

南风研讨系列

古琴的传承与开拓

主 编 郑培凯 张为群

南风研讨系列

古琴的传承与开拓

香港城市大学中国文化中心古琴座谈会文集（2006）

郑培凯 张为群
主编

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

古琴的传承与开拓：香港城市大学中国文化中心古琴座谈会

文集：2006 / 郑培凯，张为群主编．

—桂林：广西师范大学出版社，2014.5

ISBN 978-7-5495-5320-4

I. ①古… II. ①郑… ②张… III. ①古琴-艺术-中国-文集

IV. ①J632.31-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 074171 号

广西师范大学出版社出版发行

桂林市中华路22号 邮政编码：541001

网址：www.bbtpress.com

出版人：何林夏

全国新华书店经销

发行热线：010-64284815

山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司

山东省临沂高新技术产业开发区新华路 邮政编码：276017

开本：960mm×1270mm 1/32

印张：6.5 字数：173千字

2014年7月第1版 2014年7月第1次印刷

定价：44.00元

如发现印装质量问题，影响阅读，请与印刷厂联系调换。

古琴：音乐与文化

郑培凯

古琴界的朋友，对古琴的认识并非一致，甚至有时还引起争端，各执一词。虽然说“君子和而不同，小人同而不和”（《论语·子路》），有不同的意见，讨论讨论，得见不同的面向与层次，深入剖析事物的本质，是件好事，但是，一些琴家热烈讨论的结果，往往引向和谐的反面，不能和气收场。经常发生的情况是：一派强调古琴的本质是乐器，弹出来的是音乐，因此演奏的技巧与手法是第一性的，目的是通过古琴的弹奏表演，展现乐音之美；另一派则强调古琴的本质是人文传统，因此精神境界的体会与提升是第一性的，目的是自娱娱人，调节心性，提高人文道德的修养。照说，强调音乐与强调文化，应当是相互照应，相辅相成的，然而，一旦有人提出了“第一性”这样的哲学命题，就有琴家沉不住气了。接着发生的，就跟上个世纪中国哲学界的争论相类似，上纲上线，变成了古琴的物质基础与上层建筑之争，甚至演变成“唯物主义”与“唯心主义”之争。或许因为我们不是琴家，是局外人——说得好听是旁观者清，

说得难听是隔岸观火——比较心平气和，就会暗地里批评，因古琴本质引起的争论，实在有违古琴的文化传统，成了意气之争。

古琴在 2003 年被联合国教科文组织列为“世界非物质文化遗产杰作”，强调的是，古琴在人类历史文化中，因其优秀的人文传统，得以代代相传，承继不断，见证了人类面临历代沧桑，浪花淘尽之后，还能不绝如缕，保存前人创意所累积的文化艺术精粹，留给后世优秀的人文基础。这种看法是宏观的，着眼点不是突出个别音乐家的独特技艺，而是以人类文化作为整体，考虑的是人类文明发展的走向，如何承继优良传统，让明天更美好，拥有更丰富的人文资源。每一个音乐天才所开创的新天地，攀登上无人企及的艺术巅峰，都是整个人类文化向前探索的成就，都能汇集成文化传统，为后世景仰、传承、学习与体会。

这样的看法，也是中国古代哲人与史家的着眼点。司马迁在《史记·乐书》中，总结先秦的音乐理论，结合“乐”与“礼”的关系，指出：“乐者，天地之和也；礼者，天地之序也。和，故百物皆化；序，故群物皆别。乐由天作，礼以地制；过制则乱，过作则暴。明于天地，然后能兴礼乐也。”可以看出，整个思考脉络是宏观的，不只是考虑人类文明的社会秩序，还联系到天地的自然运作，因此，礼乐的结合，不仅涉及人类的共同心理秩序，更上升到天地万物的和谐共处。这段话其实源自《荀子·乐论》，是典型的儒家音乐观，并不特别标出音乐的独立性，也不认为音乐家的自由创作可以滥情恣意，违背天地的秩序，以故意颠覆来进行艺术创新。

因此，我们可以看到，琴家在 21 世纪发生的争论，除了意气相悖之外，还有对于古琴如何定位，有着不同的认识。音乐学院出身的琴家，因为强调古琴音乐是器乐的一种类别，是音乐领域的特定专业，需要经过长期专业训练，又具有特殊音乐天赋，掌握精准的技巧，才能出类拔萃，所以反对笼统强调古琴的本质是人文修养，反对只着眼于内心精神境界

提升，更不能忍受“无声胜有声”这种趋近于玄妙灵悟的传统说法。音乐学院的琴家，大概是纯粹从音乐技巧与专业水平出发，关心古琴音乐能否在音乐领域别开生面，更上一层楼，超越中国过去的古琴传统，又在世界音乐的创新领域中发扬光大，为音乐学的发展别树一帜。

然而，古琴作为文化传统的意义，却又不仅限于音乐学这个专业。自从中国文化成型，在孔子之前，古琴就同时具有音乐与文化修养的功能与作用，三四千年来传承不断。《史记》说到，“《诗》三百篇，孔子皆弦歌之。”而《诗经》的第一篇《关雎》，也是如此吟咏的：“关关雎鸠，在河之洲……窈窕淑女，琴瑟友之。”

看来，古琴作为文化传统与人文修养，也是不能忽视的。

目 录

- 古琴：音乐与文化（郑培凯） / i
- 古琴艺术的传统、继承与发展（龚 一） / 001
- 古琴艺术的传统与现状（李祥霆） / 014
- 从经济因素看琴的传承与开拓（荣鸿曾） / 024
- 琴坛近况的一点思考（苏思棣） / 032
- 新世纪古琴传承的几点悬念（刘楚华） / 036
- 西方人听古琴（郭茂基） / 042
- 保存、传承与发展（林友仁） / 046
- “拨刺”指法音义之商榷（张清治） / 064
- 古琴音乐创作的路向（谢俊仁） / 071
- 古琴专业教育模式研究（丁承运 傅丽娜） / 077
- 重识古琴（张振涛） / 085
- 关于“中国古琴音乐文化数据库”的建设问题（袁静芳） / 103
- 古琴的演奏与欣赏——自娱？娱人？（主持：郑培凯 余少华） / 111
- 近代古琴用弦转变对琴学观念之影响（黄树志） / 140
- 香江琴话（沈兴顺） / 152
- 绿绮台琴之我见（黄康华） / 169
- 古琴音乐流派的传承与发展（姚公白） / 179
- 跋（张为群） / 191

古琴艺术的传统、继承与发展

龚 一 | 上海民族乐团一级演奏员 |

历史之长、遗产之丰、文化地位及其价值之高、有待研究的课题之多，使古琴成为民族器乐中令人瞩目的一件代表性的乐器，2003年11月7日更被列入世界“非物质文化遗产代表作”，为世界所瞩目。

古琴艺术是我国民族音乐中尤为珍贵的瑰宝，是民族音乐传统的典型，备受民族音乐界有识之士的重视。有专家认为：“不了解古琴音乐的人，不能算是懂得中国音乐。”^[1]但如何看待和继承古琴的传统，在当今社会中又应如何发展古琴音乐等一系列问题，在古琴界和音乐界还存在着不完全一致的看法。有人认为古琴音乐的发展应与时代同步（唐中六《草堂琴谱》吕骥及冯光钰序），评价古琴艺术是一枝“极美丽的古代花朵”，“欢迎它为人民的建设服务”（《琴曲集成》陈毅题词）。有人认为

[1] 龚一编著《古琴演奏法·序一》，上海：上海教育出版社，1999年。

古琴如果仍然“曲淡节稀声不多”、“淡无味”、“不称今人情”的话，“就必然脱离民众而走向衰落”，将“蹶而不振，沦为博物馆艺术”^[1]。有人认为古琴艺术的内涵和功能是多元的，它是古代社会生活较为全面的反映。它既可示雅于书斋庭院，也可呈现于大庭广众之中。有人对古琴音乐的发展持反对态度，并直指“与时代同步论”加以批评；有人发表文章表示对古琴的发展“始终保持警惕”^[2]。有的则唯恐出现偏差，再三提醒“慎言发展”；也有琴人认为古琴只适应书斋庭院中面对三五知己“自娱”。文化部举行古琴比赛，多个城市举行古琴考级，也有人以鲜明的态度表示反对，指责说这是对古琴艺术高雅内涵的破坏。这些不同观点的讨论或争论，在古琴范围内虽然并未形成“剑拔弩张”的势态，却也旗帜鲜明，针锋相对。不同观点，不同的角度，是客观存在，毋庸回避。通过讨论、辩论，求大同存小异，只会有益于古琴艺术的继承与发展。涉及什么是“传统”、古琴艺术究竟该如何继承、古琴究竟要不要发展以及如何发展等问题，非但有必要讨论，而且有必要进行深入讨论。我们可以心平气和、以理服人、以事实为依据地进行讨论。大家都是为了一个目标：有利于古琴艺术传统的继承，有利于古琴艺术的发展。

关于“传统”

“传统”两字是古琴界出现频率极高的一个关键词、常用词，“继承传统”也是古琴界的一个长久性的话题。

何谓“传统”？《辞海》注解：“由历史沿传而来的思想、道德、

[1] 蔡仲德《中国音乐美学史》，北京：人民音乐出版社，1995年，747、806页。

[2] 吴钊《对古琴发展始终保持警惕》，《新闻早报》，2006年9月12日。

风俗、艺术、制度等。”古琴的每一本琴谱、每一首古曲都是由历史沿传而来，因此说它们是传统是不应有异议的，有异议之处是如何看待传统！

一个不争的事实是，所有传统在“历史沿传”的过程中都在变，没有不变的传统。音乐史学家黄翔鹏先生又进一步解释道：“传统是一条河流。”河流的关键在于“流”，否则就是死水。而“流”与“变”的过程实质上就是一个“发展”的过程。同一首古琴曲版本多至数十乃至近百，则说明了有数十近百种“变”。有的琴谱、琴曲变得深受琴家欢迎，传响于数百年的时空中。有的则仅仅存于谱目之中，少人问津。数百年来流传着的、传响着的大多数琴曲，可以说是一批由“变”而来的精华。这部分精华是传统的代表，它们向世人描绘着艳丽的历史，张扬着我们中华民族文化艺术的流光溢彩。

古琴乐器本身，由短小而变成现在所见到的长度“三尺六寸五分”；春秋时期的“琴”，因琴面有图形凹槽，因此只能弹奏空弦，到唐以来的古琴按音、空弦音、走音并用；记谱法从文字谱到减字谱，并在一千多年的实践中不断地完善；每个时代新创作的琴曲，不断增加；古琴的美学理论，趋于丰满及系统化；无数篇幅的琴乐诗词及理论文献的积累，促使古琴崇高文化地位与社会地位的形成。这些无一不突出古琴的“变”与“发展”。正因为这种“流动”与“变”，才形成了斑斓绚丽、令人骄傲与赞叹的传统。

我们从音乐的本体也可以看到古琴艺术传统发展的状况。

“1 2 3 4 5 6 7”（“宫商角徵羽”），两三千年来古代琴家就是用这些稍纵即逝、有限的几个音，弦上指下地表现着人们的思想情感，表现着大自然，表达着演奏者自己的内心世界。《幽兰》、《离骚》、《广陵散》、《胡笳十八拍》、《汉节操》、《精忠词》等，以及古代文人所崇尚的隐逸题材如《平沙落雁》、《渔歌》、《山居吟》、《渔樵问答》等一大批琴曲，使我们认识到古琴艺术与所有的艺术形式一样，遵循着艺术发展的规律，

反映社会现实，反映生活，反映人们的思想感情。广泛流传的琴曲曲目，又使我们了解到古代音乐创作者与历史及今天的文艺创作家一样，在创作时首先抓住并突出重大题材，典型、集中、正确、深入地反映了乐曲时代的社会生活与中华民族精神。

在有限的几个音的千变万化的排列中，古代音乐家注重的是音乐形象的正确塑造：《幽兰》中孔子的哲思，凝重深远；《离骚》中屈原宽广的胸怀与含冤不平的情结，远不是一般的悲冤；《广陵散》所表现的壮士情怀，悲壮豪迈；《大胡笳》中女文人蔡文姬的情感与一般街巷女子的泣诉，呈现了两个完全不同的形象；原词原曲的《精忠词》（即岳飞《满江红》词）与《苏武思君》中的民族气节、壮烈坚毅、气宇轩昂相比，更显得深沉、苍古与沧桑。如果以上音乐形象较为固定，较易捉摸与感受的话，那么古代文人们在山林大川中的心境与情怀，高雅、宁静致远、中庸和平等审美感觉，用看不见摸不着的抽象的“音”来表现，则更显其难度。用今天的话说，在选题确定后如何把握好“音乐形象”的正确性，是音乐创作中要首先考虑的问题。而我们古代的琴家、音乐家在创作中，却把握得十分精到与正确，正因为如此才产生“戈矛杀伐”、“指边轰霹雳”（古人评《广陵散》）、“汉使落泪沾边草”（古人评《胡笳》）、“盖取清秋寥落之意，鸿雁飞鸣，秋中之景物也”（古人评《平沙落雁》）等种种准确鲜明的音乐形象与深刻的艺术感染力。

古琴艺术瑰宝的一个重要组成部分，则是它的理论文献及大量唐宋诗词中的古琴诗篇，它们展示了古代各历史时期的琴乐纪实、深度的音乐审美研究。“琴德最优，琴声最清”，“感天地，泣鬼神”，更说明了古琴艺术的教化功能及音乐表现力。“弦与指合，指与音合，音与意合，意在音外”，更是早在三百五十年前总结了世界上任何一件乐器共同的学习方法、循序渐进的学习程序及“意在音外”这样的艺术欣赏的最高境界。

古琴曲中的结构章法、旋律铺展的手法与逻辑规律、多种音阶及变

化音的应用、丰富的调性转换、琴乐与民间音乐的结合、古琴曲中显示出的生动的中外音乐文化交流等，以及古琴所独有的大量音响，向今天的我们及今后的人们，展示了两三千年来古琴音乐所代表的中国古代音乐在不同时期的不同状态。

简单的概述，想说明古琴艺术内涵都在“变”中发展，由于不断的发展，古琴艺术才形成“博大精深”、“浩如烟海”的势态。因此，发展是古琴艺术传统的精髓，是本质，是内核。变是绝对的，不变是相对的、一时的。古琴艺术三千年的传统，就是“流”着“变”着的三千年。

关于“继承”

继承传统遗产，不仅仅是我们今天的话题，也是千百年来人们在艺术范围内所思考的一个大题目。“取其精华，弃其糟粕”则是千百年来人们所共守的一条准则。平时我们常说“深入学习研究传统文化”、“继承优秀的文化传统遗产”，可见对传统要进行深入的学习与研究，不是表面肤浅的学习、草草的“研究”；“继承”是要继承优秀的遗产，不是凡是“遗产”都为继承之列。“传统”、“遗产”并不全是精华，不全是优秀的。因此在对“传统”、“遗产”的继承前，我们必须对其深入学习与研究。通过学习研究，区分出精华、优秀与非精华、非优秀甚至是糟粕。这个学习研究的过程，需要有古代琴曲的大量积累，本科及旁科综合知识的参合及科学的判断力。最后还必须通过实践与时间的检验。古琴艺术传统遗产中也同样存在着精华与非精华或是糟粕的内容，这是客观存在的事实。《神奇秘谱》、《五知斋琴谱》、《琴学入门》等一批颇有价值的琴谱，今天常能听到的《流水》、《广陵散》、《潇湘水云》、《平沙落雁》、《梅花三弄》、《渔樵问答》、《醉渔唱晚》、《酒狂》、《佩兰》等一大批优秀的琴曲，

以及展示琴乐艺术风采的一批文献诗词，它们说明、见证了历史，堪称古琴艺术中的“优秀”与“精华”。它们活在多少代琴人的手上，活在百年千年的时空中。古琴艺术是由这些“优秀”、“精华”而延伸它的生命，展示着它的光彩。这是千百年来多少代琴家以同一个审美标准进行筛选的结果。当然，少部分乐曲也因统治阶级的政治标准及汉民族的听觉习惯，影响了一批琴曲的流传。因此，我们不可一概而论，须十分慎重地对待。

呆板说教的《三教同声》等琴谱，及无端配上唱词的《流水》、《潇湘水云》等不伦不类的琴曲，是不能称为优秀和精华的。有些琴曲，结构混乱，章法无序，旋律乐句的结构拖沓冗长，弹者习之不久则生厌，也是常见的现象。近三四代琴家中更无一位琴家弹奏带唱词的《流水》与《潇湘水云》，则也说明了琴家的审美准则。检视历代琴谱刊印时对曲目的选取，近百年来各地琴会雅集演奏曲目，半个世纪来几代琴人CD唱片录音的曲目，也都集中于六七十首琴曲，都说明了琴家们在鉴别“精华”、“优秀”与“糟粕”审美标准上，是如此高度一致。千百年来琴家与其他艺术门类的专家一样，并不是凡“传统”就奉若神明、顶礼膜拜，而是“取其精华，弃其糟粕”地继承传统遗产。

毋庸辩说，即使一首优秀的、精华的琴曲，也存在版本的优劣以及某一部分或某一段不精彩、不优秀的可能。《存见古琴曲谱辑览》载，自1634年《古音正宗》以来，《平沙落雁》有近百种版本存世，但经过近四百年的延传，在近一个世纪中南南北北所存见于琴人手上的仅六七种版本。原有绝大多数的版本经过数百年来琴家们的筛选，存录于古谱之中。四十五段《广陵散》大多数琴家都弹到二十七段的“正声”为止。其原因，除一般情况下四十五段的演奏时间偏长外，也由于二十七段后某些段落乐句重复太多，结构较为松散拖沓。至于1425年《神奇秘谱》的《流水》、《潇湘水云》，除因学术研究所需外，琴家们都不弹奏，基本

上都弹清末道士张孔山的《流水》和《五知斋琴谱》，或查阜西、吴景略传谱的《潇湘水云》版本。这些充分说明五六百年来琴家们都以相对统一的标准选取“优秀”、“精华”。当然也有突出的例子，《神人畅》由于突出应用了大量的“4”、“7”音，不合“宫商角徵羽”五声音阶的传统标准，因此只有1549年的《西麓堂琴统》一个版本收录。虽然只有一个版本，但它却说明了古代中原地区汉民族与其他民族的交流，说明了古代音乐创作中的音阶构成与应用的某些技法，是一份十分难得的珍贵谱例。由此可见，古琴艺术的“继承”，是个慎重的科研性质的工作，必须以科学精神与科学态度为前提，进行研究。哪些版本应该继承，哪些曲目不应舍弃，不可人为地主观妄断。

人们常说继承传统音乐要“原汁原味”，意为要最原样的、最初始的继承，反对“走样”，反对变味。这无疑是一种良好的愿望，但诸如“原汁原味”的定义、标准是什么？《平沙落雁》、《流水》、《渔樵问答》等琴曲众多版本中，哪一个版本是“原汁原味”？是以时间先后还是以流传广与不广为界？近现代演奏者中谁是“原汁原味”？“原汁原味”又由谁来判断？绘画、书法、瓷器等对象，可以用原件展示其时代的风格及审美特征，它们存在于空间，其特定不变的内涵、风格与时代及其个人的特征，不容随意改动，通过空间视角，被历朝历代的人所确认，对其人为的“变”是不允许、不应该的。即使“变”了也不为人所承认。但“时间艺术”的音乐要“一成不变”，要“原汁原味”，则难以做到。古代没有录音录像等科技手段，古人的音响在演奏完的那一瞬间已经消逝。经历代琴家的传衍，一首琴曲的版本及演奏必定会产生某种程度的“变”。多少不同版本的存在、多少派多少人的不同演奏，就说明存在着多少不同程度的“变”。这种“变”使一首乐曲更形象更精彩更生动。它们更像流水，更像水云翻滚。这种“变”是无数代琴家审美标准的体现。其实每一位琴家都在“变”，这个“变”除了某种社会因素外，琴家的不

同身世不同艺术审美，甚至一个琴家的不同年龄段、不同的阅历、对乐曲内涵感悟的深化，会产生不同的“变”，“变”从未停息。因此，以某一种弹法、某一位演奏家的演奏就定为“原汁原味”，似乎并不是准确的科学的界定。

当然，并非凡是“变”都应被肯定，因为变可能变好，也可能变得不好甚至变坏。同样存在一个问题，即变好与不好或者变坏的标准又如何界定，由谁来界定？唯一的标准应该是以乐曲内容有关的历史文献资料为依据，以人们对乐曲音乐形象的正确理解为依据。

古谱中每一首古曲在谱前谱后都有小序和短跋，对乐曲的内容都作了相应的提示。如《平沙落雁》题解：“盖取清秋寥落之意，鸿雁飞鸣，秋中之景物也。”（《琴苑新传全编》）这就是今天我们理解与解释《平沙落雁》的依据。《潇湘水云》的题解中写道：“（先生）每望九嶷为潇湘之云雾所蔽，怀惓惓之意。”按传统文献数据的提示展示乐曲的主题与意境，就应视为“正确”演绎了一首古曲。因此“原汁原味”若理解为乐曲精髓的再现，那就可触可摸了。

对音乐本体作具体的研究，更是一种实质性的研究方法。

对乐曲的本体进行研究，是在依据历史文献资料的基础上，对乐曲本身进行研究。如《广陵散》又名《聂政刺韩王》，同时又有“井里”、“别姊”、“徇物”、“冲冠”、“长虹”、“取韩”、“投剑”等四十五个小标题可参考，那么乐曲大致的处理框架已经清晰。而音乐旋律中透显出的形象又与标题那么吻合。古人评论，“及其怫郁慨慷，又隐隐轰轰，风雨亭亭，纷披灿烂，戈矛纵横”（《琴苑要录·善琴篇》引《琴书·止息序》），“数作‘拔刺’声，指边轰霹雳，一鼓息万动，再弄鬼神泣”（元耶律楚材《弹广陵散终日而成因赋诗十韵并序》），壮烈的兵刃寓杀伐之气；清人杨时百评说：“今按谱弹之，觉指下一片金革杀伐刺激之声，令人惊心动魄，忘其为琴曲。”（杨时百《广陵散谱后记》）《五知斋琴谱》中《潇湘水云》提示，“自

三段至尾，皆本曲趣味，抑扬恬逸。自四至八段，全在两手灵活，如云水之奔腾，连而圆洁，方得曲之旨也”，更是具体指出几段到几段要体现“云水奔腾”的形象。对本体研究后，演奏者在二度创作的演奏中，应忠实地体现古人的提示。如此这般，则是基于传统，是对传统较好的继承。也有一些乐曲经多少代琴家的传衍，音响面貌已与传统的题解或文字数据大相径庭，相去甚远，用传统的数据解释乐曲显然已不适合，因为研究的对象是“这一首”乐曲，某人演奏，具有相对的固定性，而不是研究文献资料本身。因此应该以沿传的实际演奏作为研究对象，不可以文史数据套用。梅庵派徐立孙先生的《捣衣》，小快板速度，明快流畅的情感，吟唱朗朗上口。若以惯用的“长安一片月，万户捣衣声”、“捣衣捣衣复捣衣，捣到更深月落时”等诗句注解，显然有牵强之感。

毋庸置疑，每位琴人由于师承的不同、演奏水平的高低，对古代文化生活感悟的差距、对乐曲内涵不同的理解、所从事工作的不同，都会导致对乐曲不同的处理。但在对古琴艺术进行科学研究的时候，是随意以个人主观判断，而应有一个基本统一的标准——继承优秀，继承精华，继承精髓。

关于“发展”

每当提及古琴艺术的发展，在部分琴人的思维中，似乎就是指当下现实的事情，是创新，是乐队或其他形式的伴奏，是将古琴弹成“不像古琴”，似乎发展与传统、继承之间必然存在着对立的矛盾。其实不然。传统由发展而成，发展是整个沿传过程中的一条主线，贯穿于古琴艺术的整个历史，包括过去、现在及从现在朝向将来的全过程。古琴艺术的发展，古已有之，古已行之。

春秋、汉魏的“琴”发展成唐以来的古琴，发明古琴文字谱又改革为减字谱，大量琴乐诗篇的创作，一百五十余部琴谱的出现，存见跨度一千五百年的三千首曲谱，从1425年《神奇秘谱》的《流水》到清末张孔山的《流水》，以及《五知斋琴谱》越趋完美的《潇湘水云》……正是古人的“发展”才使得古琴艺术形成了浩如烟海的蔚然大观！

前辈查阜西、管平湖、吴景略、张子谦、顾梅羹、姚丙炎等先生，他们一生所从事的理论文献资料整理、打谱研究、琴曲演奏的传衍、教材编写与整理、新琴曲的创作与改编、大庭广众中的演奏等，都贯穿着发展的精神。打谱使古已失传的琴曲复响，从无到有地使《广陵散》、《离骚》等古曲展示在世界人民面前。以吴景略先生为代表，将《渔樵问答》、《梅花三弄》等琴曲，处理得如此的古朴委婉、优美动听，几成“一统天下”之势，为海内外琴人所折服。前辈琴家对传统古琴艺术已进行了综合性的发展。

吕骥同志在1995年成都第二次国际古琴交流会上，提出了古琴要“与时代同步”发展的观点。无论是从历史角度还是现实角度，这一观点无疑是正确的。可以说不论哪一门艺术都必然会“与时代同步”发展，或者说不可能不与时代同步发展。拓展古琴的表现力，研究古琴与时代同步发展的基础理论，创作新琴曲，探索新颖的演奏形式，正是我们这一代琴家与音乐家的职责。

琴家与作曲家关注着古琴的创作，《江雪》（朱践耳）、《江流》（周成龙）、《大江东去》（徐景新）、《山水情》（金复载）、《楼兰散》（金湘）、《三峡船歌》（李祥霆）、《双乙反调》（谢俊仁）、《梅园吟》、《春风》（许国华、龚一）等一批新琴曲的诞生，虽然还只是不多的几首，但在丰富古琴的演奏技法、激发拓展古琴的表现力等方面已起到了极大的推动作用。

演奏形式的发展，近十年来已呈蓬勃之势。古琴与大型民族乐队、大型管弦乐队，古琴与手鼓，二张古琴与非洲鼓女高音，古琴与口琴、