

# 扬州琴箏古今谈

戈 弘

琴，因其有七根弦亦称七弦琴，又因其历史久远而被称为古琴。然而古琴“古”到何种程度，亦即琴究竟产生于何时，学界迄今尚无定论，有“神农造琴”说，有“伏羲造琴”说，还有“黄帝造琴”说，等等。以现有的历史文献支持，说琴诞生于三千年前，是没有什么争议的。

三千年前，中国已有了多种乐器，如骨笛、埙、龠、篪等吹管乐器，钟、磬、鼗、缶等打击乐器等，然而，它们不仅没有传世的乐曲，而且在历史发展的进程中，不是被淘汰，就是被改变了形态。惟有琴乐的泉流，在历经沧桑之后，仍能潺潺汨汨，流淌至今。作为一种鲜活着并流动着的非物质文化遗产，它不仅旋律美妙，曲意幽深，而且曲目之丰富，典籍之浩繁，在人类音乐发展史上几乎是绝无仅有的。因此，它理所当然地在 2003 年 11 月被联合国教科文组织列入第二批“人类口头和非物质文化遗产代表作”名率。

琴不仅是我国最古老的弦乐器，而且是同人的精神世界切合得最为紧密的乐器。“天人合一”的思想在琴的身上体现得非常形象。如琴身长三尺六寸五分，象征周天 365，岁月之三百六十五天；十三徽象征一年十二个月加一闰月；额宽六寸象征六合；面弧底平象征天圆地方；龙池八寸以通八风；凤沼四寸以合四气；五音象征五行；宫商角徵羽喻君臣民物事，等等，在古人眼里，琴就是一个独立的宇宙，一个独特的生命体。所以，古琴同所有乐器不一样，它每一床琴，都有自己的名字。如中国古代四大名琴：齐桓公的叫“号钟”，楚襄王的叫“绕梁”，司马相如的叫“绿绮”，蔡邕的叫“焦尾”。当然，它们统统都已作古，只存名而不见琴了。现今存世资格最老的古琴是北京故宫博物院的唐琴“九霄环佩”。琴的形制，从五弦到七弦，从无徽到有徽，经历了相当漫长的衍变过程。大约在汉代以后才相对稳定。

琴文化的发展历来与“士文化”的发展紧密相关，中国古代的文人士大夫修身治国、陶情冶性，离不开“琴、棋、书、画”之“四艺”，而四艺琴为首，不是偶然的，它同琴乐能反映人心、舒张人性有关，诚如宋代文学家兼琴学家欧阳修所言，琴乐可以“导其堙郁、泻其忧思”“感人之际有至焉”（欧阳修：《送杨旼序》）。无论“志在高山”，还是“志在流水”，语言的表达也许不能尽兴，而琴乐可以淋漓酣畅地展示出来。正因为琴是文人士大夫们精神生活中不可或缺的重要组成部分，故古人有“君子无故不撤琴瑟”之说。琴不仅是怡情遣兴的工具，更是让人的精神世界同大自然交融一起的重要载体。20 世纪 70 年代，美国科学家为了寻找外太空的“人类知音”，向宇宙空间发射了一艘名为“航行者号”的太空飞行器，飞行器上携带了一张亿万年后仍铮亮如新的喷金唱片，这张唱片上记录了地球上各色各样的音响，其中有 30 分钟音乐，这 30 分钟音乐中有七分钟是苏州籍古琴家管平湖先生弹奏的《流水》。当年，哥伦比亚大学华裔音乐家周文中教授向唱片制作者推荐《流水》的理由就是“它反映了人与宇宙的交融”。

其实，不仅仅是《流水》，许多古琴曲都反映了人与自然、人与社会的交融，中国古代儒、释、道三家的哲学思想在古琴音乐中均有体现。至于琴乐的欣赏，古人更追求主体与客体统一的“天人合一”的审美境界。陶渊明的“但识琴中趣，何劳弦上声”、白居易的“何烦故挥弄，风弦自有声”等，都反映了这种审美追

求。当人们以为美国作曲家约翰·凯奇的钢琴曲《4 33》<sup>1</sup>在“忽悠”听众时，何曾想到中国音乐家远在千年以前，就曾通过古琴的特殊审美，让欣赏者通过“内省”（或曰“悟”）去参予音乐创作了。

正由于古琴音乐太多太多的“文人气质”，它太“阳春白雪”了，因而“和者盖寡”而知音难觅，因此早在唐代就有人发出“古调虽自爱，今人多不弹”（刘长卿《听弹琴》）和“不辞为君弹，纵弹人不听”（白居易《废琴》）的慨叹了。然而，也恰恰因为古琴这种独特的文化背景，让它自孔夫子之后的历代文人“无故而不撤琴设”，所以，尽管历经沧桑多次式微，却总不会消亡且多次复兴。

同古琴的“贵族”气质相比，古筝则“草根”得多，虽然古筝也是两千多年前就流行华夏的古乐器，且历代文人亦有对之推崇备至的，如三国时期魏人阮瑀称它“苞群声以作主，冠众乐而为师”，曹植也有“弹筝奋逸响，新声妙入神”的诗句传世。唐代众多诗人更不乏赞筝的诗篇。然而，筝毕竟不同于琴，虽然它们都是五声定弦，都注重声韵对比，但无论是乐器构造还是弹奏技法，两者都有很大的差异，琴是“指板乐器”，左手之按、滑、吟、揉，手指直截接触琴面，除“散音”和“泛音”外，其“按音”都靠左手之大、名、中指在琴面上按弦和游走而取得，不仅要取音准确，“按令入木”，以确保音质清纯和音色优美，而且还要“吟、揉”和“进、退、复”灵活自如，以求妙韵雅声。筝则是“弦柱乐器”，一弦一柱一个音，其左手指法中也有“按、滑、吟、揉”，但手指不接触面板，它是靠左手在琴马的左边压弦改变弦的张力而产生的“韵”，其韵空濛灵秀，与琴韵相比各有千秋。正由于其一弦一柱一个音，初学者不存在音准问题，因而其入门相对于古琴要容易得多。

琴与筝的区别还有许多，然而，它们最大的不同就在于琴的演奏者多为王公贵族、文人士大夫，历史上从春秋时期的齐桓公、楚襄王，到唐玄宗、宋徽宗，到明代的众多亲王，从孔夫子到李白、白居易、欧阳修、苏东坡直到清代的郑板桥、金农等，都是弹琴的高手。而筝呢？人们很难从历代君王和文人中找到弹筝者，因为，无论在宫廷还是在民间，筝的演奏者多为艺人。唐代大诗人白居易是一位兴趣广泛的音乐鉴赏家，他众多脍炙人口的诗作中，有许多是描写听音乐的感受的。其中涉及的乐器很多，有琴、琵琶、筝等拨弦乐器，还有觱篥等吹管乐器。关于琴要么是写自己弹琴的心得，要么就是写听友人弹琴的感受，而关于筝，则都是写其听筝的感受的，至于弹筝人，除了有一位“崔七妓人”，其他都未提及姓名，尽管她们的演奏很精彩：能“移愁来手底，送恨入弦中”，“歇时情不断，休去思无穷”，但在乐天先生的笔下，她们仅为“秦声是女工”（上引五言诗句都出自白居易的《筝》）。也就是说，这些让秦筝出秦声的，都是些女乐工而已。唐代喜爱音乐的达官贵人家中常蓄乐（歌）伎。白居易有一首题为《戏答思黯》的七言诗的题注中写道：“思黯有能筝者，以此戏之”。思黯是曾任过扬州节度使、时任东都留守的牛僧孺，他能诗喜乐，是白居易的好友，他家中就养了专门弹筝的乐妓。白居易为了要看到这位筝妓，在诗中写道：“何时得见十三弦？待取无云有月天。愿得金波明似镜，镜中照出月中仙。”对白居易来说，他称那位弹十三弦筝的乐妓为“月中仙”，不过是“戏答”而言。所以，无论是白居易笔下的弹筝者，还是明·张岱《扬州清明》中描叙到的扬州郊外“劈阮弹筝”的筝人，她（他）们都是民间艺人而已，这同“君子无故不撤琴设”的弹琴者是不可同日而语的。然而，正由于古筝艺术的这种深厚的民间性，因而它充满了旺盛的生命力，虽然它没有、也不可能有古琴那样浩繁的典籍，但它却在两千年多年的传承

<sup>1</sup> 该曲表演时演奏者坐在钢琴前 433，不着一键，不出一音，让听众自己去“听”，去感悟。

中形成了众多的流派和丰富的乐曲，这些筝乐旋律流畅、技法简洁，不仅使古筝能深深植根于民间文化的沃土，而且还能让它的种子远播域外，在日本、朝鲜、蒙古等国家生根、发芽，广为流传，让古筝成为率先走向世界的中国民族乐器。

所以，无论古琴，还是古筝，都是中华民族的音乐瑰宝！

当然，也无论古琴，还是古筝，都是扬州民间音乐的骄傲！

扬州是一座建城将满 2500 周年的历史文化名城。扬州建城之前，琴筝古乐皆已音飘华夏。可以说，对扬州而言，琴和筝是“与生俱来”的。从春秋战国，经秦汉隋唐，历宋元明清，两千多年以来，扬州城演绎了太多太多的历史交响，其中不乏琴和筝的华美乐章。嵇康的《广陵散》、鲍照的《芜城赋》，让千年前的政治风云在琴乐的天空中久久迴响；而李颀、白居易等著名诗人的诗篇则记叙了唐代扬州琴筝艺术的辉煌。

然而，历史悠久却往事如烟，当我们回眸古代扬州琴筝乐事时，却常常依稀朦胧难见端详。只是近三百多年来人们才听到了广陵派古琴的清晰动人音响。更是近三十多年来，人们才看到扬州筝乐的普及和筝业的发达兴旺。

回眸中国古琴，人们不得不惊奇，在近代众多的古琴流派中，没有一个象广陵派这样历史厚重且传承脉络非常清晰的，也没有一派能象广陵派产生了如此众多影响巨大的琴家，和多部版本完善的琴谱。从徐常遇、徐祺，到徐祜、徐越千、徐锦堂，到吴仕柏、释先机、释问樵，到秦维瀚、丁绥安、赵逸峰、孙檀生、丁玉田，到释空尘等，再到现代的孙绍陶、胡滋甫、史荫美、张子谦、刘少椿等，前后群星灿烂，交相辉映，其间可考之琴人逾百，这在各琴派中几乎是绝无仅有的；一个琴派有五部（并多种版本）各具特色、流传甚广的琴谱，这在琴界也是颇为罕见的。其中，《澄鉴堂》、《五知斋》等早期琴谱多次刻印；《自远堂》是收录琴曲最多的琴谱；《蕉庵琴谱》则是现代广陵派琴家所据居多的琴谱；而《枯木禅》则是一部难得的释家琴谱。所有这些琴谱中，都蕴藏着非常深厚的学术价值，有待人们去深入发掘和精心探研。

所以，广陵派既是中国古琴不可或缺的组成部分，更是扬州文化不可或缺的组成部分。

对于广陵派，人们往往津津乐道于它“跌宕多变的节奏、细腻灵活的指法和飘逸洒脱的风格”。也许正因此形成了广陵派在中国近代古琴艺术史上的独特地位，吸引了许多琴人为学习广陵派琴艺而不惜一切代价。19 世纪末，黄勉之为了向只教僧人而不教俗家弟子的空尘和尚讨教广陵派真谛，不惜“出家”当了“临时和尚”；20 世纪下半叶，早已功成名就的顾梅羹先生的高足丁承运，为了学习广陵琴艺，不远千里，专程从河南赴申城向广陵派艺术大师张子谦学琴，才有了“三日梅龙五日潇”的佳话（张先生夸承运悟性好，学琴快，学《梅花三弄》、《龙翔操》只须三日，而学《潇湘水云》也不过五天功夫。）广陵派古琴艺术魅力四射，声名遐迩，从张子谦先生接待过海内外众多琴人学艺的盛况可见一斑。

然而，广陵派对中国古琴的贡献，不仅仅在于其造就了一批影响中国古琴发展的古琴家，和为中国琴学典籍中增添了影响巨大学术内涵丰富的“广陵五谱”，更重要的是通过这些琴家和琴谱，展示了一种独特的琴学思想和流派观。

从广陵派肇始之初，人们就不难发现，无论是《澄鉴堂》，还是《五知斋》，其收录的曲目都是既有吴派、虞山派、金陵派，也有蜀派。也就是说，唐人赵耶利的“若长江广流，绵延徐逝，有国士之风”的“清婉”“吴声”，和“若激浪奔雷，亦一时之俊”的“躁急”“蜀声”，在广陵派里是兼收并蓄的。所难能可贵者，广陵派吸收这些曲目后，在三百多年的传承中，渐渐将它们融成一体了。人们曾

以为，张子谦当年向比他小 22 岁的姚丙炎学《流水》，是因为广陵派没有此曲，其实，无论是《澄鉴堂》，还是《五知斋》，都收录了《流水》，张子谦的恩师孙绍陶就擅弹此曲，仅仅是当年张为谋生计而离扬赴申未及向先生请教而已。同扬州的总体文化背景相似，广陵派古琴也是融南柔北刚于一体、集南圆北方于一身的。在广陵派古琴艺术中，刚、柔、方、圆，得到了完美而和谐的统一。广陵派这种刚柔兼济、俊秀相融的美学追求是同其“大同主义”的流派观紧密相关的。张子谦先生于 20 世纪 30 年代发表在《今虞琴刊》上的一篇文章《广陵琴学过去和将来》，是研究广陵琴学的重要文献，该文在介绍了孙绍陶先生组织成立了广陵琴社之后说：“近欲作进一步之研求，意在博访周咨，融会各派，取长去短，为广陵琴界辟一新纪元。先生向无门户之见，盖抱大同主义者。充其志，可使海内为一家，南北无二派，则吾国琴学之发扬光大，殆可预期”。注意！孙绍陶先生要开辟的是“广陵琴界”而不是“广陵琴派”的新纪元。尤其值得我们关注的是，孙先生的理想与追求在于“融会各派，取长去短”，目的是“海内为一家，南北无二派”，这才是“吾国琴学之发扬光大”的精义所在，也是广陵派琴家之流派观的精义所在。

广陵派，作为中国琴学的一个特殊现象，值得人们认真深入探研。

至于扬州筝业的辉煌，虽然我们说它只是近三十多年的事，但故事还得从一千多年前的唐代说起。

唐代筝乐普及，相当盛行。首都长安，骑马走在街上，随时都能听到秦筝之声。故而大诗人白居易有“奔车看牡丹，走马听秦筝”的名句，而且他把人们不再喜欢听琴的原因也归咎于筝，所谓“不辞为君弹，纵弹人不听。何物使之然，羌笛与秦筝。”琴是那样的无奈，筝却是那样地风行。即便是能弹一手好琴的诗人，也绝不能视而不见听而不闻地于筝乐无动于衷啊！所以，白居易在其众多吟诵音乐的诗篇中，有不少是关于筝的，除了古琴，比琵琶等其它乐器都多。他在咏《筝》诗中，深刻地阐述了他的音乐美学思想，所谓“歇时情不断，休去思无穷。”；他在《夜筝》中写道：“弦停指咽声停处，别有深情一万重。”此与《琵琶行》中“别有幽愁暗恨生，此时无声胜有声”的名句有异曲同工之妙。更为难能可贵的是，白居易还给我们留下了一篇关于扬州筝的诗章，在《白居易全集》卷三十三中，有一首题为《偶于维扬牛相公处觅得筝，筝未到先寄诗来，走笔戏答》的五言律诗。诗云：

楚匠饶巧思，秦筝多好音。  
如能惠一面，何啻直双金。  
玉柱调须品，朱弦染要深。  
会教魔女弄，不动时禅心。

这首诗作于白居易的晚年，大概是他仍旧为官，却多半是闲居洛阳的时候。其时，他常与裴度、刘禹锡等人举行诗文酒会、音乐雅集，“尽风光之赏，极游泛之娱，良辰美景，赏心乐事”，过着潇洒闲适的生活。天性喜好音乐的白乐天，心血来潮地问他在扬州任节度使的好友牛僧孺“觅”了一张“维扬筝”。牛僧孺给他寄筝时，还先给他寄了一首诗，诗中有“但愁封寄去，魔物或惊禅”的诗句，因而他“走笔戏答”，回了上面这首诗。

牛僧孺（公元 779—849）字思黯。小白居易七岁，与白居易同朝为官多年，私谊甚笃。同白居易一样，也喜好诗文乐舞。白在另一首诗中记叙了牛僧孺无论任京官还是“外放”，十五年间，其所任职务皆“同平章事”，即相当于宰相，所以白称之为“牛相公”。

白居易的“戏答”，向我们提供了一个特别重要的信息，即当年极东南繁华之盛的扬州，不仅歌舞管弦盛行，而且能制作良箏。白居易所处的洛阳，是“东都”所在，其文化繁荣，毋庸置疑，难道找一张当时相当流行的箏还有困难吗？当然不会。那么，乐天先生为什么偏偏要去“维扬觅”箏，而且还不怕麻烦让友人“封寄”给他呢？答案在“戏答”的头两句交待得非常清楚：“楚匠饶巧思，秦箏多好音”。说“楚匠”（扬州时属楚地，此处指扬州的工匠）富有精巧的构思，制作出来的秦箏大多有美妙的声音。扬州箏好，他当然要到“维扬”去“觅”箏了。牛僧孺的赠诗中“但愁封寄去，魔物或惊禅”两句，意思说，就怕我“封寄”给你了，这张箏（魔物）的美妙声音，或许会惊动你的禅心。（白居易信佛，常与寺庙高僧论禅）。所以白居易在答诗中的最后说“会教魔女弄，不动是禅心。”意思说，你送给我的“魔物”（维扬箏），我会教“魔女”（乐妓）来弹奏的，但我的“禅心”是不会因之而憾动的。白居易身处京城，却要到扬州“觅”箏，而牛僧孺也毫不“谦虚”地说，其寄赠的维扬箏，说不定是能惊动白居易“禅心”的“魔物”。这足以说明当时的扬州箏的确精妙无比，令人羡慕。

牛僧孺离任扬州节度使之后，被调回洛阳任“东都留守”，所以，白与牛有了相聚的机会。前面提到的《戏答思黯》中的“能箏者”，亦即白居易想见一面的“月中仙”，是不是牛僧孺从扬州带过来的乐妓，我们不得而知。不过，她肯定不是原来就在洛阳的。如果她原是洛阳的“能箏者”，以白居易居洛阳多年，不会不知，可能恰恰因为她是牛僧孺从前任所（扬州节度）带回的，才让喜闻新声的白居易欲见芳容，欲闻其箏……当然，这只是我们的揣测而已。

唐代的扬州秦箏，给人们留下了无限遐想的空间。

宋代以后，扬州屡遭兵燹，城市数度兴衰，“南渡”之后，这里成了南宋的“北方”“边城”；南宋危亡，元兵南下，扬州首当其冲；明末清兵破城后“扬州十日”，清·道咸年间太平天国战事；抗战中日寇铁蹄践踏……所有这些，在给古城历史文化带来空前浩劫的同时，也让扬州的琴箏古乐屡遭摧残。至1949年新中国成立之初，扬州已是琴箏惨淡、古乐凋零了。一代古琴宗师孙绍陶、一代琴箏大师史荫美于50年代在寂寞中相继辞世。琴人中胡斗东、胡兰兄妹和胥铜华偶有操缦，而扬州的箏人，仅扬州商校教师王剑飞一个“硕果仅存”了。60年代初，曹正先生在南京艺术学院附中兼课时的弟子张弓，被扬州地区文工团录用。其后，在南京艺术学院音乐系教授古琴的刘少椿先生回到扬州，琴箏之声开始迴响于扬城的巷陌之中了。当时，扬州地区宣传文教部门的领导张建平、王建白、唐椿等同志，对此给予了热情的关注与支持，于是，乐人雀跃欢欣，琴箏复苏有望。不料，风云突变，好景不长，十年浩劫，祸起萧墙，“文化大革命”彻底打碎了一切复兴传统艺术的美梦。扬州的琴箏古乐再次遭遇灭顶之灾，濒临停弦绝响的境地。

中国共产党十一届三中全会之后，随着整个社会经济文化的复苏，扬州的琴箏古乐也出现了新的生机。扬州市文联恢复不久，即于1980年成立了“扬州市古琴古箏研究小组”，积极组织有关同志对扬州琴箏古乐的历史和现状作调查研究，鼓励和支持琴箏爱好者的艺术活动。1982年，在市宣传文教部门的直接支持下，扬州市少年宫开办了扬州第一个少年儿童古箏培训班。1984年春，在原来古琴古箏小组的基础上恢复成立了“广陵琴社”。1985年5月，第三次全国古琴打谱学术经验交流会在扬州举行。1986年金秋十月，由中国音乐家协会民族音乐委员会、北京乐器学会、北京古箏研究会和扬州市文化局联合举办的“中国古箏艺术学术交流会”在扬州召开，扬州的琴箏音乐迎来了新的春天！

从 1991 年的第二届中国古筝艺术学术交流会开始，其主办单位已升格为中国音乐家协会和扬州市人民政府。此后，差不多每四年一次，至 2008 年已举行到“第六次”。大大促进了扬州古筝艺术的普及、提高和古筝制造业的迅猛发展。

六次筝会，中国音协的领导吕骥、李焕之、孙慎、冯光钰、徐沛东等，先后亲临扬州，中国筝界自曹正、梁在平、高自成之后的所有名家，几乎无一没有参会。这就让扬州众多的筝乐爱好者同当代筝坛的专家名流，有了多次零距离接触的机会，让他们眼界大开的同时，还能亲聆教诲，获益良多，大大提高了学筝的兴趣和演奏水平。曹正先生当年亲临少儿古筝教学现场指导和同“扬老大”（扬州老年大学）古筝班学员亲切交谈的场面，至今让扬州筝人记忆犹新。赵登山、周延甲、何宝泉、焦金海、潘妙新、陈安华、赵曼琴等古筝名家，每次筝会总能给扬州筝人以深刻的教益，大大推动了扬州古筝事业的发展。22 年来，从以张弓为老师的第一个少儿古筝培训班开始，王小平、封敏、卓小明等脱颖而出，傅明鉴、田步高等先后加盟，至使扬州的古筝培训班如雨后春笋，遍地开花。22 年前，扬州的习筝者不过百余人，而今已发展到近两万人，其中业余考级过十级者近千人，且有近百人被输送到各高校深造，扬州市的中心城区广陵区也被文化部授名“古筝之乡”。

六次筝会，对扬州古筝制造业的推动，功效相当显著。1986 年首届扬州筝会时，扬州只有两个古筝厂家，年产量仅千余台。六次筝会后，扬州的大小古筝企业已发展到近二百家，年产量达二十多万台古筝。据扬州雅韵琴筝有限公司、扬州民族乐器研制厂、扬州天艺民族乐器厂、扬州正声民族乐器厂、扬州金韵乐器御工坊有限公司、扬州琼花民族乐器有限公司、扬州天韵琴筝有限公司、扬州邗江翔声民族乐器厂等 8 家企业的不完全统计，2010 年的筝总产量已近十万台，产值近一亿两千万，扬州筝的产量已占据全国筝产量的“半壁江山”。不仅如此，扬州筝的质量也在不断提高，无论音色、音量、工艺、材质，均为上乘的高档古筝，逐渐赢得了市场，上列厂家生产的古筝均有在全国各种乐器比赛中获得大奖的精品。与此同时，扬州筝已全面走向国际市场，远销欧美、东南亚、韩国、日本。“楚匠饶巧思，秦筝多好音”的佳句，在千年以后又得到了验证。

在古筝制造业蓬勃兴起的的同时，扬州的斫琴业也在全国崭露头角。以广陵派传人马维衡、刘扬为代表的一批斫琴师亲自制作的古琴，在市场上赢得了极高的声誉，尤其是马维衡斫制的“马琴”，已在国内享有“北王南马”的美誉，由于其音质清纯，温润苍古，造型规范，工艺独特，更成为操缦家一琴难求的珍品。诚然，国内习琴者的人数远不如习筝者之多，琴的市场亦不能同筝的市场相比，故而斫琴业的规模自然不可与古筝制造业同日而语。但即便如此，扬州的斫琴业还是形成了相当的规模，除了多家民族乐器厂、古筝厂兼产古琴外，专业生产古琴或以生产古琴为主的乐器厂，就有好几家，如扬州龙吟民族乐器厂、扬州七星琴行等。除了马维衡、刘扬，朱正海、曹华、田泉等琴人斫琴师也都身手不凡，工艺精湛。由田步高策划并总监的“中国百琴书画博览会”，仿制了众多古代名琴，更是誉满海内外。

应该说，当代扬州斫琴业的兴起，本源于广陵琴派的全面复苏。自 1984 年广陵琴社复社，张子谦亲自回乡参予复社庆典后，1985 年春，全国第三次古琴打谱学术经验交流会在扬召开，海内外老前辈的古琴名家吴景略、张子谦、顾梅羹、吴兆基、谢孝苹、饶宗颐、程午加等，和中青年古琴名家郑珉中、陈长林、吴剑、龚一、林友人、成功亮、李禹贤、丁承运等百余琴坛精英云集扬城，让扬州的文化人大大开了眼界、饱了耳福的同时，也大大促进了扬州古琴事业的开展。

广陵派在外地的琴家，格外关心广陵琴事。张子谦以 86 岁高龄收授家乡派来的青年学子，龚一也收封敏、张峰为徒。此外，龚一、林友人、成功亮、丁承运等还多次来扬指导。梅曰强更于 90 年代迁居扬州，收徒授艺。在国内第一次大型古琴赛事“92 杭州古琴邀请赛”中，封敏获得演奏奖。1999 年“回眸与展望”古琴艺术研讨会暨张子谦先生诞辰 100 周年纪念活动，在扬举行，海内外古琴名家再次荟萃扬州，给扬州古琴事业又一次推动。所有这些，似春风雨露，滋润着扬州琴苑的新苗茁壮成长。近三十年来，一批青年琴人脱颖而出，他们不仅是操缦家，同时还是斫琴家，这或许也是当代广陵琴人的时代特征之一，除了马维衡、刘扬已被确认为国家级“非遗”传人外，其他如曹华、张峰、朱正海、田泉、林敏、苏菲等也都收徒授艺，致使广陵琴人，早已逾百，扬州琴坛，盛况空前。

扬州的古琴艺术在复兴。

扬州的古筝艺术在发展。

扬州的琴筝艺术正成为扬州的“城市名片”，吸引着海内外文化人士的密切关注。