

第一章

古筝的历史渊流

第一节 古筝起源趣话

筝，是华夏民族创造的一件弹拨类乐器，因为历史悠久，又被称作古筝。

根据音乐史学界的研究，早在西周王朝统治时代，秦国建立之前，筝已经开始流传于秦地，算来已有近三千年的历史，叫它古筝实不为过。不过，就像从东海之滨的长江入海口溯江而上，探寻这条长大河流的源头并非易事一样，今天的人们要正确判定这门古老乐器的起源，即准确判定古筝到底有多“古”，实在也比较困难。关于筝的起源，历来众说纷纭，虽然扑朔迷离，倒也不失机巧趣味，细细比较、体味各种说法的内容和背景，也许能揭开这层覆盖在古筝音乐长河源头上的神秘的面纱。

早在公元前四世纪的战国时代，筝就已流行于秦、齐、赵等国，其中以秦国最为盛行，故素有“真秦之声”，“秦筝”之称。对筝的起源，说法不一，主要有 3 种见解。

一、分瑟为箏说

在古代文献中确实有分瑟为箏的说法。唐赵璘《因话录》中记述：“箏，秦乐也，乃琴之流（一作琴）。古瑟五十弦，自黄帝令素女鼓瑟，帝悲不止，破之，自后瑟至二十五弦。秦人鼓瑟，兄弟争之，又被为二。箏之名自此始。”宋代的丁度在他的《集韵》中也载有类似的说法：“秦人薄义，父子争瑟而分之，因此为名。箏十二弦，盖破二十五而为之也。”日本第十七世纪元禄年间宫廷乐师冈昌名所著《乐道类集》中记载有：“…或云：秦有婉无义者。以一瑟传二女，二女争引破，终为二器，故号箏。”

二人争瑟，由争夺而产生了“箏”，这种说法是毫无科学根据的，只是传说而已，不说把争的人说的多么无情无义，单就一种乐器来说，都是由无数个部件组成的，缺一不可，争一而破为二，必然破碎或残缺不全，怎么会成为两件单独的乐器呢。

记述“争瑟为箏”的文献虽然不少，却有明显的破绽。

首先，箏的弦数是从少到多发展而来的，前面已提到，最早是五弦箏，经过九弦成为十三弦。十三弦箏再怎么流传广、影响大，也还是箏弦制发展的一个历史阶段。现代的箏弦已经增加到二十一弦、二十五弦甚至四十四弦、四十九弦。由简到繁显然是箏弦数演变的一般规律。按“争瑟为箏”说，箏弦却是由多到少发展变化的，这既不符合事实，也有悖于乐器发展的一般规律。

再从字的结构分析。根据《说文》解释，凡属于琴类的乐器，字的结构都从“琴”。瑟的结构从“琴必”，箏的结构则从

“竹争”。这说明箏并不是琴类，二者是两个不同属类的乐器。最早的箏可能与竹有关，所以从竹。

无风不起浪，根据专家的研究，在汉代，有些地区的箏确实外观制作得像瑟，这可能催生或助长了“争瑟为箏”说。瑟与箏在童年时代是不是有更密切复杂的关系，现在还是个谜。

二、箏筑同源说

筑为箏源说最早见于东汉应劭的《风俗通》。“箏，五弦筑身也”，认为箏起源于古代的一种用竹击弦的乐器筑。东汉许慎的《说文解字》持相同的观点，并进一步解释道：“箏，鼓弦筑声乐也，从竹箏声。”意思是箏的质料是竹，形制外观来源于筑，可发出铮铮的音响，这也是箏之为箏的理由。后汉刘熙的《释名》这样描述箏：“箏，施弦高，急，箏箏然也。”认为箏因弦紧音高，音响铮铮而得名。

筑为箏源说有合理之处，也有还没解释清楚的地方，由于筑这种乐器似乎战国以后就逐渐失传，要彻底证明二者的关系就成为很复杂的事情。

箏之起源，仁者见仁，智者见智，目前还难以定论。这也从侧面证明箏的古老，——幼年的影子和初始的模样因湮灭在漫漫的历史长河而无可描摹。不过，随着音乐史学的研究进展，特别是音乐考古学的进展，相信最终总会寻觅到古箏的源头。

东汉应劭《风俗通》云：“箏，谨按《礼·乐记》五弦，筑身也。”东汉许慎《说文解字》（宋代徐铉校定重刊本）中记载：“箏，鼓弦，竹身乐也，从竹，争声。”

我国的乐器发展史是现有打击乐器，后有弹拨乐器的。筑

的右手奏法，以竹尺击之，沿用了打击乐器的奏法，这与箏相比用指弹奏简单的多。综上所述，箏与筑有着不可分割的渊源关西，箏是由筑发展而来的，筑之源即箏之源，所以在这个意义上讲，箏筑是同源的。

三、蒙恬造箏说

箏为历史上著名人物所造也是流传较广的说法。

古代秦国有个大将名叫蒙恬，他南征北战，声名遐迩。蒙恬不仅有军事才能，还通晓音乐，制造了箏。关于蒙恬造箏之说，古文献《风俗通》和《隋书·音乐志》中都有记载。

据《隋书·音乐志》载：“箏，十三弦，所谓秦声，蒙恬所造。”但刘昫在《旧唐书·音乐志》中记载：“箏，秦声也，相传蒙恬所造，非也！”公元前 237 年（始皇十年），秦宰相李斯上书劝秦始皇收回他对客卿们下的逐客令的《谏逐客书》中说：“夫击瓮叩缶，弹箏博髀，而歌呼呜呜快耳者，真秦声也。”这在时间上比蒙恬发迹之初早了十六年。所以蒙恬造箏的说法是靠不住的。

至于蒙恬改革箏的说法倒是有可能的。

清朝著名的训诂学家朱骏声在《说文通训定声》记载：“古箏五弦，施于竹，如筑。秦蒙恬改为十二弦，变形如瑟，易竹于木，唐以后为十三弦。”这一段文字记述了蒙恬曾改革了箏。

从历史材料看，早期箏与筑更为类似：都是筑身，都是竹制，楸状、细颈、都是五弦。

总之，箏很可能来源于一种大竹筒制作的五弦或少于五弦的简单乐器。年代当在春秋战国时期或春秋战国之前，不可能

在秦始皇统一中国后的秦代。箏、筑、瑟的关系，既不是分瑟为箏，也不是由筑演变为箏，而很可能是箏筑同源，箏瑟并存。五弦竹制箏演变为十二弦木制箏，筑身筒状共鸣结构演变为瑟身长匣形共鸣结构，可能是参照了瑟的结构而改革的。箏流行于民间，是群众喜闻乐见的乐器。正如《战国策·齐策》中一段话所述：“临淄甚而实，其民无不吹竽，鼓瑟，击筑，弹箏。”又如西汉桑弘羊《盐铁论·散不足篇》中所述“…往者，民间酒会，各以党俗，弹箏鼓缶而已。”可见箏在民间流行的广泛性。箏发展到汉代已出现了转调。候瑾《箏赋》中记有：“于是急弦促柱，变调改曲。”是采用移动箏柱来转调的。十三弦箏，在隋代就已流行，隋文帝开皇雅乐中首见载有十三弦箏的使用。隋代箏的演奏中也用了移柱转调的方法：“促调转移柱（王台卿诗）；调宫商于促柱（顾野王赋）。

箏在唐代音乐中广泛使用，如用于礼乐之雅乐中。

箏在宋代也流行较广。宋陈炆《乐书·宋史·乐志》中记载：“本朝十三弦箏，然非雅部乐也。”

箏的演奏艺术进一步提高，明代已用十五弦箏。据明代《敦煌实录》云：“索函宗伯夷成善弹箏，悲歌能使喜者堕泪；改调易讴，能使戚者起舞，时人号曰：雍门周。”

清代的箏有了新的发展，值得重视的是，清代十四弦箏已用了七声音阶的定弦。在《律吕正义合编》中记载有：“箏似瑟而小，十四弦。各隋宫调设柱和弦以谐律吕，通体用桐木金漆，四边绘金夔龙，梁及尾边用紫檀，弦孔用象牙为饰……今箏十四弦则五声二变为七，倍之为十四也”。这里说的“五声二变为七，倍之为十四也”，即指七声音阶定弦。另据记载，清康熙年间，曾有人用箏等四种乐器在宫廷合奏了康熙根据琴曲改编的“平沙落雁”。当时还有人用箏独奏了变调“月风

儿”。

在长期的历史发展中，箏逐渐流传到全国不少地方，各自形成了不同的演奏风格和地方流派。

传统箏曲据记载可查到汉代的《陌上桑》及民间流传的《天下大同》、《寒鸦戏水》、《高山流水》、《出水莲》、《锦上花》等。在民间流传的有手抄二四谱记录的箏曲，但是一直没有正式的箏谱出版，直到 1930 年，才有梁在平先生编著的《拟箏谱》一书出版。

箏不仅用于独奏，还在传统民间器乐合奏和地方戏曲的伴奏占有重要位置。如《弦索十三套》、《河南板头曲》广东潮州音乐的传统合奏中都有箏。河南曲剧中箏是不可缺少的主奏乐器之一。陕西《榆林小曲》也有箏伴奏。

近年来，箏的演奏艺术有了突飞猛进的发展。箏的改革也进行了多种实验，制作了多种优质精美的箏（如四川箏、上海箏、苏州箏）；箏的转调也进行了多方面的尝试，已经改革了几种转调箏（如营口张力转调等，沈阳音乐学院移码转调箏，苏州截弦转调箏，上海音乐学院蝶式箏），这些转调箏扩大了箏的表现力，使箏更便于参加合奏和伴奏。

第二节 古箏的流传与箏乐兴衰

一、先秦汉魏 箏乐始兴

春秋战国之际，箏在秦地已经广为流传，细心的读者可能

从上节介绍的几种“箏源说”里，读出了“秦与箏”关系密切的史实。

根据司马迁在《史记》中的记载，公元前 237 年，秦王听信奸佞谗言，下令驱逐外国客卿，博学多才、后做了秦朝宰相的李斯当时也在被驱逐之列，他便上书皇上，据理力争，劝秦王收回逐客令。在著名的《谏逐客书》中李斯说：“夫击瓮叩缶，弹箏搏髀，而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也；郑卫《桑间》、《昭虞》、《武象》者 异国之乐也。今弃击瓮叩缶而就郑卫，退弹箏而取《昭虞》，若是者，何也？”李斯的本意是例举事实说明外来的东西不一定就坏，本国的东西不一定就全好。所提到的真正出自秦地的音乐——真秦之声，却包括了弹箏，正好证明早在秦人建立国家之前，西周王朝的统治时代，箏在秦地民间已广泛流传。秦人用陶器敲打出丰富的节奏，拨弹着箏弦，撞击着两把扇子骨，为欢快的歌声伴奏，演奏者心情舒畅，欣赏者耳悦目美，秦地音乐是很有气氛的。今天，在三秦故地的陕西榆林地区，用箏来给榆林小曲伴奏，仍是人们喜闻乐见的传统形式。至于身为秦国的君王却不喜欢地道的秦乐，偏爱郑卫之音，恐怕纯属个人的趣味了。

春秋战国时，除了秦地，箏在齐鲁、郑卫和赵国也很流行，《战国策·齐策》中有这样的记载：“临淄甚富而实，其民无不吹竽，鼓瑟，击筑，弹箏……”说的是齐鲁之地（今山东）已流行弹箏。《古今注》里说：“邯郸女子，秦氏敷，出采桑于陌上，赵王见欲夺之，罗敷乃弹箏，作《陌桑》已自明。”表明赵国（今河北一带）人也喜爱弹箏。

西汉桑弘羊在《汉书·盐铁论·散不足》篇中这样写道：“往者，民间酒会，各以党俗、弹箏鼓缶而已。”说明西汉以前相当长的时间里，箏就是民间流行的乐器，并且深受人们喜

爱。

伴随着箏的流传与普及，这件乐器本身也得到不断的发展与完善。前面已稍稍提及，最开始的箏为五弦，经九弦的过渡，到战国末期发展成十二弦。十二弦箏在形制外观和音乐表现上可能都已相当成熟，所以稳定地流传了八百多年，直到隋代方增加一根弦，成为十三弦箏。箏在古代一直使用丝质的弦，丝弦被染成或朱红，或翠绿，或藏青，具有装饰情调。偶尔也使用一种鹤鸟的筋做弦。

后汉以来，箏不仅继续流传于民间，也成为文人雅士们喜爱的乐器，历代骚人墨客在史书典籍和诗歌辞赋中留下了许多描绘和吟咏箏的文字。

后汉的侯瑾是始作《箏赋》的文人，他在赋文中赞美这种乐器：“……急弦促柱，变调改曲。……雅曲既闋，郑卫仍修。新声顺变，妙弄优游。……移风易俗，混同人伦，莫有尚于箏者矣。”这说明箏在汉代表现力已经非常丰富，“阳春白雪”与“下里巴人”兼能，真正是雅俗共赏、能移风易俗的高尚乐器。

魏时的阮瑀也著有《箏赋》一篇，其中有这样的描述：“韩夫，箏之奇妙，极五音之幽微。苞群声以作主，冠众乐而为师……”他更把箏推崇为“群声之主，众乐之师”。阮瑀在赋文中还谈到了箏的构造，说是“身长六寸，应律数也”，“弦有十二，四时度也；柱高三寸，三才具位也”。由此可知箏在当时的形体形制。

西晋傅玄的《箏赋》也很有名，傅玄说：“今观其器，上崇似天，下平似地；中空准六合，弦柱拟十二月，设之则四象在，鼓之则五音发，斯乃仁智之器。”傅玄的描述有点将箏神秘化的倾向，所记录的箏形制和今天的传统箏已经十分接近了。

唐代诗人刘禹锡在《伤秦姝行》中写道：“长安二月花满城，插花儿女弹银筝。”由于文人和宫廷贵族的喜爱，筝的外形越来越趋于雅化，约在南北朝到唐之间，出现了装饰有玳瑁的筝，所以，南朝陈后主的《咏筝》诗曰：“文窗玳瑁影婵娟，香帷翡翠出神仙。”

何承天是南朝宋时的著名思想家、天文学家和乐律学家，同时也以善弹筝闻名于世。“承天又能弹筝，上又赐银装筝一面。”根据《宋书·何承天》的记载，他的精湛技艺甚至感动了圣上，文帝亲赐银筝一面给他。这则史实表明，魏晋之际，筝大概是宫廷礼乐的常用乐器。

二、盛唐筝乐，顶峰辉煌

盛唐是我国筝乐发展的黄金时期。瑟、筑、筝早在先秦都已经流行，而流传范围和影响，筝似乎都比不上瑟、筑，但筝后来居上，在发展过程中逐渐占了上峰。击筑弹瑟者日少，爱筝习筝者渐多。到了唐代，不管是宫廷音乐，还是民间俗乐，瑟与筑都已使用不多，而筝却风光尽显，成为当时流传最广，备受青睐的弹拨乐器。筝的雅俗共赏甚至令历代文人雅士崇尚宠爱的古琴步入窘境。

这一时期，十二弦筝与十三弦筝都在使用，不过十二弦筝使用多于雅乐，十三弦筝主要用于演奏俗乐。以浓墨重彩给中国文学史留下辉煌篇章的唐代诗人们也多有吟咏古筝的诗作。

白居易对古筝情有独钟

云髻飘萧绿，花颜旖旎红。
双眸剪秋水，十指剥春葱。

楚艳为门阙，秦声是女工。
甲明银玦 砾，柱触玉玲珑。
猿苦啼嫌月，莺娇语泥风。
移愁来手底，送恨入弦中。
赵瑟清相似，胡琴闹不同。
慢弹回断雁，急奏转飞蓬。
霜佩锵还委，水泉咽复通。
珠联千拍碎，刀截一声终。
绮丽精神定，衿能意态融。
歇时情不断，休去思无穷。
灯下青春夜，樽前白首翁。
且听应得在，老耳未多聾。

诗中描述一位女子演奏箏的情景。“云髻飘萧绿，花颜旖旎红。双眸剪秋水，十指剥春葱”，诗人笔下的弹箏女可谓风情万种、气质不凡。“移愁来手底，送恨入弦中”，“慢弹回断雁，急奏转飞蓬”，演奏技艺十分精湛。“猿苦啼嫌月，莺娇语泥风”，“绮丽精神定，衿能意态融”，既似赵瑟的清丽，又有胡琴的热烈，艺术表现堪称上乘。“珠联千拍碎，刀截一声终”，乐曲结束得干净利落。“歇时情不断，修去思无穷”，美妙的音乐令人情思绵绵，回味无穷。

白居易另有一首《废琴》诗，描摹的虽然是古琴的不合时宜、冷落凄清，却从侧面证明了盛唐箏乐的繁荣兴衰。

吴融在著名的《李周弹箏歌》中详细地描述了一位技艺精湛的箏演奏家，孩提时代便通晓音乐，尤以箏最为高妙，年近花甲的时候，不仅演艺臻于炉火纯青，还创作了许多新作品：

古云丝声不如竹，又云竹声不如肉。
 乃知其语未必然，李周弹筝听不足。
 闻君七岁八岁时，五音六律皆生知。
 就中十三弦最妙，应官出入年方少。
 青惯走长楸日，几度承恩蒙急召。
 一字雁行斜御筵，锵金戛羽凌霏烟。
 始似五更残月里，凄凄切切清露蝉。
 又如石罅堆叶下，泠泠沥沥苍崖泉。
 鸿门玉斗初向地，织女金梭飞上天。
 有时上苑繁花发，有时太液秋波阔。
 当头独坐擘一声，满座好风生拂拂。
 天颜开兮圣心悦，紫金白珠沾赐物。
 出来无暇更还家，且上青楼醉明月。
 年将六十艺转精，自写梨园新曲声。

.....

旦夕君王继此声，不要停弦泪如雨。

从这些唐诗中我们有趣地发现，盛唐时的筝手似乎多为女性。白居易的诗讲述的弹筝女前文已经提到，而张祜的“微收皓腕”、王諲的“挂罗帏露纤指”分明也是描绘女性。无独有偶，今天的筝家似乎也是巾帼多于须眉。演奏形式是既有独奏，也有“歌时情不断”的筝歌表演。

唐诗里关于筝的记述细致而全面，从筝家的背景到作品的意境，从乐器构造到演奏技法，从演奏者的艺术表现到欣赏者（主要是诗人自己）的自我感受，全方位载有唐代筝乐的信息。透过盛唐诗人的描摹，我们看到，筝乐正是唐代艺术百花园中一枝芳香四溢的奇葩。这一古老的乐器完全无愧于艺术繁荣、

百花盛开的大唐盛世，写下了箏乐发展史上最辉煌的一页。

三、宋箏哀婉，乐风缠绵

时至宋代，与宫廷音乐相比，箏在民间音乐中显得更为兴盛，从宋代著名词人晏几道，苏轼和欧阳修的咏箏词里可以看出这一点。下面的词句摘自晏几道的词《菩萨蛮》，描绘的是民间女箏手弹箏的情景：

哀箏一弄湘江曲，声声写尽湘波绿。
纤指十三指，细将幽恨传。
当筵秋水慢，玉柱斜飞雁。
弹到断肠时，春山眉黛低。

词中“哀箏”的说法，并未见于盛唐诗人的笔下，却为宋代词人多用，说明宋代箏曲在内容情调上较前代已经有了很大的变化。晏几道的词还告诉我们，宋代流传使用的仍是十三弦。

四、元明以降 渐呈衰微

元明之际，箏在弦制和表演方式上都有较大的发展。

首先，十三弦箏一花独秀的局面被打破，出现了十四弦箏和十五弦箏，迎来多种弦制并存的年代，不过十三弦箏在较长的时间里仍占主导地位。根据明代大学者朱载堉在《明郑氏子瑟谱》中“今官箏十五弦，而世多用十四弦者”的记载，可知十三弦箏到了明代逐渐让位于十五弦箏和十四弦箏。前者演奏

宫廷音乐，后者为民间世俗音乐广泛采用。

在表现形式上，以往的独奏、箏歌继续流行，元代又出现了两面箏对弹的表演程式。元代著名诗人杨维桢的诗《春夜乐》，便提到这种“双箏对弹”的表演：

双箏手语凤凰柱，弹得新声奉恩主。
朝惺惺来梦妒妇，永远神仙吹海雨。

两张箏你吟我和，娓娓动听；两位箏手在琴弦上说着各自的心语。“双箏对弹”丰富了箏的表现力。

清代的箏继承了历代的艺术形式，更广泛地运用于民间器乐和说唱音乐中。

到清末，箏又增加了一根弦，发展成十六弦箏。岭南地区的弹箏者从扬琴得到启发，用铜丝弦替代沿用了二千余年的丝质弦，使箏的音色比以前明亮，变化也较以前灵敏。后来到本世纪三十年代，钢丝弦的使用，使箏的音色更加明亮，弦触更加灵敏，音量也得到加强。起源于清末的十六弦箏一直沿用至今。

五、箏逢盛世，复兴繁荣

国运昌盛则箏乐繁荣。在逐渐沦为半殖民地半封建社会的日子里，箏的发展极其缓慢。到一九四九年中华人民共和国成立之前，万里神州，能弹箏的音乐家仅剩十余人，传统乐曲也大量遗失。箏乐几近凋零，伴随着中华人民共和国的成立，政府对整个民族音乐事业的积极提倡和大力扶持，古老的箏乐迎

了来发展的春天。二十世纪五十年代以来，相继在所有的高等音乐院校都设置了古筝演奏专业，使古筝的传习逐渐专业化、系统化，通过几十年的努力，培养了大批技艺高超的优秀演奏人才，他们活跃在舞台、荧屏和教坛，成为中华筝乐复兴的中坚。对传统筝的改革也取得了很大的成效，十三弦筝、十六弦筝继续使用，又研制出弦制不等、种类多样的转调筝和既能演奏五声音阶作品也方便演奏七声音阶作品，甚至变化半音较多的现代作品的蝶式筝，这些改革的乐器，通过改变弦制、扩展音域、增加音量，使筝的演奏技巧和艺术表现力都更加丰富。筝乐的创作更呈现百花盛开的繁荣景象，涌现出大量脍炙人口的优秀新作品，与传统作品相比，鲜明的时代感和浓郁的生活气息是新筝曲的特点。

第三节 古筝的海外传播

中国的筝早在唐代（日本的奈良时代）便随来大陆的日本遣唐使传入东瀛日本。据文献记载，公元 834 年（唐太宗太和八年），日本人藤原贞敏以遣唐使准判官的身份入唐。藤原贞敏酷爱中国音乐，便拜琵琶博士刘二郎为师，学习琵琶演奏技艺。二郎有个女儿名叫刘娘，生性聪颖，通晓音乐，琴、筝俱佳，尤其擅长演奏筝，是当时的弹筝名手，藤原同时向她学习筝艺。习乐之间，两人心生爱慕，应允二人侍成伉俪。六年后，藤原贞敏带着中国妻回归扶桑故里、唐制十三弦筝也一起传到日本。

经一千多年的流传，筝在一衣带水的东瀛邻邦得到很大发

展，这种从中国传入的弹拨乐器先是在异国扎下根来，继而奠定了在日本传统音乐中的重要地位，并逐渐成为日本邦乐的主要乐器，受到日本国民的普遍喜爱。日本传统箏曲在从宫廷贵族上流社会流入民间的过程中，吸收了不少地歌、净琉璃、三味线等民间音乐的成分和手法，箏的演奏风格也突破了原来较单一的王公贵族和高等武士的欣赏趣味，变得丰富多样，最终形成许多各具特色的演奏流派，产生了众多的名家名曲。

日本箏的演奏流派以山田检校创立于 18 世纪后半叶的山田流影响最大，现在的传统名曲有很多是山田流传承的作品，山田流的下面还有一些分支流派。比山田流产生略早的生田流是位居其次的大流派。明治维新以后，日本音乐界尝试借用西洋音乐的手法创作箏曲，产生了《嵯峨的秋天》、《枫之花》等称为明治新曲的作品。大正时期提倡新日本音乐运动的一代巨匠宫城道雄，积极实践大规模的箏乐合奏及箏与西洋乐器的合奏。至此，日本箏从外观形制、音位排列到演奏手法都有了各自的特色，表演形式和箏乐作品也有了浓郁的日本风格，成就斐然。今天，一些作曲家和箏演奏家在创作和演出活动两方面都很活跃，仍在积极探索和推进着日本箏乐的新发展。

箏在唐代还南传到越南、缅甸（时称骠国）、泰国等地。如泰国至今流行的一种叫密穹（即鳄鱼琴）的乐器，就是从九弦箏变化而来的。

今天，在台湾、香港及东南亚各国的华人社会，中国箏都十分普及、广为流传。甚至远渡欧美，在世界各地的华人社区，都能听到清丽典雅的华乐箏曲。中国箏乐，在为人类音乐文化宝库增添财富的同时，也不断丰富和完善着自身。箏，这一古老的华夏民族乐器正迎来复兴繁盛的新纪元。

第二章

古筝的种类及构造

第一节 古筝的种类

筝有传统筝和改革筝之分。

按用弦数量而区分的传统筝有：十二弦筝、十三弦筝、十四弦筝、十五弦筝、十六弦筝。河南传统十六弦筝，面板弧度大，筝体长。广东传统十六弦筝体短小。历史上各传统筝主要用丝弦，清朝中叶开始用铜弦。

改革筝的种类有：上海二十一弦筝、广州十八弦筝和二十一弦筝、苏州二十一弦筝、北京二十一弦筝。

改革的转调筝有：

(1) 移码式踏板转调筝，由沈阳音乐学院研制。在转调部分，采用踏板式移码转调。

(2) 筝首对位顶压截弦转调筝，由广州音乐学院和汕头乐器厂研制。筝的转调部分，是通过脚踏音健，使棘轮摆片传动部分按变音转调的需要，分别进行运动，（升高半中降低半音），推动对位顶压载弦部分进行顶压，以达到截弦变音快速

转调。

(3) 营口十五弦脚踏式转调箏和二十一弦按键张力转调箏。这两种转调箏在全国相当流行。转调部分采用脚踏（或手按）机械，变换弦的张力，改变音高，从而达到转调的目的。脚踏转调箏可转十二个调。手按转调箏有两种，分别可转五个或二十个调。

(4) 蝶式箏，由上海音乐学院研制。它的外形如蝶。箏体犹如两个箏并在一起，采用一个共鸣体。在五声音阶定弦的某些弦距之间增加了半音或变化音。还装有弦钩，以改变某些定弦音的音高。

(5) 品式截弦变调箏，由苏州民族乐器一厂研制。在各有效弦长之内设置半音品位，变调时利用弦钩将琴弦按中品格之上。

(6) 苏州二十六弦脚踏截弦转调箏，由苏州民族乐器一厂研制。在转调部分，采用脚踏式岳山截弦转调，通过踏板的变化，使前岳山的部分位置变化，达到转调的目的。除以上介绍的箏外，还有一种轧箏。历史上最早的记载见于宋代陈旸《乐书》卷一百四十六中：“唐有轧箏，以竹扞其端而轧之，因取名焉。”轧箏流传到现代，在广西、福建、河南、河北、山东均有所见。广西壮族民间乐器“七弦琴”和福建“文枕琴”等都是类似轧箏的乐器。

第二节 古箏的构造

箏是一种弹拨乐器，它的外观近似于长箱形，中间稍微