界范围内强势音乐文化的基础,这种环境,使扬琴一经传入中国便割断了与母体联系的“脐带”,落胎于另一文化生态的土壤之中,从此走上了封闭发展的道路。从这个角度看,可以说扬琴是仅有的、没有带着“母语”进入中国的“洋”乐器,中国音乐就是它的“第一语言”。在人们早已熟知钢琴、小提琴等洋乐器“名曲”和“原版教材”的今天,谁又见过扬琴这一同样被冠过“洋”字标记的乐器有什么“原版教材”或“名曲”?第一本可以称之为教材的专著《琴学新编》,是由生于十九世纪末期的中国人编写的,它从文字到谱式完完全全是中国的传统样式,无丝毫洋味,这正是“封闭发展”的生动说明。

扬琴初传入中国应是轻便的“德西玛”(Dulcimer),而非后来经改革后臻于完善的“潘塔莱翁”或“新巴罗音乐会扬琴”。传入中国的“德西玛”琴,是欧洲民间使用的乐器,音位排列没有像键盘乐器那样经过十二平均律的彻底改造,还停留在民间调式音阶的阶段^④,看一看中国早期的“蝴蝶琴”就知道此言不虚(见图2)。这和中国民间乐器的演奏习惯,和说唱音乐中的常用调式较易沟通,也为扬琴日后中国化的律吕式排列提供了基础。当今中国的扬琴形制虽多,平均律扬琴也早已出现过,但时至今日仍然以快速转调扬琴应用最为广泛,正说明着这一点。

扬琴是一种极易“上手”的乐器,法国的音乐家梅尔塞内(Mersenne Marin, 1588—1648)在其著作中曾提到:“(扬琴)经过一、二小时的练习就可以进行简单的演奏”。这是一个看似细微,实际上很重要的特点。它使扬琴传入中国后,能稍加训练就应用到俗文化表演艺术中去,这种初期的依存关系对扬琴是一个难得的机遇。尤如离乡背井的人在异国他乡很快获得一份能保证生

存的工作一样。仍以古钢琴和管风琴作比较,它们就无此幸运,在堂而皇之地进入中国后,即被锁于宫廷、弃置库房,从来没有在中国实际的音乐天地中活泼泼地生存过,“流传”自然更加无从谈起。

扬琴初期所依存的说唱和曲艺,是明、清以来中国最活跃的表演艺术品种,传统的文学和音乐都把它作为一个新的载体来发展自己。从音乐的角度看,说唱、曲艺对宫廷音乐、文人音乐、宗教音乐和民间音乐都有所吸收,扬琴依存于此,不仅能学到“纯正”的汉语,也吸收着各种各样的“方言土语”。资料显示^⑤,近二百多年里,沿海的江苏、浙江、广东、广西、福建等省在“丝竹音乐”、“弹词”、“扬州清曲”、“四明南词”、“绍兴平胡”、“粤曲”、“广东音乐”、“广西文场”、“海南八音”、“福建南词”中使用了扬琴;稍远一些的湖南、安徽、江西、山东、河南等省在“渔鼓”、“常德丝弦”、“淮北丝弦(安徽琴书)”、“恩施扬琴”、“江西清音”、“山东琴书”中也使用着扬琴;远离大海、深处内陆的陕西、山西、甘肃、四川、云南、贵州,更早在“榆林小曲”、“安康曲子(汉中)”、“翼城琴书”、“二人台”、“云南扬琴”、“贵州文琴”、特别是“四川扬琴”中应用着扬琴,孤悬于这一片地区之外的东北,在扬琴的使用上也有着一枝独秀的光彩。如此广泛的地域和众多的乐种对扬琴都有过“养育之恩”,使得扬琴在沿着中国音乐文化轨迹发展时没有受到“门户”的局限,而是广积厚纳,获得了份外广阔的发展空间,在短短三百年里,就和那些流传数千年的古老乐器一样,演化出缤纷多采的不同流派来。

音乐表演是非常富于技艺性的,器乐更是如此,不同文化传统的民族在器乐演奏的技艺上有不同的偏爱,是实际存在的。中国的传统是偏爱弹拨型的弦乐器,浩如烟海的古籍文献里有关音乐演奏技艺的描绘十之八九是关于弹弦乐器的。从汉、唐到明、清,诗词文赋中脍炙人口的名篇对弹弦乐器的音色、演奏技巧和音乐感染力有过许多精彩细腻的描绘,从中可以感受到中国人对弹弦乐器喜爱程度之深。扬琴是非常接近弹弦乐

器的,它一样能“大弦嘈嘈”、“小弦切切”;一样能“高山流水”、“欸乃归舟”。这就特别能使“中国耳朵”所接受。也正因为它和弹拨乐器“性相近”,所以中国几千年弹拨乐器积累的种种传统技法也很自然地扬琴所吸收,成为“中国扬琴”技法的来源。

中国传统乐器中,鼓是非常丰富的一个大类。历史上的朝廷仪典、行军作战;卖艺行街、儿童玩具都有鼓在其中,真可谓千姿百态、应有尽有。其中尤以双锤击奏一类发展最为完善、演奏技巧最高,演奏中所用的双锤,材质、软硬各不相同,品类极为丰富。这些都是扬琴生存于民间时最易接触和受到影响的。扬琴的演奏正好也是双锤击弦,冥冥之中契合了中国式的鼓所擅长的演奏技巧——尤其是轮奏的技巧。在这样丰富的双锤样式和演奏技巧的启发下,沿着“大珠小珠落玉盘”的中国式音乐审美取向走去,最终创造出“琴竹”这样柔韧巧妙的演奏工具和一整套的演奏技法来,实在是顺理成章的事。这应该是中国扬琴在演奏工具和演奏技法上独创性的来源之一。

最后应当提到的是流派的作用:同源分流谓之派。任何一种乐器演奏技巧的创造和发展,几乎都伴随着流派的产生。因为“流派”本身就意味着不同风格的演奏技巧和曲目,因“不同”形成的对比与参照,是激励艺术发展的重要因素。扬琴传入中国后,由于传播面广,涉及的地方乐种多,很早就形成明显不同的演奏风格:从《雨打芭蕉》中听“广东扬琴”的华丽奇巧;从《将军令》中听“四川扬琴”的铿锵跌宕;再从《三六》里欣赏“丝竹扬琴”的委婉细腻;从《苏武牧羊》里品味“东北扬琴”的吟揉苍凉,确实是各具异彩。正是由于各派艺术家丰富的艺术实践,最终积累形成了单竹、齐竹、轮竹、颤竹、滑竹、揉弦、拨弦、抓弦、点弦和装饰等成熟的扬琴演奏“十大技巧”^⑩,为中国扬琴自成体系奠定了坚实的基础。

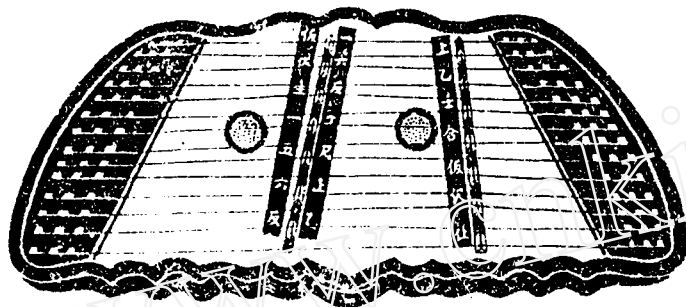
到了二十世纪后期,“洋琴”已是历经了将近三百年中国音乐文化的洗礼,进入了中国音乐文化的“语境”,具备了作为“民族乐器”品格的“扬琴”

了。由“洋琴”到“扬琴”,这本身就是中华民族对外来音乐文化的一次接纳和认同。今天随着第一批扬琴演奏专业硕士的出现,中国扬琴已向深层次、高水平发展又迈出了一大步。舞台上人才辈出,专为扬琴而作的乐曲大批出现,这一切使中国扬琴底气十足,与欧洲扬琴、西、南亚扬琴形成了鼎足而三的局面。

- ① 《新格罗夫音乐、音乐家词典》P.701
- ② 1511年英国出版过一本介绍乐器的小册子,书中称扬琴为“Dulcimer”。——见郑德渊《中国乐器学》十二章P.207
- ③ (同1);Luscinius Ottomar,阿尔萨斯音乐家。
- ④ 《音乐辞典》242页(德西玛琴)文艺书屋印行——王沛伦。
- ⑤ (同1):Mattheson(1681—1764)。他1713年曾在音乐评论中争论:“扬琴应当定位在下层社会……”
- ⑥ 《新格罗夫音乐、音乐家大辞典》703页。
- ⑦ 《中国大百科全书(音乐舞蹈卷)》781页。
- ⑧ 《冲绳与中国技能》——喜明盛昭(日本1984的环球文库)。转引自徐平心《中外扬琴发展和比较》打印本。
- ⑨ 《中外音乐交流史》177页——冯文慈。
- ⑩ 《中国古代音乐史稿》下册745页——杨荫浏。人民音乐出版社1981年版。
- ⑪ 《中外扬琴的发展和比较》(打印本第8页)——徐平心。
- ⑫ 《琴学新编》——丘鹤俦。1921年在广东以个人身份出版的32开直排本。
- ⑬ 《中国乐器学》十二章267页——郑德渊。台湾,生韵出版社1984年7月。
- ⑭ 《皇朝礼器图式》(1759年序)——转引自《中国古代音乐史稿》
- ⑮ 原诗如下:“清唱扬琴赛出名,新年杂耍遍蓉城,谁家一夜莲花落,都爱廖儿哭五更”
- ⑯ 《杭俗遗风》——(清)范组著,见前注^⑩徐平新论文。
- ⑰ 见《清稗类钞》474页——徐柯。有关文字如下:“乾隆时,钱塘有金赤泉典簿者好音乐。尝听洋琴而作歌以纪之。歌曰:云和之琴空桑瑟,至人摠思中音律,庖牺不作古乐亡,杂沓箜琶始竞出。此琴来自大海洋,制度一变殊凡常。取材诂用折桐梓,发声亦自寻宫商。图形宛然如便面,中护铁弦经百炼。钿钉节比排两头,二十六条相贯穿……座中听者皆忘疲,共道此琴铁胜丝,……”。
- ⑱ 1601年利玛窦第二次来华时献给宋神宗的古钢琴也曾被叫做“铁线琴”。——笔者。

- ① 《琴学新编》序之四、之三,——吕云樵、容倡渔
- ② 《中国古代音乐史稿》745页——杨荫浏。
- ③ 《扬琴演奏法》第一章1页——陈德钜编。上海国光书店1955年出版。
- ④ 《中国音乐词典》有关说唱的所有条目——人民音乐出版社1984年。
- ⑤ 《当代中国扬琴的现状和发展》——项祖华。《中国音乐年鉴》1994年卷232—236页。

图例 1:蝴蝶琴(引自《琴学新编》直排版)



图例 2:双桥码音位图(同上)

式格底字線梵琴揚

