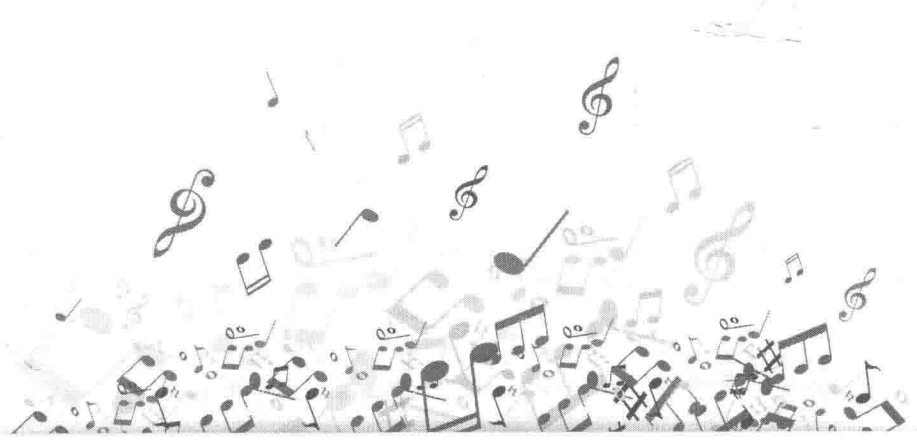


民族声乐 理论与教学研究

孟妍 著

九州出版社
JIUZHOU PRESS



民族声乐理论与教学研究

孟 妍 ◎ 著

常州大学图书馆
藏书章

图书在版编目(CIP)数据

民族声乐理论与教学研究 / 孟妍著. -- 北京: 九州出版社, 2018.1

ISBN 978-7-5108-6602-9

I. ①民… II. ①孟… III. ①民族声乐—教学研究—中国 IV. ①J616.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第025130号

民族声乐理论与教学研究

作 者	孟 妍 著
出版发行	九州出版社
地 址	北京市西城区阜外大街甲35号(100037)
发行电话	(010)68992190/3/5/6
网 址	www.jiuzhoupress.com
电子信箱	jiuzhou@jiuzhoupress.com
印 刷	北京厚诚则铭印刷科技有限公司
开 本	787毫米×1092毫米 16开
印 张	10
字 数	150千字
版 次	2018年1月第1版
印 次	2018年1月第1次印刷
书 号	ISBN 978-7-5108-6602-9
定 价	38.00元

★ 版权所有 侵权必究 ★

前 言



中国的民族声乐艺术是由中国声乐艺术的特殊文化所决定的,是中华民族特有的历史文化、心理特征、思维方式、表现方法、审美情趣在声乐艺术上的综合反映。中国民族声乐艺术灿烂多彩,内涵丰厚,她不属于西方“美声”体系,也不完全等同于中国汉族传统民歌、说唱、戏曲等演唱声乐模式。民族声乐艺术多元一体,兼收并蓄中外声乐艺术精华,无论从观念上、形态上,还是表演风格和文化内涵上,在世界乐坛都独具特色、独树一帜,具有科学性、民族性、艺术性和时代精神特征。中国民族声乐历史悠久,源远流长,经过几千年的发展,其理论和技能都在朝着专业化、科学化方面不断完善与规范。通过继承与发展,民族声乐取得了丰厚的演唱实践和理论认识。为了更深入透彻地研究民族声乐艺术,作者撰写了这本《民族声乐理论与教学研究》。

本书系统全面地对民族声乐艺术理论及教学实践进行了阐述,内容丰富,理论与实践相结合,有助于民族声乐爱好者能够更加深入领会民族声乐艺术理论的精髓和民族声乐艺术美的独特魅力,进而更加热爱民族声乐。

本书共分九章。分别介绍了民族声乐艺术的内涵及特征、中国民族声乐的发展脉络、民族声乐的唱法及演唱技巧、戏曲艺术、民歌艺术、说唱艺术、民族声乐作品的风格类型及特点、民族声乐的创作表演与艺术处理、民族声乐教学的历史发展与现状分析、民族声乐教学实践研究等内容。

由于时间紧促、本人水平有限，本书必然存在许多不妥之处，还望各界专家、学者、同行以及读者朋友们给予批评指正，你们的帮助将为我们提供继续发挥的空间和前进的动力。

作 者

2017 年 12 月

目 录



第一章 民族声乐艺术阐释	1
第一节 民族声乐艺术的内涵及特征	1
第二节 中国民族声乐的发展脉络	6
第二章 民族声乐的唱法及演唱技巧	16
第一节 民族声乐的唱法及特征分析	16
第二节 民族声乐的演唱技巧	21
第三章 戏曲艺术	30
第一节 戏曲艺术及其分类	30
第二节 戏曲的声腔与角色行当	33
第三节 少数民族戏曲剧种	38
第四章 民歌艺术	43
第一节 民歌及其分类	43
第二节 少数民族民歌	49
第五章 说唱艺术	54
第一节 说唱艺术及其分类	54
第二节 少数民族曲艺艺术	64
第六章 民族声乐作品的风格类型及特点	68
第一节 地方原生态民歌	68



第二节 艺术创作型民歌	74
第三节 时尚流行新民歌	75
第七章 民族声乐的创作表演与艺术处理	80
第一节 民族声乐的创作	80
第二节 民族声乐的表演技巧分析	91
第三节 民族声乐的艺术处理	102
第八章 民族声乐教学的历史发展与现状分析	115
第一节 民族声乐教育的思想基础及历史发展	115
第二节 民族声乐的教学现状与多元化发展策略	119
第九章 民族声乐教学实践研究	125
第一节 民族声乐的教学观	125
第二节 民族声乐教育的理论构建	129
第三节 民族声乐教学过程分析	137
第四节 民族声乐的教学方法探索	144
第五节 美声唱法对我国民族声乐教学的影响	149
参考文献	153

第一章 民族声乐艺术阐释

第一节 民族声乐艺术的内涵及特征

一、民族声乐的内涵

民族声乐，指歌唱行为（包括演唱方式、演唱技巧、歌唱语言、表演等），是具有民族文化特质的一种演唱艺术。它包括历史上不同民族的歌唱艺术，既包括西方民族的声乐，也包括东方民族的声乐；既包括传统声乐，也包括近现代、当代的声乐。简而言之，民族声乐包括了各民族不同的演唱形式和不同的演唱方法。

中国的民族声乐在发展和形成过程中，深深根植于民间音乐，从中吸取营养和创作灵感。在对传统歌唱艺术进行系统、深入地搜集、整理和研究的基础上，借鉴了西方声乐艺术的发声方法，将民间传统歌唱艺术系统化、科学化、专业化，使之形成自身特有的演唱技巧和民族风格。中国民族声乐是指中国人运用本民族固有的演唱方法、采取本民族固有的演唱形式创造的、具有本民族固有的演唱风格特征的声乐作品，其中不仅包括在历史上产生、世代相传至今的古代声乐作品，也包括当代中国人用本民族固有的形式创作的、具有本民族形态特征的声乐作品。

我国是一个多民族的国家，民族声乐也应该包括汉族在内的 56 个民族的声乐艺术，即包括中国不同地域特色、不同风格的声乐作品；在演唱方法上，既包括“学院派”的唱法，也包括各具民族特色的传统唱法，同时还包括各种不同类型的具有民族特色的通俗唱法。在演唱内容和题材上，既包括从古代传承下来的民歌、民谣、说唱、戏曲等演唱类别，以及从古代传承下来，在近现代又有所发展的声乐作品，也包括当

代创作的具有中华民族固有的形式和形态特征的声乐作品。具体可分为民间歌唱、民间说唱、戏曲演唱和民族新唱法四大类。

民间歌唱是我们通常所说的民歌，是一种由民间艺人、民间歌手演唱本地区、本民族乡土民歌的演唱方式。其演唱主要根据当地传承的民歌、演唱方式即兴演唱，韵味浓郁、自然淳朴，在民间通过口传心授的方式广为传唱。民间歌唱是孕育中华民族声乐的摇篮，也是民族声乐发展的源泉。

民间说唱或者称之为曲艺，是说中有唱、唱中有说、说唱结合，念白和歌唱在表演过程中交替进行的一种演唱方式。说唱立足于本民族的历史、传说、故事等，音乐体裁以叙事性为主，兼有抒情功能，在长期的历史发展与演变中，其种类高达六百多种。说唱是民间演唱的继续和发展，是民间喜闻乐见的一种声乐形式。

戏曲演唱是民族传统声乐中具有重要地位的代表性声乐演唱艺术，在中国声乐史上曾占有主导地位。曲种丰富多样，以京剧和昆曲为代表，是具有角色行当特色的演唱方式。

“字正腔圆”“声情并茂”是戏曲演唱的最重要的特征，至今我国民族声乐仍沿袭着这一基本特征，戏曲演唱为中国民族声乐的提高和发展奠定了扎实而广博的基础。

以上三种演唱方法，我们会在以后的章节中做详细论述。

民族新唱法，也称为中国现代民族声乐艺术，主要是在继承我国民族传统唱法的基础上，借鉴了美声唱法的特点，经过不断的实践，不断的总结出来的一种完美的唱法。这种唱法既有民族唱法的优点，例如咬字吐字清晰，声音甜美，气息灵活；又有美声唱法的声区统一，音域宽广，真假声结合的特点。在强调“唱情”这一传统特点的同时，借鉴了西洋美声唱法的发声技巧，合理地安排了真假声的比例，形成了一整套不断完善、自成体系的演唱方法，使歌唱表现更为生动、灵活，风格色彩和风格更为鲜明。

这一唱法是具有民族特色的“混声”唱法，它既不等于民歌、说唱和戏曲这三种演唱方式，也不同于西方的美声唱法。在呼吸方面，民族新唱法由于借用了美声的胸腹式联合呼吸方法，吸气量足，易于控制，高音区主要以头控共鸣为主，增加了真

假声的混合，发出来的声音亮丽、集中、穿透力强。以适当地运用口腔共鸣和胸腔共鸣，增大音量，加大了民族声乐的震撼力和艺术表演力。使高声区不但亮丽，更有美声学派金属般的声音。歌唱中，三个共鸣腔往往配合着使用，而不用美声学派的混合共鸣的方法，目的是突出民族性。在对语言的美化方面，胸腔、口咽腔共鸣的作用虽然不如鼻腔那么直接和明显，但在整个歌唱表演中对调节音色的作用是不可忽略的。他们头、鼻腔共鸣交替配合、紧密协作，便于咬字行腔，使声音通畅甜美。它以汉语为基础，适应性较强，既能演唱各种传统歌曲、唱段，又能演唱近现代、当代创作的不同风格的歌曲和歌剧，具有鲜明的民族风格和特点。可以说，民族新唱法是民族民间唱法与西洋美声唱法的结合和统一。

二、民族声乐的艺术特征

（一）蕴含民族情感

民族声乐自古以来就重视情感的表现与运用。古代声乐理论曾指出：“曲有曲情，即曲中之情感也。鲜明情感，知其中为何如人，起词为何等语，设身处地，体会申请而发于声，自然悲者黯然魂销；欢者怡然自得，口吻齿颊之间，自有分别矣。”我国的民族声乐艺术特别讲究以情发声，以声传情，把演唱技巧与艺术表现完美结合，从而达到声情并茂。

民族声乐中特有的民族唱法，是以地方语言及语音声调相结合的发声为基础，以风格化吐字运腔和保持嗓音的自然状态为枢纽，从而获取一种真实、朴实且丰富多彩、富有浓郁地方风味的独特性的音色。而歌唱的动人之处不仅在于声，更要注重情感的表现，民族声乐作品中情感表现内容同民族语言的处理是密不可分的。在民族声乐作品中，民族语言同民族音乐的结合会使作品的情感表达更加动人，以情带声，声情并茂，以字领腔（音），字正腔圆，韵味浓郁，唱演均重，神情兼备，真切动人。这就是我们讲的民族声乐的广义概念，换句话说，“唱情”是民族声乐的一个本质特点。否则，作品的情感与词意就不能相得益彰，甚至会使词意与情感背道而驰。

民族声乐艺术发展到今天已成为“基础雄厚、力量强大、影响越来越广泛的声乐

学派”，滋养这旺盛生命力的歌唱艺术正是几千年来中华民族的优秀文化，而直接作用于民族声乐艺术发展的主要是民族的情感，民族的音乐风格和丰富的民族语言。中国的民族声乐作品，在演唱形式上要求带有本民族语言的艺术风格，甚至在音质上也要求人声具有形象感，所谓“竹不如丝，丝不如肉”。这是在中国传统文化与民族语言特点影响下发展起来的中国民族声乐的演唱特点。

（二）贴近生活，风格兼蓄多样

民族声乐演唱风格的形成与发展，与人民群众的社会生活有着直接而紧密的联系。民族声乐作品的作者是人民群众，他们在长期的劳动、生活实践中，为了表现自己的生活，抒发自己的感情、表达自己的意志、愿望而创作，并且在长期的劳动生活与斗争中思想、感情和意志的表达。如《船工号子》表现了劳动者与大自然做斗争的豪迈气概，而《绣荷包》则抒发了少女对情人的思念和对幸福生活的憧憬等。

我国民族声乐中的传统民歌、戏曲、曲艺以及现代民族新唱法，历来都是互相影响、互相吸收和共同促进的。在我国民间，许多民间歌舞都是从民歌发展而来，像安徽花鼓灯、南方花鼓等许多民间歌舞就是来源于民歌。他们在传承和发展中，加强了故事情节，丰富了演唱曲调，逐渐形成了人物的性格化和戏剧化音乐风格特征。

（三）柔媚中庸的音色

民族声乐古往今来的发展都离不开“甜、亮、水、脆、柔”的演唱风格特点。在民族声乐演唱技法方面，总的来讲可分为三种：根据歌唱艺术风格特点，首先是抒情性演唱，这种方法假声成分多，声音柔和，细腻委婉，但风格性不强，适合演唱民歌风格的歌曲及抒情歌曲。其次是风格性演唱，例如歌剧《党的女儿》选曲《万里春色满家园》等。还有是戏剧性演唱，这种方法真假声混合用，声音浑厚，圆润丰满，音域很宽，适合演唱中国艺术歌曲等民族综合类风格的作品。这种技法真声成分多，音域较宽，声音纯真明亮，有很强的表现力，适合演唱中国歌剧及风格性强的歌曲。

（四）表演中的神情兼备

民族声乐表演艺术是“神情兼备”的表演艺术，形体表演在民族演唱中是非常重

要的一个环节。形体表演是一种外部技术,讲究手、眼、身、步、法的运用技巧,观众通过这种视觉享受来感受歌曲的内涵。它包括动作与动作之间的连贯,姿态与姿态之间的过渡,以及演唱者身姿台风等等,在民族声乐作品中,有很多是描写“山”“水”“人”等事物,或者是作者所塑造的形态等。我国京剧经历了一百多年的发展,到今天已经形成了一种民族文化与民族象征,同时它也形成了许多优秀的舞台艺术表演,包括为“四功”(唱、念、做、打)和“五法”(手、眼、身、步、口),它是民族声乐的雏形。我国许多音乐家、歌唱家在音乐激情达到极致时,形体表演的体现,形态神态的幅度就会加大。

(五) 细腻的艺术表现

勤劳勇敢的中国人民性格内向、谦恭、温和,受封建社会道德观念和传统文化美学特点的影响,以“礼”为规范,以“中庸”为准则,以善为高,虽不乏刚劲豪迈,但惯于尚弱用柔。因此,在艺术上形成了以“恬淡”“平和”为美,追求民族神韵,重视意境表现和曲情表达,追求会心之意、含蓄之美,讲究音的精义、意的深远,重视歌唱中汉字声、韵、调的特殊规律,曲调流畅婉转,多装饰、拖腔、甩腔,长于抒情达意的特点。中国民族声乐的演唱对于一声一音、一字一句、一腔一味、一招一式、一眼一神都精雕细刻,以求达到美妙无穷、出神入化、情通神往的艺术境界,从而形成了中国民族声乐艺术表现上的细腻性特征。

(六) 辩证统一的审美原则

中国民族声乐艺术历来有“六功兼备”和“辩让统一”的二度创作原则和审美标准。

“六功”即唱情、唱声、唱字、唱味、神似和形表。

“六功”的辩证与统一关系在于:唱情是灵魂,唱声是前提(当然甜、脆、圆、润、水等美妙的歌声本身就具有一定的表情作用和美感作用),唱字是基础,唱味是精髓,神似是本质,形表是辅助。它们既是各自独立的技艺,又是相互关联的声乐艺术整体。

以情带声,“声备发乎情”;以情求字,“情动而辞发”;依情润腔,“歌欢则声

与乐谐，歌戚则音与泣共”；情神相通，“同声相应、同气共求”；情通而神往，情动于中而行于外。情是贯穿二度创作的统帅和灵魂，歌声是物质基础又是工具。声由情而发，声随字和腔而唱。依字带声，依字行腔，字正腔圆。以声、字、味、神、表去传情。因此，中国民族声乐形成了声情并茂、字正腔圆、韵味浓郁、神形兼备、唱表结合（或载歌载舞）等六种技艺相辅相成、辩证统一的二度创作原则和审美标准，同时又追求情真、意真、感受真，遵循新的道德风尚，追求真、善、美的辩证统一。

此外，“辩证统一”还有各种技法的对立统一的含义。如在唱声方面，发音的支持点深（低）与焦点，声门闭而喉头开，假声真唱，真声假唱，音上行与气下沉，音下行与上吊位置（高焦点）等；在唱字方面，唱字的声母在前面与韵母在后，前韵母在后与后韵母在前，窄字宽唱，宽字窄唱，横字竖咬，竖字横唱等；在行腔方面，行腔的连断柔跳，曲直圆方，涩滑浓淡，抑扬顿挫，刚柔强弱，轻重虚实，松紧快慢等；在形体表演上，曲圆收于绷直，逢前必后，逢上先下，逢大先小等。这些都是既对立又协调统一的。

第二节 中国民族声乐的发展脉络

一、民族声乐称谓的由来

在20世纪之前，中国处于闭关自守的封建统治，与西方现代文明几乎隔绝，因而，只有“中华民族固有形态特征”的民歌、说唱、戏曲等声乐门类。20世纪初，西方声乐随着西方音乐进入中国，从而产生了具有不同文化背景的中华民族固有形态特征的中国声乐艺术和具有西方文化特征的西方声乐艺术。

20世纪初期，西方传来的音乐被称为“西乐”，中国本土音乐被称为“中乐”“国乐”，辛亥革命时，由日本传来的“民族”一词在国内被广泛使用，不久，“中乐”“国乐”便改称为“民族音乐”。为了将中西音乐区分开来，中国本土音乐便有了“民族音乐”的称呼。也就是说，凡属中国本土音乐都被称为“民族音乐”。但是中国本土声

乐具体是什么时候被称为“民族声乐”的，并没有确切的资料可查。我们只能根据 20 世纪初中国音乐的发展历程，进行符合历史发展的推论，即民族声乐是在有了“民族音乐”称谓之后，为了将中西声乐区分开来而出现的称谓。同样的道理，凡属中国本土内的声乐都被称为“民族声乐”。综上所述，我们可以这样概括，民族音乐、民族声乐的称谓是伴随着西方音乐、西方声乐进入中国而产生的，其目的是将中西音乐、中西声乐区分开来。

西方声乐的到来，影响了民族声乐，并使其开始朝专业音乐的方向发展。所谓专业音乐，是指由作曲家个人完成的音乐创作，这种创作以作曲家个人的审美意识为主。音乐一旦被创作出来，一般是不允许改动的，演唱者就是尽可能地去完成作曲家的表现，在作品规定的范围内进行一定的创作处理（即二度创作）。西方音乐就属于专业音乐。中华民族固有的声乐形态本质上属于民间音乐。所谓民间音乐，主要指音乐的创作具有民间创作的性质。这与专业音乐恰恰是不同的，即演唱的曲调不是由某一作曲家个人创作出来的，而是民间音乐长期发展的产物，是世代集体创作的成果，凝聚着世代人民的艺术智慧。这种集体创作是以口头传唱方式，经过多人演唱创造形成的。演唱者同时也是作曲者，不同的演唱者在其演唱中会因个人的嗓音、语言和审美不同，形成不同于他人的演唱（创作），曲调也因为这种创作而发生变化。可见，民间音乐的显著特征就是“集体创作，不断衍变”。

由于受西方音乐创作方式——专业音乐创作的影响，民族声乐不管是从作品的创作，还是演唱，都已不同于中华民族固有形态特征的创作与演唱。民族声乐开始有了两种音乐性质的发展：一种是按照民间音乐的创作模式，具有民间音乐的性质，被称为传统民族声乐；一种是按照西方音乐的创作模式，具有专业音乐的性质，被称为现代民族声乐。这两个概念是相对的，也是相辅相成的。传统民族声乐有着数千年的发展历史，早已形成了独特的演唱技法、表现形式、丰富的曲目，以及有代表性的声乐表演艺术家。在新的历史时期，传统民族声乐以其丰厚的艺术底蕴，在表现现实生活，展现民族的精神风貌和思想情感中，发挥着积极的作用。现代民族声乐则在经历了从萌芽、趋向成熟和新的发展的过程中，一方面保持着与传统民族声乐密不可分的联系，



一方面接受着西方声乐的影响。另外,《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》在“中国歌唱艺术”条目中这样写道:“……欧洲声乐艺术方始在中国得到推广和普及,对现代中国民族歌唱艺术的发展起到了积极作用。”这里所说的“现代中国民族歌唱艺术”,显然是指受到西方音乐影响发展起来的民族声乐。“现代”一词的采用,既标明了时代的特征,又含有表现形式上的差异。将受到西方声乐影响发展起来的民族声乐称为现代民族声乐,是符合民族声乐历史发展的客观事实,也是进行民族声乐理论研究的一种需要。传统民族声乐为现代民族声乐提供丰富而坚实的发展基础,西方声乐为现代民族声乐提供新的发展元素。

二、中国古代民族声乐艺术的发展

(一) 夏商之后

公元前 21 至公元前 11 世纪,是我国的奴隶社会时期,这一时期音乐舞蹈已经相当繁盛了。相传夏的末代暴君桀,有歌舞伎三万人之多。周王朝具有了庞大的音乐机构——大司乐,这个机构管理音乐行政、音乐教育和音乐演出,并把演唱艺术作为音乐教育的主要内容之一。据《周礼·春官·大司乐》记载,这个机构的官员和乐师最多时达 1463 人,另外还有专管少数民族音乐舞蹈的。

此外,我国出现了第一部民歌总集《诗经》,是我国最早记载与声乐艺术相关事物的重要文献,集古老民歌而成,收录了大量可以吟唱的歌曲,只是由于当时还没有发明能够用以记录音乐的记谱法,所以只留存了以诗文体裁形式出现的民歌作品文字部分。它是春秋时期经孔子编定的,收录作品有自周初至春秋中叶的近 305 篇,其中有 300 篇是流传于民间的可唱的歌曲。这说明我国声乐艺术从《诗经》开始,已从单一的“乐舞”形式中发展出来了。《诗经》被誉为我国民族声乐的源泉。

(二) 春秋战国时期

公元前 475 年以后,出现了以歌唱为生的民间艺人和声乐教师。古代著名歌手秦青大约为我国有文字记录的最早的职业歌手,但具体这种从事歌唱的职业歌手是何时

出现的,目前已难以稽考。据列子《汤问》记载:古代传说有一位名叫秦青的歌手,很会唱歌,另一位歌手薛潭曾跟他学唱,自以为尽得其技,遂辞归。秦青送别于郊外,抚节引吭高歌,“声振林木,响遏行云”,显示了高超的技艺,使薛潭改变了主意,恳请留下继续学习。列子《汤问》还记载了另一古代传说:有一名叫韩娥的女子,在去齐国的路上断了粮。为了活命,在齐雍门前卖唱求食,歌声十分感人,给人留下了深刻的印象,有“即去而余音绕梁,三日而不绝”之感。

《九歌》可以说是中国有文字记载以来最早的祭神的宗教歌曲,这是战国时期的楚国诗人屈原以先秦祭神的乐舞为体裁所做的。《九歌》分11篇,中间除“东皇太一”“礼魂”“国殇”外,其余各篇中描写神与神,神与人之间倾慕的恋情,洋溢着人世间的真情,充满了乐观主义精神与浪漫主义气息。《九歌》中的很多内容都是根据南方民歌加工创作的艺术歌曲,不仅描写了楚国的山水人物,还形象地记录了一些古代的传说。唱时有多种乐器伴奏,歌中有叙述,有咏叹,是中国古代的大型声乐套曲,也是一部组歌。在句式上突破了《诗经》常用的四音,且错落有序,形成长短句式的体裁。从总体上看,这一时期无论是歌唱技术,还是歌曲的体裁,都有了长足的进步与发展。

(三) 汉代

公元前140年的汉代是中国古代民歌发展的一个高峰时期。《汉书·礼乐志》记载:“汉武帝立乐府,采诗夜诵,有赵代秦楚之讴,以李延年为协律都尉,多举司马相如等数十人造诗赋,略论律吕,以合八音之调,作十九京之歌。”乐府不仅是个收集、整理、改编及创作的机构,同时也是中国历史上第一个规模庞大的歌舞机构,备宫廷供奉、祭祀、礼仪、庆典之用,专门组织各种形式的演出活动。汉哀帝时乐府人员多达829人。

汉代在“街陌谣讴”的基础上继承了先秦楚声等,形成了一种新的歌舞形式“相和”,主要用于宫廷朝会,宴请、祭祀等场合,相和歌之名最早记载于梁沈约《宋书·乐志》:“丝竹更相和,执节者歌”,特点是演唱者边击节奏边唱,一般一人唱三人和,后来演变成说唱艺术。至今关于相和歌的曲谱记载已几乎没有,仅存的也只在一些古琴谱中,而歌词尚有留存,其内容比较复杂,有来自民间的反映平民生活、反映爱情、

反对征战的等。从曲调上来看分为三个部分，即引、曲、大歌。声乐的部分主要在“曲”中，一般分为吟叹曲与诸调曲两大类。汉代相和歌音调已很难确知，仅从出土的汉代文物中可考证，伴奏乐器是多样的，包括竽、瑟、箏、笛、笙、筑及打击乐，可见演出规模之宏大。汉代相和歌到魏晋（公元220—316年）时均有较大发展，直至隋唐时才逐渐消亡。

（四）魏晋南北朝

魏晋南北朝时期是北方音乐文化与南方音乐文化，少数民族音乐文化与汉族音乐文化，中原地区音乐文化与西域、西亚地区音乐文化大融合的时代。魏晋南北朝起到了上承秦汉、下启隋唐的历史作用，最能体现这种文化特征的音乐就是当时最重要的清商乐。西晋亡东晋立，北方各民族混战，汉政治文化中心南移，南方音乐得到了发展，南方民间音乐受北方音乐文化的影响，形成了新的乐种“清商乐”。它的主要组成是吴声、西曲，由于地域与语言文化的差异，吴声、西曲分为歌曲、舞曲两类。吴声是今南京一带的民间徒歌，西曲则是今湖北一带的徒歌，两者风格较柔婉抒情。伴奏乐器各有特色，吴声多用拨弹乐器，而西曲则用吹管乐器及打击乐。

在这一时期音乐文化开始了大碰撞，各种音乐风格开始相互借鉴融合，各个地区的音乐不管是形式上还是内容上也都开始相互交叉进行。和汉代的相和歌一样，清商乐它包含着民歌，也包含以宫廷音乐为主、在民歌基础上发展起来的具有“高雅文化”艺术内涵的歌曲。因此可以说清商乐既是秦汉以来音乐传统的余脉，又是后来隋唐音乐高度发展的“先声”。清商乐后来形成了两种新的乐种——吴歌、西曲，指的是江苏和湖北一带的民歌，歌词已经不是原来的内容，而是由文人编配或创作而成的。现存的吴歌、西曲几乎都是情歌，风格大都细腻婉转。

唐朝处在我国封建社会的鼎盛时期，当时的中外文化交流空前频繁。由于政权的稳定，国内各民族的关系进一步加深，文化进一步融合。尤其是丝绸之路的进一步发展，使东西音乐文化的交流得到进一步加强。在魏晋南北朝文化背景下形成的各类音乐活动和多种音乐体裁，在新的文化环境中获得了新的生命力和广阔的发展空间。城