

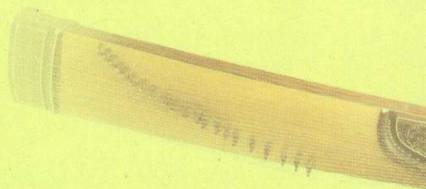
全国高校出版社主题出版



箏乐艺术的古今传承 与流派发展研究

ZHENG YUE YISHU DE GUJIN CHUANCHENG
YU LIUPAI FAZHAN YANJIU

邹昊/著



 吉林大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

箏乐艺术的古今传承与流派发展研究/邹昊著. —

长春: 吉林大学出版社, 2017. 4

ISBN 978-7-5677-9829-8

I. ①箏… II. ①邹… III. ①箏—艺术流派—研究—
中国 IV. ①J632.32

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 121320 号

书 名 箏乐艺术的古今传承与流派发展研究
ZHENG YUE YISHU DE GUJIN CHUANCHENG YU LIUPAI
FAZHAN YANJIU

作 者 邹 昊 著
策划编辑 孟亚黎
责任编辑 孟亚黎
责任校对 樊俊恒
装帧设计 马静静
出版发行 吉林大学出版社
社 址 长春市朝阳区明德路 501 号
邮政编码 130021
发行电话 0431-89580028/29/21
网 址 <http://www.jlup.com.cn>
电子邮箱 jlup@mail.jlu.edu.cn
印 刷 三河市天润建兴印务有限公司
开 本 787×1092 1/16
印 张 15.5
字 数 214 千字
版 次 2017 年 11 月 第 1 版
印 次 2017 年 11 月 第 1 次
书 号 ISBN 978-7-5677-9829-8
定 价 54.00 元

版权所有 翻印必究

前 言

古筝是我国最主要的民族乐器之一,早在春秋战国时期就广为流传,往后也都是作为伴奏或合奏乐器出现在各地的戏曲声腔演唱的伴奏和民间音乐的演奏活动中。同时,筝这件传统乐器数千年来深深根植于传统社会和深厚的民族文化土壤之中,随着时代与社会生活的不断丰富与发展,其丰富的内涵无不打上各个时代政治、经济、思想道德及风俗等社会思潮的烙印。为此,作者撰写了《箏乐艺术的古今传承与流派发展研究》一书,综合探讨古筝艺术的渊源,文献和文学作品中的古筝音乐,演奏技法的不断创新,现代箏乐艺术创作、教育特点与传承等内容。

本书共分为六章:第一章文化史观传箏艺,从考古学以及一些文艺史料追溯古筝的起源与流变,并从文化角度阐述古筝音乐与历代诗词歌赋之间的联系,对古筝音乐在国内外的传播进行了总结。第二章技法演变传箏技,随着时代的演进,古筝演奏技法不断丰富,不管是传统乐曲中的“按”“颤”“滑”,还是现代创作箏曲当中的轮、指序等技巧,都需要有清晰的认识。第三章至第五章流派纷呈传箏韵,论述了陕西、河南、山东、浙江、潮州、客家箏派的渊源、艺术风格、代表人物,以及代表性曲目。第六章纷纭翕响话当今箏乐艺术,不仅论述了现代箏乐在创作、教育、制造、交流领域中取得的成就,也对箏乐艺术目前存在的一些不良现象进行了相当程度的分析,并提供了切实可行的建设性阐述。

本书在撰写中重点突出以下特色。

学术性。第一,本书综合运用文献法、比较法等研究方法及考古学、史学等学科知识对我国箏乐艺术的源流、传播及文化内涵进行了分析,廓清和总结了诸多含混不清的史料。第二,本书对古筝艺术所积淀的优秀传统文化和现代演奏技法进行了全面、

翔实而富有创造性的论述,具有重要的学术价值与教学指导意义。

启发性。本书对中国古筝音乐中涌现出来的作曲家、演奏家为中国古筝音乐发展所做的贡献进行了详细论述,给后来者以深刻启迪。另外,本书将古筝艺术所显现出来的优秀文化成分归纳为箏艺、箏技、箏韵等部分,期使箏友们理论、演奏并进。

综合性。本书综合了箏史、箏器、箏人、箏曲、箏技等诸多内容,较为全面地论述了中国古筝音乐形成的“箏乐文化”。

值得指出的是,本书虽力求完善,但仍有不足之处,因为几千年的箏乐文化是相当丰富的,仅用一本专著是很难概括的。作者撰写《箏乐艺术的古今传承与流派发展研究》一书,旨在搭建一个较为科学、系统的研究架构,抛砖引玉,以呼唤更多、更丰富的古筝音乐研究著作问世。

此外,本书在撰写过程中,也参考了部分学者论文与论著,如林东河、黄好吟的《箏曲演奏集》,李萌的《中国传统古筝曲大全》《古筝基础教程》,林玲的《古筝演奏基础理论》,杨娜妮的《杨娜妮古筝教程》,魏军的《古筝指法演奏符号的运用、规范与统一》等,使作者受益匪浅,笔者由衷地向他们表示感谢。由于作者水平有限,拙著中难免存在纰漏之处,恳请老师、同仁们斧正。

作者

2017年2月

目 录

第一章 文化史观传箏艺	1
第一节 古筝的发展流变	1
第二节 古筝的美学思想体现	7
第三节 古筝的音乐文化传播	33
第二章 技法演变传箏技	39
第一节 传统古筝技法	39
第二节 新时期古筝技法	68
第三章 流派纷呈传箏韵——陕西、河南箏派	107
第一节 陕西箏派	107
第二节 河南箏派	135
第四章 流派纷呈传箏韵——山东、浙江箏派	155
第一节 山东箏派	155
第二节 浙江箏派	168
第五章 流派纷呈传箏韵——潮州、客家箏派	187
第一节 潮州箏派	187
第二节 客家箏派	203
第六章 纷纭翕响话当今箏乐艺术	223
第一节 现代箏乐创作、教育、制造中的特点	223
第二节 现代箏乐艺术传承的几点思考	229
参考文献	238

第一章 文化史观传筝艺

第一节 古筝的发展流变

一、“筑为筝源”说

关于乐器“筑”，有一个历史故事《高渐离击筑》：高渐离是荆轲的朋友，在易水上送别荆轲时，他击筑，荆轲慷慨击节高歌：“风萧萧兮易水寒，壮士一去兮不复还！”荆轲刺秦王失败后，高渐离更名改姓进入秦庭，虽被秦王发现熏瞎了双眼，仍企图用共鸣箱内填以铅块的筑，打杀秦王嬴政。

“筑为筝源”的考证有以下几个方面。

汉应劭的《风俗通义》——“筝，五弦筑身也。”说明，早期的筝是五弦，它的形状如同筑一样。

刘熙的《释名》——“筑，以竹鼓之也，如筝，细项。”

日本人林谦三《东亚乐器考》——“古时的筝、筑都不像后世的箏样，而可能是个棒状的东西，或是将圆竹筒剖为两半的形状。”

上述几段话说的都是一种小型的、有一个细颈可以用手握（持）的五弦筑。演奏时一头置于地下，演奏者一手持筑颈，一手执竹片击弦。

有关筑与早期筝的制作材料，除了上面说到的林谦三的猜想“可能是个棒状的东西，或是将圆竹筒剖为两半的形状”，也有学者认为筑和早期的筝，是以竹为胴体的管状琴或半管状琴，以后才改竹为木。

箏是否是竹胴的管状或半管状乐器,还是一开始即形制似琴瑟木制的乐器,源于筑还是源于琴瑟,不妨可以继续做进一步的考证、讨论,但筑与箏它们同是柱码乐器,历来是一弦一音的,而琴不然,这一区分是十分明显的。箏与筑的不同是筑有个细项,用竹片击弦,箏是用手弹拨的,正如陈旸《乐书》所说:“箏以指弹,筑以筋击,大同小异。”

箏与筑有极为接近的亲缘关系,但箏是源于筑,还是一开始就是两样并存的乐器?由于筑在战国以后渐渐失传,靠目前有限的出土文物资料要搞清它们的渊源,也是一件不容易的事。

二、“争(分)瑟为箏”

“争(分)瑟为箏”,出于古人的一些文字记载,这些文字记载并非信史,只能做记录民间的传闻看。

唐人赵璘的笔记《因话录》记述:

箏,秦乐也,乃琴之流。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,又破为二。箏之名自此始。

宋代《集韵》中载有:

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。

17世纪日本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。

上述的传闻都着眼于“分”,也就是把一件乐器从中一分为二,其两半各成另一件乐器。原因是兄弟、父子、姐妹都喜欢这件乐器,所以要抢、要争,最后各有所得,这各一半均成了另一件更

为美妙的乐器——筝。对一般人来说,这种传闻无伤大雅,姑妄言之,姑妄听之。但如果真要从分辨出什么,那么其中透露的信息很明确:筝源于瑟。

根据信阳常态一号墓出土的锦瑟,可以看出它们的外观形制很近似,不同的是弦数。汉应劭的《风俗通义》释“筝”说:“筝,五弦筑身也”;约到战国末期发展成了十二弦;而到了隋代,据《隋书·音乐志》:“筝十三弦,所谓秦声”云云,说明又加了一弦;到唐代,是十二弦和十三弦并存,十二弦筝主要用于清商乐,而十三弦筝主要用于燕乐,为了美化,筝弦染成五色,这就是诗人们吟诵的:“五色缠弦十三柱。”到了宋代,筝发展为十五弦;明、清时加到十六弦(也有说近代才有十六弦筝),但也有退回到十四弦的筝;近现代的筝弦数就越来越多了:十七弦、十九弦、二十一弦……甚至三十弦以上。

假若是“争(分)瑟为筝”成立,从弦数上来看,自多到少,又从少回到多,这真叫“分久必合、合久必分”,这在中外古今的乐器史上,似乎尚未有先例。当然我们判断筝是否源于瑟,仅仅看弦数的变化是不够的,还有其他诸多因素。但是我们也不能否认,在筝的流传、发展过程中,确实受到过琴瑟的影响,而且在形制上肯定参照了琴瑟的外观。

三、蒙恬造筝说

李峤曾以《筝》为题作诗:

蒙恬芳轨设,游楚妙弹开。新曲帐中发,清音指下来。钿装模六律,柱列配三才。莫听西秦奏,筝箏有剩哀。

蒙恬作为历史上的名将,不仅会领兵打仗,文才也十分了得,还改制过古人用的毛笔,而且筝也是他创造的。蒙恬的祖父叫蒙骜,《资治通鉴》秦庄襄王元年、二年、三年就有他伐韩、伐赵、伐魏连连取胜、攻城置郡的记载。秦始皇元年,也是他平定晋阳反叛。而蒙恬与乃祖一样,可谓战功赫赫。《资治通鉴》秦始皇三十二年

记有：“始皇乃遣将军蒙恬发兵三十万人，北伐匈奴。”三十三年有“蒙恬斥逐匈奴，收河南地为四十四县。筑长城，图地形，用制险塞……威振匈奴”的记载。这确是一个历史名人，如果箏是他创造的，当然有名人效应。

蒙恬造箏说，始于东汉应劭的《风俗通义》：“……今并凉二州箏形如瑟，不知谁所改作也，或曰秦蒙恬所造。”虽然蒙恬是名人，应劭也没有说就是他创制的，而是说“改作”，既是“改作”，说明原有，只是改制而已，且是“或曰”也是可能而非确定。但到了《隋书·音乐志》上就被坐实了：“箏，十三弦，所谓秦声，蒙恬所造。”这就是名人效应，因为蒙恬是名人，前人说他“改作”传到后来就成了他所造，即便原来已有，经他之手就是他造的了。

这种说法是缺乏说服力的，刘昫在《旧唐书·音乐志》中就明确持反对意见：“箏，秦声也，相传蒙恬所造，非也！”

始皇十年（前 237），秦宰相李斯上书，劝秦始皇收回他对客卿们下的逐客令，在《谏逐客书》中说：“夫击瓮叩缶，弹箏搏筑，而歌呼呜呜快耳者，真秦之声也。”当时蒙恬才 20 岁左右，此时离他建功立业早了 16 年，即便当时他已创制出箏来，也不可能流传得这么快，成了“真秦之声也”，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》上记载：“古筝五弦，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。”

在“筑为箏源”中已经提到过，早期箏与筑近似，属管状或半管状乐器，竹胴、棒状、五弦。后来经蒙恬或另外人仿瑟的形制、结构进行改造，增加了弦数，成了后来的十二弦、十三弦箏，这完全可能。

这样的说法对作者个人来说比较赞同：早期的箏为五弦较为简单的乐器。原为竹胴，后才改为木。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，

且秦筝并不一定是唯一的源头,也可能是由南而北渐。名人造筝说,除了蒙恬一说,还有“后夔造筝”和“京房造筝”之说。后夔,即夔(“后”尊称)有虞氏,是舜的臣子,是一位乐官;京房是西汉的律学家。当然他们都是古代音乐界的名人。筝是尧舜时代的乐官夔造的,说明这种乐器的来历不凡;而“京房造筝”说,是出于误会,因为京房曾制作过一种用于校音的十三弦“准”,所以才有这样的误传。有关后面的两种传说大致如此,这里就不一一细说了。

四、筝的起源总结

对于筝的起源,除了上述古代的种种传说以外,有关它的源流,在当代古筝界说法不一,至今未有定论。通常的说法是:中国的筝在春秋战国时代就流行于秦国(今陕西一带),所以后世常把筝称为“秦筝”。此说的依据是被广泛引用的《史记·李斯列传》中的一段话:“夫击瓮叩缶,弹筝搏髀,而歌呼呜呜快耳者,真秦之声也;郑卫桑间,韶虞武象者,异国之乐也。”而且不少的史籍上也是这样记载的,据研究筝史的学者考证,把筝称为秦筝的,是胡刻宋本文选《楚辞》。而最早称秦筝为秦声的是他人引高诱《汉书注》中的“筝,秦筝,秦声也”。

对筝的源流与秦筝说持不同意见的学者认为,秦筝是一种流派,一种风格,是流而不是源。其理论依据是浙江绍兴 306 号墓出土的两件弦乐铜铸模型,其中一件乐器的造型似今天的筝形;另江西贵溪崖墓出土的被称为“公元前 500 年的古筝”;广西贵县罗泊湾汉墓中出土的十二弦器以及 1993 年湖南长沙王后墓出土的 19 件乐器中被推断为五弦筝的乐器等有关出土文物,这些出土的似筝的乐器,不比史籍所记载的秦地筝晚,有的还早于秦筝,且地域大都在南方。因此,至少可以认定,秦筝并非唯一的源头,而且就以目前的史料和出土文物来看,在汉代前筝即有五弦、十二弦、十三弦,所以我们上述的,以秦地筝、秦筝为

起源地及弦数统一从少到多的递增似乎也不太符合历史的发展。

秦汉一统天下以后,文化艺术得到了大的发展。先秦时期的颂瑟和民间秦箏在汉代开始交流。东汉中期的许慎于永元至建光间(89—121)写了《说文解字》,书中对“箏”字的定义还是“五弦筑身”。中平(134—189)前后在世的应劭在《风俗通义》中说“并、凉二州箏形如瑟,不知谁所改作也。或曰蒙恬所造”,说明此时瑟状的箏已经出现,不过只出现在并州、凉州等部分地区,并未普及。对其来历,也还不清楚。

经过长时期的交流,箏乐至东汉末期臻于成熟融合。从东汉末年到魏晋六朝约四百余年,箏乐繁荣昌盛呈现高潮。古筝的成熟标志体现在四个方面:第一,器形、发音机制和功能基本完善;第二,其音乐素质和风格特色已经形成;第三,具有较多的文化积淀;第四,得到社会的广泛认可。

可能由于制作材料不易保存,真正的“古”箏,实属罕见,考古发现的出土文物也很少,且有的还不能直接认定它就是箏。但是,即便从《史记·李斯列传》能作为史料依据的公元前237年算起,古筝也已有两千多年的历史,在这两千多年当中,古筝有兴,也有衰的时候,我们今天见到的古筝,与古代的“古”箏相比,古筝的形制、弦数在其流传过程中已经过不断革新、变化。

在古典诗词中,往往称箏为秦箏,那是以起源或流传地而言,同时也因为秦箏适合于表现凄凉苍劲、悲苦高亢的秦声西音,形成了一种独特的风格特色而称其为哀箏、悲箏。也有以弦数指代称箏为“十三弦”,或以局部质料、饰物指代的如雕桐、银箏、钿箏、锦箏、玳瑁箏等。近现代一般人一般均称箏为古筝。

按现在中国划分时代的方法,1840年以前为古代,1840年到1949年是近代,1949年后叫现代。我们看到的都是近现代的箏,而不是古代的“古”箏。

第二节 古筝的美学思想体现

一、古筝音乐与历代诗词歌赋

(一)《筝赋》及其对筝乐的描写

1.《筝赋》

汉魏六朝筝乐的详细状况并没有史料文献记载。这一缺憾以文学作品“筝赋”的出现得到弥补。

“赋”是由《诗经》“六义”之一的“赋”这种写作手法发展出来的一种新文体，主要用来描摹一些具象的事物，表达作者对它们的态度与评价。刘勰《文心雕龙·诠赋》说：“赋者，铺也。铺采摘文，体物写志也。”汉朝大赋曾盛极一时，成为大汉盛世标志性的文学体裁；六朝又出现小赋。其中都有《筝赋》，其作者也都是当时社会地位、文化修养很高的文人。这些《筝赋》对筝和筝乐多方描述，充满赞美与颂扬之词。虽然赋体文学手法多有夸张，但只要正确理解和采纳，其中许多信息对我们研究这一时期的筝乐还是很有价值的。

从数量上看，由于时代久远，传世咏筝的赋作有限，但与其他同时代的赋作相比还不算少。在《历代赋汇》中，收《筝赋》五篇，多于咏其他乐器的作品。琴的地位在筝之上，但这一时期的《琴赋》也仅有三篇。今见存世最早的《筝赋》是“建安七子”中的阮瑀（约165—212）所作，而另一位写了《筝赋》的顾野王（519—581）已是四百年后梁陈间的人了。这一时期，可以看成我国筝乐史上的第一个高潮。今存有《筝赋》作品（或残篇）传世的作家有阮瑀、侯瑾、傅玄、贾彬、顾恺之、萧纲、顾野王等。

2.《箏赋》对箏乐的描写

《箏赋》对箏乐文化价值的推崇,汉武帝“罢黜百家,独尊儒术”,推崇新儒家思想。这些《箏赋》作者用新儒学“天人合一”的观念解说箏的形体。箏器的一些形状和数据,原本是出自发音的需要,但是这些《箏赋》将它们一一加以附会。新儒家思想的对谬此处不论,主要看这些文化界代表人物对箏的态度——将箏推向无比崇高的地位。比如关于箏的共鸣箱体,晋代阮瑀《箏赋》:

身長六尺,应律数也。

“律”,即六律六吕。今人理解“律”是音高的概念,但古人对“律”的认识起点不是音乐,而是万事万物。司马迁《史记·律书》说:“王者制事立法,物度轨则,一禀于六律。六律为万事根本焉。”

对于箏器的共鸣箱,晋代贾彬《箏赋》:

剖状同形,两象著也。

“两象”即“天”和“地”。也就是说,这个中空方形箱体,是由上下两半合成,上天下地,是宇宙的象征。

关于箏柱,阮瑀《箏赋》中说:

柱高三寸,三才具也。

“三才”是宇宙中三大类事物,即天、地、人。

关于十二弦和柱,傅玄《箏赋》中说:

弦柱拟十二月。

弦的数目是因日月运行规律产生的一年四季十二个月。后来人们又把十三弦箏中的第十三根弦解释为“闰月”。傅玄在《箏赋》中说得最全面:

今观其上圆象天,下平象地,中空准六合。柱拟十二月。体合法度,节究哀乐。设之则四象在,鼓之则五音发。斯乃仁智之器,岂蒙恬亡国之臣所能关思运巧哉!

傅玄认为,箏的器形结构与天地日月相关乃是“仁”的表现,其制作和发音原理包含深奥的知识和思维,乃是“智”的表现。从此箏被称为“仁智之器”。“仁”和“智”,都是儒家的核心思想。孔子曾反复说到“仁”和“智”,“智者不惑,仁者不忧”“仁者乐山,智者乐水”“仁者静,智者动”,等等,总之属于极高的精神境界。

上述解说对增强箏的文化意义,并以此为导向,提高箏的社会地位起到一定的作用,对箏乐的发展是有积极意义的。后来人们在文献和文学作品中不断引用。“仁智之器”还传到海外,在日本成为箏的代称,一部有关箏的著作就叫作《仁智要录》,说明《箏赋》所起的作用是得到历史认可的。

3.《箏赋》中对箏器形制与精美制作的描写

关于箏身,梁朝萧纲《箏赋》说它用的是“泗滨之梓”,并且是经过多年风霜雨雪的磨炼和考验的老树。宋朝陈旸《乐书》接受了这一说法:

昔魏文帝曰:“斩泗滨之梓以为箏。”则梓之为木,非特以为琴瑟,亦用之为箏者矣。

梓木是制作乐器的优良材质,但不一定所有制作箏器的木材都来自泗水之滨。因为孔子曾在泗水之滨讲学,孔子所弹的琴瑟自然是泗水边生长的梓木。“斩泗滨之梓”联系到了孔子,给人以神圣之感。

关于丝弦,梁简文帝萧纲《箏赋》说:

春桑已舒,暄风掩暧。丹萸成叶,翠阴如黛。佳人采掇,动容生态。

里闾既返,伏食蚕钱。

五色之砮虽乱,八熟之绪方治。

制弦拟月,设柱方时。

把制弦的过程,从采桑到制成丝弦,叙述得这么详细,这么美

好,意在渲染箏的质量之高,价值之贵重,制作之艰难和郑重,表达了作者对箏的尊重与热爱,增加了读者对箏和箏乐的神圣感和美感。

关于古筝的工艺,萧纲《箏赋》中写道:

乃命夔班,翦而成器。隆杀得宜,修短合思。矩制端平,雕镂绮媚。

也就是说,由最好的工匠制作成箏身,高、低、长、短合乎规范,箏身端正平直,并且精雕细刻,典雅而美丽。

《箏赋》不仅描写了箏器制作得精良,而且还描写了它们被装饰得非常华丽。顾恺之《箏赋》写道:

其器也,则端方修直,天隆地平。华文素质,烂蔚波成……良工加妙,轻缦磷彬。玄漆絨响,庆云被身。

这里的“华文素质,烂蔚波成”是优良木质本色:素雅的底色透露出奔腾的水波般(“烂蔚波成”)美丽的木纹(“华文”),优秀的工匠再做进一步加工,使它轻巧亮丽,光彩(“磷彬”)夺人。箏体涂上黑色油漆(“玄漆”),使共鸣器音响效果更好(“絨响”),箏身还装饰着祥云(“庆云”)纹。这些描写虽然是文学手法,但都有客观现实基础。

看来,汉魏六朝时期的箏,已经是一种功能齐全,形制合理规范,制作极其精美的乐器,远非“五弦筑身”可与伦比了。

(二)乐府与清商乐中的箏乐

从箏的自身看,是雅乐器颂瑟与民间秦声结合的结果,而这种结合与汉魏六朝的乐府和清商乐这一重要的政治和文化背景的存在分不开。据《前汉书·艺文志》云:

自孝武立乐府而采歌谣,于是有代、赵之讴,秦、楚之风,皆感于哀乐,缘事而发。亦可以观风俗,知薄厚云。

汉武帝出于政治和文化发展的需要,将管雅乐的太常和管俗

乐的乐府分开,而对乐府格外重视。乐府以大量人力物力,搜集地方民歌,由文人与乐师整理加工制作歌曲。组织庞大的乐队,使用精良的乐器,在各种场合进行表演,以宣扬国威与盛世太平。箏乐在这样的条件下生存发展,必然具有雅俗共赏的品格。虽然后来乐府机构废除,但乐府的功业已经形成文化传统,乐府音乐与乐府文学已经深入人心,为两晋南北朝清商乐继承,并传递千年之后。

1. 汉代乐府相和歌中的箏乐

汉代乐府音乐有许多类别,其中水平最高的是《相和歌》。特别是“相和大曲”,它起源于汉初“安世房中歌”,后有来自民间的“赵、代、秦、楚之讴”,也有文人撰写的歌词。曲式复杂,规模宏大。其乐队中都有箏。

宋代郭茂倩《乐府诗集》多处引陈朝释智臣《古今乐录》(已失传)中记载的乐府所用乐器。如卷二十六《相和歌辞·相和六引》云:

凡《相和》,其器有笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、箏七种。

《古今乐录》叙述了《相和歌曲》的《平调曲》《清调曲》《瑟调曲》《楚调曲》等所用乐器,大都是这几种,其中有个别调整,而箏和瑟则皆不可或缺。而瑟、箏并用,二者必然有所区别。萧涤非《论汉乐府之声调》一文中还说:

箏确为秦声独善之乐器,今三调中皆用之,足证与秦声有密切之关系。

在一些乐府诗中,瑟被称作“赵瑟”,箏被称作“秦箏”。说明箏乐的特色与独立地位在汉魏间已经形成。吴钊、刘东升所著《中国音乐史略》认为:“相和乐歌乐队所用的箏近似于瑟,共鸣箱较大,器形制与后世箏大体相同,共是十三弦。据说来自汉代的并、凉两州。”此说应该符合事实。