

高罗佩以前古琴西徂史料概述

严晓星（南通《江海晚报》社，江苏 南通 226001）

[摘要] 古琴艺术作为中国音乐中最能体现中国美学思想与哲学精神、最精微高雅的音乐，在整个中西方文化交流中处于相当滞后的局面。二十世纪中叶，荷兰学者高罗佩对古琴研究取得令人瞩目的巨大成就，长期以来，大多数研究者即以此作为古琴向西方流传的起点。事实上，在此之前，古琴西徂的历史至少已逾一个半世纪，到了二十世纪三四十年代，西方的古琴爱好者已产生了一定的群体。高罗佩的产生，有着丰厚的文化土壤。

[关键词] 古琴；高罗佩；中西文化交流

[中图分类号] J609；J63

[文献标识码] A

[文章编号] 1008-9667-(2008)01-0026-12

在近百年来的西方汉学家中，论成就之高，高罗佩（Robert Hans van Gulik，1910—1967）尚不属于第一序列，可要论“汉化”之深，几乎不作第二人想。他的广泛爱好与诸多研究里，古琴无疑是相当引人瞩目的一项。这个最中国的艺术，正是从他开始进入了西方汉学领域，彰显于中西方艺术交流史册。提起古琴西徂史必艳称高罗佩，似乎从他开始就有了一个“高罗佩时代”。

那么，高罗佩之前古琴西徂的历程如何呢？零碎的史料只能勾勒出一个非常粗陋的线条。

一、最初的接触

说起中西文化交流总绕不开利玛窦（Matheu Ricci，1552—1610），古琴也不例外。现所见最早涉及古琴的西文史料，似乎也得从他算起。

1584年9月13日，利玛窦从广东肇庆寄给西班牙税务司司长罗曼的信中，就谈及中国人的音乐生活，“有专门的书籍，记载弹琴的姿势……”。^[1]有研究者认为“专门书籍”可能是指附有插图的《三才图会》之类，事实上这样的表述更容易让人联想起古代琴谱（如《西麓堂琴统》）中关于弹琴时的指法、坐姿等的详尽要求。十多年后的1599年春，利玛窦在南京传教时就有可能已

经目睹了一场有琴参与的演奏。那是他应邀去看祭孔的演奏彩排，后来记下的一组乐器中，altri di corde di leuto（弦乐器）被他的全集编订者德礼贤译读为“琴、瑟”。^[2]不过就算译读无误的话，这些乱哄哄的演奏也没给他留下什么好的印象。

利玛窦还敏锐地注意到了中国弦乐器的弦在制作方面与西方的差异：

在他们所有的弦乐器上，琴弦都是用棉线捻成的，他们似乎根本不知道可以用动物的肠子做琴弦这一事实。^[2]

此处所谓“琴弦”，当指所有弦乐器的弦，但必然包括琴弦在内。利玛窦观察到的这一差异，有助于理解一百多年后钱德明对琴弦制作的细致描述。

文化交流充满着偶然的因素。利玛窦逝世才七十余年，中国古琴竟差一点就走出了国门，这与现在所知道的最早皈依天主教的清初琴人吴历（1632—1718）有关。吴历字渔山，常熟人，为清初名画家，学琴于虞山琴派陈岷。据方豪《中国天主教史人物传》，他大约从1672年开始与天主教友往来，1681年（汪宗衍主1680年）决意跟随柏应理神父（Philippe Couplet，1623—1692）前往欧洲，但到了澳门后未能成行，在圣柏禄教堂攻读拉丁文、哲学、神学与教律，1688年晋任司铎，在上海、嘉定等处传

收稿日期：2007-04-20

作者简介：严晓星（1975—），男，江苏南通人。《江海晚报》编辑，研究方向：古琴文献与历史。

教三十余年。《江南通志》卷一百七十说他“晚年绝人泛海，莫知所终”，那么，“绝人泛海”大致是指他失败的欧洲之行，“莫知所终”则可见他完全脱离了原先的生活圈子，进入了一个不为亲朋熟悉的世界。

吴历既擅操缦，入教后又接触西方宗教音乐，独特的阅历自然会表现在他的音乐生活之中。他的《三余集》中有《半桐吟》诗一首云：

北窗有桐树，蠹朽将半空。未肯沟底腐，胡为爨下供。遇斫名焦尾，直与太古通。初含西妙响，再奏道徂东。音声一何正，雅化殊不穷。奈何琼台下，箏瑟乐未终。^[3]

《中西音乐交流史稿》（陶亚兵著，中国大百科全书出版社1994年版）认为“初含西妙响，再奏道徂东”“大概是记吴渔山用所制作的古琴弹奏中西两种音乐”，^[4]恐未切。细味诗意，可知这里的“道”应指天主教义，“道徂东”者，天主教义东来之谓也。这首诗描述的应该是在古琴被移植到西方宗教音乐的体会，“初含西妙响，再奏道徂东”讲的是音乐奏起，最先引入注意的为西方的“妙响”，其次才是音乐里蕴藏的宗教内涵，“道”乃降临东方。从诗的表述看，也许不能排除这一切是吴历面对着“半桐”在意念中完成的，但可以想见的是，在吴历的后半生里，正如他的绘画艺术受到西洋绘画的影响，以及所谓“天学诗”所表现的天主教思想、情感一样，琴也承载了他的宗教感情。古琴历来的思想取向，以道家、儒者为主流，间有佛家，吴历的琴学思想却很有可能别开生面。如果他能到达欧洲，无疑会极大地促进古琴西徂，将琴人西去的历史提前两百余年。

而更多西方人知道古琴，则大约与16世纪以来中国瓷器的大量销往欧洲、18世纪以来中国古典戏曲和小说的西译有关。在瓷器的纹饰中，琴不仅是吉祥物，也是历史故事和文学作品的人物的重要道具。西译的中国古典戏曲和小说，比如古琴扮演了重要角色的《西厢记》，又与瓷器的纹饰内容多少有些文化上的呼应。虽然限于条件，无法对它们进行全面梳理，但可以想见的是，作为道具和符号的古琴，能吸引到的目光必定是相当有限的。

1751年，多才多艺的钱德明神父

（Joseph-Marie Amiot，1718—1793）到达北京，满心期待以自己擅长的横笛与羽管键琴演奏打开局面，却反响冷淡。这促使他去研究中国音乐。1754年，他译出大学士李光地的著作《古乐经传》寄回法国。《古乐经传》虽然对乐器缺乏最基本的介绍，但“琴瑟”是时时见诸文中的。此书译稿在法国曾经极少量的摘引，在数十年后竟离奇地失踪，影响相当有限，因此也无从得知钱德明对琴作出了什么程度的解释。^[5]

翻译《古乐经传》时，钱德明到中国不久，对中国文化所知尚浅。即使在中国，古琴也并不是为大众所熟悉的乐器：它音量太小，不适合大庭广众；它的抒发极其私人化，非知音不弹；它凝聚着那么多文化的、道德的甚至宗教的精神因素，不是常人所能亲近——总之，操缦的主体是浸淫在传统中的读书人。早期来华的西方传教士与读书人相处的机会不少，接触到古琴的机会却未必多，他们想了解的那么多的东西，未必会独对古琴另加青眼。古琴需要等待一个时机，在西方正式亮相。

二、钱德明的介绍

1774年，因为偶然的因素，钱德明决定特地撰写一部关于中国音乐的著作。这已是他译出《古乐经传》的二十年之后，他对中国文化与中国音乐的了解已远远超出他刚来中国之时。两年后，《中国古今音乐篇》（Memoires sur la Musique des Chinois tant anciens que modernes）完成，并于1779、1780年在巴黎出版了两个近似的版本。

针对某些研究者将中国音乐与埃及等其他古老文明的音乐的简单比附，钱德明强调中国音乐体系的独特性。他在《中国古今音乐篇》的《绪论》中特地说到：“我们无法否认中国人是他们的两种古老乐器琴和瑟的发明人，这两种乐器同时将可以想象到的一切音乐演奏法都集于一身了。”^[6]在介绍“八音”时，“都能发出丝的本音”的琴与瑟同样是重点。他这样介绍琴瑟的起源与制作：

他们制造了一种乐器，仅由普通的、干燥而又质地轻便的木板组成，他们于上面绷上了几条用丝线制作的弦，然后在手指之间把他们搓在一起。他们仔细地加工木板，然后再把它弯曲并保持某种体积。弦要搓得特别准确并具有更多的艺术性。组成

弦的丝线要经过计算,要根据自己希望制造的乐器的不同体积来决定丝线的数目。这样一来,这些被轻轻拉紧的弦就会发出所有声音:低音、高音或中音,也就是说根据对弦绷紧的程度以及组成这些弦的丝线数目来决定乐声。^[6]

这里介绍弦的制作,不厌其详,很让人觉得钱德明真的是认真读过几本琴谱,甚至直接参与了琴弦制作的试验的。与利玛窦相比,无疑深入了一大步。

在描述古琴形制时,钱德明讲述了大、中、小琴的区分,重点介绍了十三个徽位的位置与作用,接着他说:

总而言之,中国人声称,琴的制造及其形状等这一切都形成了其乐理,一切于其中都是表象或象征性的。他们还补充说,从中发出的声音都会驱散智力上的愚昧,使激情变得平静。但为了接受这些宝贵成果,则必须深入研究学问。唯有圣贤们方可弹琴,普通人仅满足于在沉静中怀着最大的崇拜去欣赏它。^[6]

这样的认识,已经超出了单纯的音乐范畴,而体现出他所了解的古琴的文化内涵了。虽然从书中的叙述来看他对瑟似乎更有热情,但可见他对琴的看法已经比较深入。他甚至注意到这样的文化现象:

如果不能就琴和瑟高谈阔论,那就不能算是具有某种功名的儒生。他们无论是在专门为此而写的著作中,还是在偶然的机会或在为其他著作所作的笺注中,都可以论述这些乐器。^[6]

写作《中国古今音乐篇》之时,钱德明正在阅读朱载堉的著作。古琴的五弦七弦之别,朱载堉认为只是定调的差异,而非弦数之不同。钱德明对此多有评述,后来更详尽地列出这两种琴每根弦的音调,并介绍他们各自移调所得的数目。他又说:

当琴弦按照七弦法装配起来的时候,为了验证其和声的准确性,那么当手指触及到第12颗金钉的时候,第一条弦(黄钟或4弦)就应产生其四度音仲吕或降半音的7,由6来代表。第二条弦(太簇或5弦)同样也划分在第10颗金钉上,它会产生林钟音……^[6]

这一段的中文译文含义比较含糊,但哪怕是古琴的初学者也能看出,这里讲的是最基本的调弦之法。钱德明另有一段论及古琴和弦,同样也被译得晦涩难懂,此处不作引述。

1776年钱德明将手稿寄回法国的同时,还寄出了几件乐器的实物。他在信中说:

第一件乐器为一架七弦琴,它与现在的琴不同,但与舜、尧、黄帝、甚至伏羲本人时代的琴相同。它仅用一块木料制成……^[6]

这种“七弦琴”应是从朱载堉的定义而来,但说“它仅用一块木料制成”却似无可能。很难相信,对古琴做了那么多介绍的钱德明竟然不知道琴是由面、底两块板拼合而成的。大约在二十世纪七十年代初,研究者在法国人类学博物馆音乐部藏钱德明寄回的乐器中辨认出了两张琴,“都完全失去了其附件”。^[5]可见,这批中国乐器曾真实地抵达欧洲。其中,钱德明所寄的笙上最至关重要的簧片还被运用到口琴、管风琴上,大大促进了欧洲簧片类乐器的发展。而古琴的影响却几近于无,这或许要归结到琴的演奏方法的独特性上了。

《中国古今音乐篇》在中西音乐文化交流史上有相当重要的地位,它同时还是目前所发现的首次将古琴艺术介绍给西方读者的音乐专著,钱德明神父也可能是正式向西方介绍古琴的第一人。虽然古琴只是包含在钱德明介绍中国音乐的体系之中,介绍也并不全面,但钱德明显然是有意识的重视它,而且体现出了不很肤浅的了解。这是天时地利与人和交相作用的结果:到十八世纪七十年代,西方对中国的了解有所深入,这是天时;熟悉音乐的钱德明到中国传教,得以考察中国音乐,这是地利;法国学者与在中国传教的钱德明的交流,促使钱德明的著述,这是人和。《中国古今音乐篇》之前介绍中国音乐的西方著作不及古琴,理所当然。

钱德明以及他的译著,在法国十八世纪的中国文化热潮中起了直接的促进作用。他对中国音乐的态度,是尊重和赞叹的,并不像百年后的西方人那样鄙夷和不屑。当然也可以预见,古琴西徂的过程决不可能顺畅——这又是政治、经济与文化之间的账了。

与钱德明一同撰写《中国杂纂》的法国传教士韩国英(Pierre-martial Cibot, 1727—1780)更注重磬。在他去世之年匿名发表的《论中国的磬》中,讲述了中国人以玉石制作的各种乐器,包括他“亲眼在当朝皇帝那里见过”的“玉琴”,“约长三尺,相当精美”。^[5]其时为乾隆中后期,这张作为工艺品

的琴如今似已不见。

三、聚焦于古琴记谱法

钱德明之后较长一段时间,西方时有介绍中国音乐的著作,但言及古琴者却不多,而言及者却又不约而同的聚焦于古琴独特的记谱法。

1855年夏天,一个哥伦比亚青年尼古拉斯·唐可·阿尔梅洛(Nicolás Tango Armero,约1830年代—?)从香港登陆,在中国度过了三年的时光。他此行的任务是贩运契约华工去加勒比海,结果当然收获颇丰。1862年,他在巴黎出版了以西班牙语写成的游记《穿过鸦片的硝烟》,也许是良心未泯,问心有愧,书里关于正经任务的文字寥寥可数,却牵扯出许多关于中国历史、文化、民俗、社会的话题,并在《中国学术》一章中论及音乐。他说:

他们记录器乐曲谱的方式称得上一种奇观。比如说,要记录古琴的曲调,每个音符都是一组文字:一个字说明琴弦,另一个字指明弦枕;一个字说明右手的指法,另一个字则是左手的指法;最后,又一个字表明应该同时弹奏两个音符。这种把人搞得稀里糊涂的记谱体系显见是不完善的,它随着记录对象的变化而变化,因而某一种乐器的谱子不能适用于另外一种乐器,书面记载的韵律组合在实际乐器之间不通用。再说除了古琴和琵琶之外,我也不知道中国人是否给其他的乐器谱过曲子。^[7]

二十多年后,这一“奇观”又出现在西方人的著作中,而且不仰仗语言描述,径直现出了真身:著名传教士李提摩太(Timothy Richard, 1845—1919)与他的夫人玛丽·马丁(Mary Martin, ?—1903)编辑出版了《小诗谱》,将西方通用的五线谱与以工尺谱为主的中国传统记谱法对照。书中所附的《中西音名图》共列出九种乐谱字进行对照,其中第二种为“琴字”,即古琴减字谱的例字。这一行“琴字”作为早期中西乐理比较的一种尝试,其历史意义不容低估。《小诗谱》的出版,最终目的自然是“感化人心”“颂扬上帝”,减字谱夹杂其中并不实用,却正可看作是编者的重视。^[8]这一《中西音名图》,后来还在李提摩太夫人的另一部著作《中国音乐》中被沿用。李提摩太夫人《中国音乐》对中国音乐文化的历史和现状做了比较全面而简

明的介绍,举凡历史、记谱法、律学、乐器、曲谱等等都有介绍,并附谱例、照片和图录,可见这位女士对中国音乐兴趣之浓厚。^[9]

这里不妨顺便说一句:李提摩太还是现在可知的最早收藏有古琴的西方人——他曾经得到一张1564年斫制的仲尼式益王琴,1878年他去山西救灾和传教,将琴售出了。^[10]

与李提摩太夫人差不多同时,介绍了古琴、而又比较值得注意的音乐专著为比利时人阿理嗣(Aalst, Jules A. van, 1858—?)的英文著作《中国音乐》。

阿理嗣1875年曾获比利时根特(Chent)音乐院作曲及和声学的桂冠奖,1882年4月到北京担任海关税务司署邮政供事。当时,海关总税务司赫德(Hartu, 1835—1911)主持1884年在英国伦敦举办的希尔兹(Health)国际博览会的中国部分,阿理嗣受命与会,介绍中国音乐。本书1884年列入中国海关总税务司署总务司的海关文牍系列第六册印行,应与这次博览会有关。

《中国音乐》介绍了包括古琴在内的四十七种中国乐器(附有图形),工尺谱与古琴减字谱两种乐谱,并配有中国人演奏古琴的图片。^[11]卢梭(Jean Jacques Rousseau, 1712-1768)曾在他唯一的音乐专著《音乐辞典》中声称:

唯有欧洲诸民族才懂得谱写出他们的乐谱。虽然在世界的其他地方,每个民族也都有他们自己的音乐,但他们之中的任何人似乎都未能将其研究发展到用文字来谱写乐谱的水平。至少可以肯定,阿拉伯和中国这两个最重视文学修养的异邦民族中的任何一个都缺少类似的文字。^[12]

这一观点无疑是站不住脚的,所以在发表之后不久就有人根据《中国古今音乐篇》反驳了他。虽然钱德明本人曾自称“我在本论著的行文中提供了它(指琴——引者)的古乐谱”,^[6]但在《中国古今音乐篇》中,似乎只能看到工尺谱图版而无古琴的减字谱。《中国音乐》所配演奏古琴的图片结合百余年来的文字描述,特别是《穿过鸦片的硝烟》关于琴谱的记载、《小诗谱》刊出的谱字以及《中国音乐》刊出的减字谱,使西方学者对古琴的理解更为全面,这在古琴西徂的历程中,不妨说是可喜的

一步。

四、二十世纪初的作家、学者记述

二十世纪之初,古琴时时见于西方作家、学者的笔端,向西方人士系统介绍中国传统乐器的中国籍学者也在这一时期出现。

1900年9月底到11月初,法国著名作家皮埃尔·绿蒂(Pierre Loti, 1850—1923)以海军上校的身份随军入侵北京。他的北京日记《在北京最后的日子》中,记载了10月23日这一天在皇帝的“祖庙”(当即太庙)见到的许多乐器,比如“能发出低沉的乐音的细长的齐特拉琴水平放置在闭着眼睛的两头金兽上”。^[13]太庙里的乐器多用于庆典礼仪与祭祀,能纳入考察范围的乐器并不多,属于西方“齐特拉琴”类型的则更少。古琴形制狭长,音色不够华丽,散音最易给人以低沉的印象。因此,这里所谓的“能发出低沉的乐音的细长的齐特拉琴”,极有可能就是祭祀用的琴。

1912年,曾任驻北京法国公使馆书记官的莫理斯·库朗特(Maurice Courant, 1865—1935)在巴黎出版了《中国雅乐历史研究》,书中用四章的篇幅介绍中国乐器,并配有包括琴在内的大量中国乐器的图片,但这些图片多采自中国的《皇朝礼乐图式》《宣和博古图录》和《乐律全书》。^[14]三十年代初,音乐学家王光祈在德国柏林撰写《中国音乐史》,因资料匮乏,第六章介绍中国乐器,反过来取用这些图片。这是音乐交流中惠人惠己的例子。^[15]《中国雅乐历史研究》不仅系统地叙述了各种中国乐器的形制、音色和性能,还举例说明了它们的演奏技法,尤其值得一说的是,对两种最重要的弦鸣乐器“琴”和“琵琶”,书中还援引了《洞天春晓》、《释谈章》、《风雷引》、《猗兰》、《胡笳十八拍》、《平沙落雁》等大量古曲的译谱,作出了比较详细的说明。^[14]

这里还不能忘记音乐家萧友梅(1884—1940)的贡献。1916年他在德国莱比锡大学哲学系提交博士论文《中国古代乐器考》,第一部分第一编第二章的“若干谱例的说明与翻译”一节介绍了古琴的记谱法与最基本的指法;第二部分第三编第一章的“齐特型弦乐器”一节则介绍了古琴的形制、构造、

琴弦、定弦法(附表格五),乃至历史上曾经存在过的一、三、五、七弦琴的情况,并根据《大清会典图》配上了古琴的图样。^[16]这与中国在西方的中国人首次以西文写就的介绍古琴的文字。

五、西方视野中的古琴图像资料

推动古琴西徂的主体,无疑是专业的音乐学者和热心的爱好者,成效如何,却大可在音乐之外摸索出些许消息。前文曾谈及,古琴最早在西方大多数人心目中或许只是个可有可无的文化符号。事实上,在作为音乐本体向西方流传的过程中,古琴的符号意义不仅从未间断,更在新的时代环境下以出新的形式体现出新的价值。

现在可以从三件晚清时在华的外国人的摄影作品中,看到古琴适时地留下了它影子。其中一件是一枚题为“中国式娱乐”的明信片,画面上八位中国男子(含一个小男孩)对着镜头摆出弹琴下棋作画等等架势;^[17]另一件则是一帧古装仕女照,仕女所倚的案头之上摆着宝剑、古书、香炉与古琴;第三件则是一帧摄于1904年的伶人照片,其中一人作抚琴状。^[18]

这三帧照片并没有太多音乐图像学上的价值。那位古装仕女案头的古琴徽位一侧靠人,自然于理不合;而常见于今日影视作品中抚琴时左右反置的场景,竟早在百年前的伶人照片上已经出现。但今天的古琴热中者可能更反感于它的内容全都充满了“表演”的色彩,画面上呈现出极其虚假与夸张的意味,导演者针对的,显然就是对中国充满好奇心的西方人士。这一切不由得让人想起张爱玲的一句话:“英国人老远的来看看中国,不能不给点中国给他们瞧瞧。但是这里的中国,是西方人心目中的中国,荒诞,精巧,滑稽。”^[19]此处则更进一步,是来看中国的洋人,把他看到的中国影射在明信片上,老远地给亲友捎去,让他们也一起来看。倒是在一张差不多同时期的戏曲题材的手绘明信片上,童子抱琴,琴囊半启,^[20]其形未必传真,其情大可怡怀。

但是,无论它们之中包含了多少隔膜、戏谑甚至傲慢,信息毕竟就这样在流通,更

重要的意义或许还在于：与早年被动的接受不同，人们之所以以古琴作为中华传统文化的一个符号，是当时的不少西方人经过接触、学习、思考和筛选，将古琴等与其他的器物剥离开来，才赋予了古琴一定的代表意义。换言之，主要是出于他们自觉的认同。这无疑是在中西文化交流深入、古琴西徂进程深化的背景之下才具备的意识。

民国间某本刊物上，曾经刊出一张身著明人衣冠、左臂抱琴的“英国票友柯樊士之古装”照片。^[21]柯樊士何许人已不可考，但总归是醉心中国文化者。他抱琴留影，若非从人学琴，也是相中了古琴的文化内涵及符号意义。倘说如此做法疏离于音乐本体，是世俗化的附庸风雅，何妨说古琴的影响已超出音乐专业范畴，获得了另一种形态的生命？

六、清末民初西方人欣赏古琴演奏的史料

音乐的交流必然伴随着美妙的音响，对大多数向西方读者介绍古琴的先行者来说，若没有听过古琴演奏是不可想象的。晚清中西人文交流日益频繁，因种种机缘来到中国的西方人也随之对古琴有了更多的接触与了解，到了民初，有西方人直接参与组织和欣赏的古琴演奏更是不绝于书。

1908年左右，德国人谛普（Du Bois-Reymond）寓居上海，任教于刚刚创办的同济大学。他的太太喜欢音乐，经常录下一些听到的中国曲调，寄回德国。时任柏林音响档案馆馆长的奥地利音乐学家荷尔波斯特（Erich Moritz von Hornbostel，1877—1935）知道了以后，就给谛普夫人寄去一台录音机，请她代为采录中国音乐。谛普夫人主要采取两种采录方式：一是邀请音乐名手到家中来演奏，付与若干酬劳；一是到各处庙宇去，将僧道奏乐录下。如此采录音乐达百余片。古琴音乐也在谛普夫人的采录计划之中，但没有成功。1931年春，谛普夫人向王光祈介绍当时的采录情况，特地说到“惟七弦奏（当为‘琴’字之误）之音太低，不能采上片子”的遗憾。^[15]这是古琴录音的最早历史记录，显然是一次因技术限制而失败的记录。

1915年11、12两个月，年轻的李济就

曾两次在为美籍教师举行的茶话会和同乐会上登台演奏古琴。这些美籍教师听罢水墨画一般的琴乐，感想、反应如何，未曾见诸笔墨。

三年后，江北小城南通的一位美国牧师高诚身则举办了一场“中西音乐大会”，时在1919年正月初四，亦即公历2月14日。报道说：

首奏军乐，次由金陵大学韩君抚钢琴。再次由南京高等师范生徐君抚古琴，高下疾徐，动人情性，抚毕掌声雷动，徐君复弹琵琶一阙。最后振古乐社全体合唱昆曲，笙箫迭奏，音韵悠扬。十时唱毕散会。^[22]

不论这位美国牧师举办音乐会的动机如何，他的视野里能有古琴，能给古琴在音乐会上安排一个位置，自然体现了他对中国文化的熟悉程度。

1920年10月12日，是上海富商周庆云、报人史量才组织的晨风庐琴会第一天。出席盛会的百余名古琴家与各界人士中，有四个人格外引人注目：华治德、宋好乐、梅来文海、费纳海文，因为她们都是“美洲女士”。^[23]两年后整理出版的《晨风庐琴会记录》所列“入席操缦”者名单中没有她们，与会的郑孝胥当天日记则写着“缙俗士女及欧妇数人弹琴围坐”，^[24]——这一记载语义含混，似乎又不能完全排除她们操缦的可能。确若如此，她们就有可能是最早一批学习古琴的西方人，纵然在满座大师名家的眼里，她们演奏得像小儿游戏般的简单笨拙，算不得正式献艺。倘若仅仅是来旁观，那么她们对古琴发生兴趣的缘由与参加琴会的渠道又是什么呢？费纳海文或许是Hallen Feiner，除了她，大多数人的原名已经难以还原；而她们无论是学琴还是听琴，更无从追踪其来龙去脉。音乐史上类似的遗憾太多了。

七、中国留学生带琴出国

十九世纪末留学生开始登上历史舞台，古琴也借助留学热潮延伸向西方。李济（1896—1979）、凌纯声（1901—1978）这两位后来同样成为中央研究院院士的学术泰斗，青年时代竟然也曾有过相当近似的经历：带琴出洋。所不同的是，李济渡美，凌纯声赴欧，可谓“君向潇湘我向秦”。

李济 1911 年考入清华学堂后开始从黄勉之 (1854—1919) 学琴, 未届弱冠而略有所成。1918—1923 年间他留学美国, 先后在麻省克拉克大学读理学与人口学研究生, 最后在进哈佛大学研究院获得人类学博士学位。其间他始终带着心爱的琴, 时时温习。在 1920 年上半年旧日同窗徐志摩给他的一封信中, 留下了当时他的古琴活动的一点记录:

老郝信来,……老郝说您弹琴真不错,连他都懂了。^[25]

“老郝”为郝更生, 瞧徐诗人亲热而随意的转述, 这位后来的体育家原先似乎有点自居为对琴之牛的意思。

关注李济与他的古琴的, 不止徐志摩与郝更生。到美国两年后, 家有琴学传统的友人陈寅恪给他带来了古琴老师黄勉之去世的消息; 在美国的最后一年多时间里, 赵元任还虎头蛇尾地跟他学了一阵子琴。^[26] 归国后, 他曾应同窗徐志摩之邀, 参加新月社聚会, 即兴弹奏琴曲《捣衣》, 可见五年的万里阻隔, 并没使他琴艺生疏。

李济归国之年恰恰是凌纯声去国之时。一直到 1929 年获得法国巴黎大学文学博士学位, 凌纯声留西六年, 古琴也相伴了六年。1927 年, 他出席了在德国法兰克福举行的国际音乐会, 并身着古装在会上弹琴。他的弹琴照片刊登在该地中国学院的期刊上, 被王光祈看到, 后来刊于王的名著《中国音乐史》(中华书局 1934 年出版) 一书中。^[15]

巧的是, 凌纯声正是上文提到的“南京高等师范生徐君”徐立孙 (1897—1969) 的师弟, 同为王燕卿 (1867—1921) 的弟子。他们的同门中还有一位琴人孙宗彭 (1898—1972), 1922—1932 年间在美国留学和从事研究工作, 是否带琴去, 待考。徐立孙曾回忆, 南京高师教授多是欧美留学生, 校中崇美风气极浓, 若非经济能力所限, 他也想出国留学。那么, 这个“巧”, 又是必然中的偶然而了。^[27]

琴人携带古琴去西方留学, 或许不止李济、凌纯声二人; 如果将他们抚琴异域仅仅理解为排遣闲情, 似乎也不够全面。古琴在彼时彼地, 往往让它的主人思接千载, 成为连接传统文化和故国情怀的脐带, 带来

的心灵慰藉应该是难以估量的吧。正如王光祈在《千百年间中国与西方的音乐交流》中所说:

音乐对那些背井离乡的人来说是一种莫大的安慰。倘若一位中国公主由于政治原因不得不和一位蒙古王爷通婚, 那么她一定不会忘记带上一件乐器, 以便日后能够演奏故乡的乐曲。其它各族人民每当他们离开家乡时, 也同样如此。^[28]

而李济、凌纯声们在欧美的古琴活动, 在当时当地产生一定的影响也是必然的——虽说如今多数已难以查考, 但他们作为最早带着古琴走向西方的人, 这层意义已属不凡。

八、西方职业音乐家与古琴的接触

随着中国近代化程度的进一步深化、西式音乐教育的逐渐普及, 越来越多的西方职业音乐家来到中国采风、任教或是演出, 到了二十世纪二十年代, 留下了大量西方职业音乐家接触古琴的记载。

1921 年秋, 美国波士顿交响乐队小提琴家、作曲家、指挥家爱希汉 (Henry Eichheim, 1870—1942) 来中国采集音乐, 几经辗转引见, 到无锡问乐于天韵社社长吴晚卿 (1847—1926)。差不多二十年后, 吴晚卿的学生杨荫浏在《锣鼓谱》的《引言》中回忆:

(吴晚卿) 先生时已年等耄耋之年, 除命社友轮唱清曲, 弹奏琵琶, 操弄古琴, 合乐数阕之外, 更广邀释道二教之乐人, 为之专奏十番锣鼓于邑之公园。如是者数日。爱氏赞叹不置。曾著评文, 登于沪上西文报章。^[29]

到数月后的十二月初, 爱希汉再访无锡, 却是专为听锣鼓音乐而来。^[30] 西方音乐家对中国的锣鼓音乐印象深刻, 向来是相当有意思的话题。比起琵琶、古琴, 锣鼓更像是噪音, 化噪音为音乐, 自然更吸引西方的耳朵。

1923 年 8 月, 范天祥博士 (Bliss Mitchell Wiant, 1895—1975) 与新婚不久的妻子到达北平, 为刚刚新生的燕京大学创建音乐系。他是传教士, 却很快成为中国传统文化的热衷者, 并毕生研究中国音乐, 以将圣歌曲调中国化而著称。他还从古琴家杨时百 (1864—1931) 学琴。杨

时百《藏琴录》“苍龙吟”条：

乙丑四月，美国音乐家范天祥君酷嗜琴音，坚托代购，因偕往厂肆。范君得康熙乙酉申奇彩制、与予所藏“仙籁”同款者。……范君约暑假后来习琴。如真能得此中韵味，使中国五千年音乐之祖流传于数万里外，亦空前未有之佳话也！^[31]

又“春秋”条：

最近美国音乐家范天祥君约同好数人，携琴至协和医院音乐台上弹之，距五六丈听，吟猱转动有声，台下愈分明，盖建筑合乎传声之理，是以致此也。^[31]

乙丑为1925年。这里记载了范天祥买琴、学琴和测量古琴音量的信息。他既为音乐专业人士，却一扫当时的西方音乐界对中国音乐的盲目贬抑，忠实于自己的艺术判断，对古琴乃至中国文化投入了相当的热情，这就不是出于自发的兴趣，而是自觉的选择了。据闻，斯坦福大学曾建馆展出范天祥在中国搜集的文物，“仙籁”琴也许仍在其中。

1927年10月底，俄罗斯小提琴家津巴利斯特（Zimbalist，1890—1985）到上海演出，11月6日在拉都路（今襄阳南路）《字林报》记者沙哥士的寓所与大同乐会进行技艺交流。胡适、徐志摩等人也出席了聚会。津巴利斯特先参观了琵琶、古琴与大同乐会研制的五十弦“庖羲瑟”等中国乐器，大同乐会创立者郑觐文（1871—1936）则在演奏交流中以古琴独奏《秋鸿》。与会演出的柳尧章后来说：“这次联欢性质的音乐会，大概是中西音乐家的首次会奏吧。”^[32]

1928年1月12日，北平爱美乐社和国乐改进社举办了一场国乐改进社首次演奏会。在“中西音乐有共同的研究”的“双管齐下”方针指导下，这场中西合璧的音乐会分为三部，传统国乐、改进国乐、西乐兼而有之。在第三部里唱歌的霍尔瓦脱夫人、给伴奏的钢琴助奏大提琴的马克西莫夫都是西方人，他们对以传统国乐的姿态出现的、第一部里张友鹤（1895—1940）、郑颖孙（1893—1950）分别独奏古琴的《捣衣》、《秋江夜泊》和琴瑟合奏的《良宵引》，第二部里郑颖孙、张友鹤分别独奏古琴的《醉渔唱晚》、《流水》应该是不陌生的。^[33]古琴在这一场景里扮演的角色也相当微妙，有学者分析说：

“……从上述节目中，也可以看到一些很难与西乐结合的如古琴、箫之类乐器所奏出的依然故我、柔缓悠长之旋律，这无疑是改进最激烈的二胡、与无须参照西乐改进的古琴，在一场言必称改进的‘国乐改进社首次音乐会’中有趣的互补——抑或对应。由此证明国乐改进并没有一定成法，而要因物而异……”^[34]

应该说，在古琴向西方流传的过程中，正是有了西方职业音乐家的直接参与，一般性的介绍才渐渐地难以满足专业的需求，并促使古琴在音乐文化中的独特性开始凸显，古琴的艺术与学术，真正展现出了它的魅力。

九、美国琴人甘贝尔

留学西方的琴人除了前述的李济、凌纯声、孙宗彭，至少还有一位山东的韩小姐。大约从1930年初开始，她根据自己的留学日记写成《留美漫记》二百余章，以“琴慧女士”的笔名在1931年8月27日—9月27日间的天津《大公报·小公园》发表了起首七章，后被吴宓转载于第七十八期《学衡》杂志。其中所涉及的珍贵的琴史资料，一直未被学者所注意。

“琴慧女士”童年时曾从王心葵（1878—1921）学琴，但在她留学的俄亥俄州德拉威尔市的Ohio Wesleyan University音乐院，她意外的遇到了一位“从前曾经在中国的香江居住多年，因此对中国学生的感情很好”的乐理教授、美国老琴人甘贝尔（S. E. Campbell）先生：

忽然，他又如有所思似的静默一会，随即对着坐在一边的夫人说道：“请您去把我从前在中国买的那张古琴拿来。”

“什么，先生也有中国的古琴吗？”我不禁惊喜地问。

“哈哈，我不但有，而且还会弹一两个曲子。那琴是前几年在香江托一位中国古董商人代买的，价值是美金八百圆，发音极好，据说是唐代的東西……”

“啊啊，先生有那样好的古琴，真是想不到的。但是，先生的弹曲，是从谁学来的呢？”

“也是从你们中国人学的。那人姓杨，福建人，弹琴弹的很好，很有名。我多方托人介绍，才能同他见面。可惜他只教了我不多几个曲子。我学会曲子后，送他酬金，他却分文不要。现在想来，那位杨先生很足以代表你们中国的精神。”

“……”我无言，只在心中暗暗否认老教授那句“代表中国精神”的话。中国的精神，原来亦可以有可以夸耀的呢。他大约因为太爱中国了。便不觉得有些赞美得过了些吧。然而我不能不承认老教授的话绝非虚说，而深感到中国的精神却要等外国人来注意。

正在这时，教授夫人已将古琴取来。那是看去很好的古琴，断纹鳞皴，并有用篆写的“落花流水”四字的铭语。教授一而抚弄着古琴，一面命人将桌上的杯盘撤去，随即正襟危坐的弹了一个《怨兰花》的古曲。

教授静静的弹着，我同姊姊静静的听着。那琴音先是用了低调，造成一种涵蕴的抚爱的空气，透露着一种温和的飘忽的音节，如泉水一样的澄明，如春风一样的披拂。渐渐的那章节便逐步高起一直高到最澄明的尖音，如孤鹤之唳于晴空，如静月之悬于午夜。正当我们为这种澄明的尖音所陶醉时，出乎意外，那琴音又一泻千里似的沉落下去，最后只余下幽沉的颤响。因又想到《长生殿》上“恰便似明月下冷冷清梵”、“恰便似步虚仙珮夜珊珊”、“恰便似鸣泉花底流溪涧”那些形容的词句，的确传写得超妙，令人神往。

一曲既终之后，老教授的兴趣犹浓，就又弹了一曲《游子吟》。在这一曲的弹奏中，充满着低徊呜咽、悲凉凄清的情调。我们全为这种哀怨的情调感染得颇为凄然。听至最后，我同姊姊竟在两眼浮满清泪，不约而同的低吟着古诗人苏武的诗句：“……幸有弦歌曲，可以喻中怀。请为游子吟，冷冷一何悲……”

《游子吟》完毕，老教授从座上立了起来，独自在梧桐树下来往地踱步。我这时忽然想起自己在童年从心葵老师学的那曲《十八拍》，便无言的坐到老教授刚才坐的位子上，很激动的弹了起来。老教授仿佛觉得很惊异，便也停下脚步，坐到一只藤椅上去。

琴的发音极好。虽不敢断定他是唐物，但也决非元明以后出品。我一面弹着《十八拍》，一面想到我那张存放故国有着“暗香”二字铭语的古琴，不禁如同想到一位久别的故人似的起了深深的怀念。

《十八拍》完毕，老教授殷殷叩我以学琴的经过，我很详细的告诉了他。他又同我谈起中国古代的琴学家的故事。于是我们的谈锋便自然转到蔡邕、司马相如、俞伯牙、白居易等人的身上去。谈到最后，那老教授竟疯狂般的夸说中国的一切东西全是好的。音乐是好的，图画是好的，建筑是好的，文学是好的，……是好的。^[35]

结合上下文未引用的部分，大致可以考订“琴慧女士”这次拜访甘贝尔教授是在1927—1929年间的一个“‘残菊飘零满地

金’的深秋”。传授甘贝尔教授古琴的人“姓杨，福建人，弹琴弹的很好，很有名”，吴宓考为杨时百，应该是正确的，但杨时百并非福建人，福建当时也没有杨姓的名琴人。杨时百的弟弟杨宗彩从1915年起在福建闽清任县知事数年，颇有政绩，杨时百也曾去过福建。也许甘贝尔曾听杨时百讲起这些，才留下了杨时百是福建人的印象。

倘若推算无误，甘贝尔教授在1920年前后，以六十多岁的高龄向杨时百学习古琴，至少能弹《怨兰花》、《游子吟》两曲。他应该是现今可知确切姓名的最早学习古琴并有成就的西方人士，比杨时百的另一位美国学生范天祥还略早。从甘贝尔、范天祥的身上，似乎可以显露出西方知识界对中国及其文化的了解正在逐渐深入，古琴已经开始向欧美本土的专业学者渗透的迹象。同时，甘贝尔师从杨时百，派属九疑，“琴慧女士”师从王心葵，派属诸城，这也庶几可算是在西方发生的第一次古琴流派的交流。当时的中国琴坛，随着交通日益便利，琴人流动频繁，不同流派之间的切磋交流史无前例地活跃，已经揭开了诸派合流大势的帷幕，太平洋彼岸也响起了回声——尽管很微弱，可新的时代终将到来。

十、高罗佩登上时代舞台

三十年代的国乐家们总忙着主动把古琴送出去：1933年4月，上海明星影片公司开拍大同乐会的全套古乐器及古琴、琵琶大乐的有声纪录片，准备送展美国芝加哥万国博览会，以宣传东方文化。^[36]当时已经手患湿疹的郑觐文勉强奏了一曲《水仙操》，效果似乎并不见佳。^[37]而值得大书一笔的是1938年10月到次年5月，国际红十字会救济总署为筹集难民救济资金，组织中国文化剧团去美国演出。其间，中国国乐家们历经华盛顿、纽约、旧金山、芝加哥、洛杉矶等30多个城市，在剧院、大中学校以及艺术家交流场所开过国乐演奏会百余场。参与其事的卫仲乐（1908—1997）更应纽约电视台的邀请，在电视上演奏古琴，向美国观众介绍中国的传统音乐。这是古琴音乐第一次在西方的正式演

出。论古琴音乐的传播范围之广、影响之大,这一事件的价值不言而喻。而演出结束之后,卫仲乐留在美国,想进音乐学院学习西洋音乐理论和小提琴,却未能如愿,只得于1940年黯然归国。在经济窘迫时,他为Musioaff唱片公司录制了一套四张78转的《中国古典音乐》唱片,每张唱片两首乐曲,第二张即为古琴独奏《醉渔唱晚》、《阳关三叠》。^[38]这是在西方最早出版发行的古琴音乐唱片。

就在三十年代中后期,有个年轻的洋人却找上门来学琴了。这便是时任荷兰驻日本大使馆秘书的高罗佩。

1935—1942高罗佩任职日本的七年间多次来到中国,追寻他醉心的中国古代文人的生活方式。从他用文言文写的《<琴道>后序》中可知,他1936年秋在宛平得到一张明清古琴,可能那时就已经开始学琴了。^[39]他曾经撰文介绍过自己的古琴老师叶诗梦(1863—1937),还曾师从关恩楫(1900—1970)。他在随后短短的几年里(1937—1841),完成了他这一生的绝大部分琴学著述:英文著作《琴道》(The Lore of the Chinese Lute)《嵇康和他的琴赋》(Hsi K'ang and His Poetical Essay on the Lute)中文著作《明末义僧东皋禅师集刊》的资料部分以及英文论文《中国古琴在日本》(The Chinese Lute in Japan)《作为古董的琴》(The Lute as an Antique)《琴铭之研究》。1943年到中国任职后,他接触到了更多的琴人。^[40]

需要指出的是,三十年代末四十年代前期(正好大致相当于中国的抗战期间),像高罗佩这样熟悉、喜爱甚至学习中国古琴的西方人士已不在少数,英国学者毕铿(L.E. R. Picken, 1909—)是其一,而古琴家张子谦(1899—1991)在华洋杂处的上海琴坛则有更多见闻:

早邮门,途遇沈三民,云在对弄西人家教昆曲。西人酷好中国音乐,其夫人能吹笙,家藏有琴。因嘱其介绍为友,以西人而习昆曲,想对于琴必有领会可能,颇思与之见也。(1938年6月17日)

午后至中实俱乐部赴本社第廿一次月集。……共到社友、来宾共二十七人。来宾中有德籍某女士,听琴颇饶兴趣。(1940年9月22日)

晚赴裕德之约,景略已先至,座有西人四,闻

皆爱好音乐者。余与景略各弹一曲。(1941年8月27日)

得裕德、景略来信,述有德人马女士来申访我社。女士能北平语,通中文,善古琴,精鉴别,指法节奏颇有渊源,为管平湖先生入室弟子。惜景略因有事未能与之见面,匆匆回平,后会不知何日,弥深怅惘。(1945年4月23日)

此处引文,俱出《操缦琐记》。^[41]在错过“德人马女士”一年后的5月15日,张子谦与今虞琴社同人见到了荷兰人高罗佩。

晚偕剑丞至少峰许,高君等已先至,纵谈甚欢。饭后开始弹琴,高君奏《长门》颇有功夫,惜板拍微位稍差。据云能操八九曲。异邦人有此程度,尤其对于琴学一切,几于无所不知,洵足惊异。余等合奏、独奏数曲,十时许始尽欢而散。^[41]

张子谦等人的“洵足惊异”,其实是自1776年《中国古今音乐篇》以来百余年古琴西徂的必然结果,只是这一过程缓慢得难以觉察,等结出硕果反倒令人惊异。在不同民族的接触中,文化层面的交流虽略晚于经济层面,总的来说要远远早于政治和军事的层面。但文化本身也是多元多层次的,越是抽象的、非物质的,如音乐,交流的困难越大。古琴艺术作为中国音乐中最能体现中国美学思想与哲学精神、最精微高雅、最难得到知音的音乐,在整个文化交流中处于相当滞后的局面,几乎是必然的。中国古琴西徂的历史,从1776年到1935—1936年,亦即高罗佩开始他的古琴活动之时,逾一个半世纪,经历了从被动的“拿去”到主动的“送去”,从自发的接触到自觉的交流,从带着琴去西方到来中国学琴的过程,始终处在推进状态。到了二十世纪三四十年代,西方的古琴爱好者已产生了一定的群体,高罗佩虽然只是其中之一,但无疑是最杰出的一个。他的出现,意义不仅仅在于达到了“能操八九曲”的“程度”,更在“对于琴学一切,几于无所不知”:他是以一己的热情与精力,一下子将古琴推入了汉学殿堂,极大的提升了古琴研究的水平。从他开始,古琴在中西文化交流史上的地位已经不可忽视,影响既深且远,一个新的时代已经开始。这个时代若命名为“高罗佩时代”,他是当之无愧的。

附记:最初未曾有心将这篇小文章写成论

文,行文颇为自由,大可逃脱掉不合学术规范的指责,但犹令笔者不安的是,笔者唯一有幸直接参考的外文著作仅有《琴道》(高罗佩著,东京上智大学1940年版)一书,文中引述的十八、十九世纪的外文音乐文献,主要来自《华乐西传法兰西》(陈艳霞著,耿昇译,商务印书馆1998年版)、《明清间的中西音乐交流》(陶亚兵著,东方出版社2001年版)、《中西音乐交流史稿》(陶亚兵著,中国大百科全书出版社1994年版)、《中外音乐交流史》(冯文慈主编,湖南教育出版社1998年版)、《钱仁康音乐文选》(上海音乐出版社1997年版)这五部著作,无法直接取得原著阅读。也就是说,本文不可能完整详尽地梳理这一期间西方介绍古琴的大多数文献,从而必然会带来表述与论断上的缺失;而考虑到翻译过程中的消极因素,笔者在文意理解与史料运用上也不能完全自信,因此,这是一篇真正的抛砖引玉之作。

参考文献:

- [1] 利玛窦.利玛窦全集·书信集[M],转引自:陶亚兵.中西音乐交流史稿[M].北京:中国大百科全书出版社,1994:47.
- [2] 何高济等.译.利玛窦中国札记[M].北京:中华书局,1983:361,23.
- [3] 方豪.半桐吟.方豪六十自定稿,下册[M].台湾学生书局,1969:1644.
- [4] 陶亚兵.中西音乐交流史稿[M].北京:中国大百科全书出版社,1994:109.
- [5] 陈艳霞.耿昇.译.华乐西传法兰西[M].北京:商务印书馆,1998:44—55,205,212.
- [6] 钱德明.中国古今音乐篇[M].转引自:陈艳霞.耿昇译.华乐西传法兰西[M].北京:商务印书馆,1998:102,114,116,115,125,202,202.
- [7] 尼古拉斯·唐可·阿尔梅洛.Viaje de Nueva Granada a China y de China a Francia[M].郑柯军.译.北京:北京图书馆出版社,2006:237.
- [8] Timothy Richard. Tune-Book in Chinese Notation[M].太原:1883年木刻初版,上海:广学会1901年增补石印.转引自:冯文慈.中外音乐交流史[M].长沙:湖南教育出版社,1998:258—259[M].
- [9] Mary Martin. Chinese Musi[M].上海:出版社未详,1894年初版,1923年上海再版.转引自:冯文慈.中外音乐交流史[M].长沙:湖南教育出版社,1998:259—260[M].
- [10] 今虞琴社.今虞琴刊[M],上海:今虞琴社,1937:280.
- [11] Aalst, Jules A. van. Chinese Music[M].转引自:陶亚兵.中西音乐交流史稿[M].北京:中国大百科全书出版社,1994:257.
- [12] Jean Jacques Rousseau.. Dictionnaire de Musique[M].转引自:陈艳霞.耿昇.译.华乐西传法兰西[M].北京:商务印书馆,1998:74—75.
- [13] Pierre Loti. 马利红.译. Les Derniers jours de Pékin [M]. 上海:上海书店出版社,2006:97.
- [14] Maurice Courant. Essai Historique Sur La Musique Classique des Chinois[M].转引自:钱仁康,钱亦平.钱仁康音乐文选[M].上海:上海音乐出版社,1997:416、417.
- [15] 王光祈.中国音乐史.王光祈文集·音乐卷[M].成都:巴蜀书社,1992:474,511,461.
- [16] 萧友梅. Eine Geschichtliche Untersuchung über das Chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert. 萧友梅音乐文集[M].上海:上海音乐出版社,1990:3—137.按:《萧友梅音乐文集》中的博士论文题目被译为“17世纪以前中国管弦乐队的历史的研究”,本文在行文中所用的题目出于萧友梅本人的译笔.
- [17] Chinese Modes of Enjoyment 印于香港,1909年4月寄往英格兰.私人收藏.
- [18] 均为私人收藏.
- [19] 张爱玲.沉香屑——第一炉香.第一炉香[M].广州:花城出版社,1997:2.
- [20] 私人收藏.
- [21] 中国古琴网 www.guqin.net)
- [22] 作者名未详.新年之娱乐法[N].南通新报,1919-2-14.
- [23] 作者名未详.晨风庐琴会记录[M],出版社未详,线装木刻本,上海,1921.
- [24] 郑孝胥.郑孝胥日记(四)[M].北京:中华书局,1993:1844.
- [25] 徐志摩.傅光明.徐志摩书信集[M].郑州:河南教育出版社,1994:78.
- [26] 李济.赵如兰.《幽兰》之二——关于古琴的对话.李光谟.李济与清华[M].北京:清华大学出版社,1994:213.
- [27] 徐立孙.五十年代自传手稿.未正式出版.
- [28] 王光祈.千百年间中国与西方的音乐交流.王光祈文集·音乐卷[M].成都:巴蜀书社,1992:589.
- [29] 杨荫浏.引言.杨荫浏、曹安和.锣鼓谱.手抄本,1941.转引自:乔建中.杨荫浏先生与“十番锣鼓”的一段旧缘[J].音乐研究,2004年第1期.
- [30] 杨荫浏.一位着迷的西方音乐家.十番锣鼓[M].北京:人民音乐出版社,1980:233.
- [31] 杨时百.藏琴录[M].北京:出版社未详,线装木刻本,1925.
- [32] 柳尧章.首次中西音乐家会奏[N].文汇报,1992-4-9.
- [33] 柯政和.1920—1940:00087.为柯政和于20世纪50年代末向中国音乐学院中国音乐研究所捐赠的资料,现藏中国艺术研究院音乐资料馆.转引自:李岩.朔风起时弄乐潮——20世纪20年代的西乐社、爱美乐社及柯政和[J].音乐研究,2003年第3期.
- [34] 李岩.朔风起时弄乐潮——20世纪20年代的西乐社、爱美乐社及柯政和[J].音乐研究,2003年第3期.
- [35] 琴慧女士.留美漫记[M].学衡,第78期,南京:1933.

[36]陈建华,陈洁.民国音乐史年谱[M].上海:上海音乐出版社,2005:167.

[37]沈知白.二十二年的音乐[J].十日谈,新年特辑,1934.

[38]徐立胜,金建民.播扬国乐六十载 雄风犹存丝竹间——民族器乐演奏家卫仲乐 // 向延生.中国近现代音乐家传,卷一[M].沈阳:春风文艺出版社,1994:782—783.

[39]高罗佩.The Lore of the Chinese Lute 后序[M].东京:上智大学,1940:V.

[40]陈之迈.荷兰高罗佩[M].台北:传记文学社,1969:7—14.

[41]张子谦.操缦琐记[M].北京:中华书局,2006.

(责任编辑:王晓俊)

“第三届全国音乐传播学术研讨会”在我院召开

2007年10月26日至28日,由中国传媒大学、南京艺术学院主办、南京艺术学院流行音乐学院和中国音乐家协会音乐传播学会共同承办的“第三届全国音乐传播学术研讨会”在南京艺术学院隆重举行。全国各大艺术兄弟院校和音乐传播媒体、音乐出版机构倾情参与,出席本次活动的文化主管部门领导、音乐产业界知名人士、专家学者和嘉宾代表共100余人。南京艺术学院流行音乐学院院长王建元教授主持开幕式,中国传媒大学副校长袁军、中国音协理事、音乐家协会音乐传播学会副会长金兆军均发来贺词,江苏省演艺集团公司总经理顾欣特邀出席了本次开幕式。南京艺术学院音乐学院副院长邹建平到会并致辞,中国音乐家协会音乐传播学会会长、中国传媒大学曾遂今教授出席了本次论坛活动。南艺教处处长庄元教授、南艺学报副主编冯效刚教授也分别作了精彩的发言。

本届论坛由“专家发言”、“教学影像成果展”、“分会场研讨”三项主体活动、六大研讨议题构成,内容丰富多样,观点异彩纷呈,为代表们提供了一个充分交流、探讨的广阔平台。会议两天来,来自各高校领导、专家学者、传媒业界的精英们就音乐传播的教育与科研、音乐传播理论的学科建设、以及音乐传播和音乐产业人才的培养、音乐传播学界和业界如何平衡等热点问题展开多角度的研讨。紧紧围绕本次会议的主题:“音乐传播与文化发展”,评述了音乐传播之“理”,谈论了文化发展之“道”。

会议期间,还举行了一场别开生面的教学成果展示会,由中国传媒大学和南京艺术学院流行音乐学院音乐传播专业学生作品组成的影像专场。南京艺术学院流行音乐学院学生音乐短剧《胭脂扣》、中国传媒大学记录短片《云南民族音乐产业采风之旅》等影像作品受到与会专家和代表的一致称赞和好评,新颖的音乐风格和MTV影像画面以及完美的声场效果给观众带来了丰富的视听享受。

“第三届全国音乐传播学术研讨会”是继2002年12月与2005年5月在北京中国传媒大学分别召开的第一、二届全国音乐传播学术研讨会后的又一次极富意义的音乐传播学术交流盛会。也是一个同仁共同审时度势、共同承担时代责任、共同在这一新形势下探讨如何携手共进的重要群英会。这次会议将为推动新时代的音乐传播和具有中国特色的音乐传播学术研究与学科建设,产生重要的作用和影响。

(冯玲)