

A Collection of 180 Modes' Annotation Chinese Traditionae Musical Scales

黄翔鹏 编著

人民音乐出版社

单刀会 六字调 醉花荫

菩萨蛮 霸王别姬 二郎神

进三房 退隐 沁园春

逍遥乐 长相思慢 夜深沉

双雁儿

艾孜姆

打冻凌 乌辛舞春

腊花梅 垂丝钩

月儿高

对花

十把扇

江陵乐 暗香 二度梅

阿勒顿江 杏花天影

惜红衣 十把扇

九反朝阳 八板

一枝花

调 谱例集

音 乐

传 统

中 国

一百八十

中国
传统
音乐

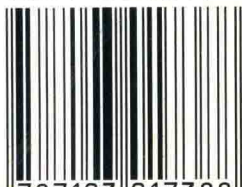
一百八十调

谱例集

责任编辑：许在扬
封面设计：吴建新

定价：25.50 元

ISBN 7-103-01738-7



9 787103 017388 >

中国传统音乐 一百八十调谱例集

**A Collection of 180 Modes' Annotation
Chinese Traditional Musical Scales**

黄翔鹏 编著

人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国传统音乐一百八十调谱例集 / 黄翔鹏编著. — 北京: 人民音乐出版社, 2003. 2
ISBN 7-103-01738-7

I. 中… II. 黄… III. 传统音乐-调式-中国
IV. J613. 6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 092492 号

责任编辑: 许在扬

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码: 100036)

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 16 开 15 印张

2003 年 2 月北京第 1 版 2003 年 2 月北京第 1 次印刷

印数: 1—2,040 册 定价: 25.50 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题

请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

前言

——建立我们自己的“基本乐理”

编者自 50 年代初任教于母校——中央音乐学院以来，先后在作曲系、附中以及音乐学系作品分析教研室担任基本乐科、中国音乐名作等课的教学与研究工作。因曾从事于“中国音乐必读曲目”的编选，从而积累了搜集有关乐例与教材的经验以及识别音乐材料的敏感性。后来，在音乐研究所长期从事中国音乐史与古代音乐的研究中，不断得到启发，思路渐加广阔，深知中国民族音乐文化的建设，必须重视基础工作的重要意义。因此，无论从哪方面入手，中国传统音乐的研究都必须从基础做起。具体说来，这本谱例集是在下列研究目的之鼓舞下，并加有关实际用途的设想，下苦功搜寻、分析、编选而成的。

一、基础理论问题

上世纪 80 年代，英国音乐学学者埃利斯(A.J.Ellis)发表了《论各民族的音阶》一文，将欧洲音乐与其他地域与民族的音乐在音阶的结构类型上作了比较，使“欧洲中心”的音乐学观念有所突破，创始了比较音乐学，同时也帮助人们把音乐文化的视野扩大到了大小调体系以外不同民族的音乐。

但是，作为音乐的基本理论(一般理论)，即被认作“公理”的、用之于比较的准则，仍然是与非欧音乐体系存在着隔膜的大小调体系的乐理(Music theory)。也就是说，虽然比较音乐学已把比较的眼光放到了非欧音乐方面，但比较的基础，仍然是以欧洲的基本乐理为标准的。然而这些理论，一部分可用于非欧音乐的解释，有相当的部分则是不合实际而无法通过的。因为，其时除此而外，实在没有其他的“基础理论”可以概括世界上各民族的音乐。

后来，我研究了中国的古代文献、中国传统音乐的律、调关系，才知道“七律”的“定均”作用，这个作用可以说在于确定了七个琴键(Key)的位置。中、西传统音乐中的共同“公理”——“调”(Key)的概念，应该至此“七律”为限；如果再把“调头”(调式主音。但一个调头往往包含二至三个调式主音)的概念引进来，大小调体系每调却只有一个调头，与中国的多调头、一个调头有多种调式的情况相较，欧洲的“基本乐理”，就不成其为“公理”了。

在音乐形态学(morpho-musicology)中，建立像自然科学那样的真正称得起是“基础理论”的研究，尚需时日。因为这必须先有中国、日本、印度、阿拉伯等诸种东方音乐的乐学理论

研究的成果，再与欧洲大小调体系的音乐比较，作出东、西方音乐一般性理论的概括，总结出世界音乐的共同规律，才可能得出真正的音乐基本理论。

这种研究中，中国传统音乐所具有的举足轻重的地位是不言而喻的。一部人类音乐文化的历史早已证明，中国人应当在这方面对音乐基础理论作出东方的、乃至世界性的贡献。

本谱例集将提供研究的，可以说是大小调体系的音乐中无从认识的问题。

二、应用理论问题

本世纪 20 年代以来，中国引进了欧洲的音乐教育体制，从而奠定了中国现代音乐教育的基础，也使中国与世界的音乐文化有了相互沟通的条件。但是，目前音乐艺术院校的教学乃至国民音乐教育工作中所用的“基本乐理”，仍主要是大小调体系的理论，而且仅只是文艺复兴至 19 世纪末，欧洲专业音乐创作在中古音乐的基础上形成的“共性写作”时期所用乐音手段的一种基本总结。严格说来，这个“基本乐理”，实属“应用理论”的范畴。同时，它也并非欧洲音乐基本理论的全部内容。这一点，在今天的欧洲音乐教育中已有明确的认识。不能否认，欧洲的基本乐理，对中国人学习与认识西方音乐，对于中国传统音乐的研究，都曾有过不可低估的作用。现在的问题是：欧洲音乐的应用理论，却被我们当作“基础理论”用。更有甚者，当碰到中国传统音乐与之相左时，常常自认为中国音乐本身的问题，有意无意地想要削足适履，让中国的音乐向它靠拢。中国人面对数千年来传统音乐的文化深厚积累，却戴人家的眼镜看路，穿人家的小鞋走路，长及一个世纪之久地使用着人家的音乐应用技术理论为学子们“打基础”。改变这种状况，恐怕必须等到我们总结出自己的理论，并对它的内涵丰富感到惊讶，对它的水平之高感到意外时，才会明白：麻木地硬套，由人家的理论牵着自己的鼻子走，是一种耻辱。

编者在 80 年代中公开提出并为之一再呼吁的，就是中国传统音乐的乐理问题。这本谱例集的编选，也在同时加速进行着。这个问题，现已得到越来越多的有识者的注意乃至直接从事有关建设工作。这本谱例集的编选，虽非全为这部“乐理”而设，但在一定意义上，也是与之相关的。它可为“乐理”的建设提供大量实例，提供进一步分析、总结的材料。谱例之中，有些由编者据其原材料改动了记谱法（主要是宫位的确定）的例子，可能会有些争议。但这也就是当前《中国民族民间音乐集成》采集工作中，在记谱问题上所碰到的疑难了。提出谱例，正是为了“中国传统乐理”在此问题上得到进一步的探讨，以便取得共识。

“同均三宫”的一百八十调理论，即十二律位每均七个调头的八十四调，是中国传统乐理的核心问题。对此，本书尝试着从内容上将不同音阶、音阶关系的一百八十种模式，并从形式上对运用五线谱确定其记谱法的谱式等问题，给予解决。

编者认为，现今应当努力提出中国自己的乐理教程，甚至可以出现多种这类教程，就是说各地有志者所做研究及撰著，在一个时期内即使存在一些不同看法与做法，也不要紧，希望这本谱例集能为这一富有重大意义的工作，提供出一些便利。

三、视唱练耳课程问题

记得当年有人要马思聪简单地说说中国的作曲事业怎样可以得到充分的发展，答曰：“solfege”（视唱练耳）。这个回答虽显极端，但至少可以说明音调感的基本能力的训练，在音乐创作以至整个音乐事业，是一个极重要的基础。现有音乐院校的视唱练耳教材，一般是根据西方音乐的技术性眼光来安排学习程度，决定选材的。即使在教学中有些“民族化”的设想时，也只是插进若干中国曲调作为“装饰”，而对培养中国音乐特有的调性感，从中国音乐特有的旋法中训练学习者，使他们进而掌握中国传统音乐的风格等等问题，却并不急于解决。这就导致了下列一些结果：

1. 在视唱练耳的学习中，原可得到多方面的音乐感的培养，但因教材内容范围大多限于西方音乐，不能提供对于中国传统音乐以更多的了解与熟悉的机会。

2. 原对西方曲调的掌握已达较高水平并能克服较大难度的学生，对于程度较浅、难度不高的中国曲调上反而往往发生记谱或听辨的错误。原因是不甚习惯于五声为核心的旋法和大跳的音程，从而导致调性的错误判断。

3. 缺乏多种音阶的传统音乐的调性感，尤其容易把俗乐音阶（清商音阶）的“闰”声，误听为“宫”；把徵调式（例如常称“苦音”者）听写成羽调式。这就常常导致对传统音乐本身的音阶、调性的错误解释以及对中国传统音乐历史的错误判断。

以上问题的解决，毫无疑问应从视唱练耳课中大量补充中国教材入手。本谱例集现今还限于采用传统音乐中的既成曲调，并限于以调头的音级涵义为准，而且每种模式只选一例，因此还难以全面满足视唱练耳教材之所需；这里不过是一种理论构架的提出，可作为组织教材之参考。

四、古老而有待开发的调性原野

编者衷心希望中国的作曲家们关心并充分理解中国传统音乐基础理论的研究，进而对已有的研究成果能够加以应用。

现代作曲家当中流行着一种观点，认为巴赫用二十四调写了《前奏曲和赋格》以后，两三个世纪以来，有调音乐的路子已被音乐家们走完了，此后只有另辟蹊径，前去开拓无调性的原野。

不知道欧洲中心地区在音乐艺术上凡属大小调体系音乐传统的民族，一些富有创造力的作曲家们是否全都持有这种看法？在音乐艺术上非大小调体系的民族又是否能确信本民族音乐别有天地，可以在自己的领域中从事全新的文化创造？

在欧洲，有巴托克这样的作曲家，他研究了匈牙利民间音乐并进而别开生面作出了创新；在美洲，有格什文这样的作曲家，他研究了黑人爵士乐并且开辟了美国音乐的新世纪。他

们的成功表明，人们原可脚跟站在自己民族文化的基地之上，去创造人类文化史上前所未有的新事物。

我们可以说，中国当代音乐非但不是有调的原野已经走完的问题，而根本上仍是一片未开垦的处女地。如果说，大小调体系在十二律中以二十四调可以全部囊括其调性天地的话，中国音乐在十二律中则有同均三宫的一百八十调之多，其间实无一种存在调性的重复。中国式的《前奏曲和赋格》就必将以七倍乃至八倍于巴赫二十四调的数量来从事写作了。

这就是说，中国人的有调天地，在人们宣布路子已经走绝之时，还没有真正开始举步呢！

作曲家们还可以注意到，中国传统音乐同均诸宫、异均各调之间的亲疏远近关系，与大小调体系的调关系迥异。一个作曲家，如果不是生就了一副中国耳朵，未经学习、掌握这种调关系之时，其间将会出现多少损失？其结果，就只会踏着人家的足迹走路，而把自己的珍宝扔在路旁。

这本谱例集还提供了数例同套乐曲或较长大段而多段的乐曲。它们都是涵有“同均三宫”调关系的例子。据此进一步去研究各种传统音乐，将会发现这种乐例并非少数，而实为中国传统音乐的“通则”。这种通则，实际是与中国音乐曲式结构相关的、联套的调关系原则。

中国曲调的研究，对于复调写作的技术，更将提供出西方未有的丰富多彩；赋格手法中的守调答题，可以遍历三宫中的十五个调而不离同均（七个相同的音）。诸如此类，对于传统音乐浸沉出没、涉足既深之时，必将会有更多的意想不到的新发现纷沓而至。“有根”的创造性世界，总是记得对有勇气的辛勤探索者给予丰厚报偿的。

中国新音乐的创造者是作曲家而不是基础理论研究家。我在这里从事音乐学的研究，提出如上所见，只不过是站在辅助工作的地位，为作曲家们的创造性劳动服务而已。

因此，这本谱例集的完成与发表，也是对于中国音乐的新时代的来临，所倾注的一片心血和无限期盼！

1995年5月23日定稿

说明

这是一部中国传统乐调的谱例集。编选的主要目的，在于通过实例，系统展示中国音乐常用音阶及其不同宫调关系的各种型态。

音阶结构是立“调”的基础。这不分中、西的理论法则。但在中国音乐中，首先碰上了五声与七声的特别关系问题，欧洲音乐，不论是《往昔的好时光》也罢，杜·夫沙克的印第安曲调也罢，用欧洲乐理来解释它们都不使我们觉得有任何繁难，因为其中各个声级的性质，或宫、商等相互关系，都有 Diatonic 七个 Key 为之约定，这就是中国传统理论中的“七律”了。

当今世界，包括中国人自己，都认为五声旋法是中国的特色。音乐实例中许多极有魅力的曲调，历史上多种性格分明的代表作品，多为纯用五声的例子。

但是，本谱例集不取五声之例。

因为中国五声的丰富性，恰在于宫、商相互关系的多变而取决于音阶结构的七律差别，《乐书要录》说：“二变者，五声之盐梅”，说得可谓透彻。问题就在不同音阶结构决定了五声的性格差异。

所以就有下列这些说明。

一、七律立均之说，见《国语·周语下》伶州鸠答周景王问。

中国音乐自古守十二律。十二律各以一律为首，得十二均。为均主者，依各代黄钟律高定其律名以为均名。历代黄钟标准不一，如北宋太常律黄钟标准为 f^1 ，教坊律黄钟标准为 g^1 ，大晟律黄钟标准 d^1 ；明代太常律黄钟标准为 a^1 （详见各例有关说明）。

二、中国传统音乐中最常见的三种音阶：一为“正声音阶”，一为“下徵音阶”，一为“俗乐音阶”。三种音阶可使用同均各音，即三种音阶共同使用同均七律。

此即所谓“均各三宫”。如集中编号：180:001~015，三种音阶共十五调，各例皆属 bA 均。

三、伶州鸠说“夫宫，音之主也”，意即宫音是音阶的主音。如 bA 均的均主即在 bA 律，为该均正声音阶宫声所在。“正声”一名，见于《宋书·律历志》所载晋荀勖奏议。正声音阶是汉魏至清代尊奉为标准模式的音阶。

本集 bA 均中的正声音阶（ bA 宫）有：

徵煞 b_e 调头 180:002 (84:02)

羽煞 f 调头 180:004 (84:003)

宫煞 b_a 调头 180:009 (84:05)

商煞 b_b 调头 180:010 (84:06)

角煞 c 调头 180:013 (84:07)

四、“下徵”调在先秦时的曾侯乙编钟低音大钟的正鼓音的排列中已见实证，魏晋隋唐以来的琴论，多见“下徵”一词。琴曲《白头吟》、《离骚》诸曲可以视作实践中的例证；在历史上则别名“楚调”“楚商”，用以区别于“正声调法”之商。

$\flat A$ 均的下徵音阶，其七音之宫声在 $\flat E$ 律。本集 $\flat A$ 均各例属下徵音阶($\flat E$ 宫)有：

宫煞 $\flat e$ 调头 180:003 (84:02)

商煞 f 调头 180:005 (84:03)

角煞 g 调头 180:007 (84:04)

徵煞 $\flat b$ 调头 180:011 (84:06)

羽煞 c 调头 180:014 (84:07)

五、“俗乐调”一名，始见于唐徐景安《乐书》。在汉代前后有实无名，从京房律各均与正声、下徵并列为宫—商—徵关系中可以略见信息。

本集 $\flat A$ 均各例属俗乐音阶^① ($\flat B$ 宫)的有：

角煞 d 调头 180:001 (84:01)

徵煞 f 调头 180:006 (84:03)

羽煞 g 调头 180:008 (84:04)

宫煞 $\flat b$ 调头 180:012 (84:06)

商煞 c 调头 180:015 (84:07)

六、伶州鸠解释“七律”，是讲“立均”；至宋代沈括犹知必以“七”数为据而“外则为犯”。犯调以均为论，并不仅仅限于下徵七声。至今东北唢呐师傅仍称均为“调”，七律相同则为“同调”；并不论宫声应定何处。因此本集同均十五调收古今之乐，皆以七律有定者为例。

七、本谱例集所列十二均，每均三宫各十五调，共一百八十调，是全集定名的由来。由于封建社会讳言多宫，古代文献不见一百八十调之称，但言八十四调，即十二均每均各有七律可作调头。段安节将此七个调头名为七“运”，唐人一般将这七调称为七“韵”，是以煞声为准，理解音乐上的乐调，归结如同诗词押韵一样。参照每均十五调前所列乐调分并关系总表以及每一谱例之前的图式，可明此义。有鉴于此，本谱例集除按一百八十调序号编列外，同时还依八十四调作对应编列。其写法如：180:001 及 84:01，各顺次到 180:180，84:84。

八、同均可以有三宫，并不是说凡中国音乐在一均之中必有三宫。本谱例集，以传统音乐实践中存在的一百八十调实例，说明中国音乐全部音律体系中，各均皆可具有三宫的存在。

九、同均诸宫在音乐实践中每曲未必七声皆全。本集选例求其七声完全，目的在于有助于确认三种音阶之中二变音级的性质差异。

但在五声已足以确定宫位的条件下，亦有可省略成六声者(或更少)：①正声音阶已出现高变徵；②俗乐音阶已出现低变宫。

① 过去曾以清商音阶称之，虽无证据也有理致。盖“清商乐”古即“清乐”，其各均宫声起七律为正声音阶，徵声各宫起七律为下徵音阶，商声各宫起七律即清商音阶。今存古曲，隋唐以前之作，亦多见此音阶。

此外，当文献著录与古曲遗存可互相对证的条件，亦有六声，甚至是仅存五声的乐曲，可以经过曲调考证工作成为选例：①180:021^bE均F宫俗乐音阶宫煞。北宋太常律越调马致远《秋思》（缺音阶特性音闰声^bB）有关文字考证见《中国艺海》（上海古籍出版社，1994年）。本集用例已采用七律俱全的包头二人台《出鼓子》代之。②180:079G均D宫下徵音阶商煞。相和歌楚商调《白头吟》（只有五正声无二变）乐调考证资料见《乐府诗集》及《存见古琴曲谱辑览》《离骚》题解，谱例见《中国艺海》。本集用例采用七律俱全的西藏囊玛。

十、南北曲的划分，缘于地区的风格差异。以五声、七声结构划分南北曲，是明末清初弦索鲜传、声腔渐失而曲学被风格偏狭者逐渐垄断后，一种人为的结果：①明代南九宫存目中可见的曲牌，按后世五声、七声的理论应该都是五声南词；但它们却多见于七声的《中原音韵》，反而少见《九宫谱》的五声南词。②姜白石作为江南词人，他的自度曲皆七声，本集选例可见：

《暗香》180:042^bB均^bB宫正声音阶之宫

《杏花天影》180:046 F均F宫正声音阶之羽

《醉吟商小品》180:054 F均G宫俗乐音阶之宫

《惜红衣》180:060 F均C宫下徵音阶之宫

③五声、七声原非南北差异所在。元萨都刺《金陵怀古》用北宋教坊律仙吕调〔满江红〕词牌（谱例见《中国艺海》），而强调完整七律（加^bE、^bB二声入和声或复调的织体处理则有助于辨明调性）应如本集180:030。④汤显祖《紫钗记》〈计贬〉，所用曲牌来自北原太常律双调〔一落索〕，至清代《纳书楹曲谱》犹可见叶堂所传七声乐谱（见180:088G均D宫下徵音阶之羽）而《九宫大成》则以此曲入南词。

十一、自以上诸例可知“南曲固无宫调”（《南词叙录》）之说，并非确论^①。凡是音乐，必有一定宫调；“有”“无”则在名实之间而已。明清“宫谱”虽然已无严密体系，但在笛师间世代自有口传处理经验，七律定均的传统宫调面目多有保存。

当然，南曲在历史上确实形成了一些难讲宫调的问题，如：

1. 笛色谱以七宫还原代替十二律旋宫关系，从而形成的名实混乱。

2. 南宋地偏一隅，加以太常律、教坊律、大晟律几次俗乐体系的变动，无法圆通（如《碧鸡漫志》所载），至明代复有太常律的再一次变动。

3. 王骥德论北曲、南曲宫调出入问题，已知“同均三宫”之理，但由当时及至清末，一般却于此无知，明代以后南曲在这一问题上更造成了辨认宫调的困难和错乱。

本谱例集，全取音乐实践中的七律成均之例，以求信于读者。对传统南曲则必待乐调考证可明其七律框架者方始选用（例见“九”④180:088）。由此，基本上不收南曲，上列说明仅在此讨论了南曲宫调问题。

十二、多于七声但不犯均的“变律”，在本谱例集中收有三种，以见大略：

①《曲律》“论宫调第四”云：“南北之律一辙……南曲未尝不可被管弦，实与北曲一律，而奈何离之？”王骥德虽尊崇徐渭，作为音乐家却并不附和《南词叙录》此说，反而评论《琵琶记》《拜月亭》作者“不寻宫数调”之语是“以开千古厉端”。

1. “应声”称之为“声”，几乎已与同均七律同等看待。隋代据当时所见汉以来典籍已称“八音之乐”。应声在传统音乐中是实践着的客观存在，它对于音阶的构成并非必要条件，但亦非一般临时变化音，可称之为常规变化音。本集 180:106 《想亲亲想在心眼眼上》是正声音阶缺高变徵，原本缺少特性音而难定音阶，但由收尾 $\sharp A$ 一声的出现，辨明它只可能是正声音阶。

2. 比应声再加一五度相生所得变化音，可以上应夏书“九歌”，下见少数民族生活中的古传歌曲，例见本集 180:107 《夜歌》。

3. 隋、唐以来，西域音乐的“新声变律”对于传统俗乐调并非取代而是丰富与加强，它们对于本均七律说来实是一种装饰性的变律，约略可见近世以来新疆音乐中所用 $3/4$ 音的信息。例见本集 180:049 维吾尔族民歌《来里古尔》，可资比较之同曲包含中立音的详细记谱，可参见 1983 年新疆人民出版社《新疆民间歌曲选》第 1 册（王秉琰记谱）。这是详记变音的另一版本，骨干音的相对关系则二谱一致。

十三、本谱例集以阐明传统乐调完整系统为主，无论其为声乐曲或器乐曲，尽可能选用艺术性较高的优秀曲目、代表性曲目；但以小段落足以说明乐调面貌者，为节省篇幅即不用其全曲。个别器乐曲篇幅过于长大，则节略用之，不得已时亦有不能兼顾原曲之完整性者（例如 180:158）。

十四、本集五线谱的记谱法，调号连同括号中符号一并计算，表明该例所在的“均”；不计括号中的符号则表明该例音阶的宫位；括号中将宫音上方第四级升高者为正声音阶，将宫音下一级降低者音为俗乐音阶。

十五、各曲有宫调、名实考证、记谱问题等等需要说明者，均在曲末注明。选例有多段歌词者，仅取首段，以节省篇幅。

十六、本集所收谱例，在选例范围、选例品种和选例质量等方面囿于编者所见不免存在很大的局限性。编选的目的，仅在于提出问题，提供方法，有待于关心中国传统音乐理论建设的同行及后来者进一步完善。

目 次

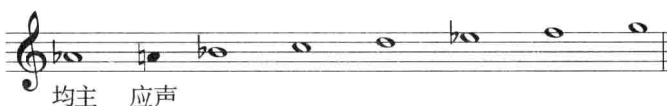
前 言	(I)
说 明	(V)
一、 $\flat A$ 均十五调(001 — 015)	(1)
二、 $\flat E$ 均十五调(016 — 030)	(19)
三、 $\flat B$ 均十五调(031 — 045)	(39)
四、F 均十五调(046 — 060)	(56)
五、C 均十五调(061 — 075)	(71)
六、G 均十五调(076 — 090)	(92)
七、D 均十五调(091 — 105)	(111)
八、A 均十五调(106 — 120)	(128)
九、E 均十五调(121 — 135)	(148)
十、B 均十五调(136 — 150)	(162)
十一、 $\flat G$ 均十五调(151 — 165)	(178)
十二、 $\flat D$ 均十五调(166 — 180)	(198)
曲名索引(按首字汉语拼音音序排列)	(216)
参考引用书目	(223)

一、 $\flat A$ 均十五调 (001-015)

按一百八十调分目: $\flat A$ 均十五调 (180:001-015)

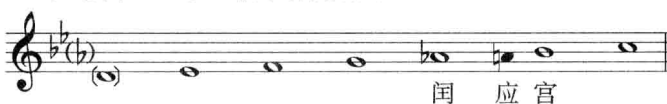
按八十四调分目: $\flat A$ 均七韵 (84:01-07)

$\flat A$ 均七律及应声位置:



180:001

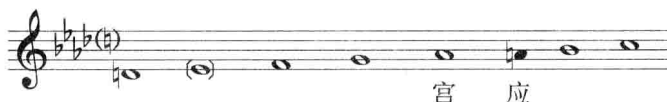
$\flat A$ 均: $\flat B$ 宫-d 调头 (俗乐音阶角煞)



84:01

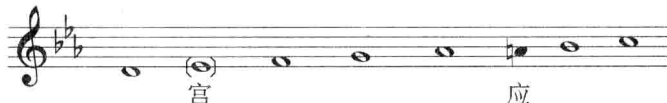
180:002

$\flat A$ 均: $\flat A$ 宫- $\flat e$ 调头 (正声音阶徵煞)



180:003

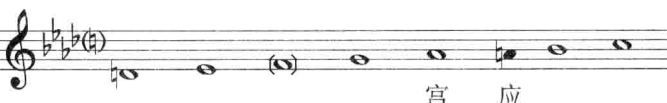
$\flat A$ 均: $\flat E$ 宫- $\flat e$ 调头 (下徵音阶宫煞)



84:02

180:004

$\flat A$ 均: $\flat A$ 宫-f 调头 (正声音阶羽煞)



180:005

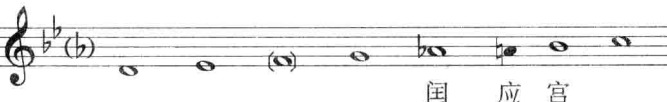
$\flat A$ 均: $\flat E$ 宫- $\flat f$ 调头 (下徵音阶商煞)



84:03

180:006

$\flat A$ 均: $\flat B$ 宫-f 调头 (俗乐音阶徵煞)



180:007

 $\flat A$ 均: $\flat E$ 宫- g 调头(下徵音阶角煞)

180:008

 $\flat A$ 均: $\flat B$ 宫- g 调头(俗乐音阶羽煞)

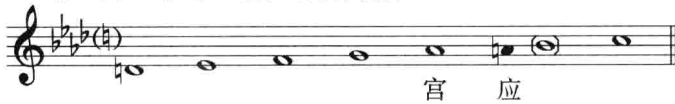
84:04

180:009

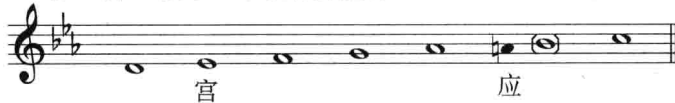
 $\flat A$ 均: $\flat A$ 宫- $\flat a$ 调头(正声音阶宫煞)

84:05

180:010

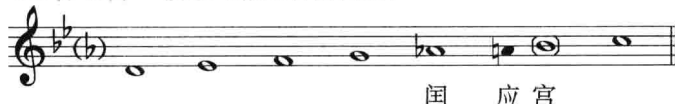
 $\flat A$ 均: $\flat A$ 宫- $\flat b$ 调头(正声音阶商煞)

180:011

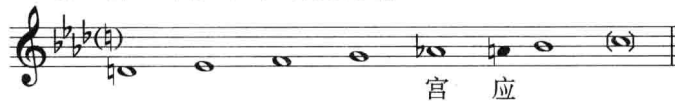
 $\flat A$ 均: $\flat E$ 宫- $\flat b$ 调头(下徵音阶徵煞)

84:06

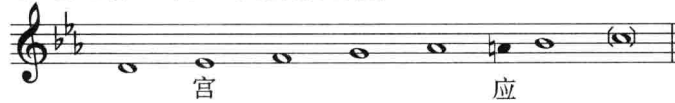
180:012

 $\flat A$ 均: $\flat B$ 宫- $\flat b$ 调头(俗乐音阶宫煞)

180:013

 $\flat A$ 均: $\flat A$ 宫- c 调头(正声音阶角煞)

180:014

 $\flat A$ 均: $\flat E$ 宫- c 调头(下徵音阶羽煞)

84:07

180:015

 $\flat A$ 均: $\flat B$ 宫- c 调头(俗乐音阶商煞)

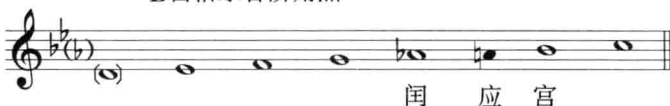
闰 应 宫

♭A均七调头之一

180调: 001

84调: 01

♭A均d韵 { (♭A宫正声音阶之变徵声)
(♭E宫下徵音阶之变宫声)
♭B宫俗乐音阶角煞



单刀会(第四折)

双调【新水令】

上字调



杨荫浏、曹安和译谱
原载《关汉卿戏剧乐谱》

♭A均七调头之二

180调:002

84调:02

♭A宫正声音阶徵煞
 ♭A均^{re}韵 (♭E宫下徵音阶之宫声, 见003)
 (♭B宫俗乐音阶之变徵声)



湖上与张先同赋记景

【江城子】

苏 轼词



赵元任据胡适之录音记谱

原载《中国音乐》1992年第1期

【说明】张先的“高平调”为C均，G宫《九宫》牛峤词(前蜀)称“中吕宫”，宋初可出入。《九宫》传谱用六字调，笛色为大晟律或教坊律的伪造。黄翔鹏据[江城子]宋初为“中吕宫”提高半音抄写(原谱为G宫徵调式d调头。)