

中央音樂學院民族音樂研究所叢刊

弦索十三套

曹安和 簡其華譯譜

第一集

〔正譜版〕

音樂出版社

·一九五五·

中央音樂學院民族音樂研究所叢刊

弦索十三套

曹安和 簡其華譯譜

楊蔭瀏校訂

第一集
〔正譜版〕

音樂出版社

· 一九五五 ·

中央音樂學院民族音樂研究所叢刊

弦索十三套

〔第一集・正譜版〕

編輯者 中央音樂學院民族音樂研究所
譯譜者 曹安和 簡其華
校訂者 楊 蔭 潤

*

有 著 作 權

書號：京 222 開本：787×1092 耗 1/10

頁數：42 印張：5 1/4 樂譜：58 面
說明：35,000 字

一九五五年十二月第一版北京第一次印刷

印數：1—1,550 冊

定價八角七分

北京市書刊出版業營業許可證出字第〇六三號

音樂出版社出版

北京東單溝沿頭三三號

新華書店總經售

*

目次

一 關於“弦索十三套”的說明	5
歷史推測	5
“十三套”的曲名	6
“十三套”的配器	6
“弦索備考”的版本	7
譯本的編輯	8
二 關於“十六板”的說明	9
“十六板”總譜	9
曲體	10
對位的有意運用	12
三 關於樂器的說明	14
胡琴說明	14
一、胡琴的空弦定音	14
二、D調(小工調)音位表	14
三、指法符號	15
琵琶說明	15
一、琵琶的空弦定音	15
二、琵琶的音域	15
三、散音、按音的定位	16
四、指法符號	16
三弦說明	19
一、彈“十六板”時三弦的空弦定音	19
二、D調(小工調)音位表	19
三、指法符號	19
箏的說明	21
一、D調(小工調)音位	21
二、指法符號	21
“十六板”總譜	26
第一段	26
第二段	30
第三段	34
第四段	37
第五段	41
第六段	44
第七段	48
第八段	51
第九段	55
第十段	58
第十一段	62
第十二段	65
第十三段	69
第十四段	72
第十五段	76
第十六段	79

一 關於“弦索十三套”的說明

歷史推測

相傳有十三套以弦樂器爲主的著名的合奏曲調，叫做弦索十三套。十九世紀初期清蒙族文人榮齋曾將這十三套編進了他的弦索備考（一八一四年抄本）。他在他的原序中曾稱之爲當時的古曲（“今之古曲”）；他說，在他編這書之前，學習者只靠老師當面傳授指法，並沒有樂譜的（“所授皆指法，並無譜冊”），是他和隆公、祥公向赫公學習了琵琶、三弦與胡琴上的奏法，又從福公學得了箏的奏法之後，才編成弦索備考的。據他序中所提及的這些話看來，可知道兩點：

第一，弦索十三套在弦索備考之前，是沒有寫成的樂譜的；弦索備考是十三套最早流傳的版本；至今還只有抄本，沒有刻本。

第二，一八一四年編寫弦索十三套樂譜的榮齋，他自己還是從別人學來的；在那時，他已相信是相當古遠的樂曲了。

這十三曲，究竟產生於什麼時代？確實的年代雖不可考，但我們可以確定地說，它至少是十八世紀以前的東西了——究竟前於十八世紀多少時期，我們目前只能暫時存疑。

弦索備考序中所提及的傳授與學習的諸人中，如赫公、福公、榮齋、隆公、祥公，好像是滿族與蒙族人；因此，我們可以說，在弦索備考編成的一段期間，這些曲調，在滿、蒙兩族文人中間，曾是相當流行的，它們所以能遺存到現在，一部分也是由於他們的努力。

編者榮齋也能作曲，他曾爲十六板的第六段編寫了另一段曲調（非本書所用的一段），夾在書中，準備換用。但在全套十六板正式抄本中，他却都是應用了舊有的曲調，他並不將自己所寫，混入其中。從這也可以見得他編輯時態度的嚴肅。

這些曲調，可能大都是來自民間，其中如八板是全國最流行的民間曲調，這是大家所知道的。此外，書中對有些曲調，曾加有“東城少一板，西城多一板”等說明，所謂“東城”、“西城”，明明是指北京的東城、西城民間所流行的不同板本而言。

相傳乾隆、嘉慶以後，北京有一位傑出的盲藝人，名叫趙德璧，他在三弦上彈十三套，彈得非常精妙，在當時很有名聲；到了現在，凡知道三弦上的十三套、所謂“彈套”的藝人們，還時常提起趙德璧的名字，看他爲了不起的人物。

“十三套”的曲名

依榮齋在弦索備考中所排列的次序，列舉弦索十三套的曲名，更引榮齋對其中有幾曲所加的注，並加說明，以供參考，如下：

(一)合歡令。

(二)將軍令。

(三)十六板。

予，
手譜
是目
也許

(四)琴音板——原注云：“琴音，一名變音；本朝（即清朝）王隆彰變原曲、法琴音而作。這裏，我們可以知道王隆彰是弦索曲的作者之一；也可知道，他還是榮齋以前的人，而且從的語氣中（稱為“本朝”）可以看出，他創作的年代，已去榮齋編書的年代相當遙遠了。

(五)清音串——原注云：“原有清、平、軟、硬”四曲，其軟硬二曲，“失傳久矣”。

本，

(六)平韻串。

(七)月兒高——原注云：“相傳曰，唐明皇遊月宮聞記之音。”這明明是根據了有關唐，是曲霓裳羽衣曲的神話傳說（見神仙感遇傳，又見柳宗元龍城錄）而寫的，我們當然不能把這不完確實的史料來看。但從這可見將月兒高與霓裳羽衣曲牽連在一起看的情形，在嘉慶，成為：如此了。一八一九年出版的華氏琵琶譜中，也有月兒高，歸入“浙派”的名下，除了分不同之外，樂曲本身，大體相似。可見本曲在北京流傳的同時，在浙江也已流傳。

出版的李芳園琵琶新譜中也有此曲，則已不稱之為月兒高，而竟稱之為霓裳羽衣曲了。

(八)琴音月兒高——原注云，“亦王隆彰作”。

(九)普庵咒——原注云，“即琴之釋談章”。曲中有些樂句，尤其是各段近尾處的樂五知齋琴譜（一七二二年出版）中的釋談章相似。

(十)海青——與華氏琵琶譜（一八一九年）中的海青擊鶴相同，華譜歸入“浙派”。咸豐（一八六零年）鞠士林抄本琵琶譜閒敘曲音稱此曲為平沙落雁。至今浦東派琵琶家每稱大平沙落雁，以與另一平沙落雁相區別；沈浩初養正軒琵琶譜（一九二六年）稱之為平沙落雁。

(十一)陽關三疊——原注云，“楚人王摩詰作此琴曲，又名春江送別。”按琴曲中之疊，與本曲完全不同；而且王維（字摩詰）是太原人，不是“楚人”。這一注釋，可能是有誤。

(十二)松青夜遊。

(十三)舞名馬——原注云，“明皇時，上皇每酺宴，教舞馬百匹銜杯上壽，此曲蓋彼時之樂章也。”據這裏所說，編者是相信本曲即唐代的傾杯樂曲的（參看唐鄭處誨明皇雜錄）。

“十三套”的配器

就弦索備考為各個樂器所編的各個分譜中所具備的樂曲來看，各曲所用的樂器，並非完全相同的。列表比較各曲所有的分譜，即各曲所用的樂器如下：

曲名	琵琶	弦子	箏	胡琴	工尺譜①	八板②	竹子③
合歡令			* ^①		*		
將軍令			*		*		
十六板	*	*	*	*	*	*	
琴音板	*	*	*	*	*		
清音串	*	*	*	*	*		*
平調串	*	*	*	*	*		
月兒高	*	*	*	*			
琴音月兒高	*	*	*	*			
普庵咒	*	*	*	*			
海青	*	*	*	*			
陽關三疊	*	*	*	*			
松青夜遊	*	*	*	*			
舞名馬	*	*	*	*			

“弦索備考”的版本

《備考》，在編輯方面，是一部相當嚴肅而精細的書。全書分六卷，共十冊。除前面有嘉戈（一八一四）年的序文之外，是：

卷一（第一冊） 指法，彙譜（即總譜，共列二曲）；

卷二（第二、第三冊） 琵琶譜十一曲；

卷三（第四、第五冊） 弦子譜十一曲；

卷四（第六、第七冊） 胡琴譜十一曲；

卷五（第八、第九冊） 箏譜十三曲；

卷六（第十冊） 工尺字譜（即原始譜）六曲。

卷一是總譜，是紅黑兩種顏色隔行相間寫的；卷二至卷六都是各種樂器的分譜。

中央音樂學院民族音樂研究所所得到的這一版本，是從榮齋的曾孫陶君起同志那裏得來的。全書抄寫極精細，且很多地方都刻有榮齋的印章。但從序文的字樣看來，却還是影抄的副本，而不像是榮齋的手寫稿。據陶君起說，此書本來是另有原抄本的，後來作者計劃付印出版，曾抄了兩部副本。我們這一部，是兩個副本中原來預備作為出版底稿的一部。現在原抄本與另

① ② 關於工尺譜及八板的說明，見下文十六板總譜一節。

③ 關於竹子說明，見本書第二冊。

④ 表中用 * 來表示各曲所用到的樂器。

一副本久已散失，所存的唯此一部了。

此書除了這一部抄本之外，一九四二年凌其陣同志在北京東安市場所買到的一部弦索備考只有二本，內容除了有關琵琶構造的一節說明，及翻天鷄和金蟬榜兩支小曲牌以外，係集書琵琶譜中之八曲及工尺譜中之兩曲而成，似為專習琵琶技術者所用的本子；另一九四八年在何炳松死後，曹安和同志從何氏遺書中所買到的弦索拾叁套譜十二冊，則是原書卷二琵琶及卷三弦子譜的全部翻抄本，十二冊中，三弦譜一部四本，琵琶譜重複的兩部八本。這些人前所已見到的版本。將來若有其他版本出現，如凌其陣同志所得的本子那樣的話，則我們還能獲得本書以外的一些補充資料，也未可知。

譯 本 的 編 輯

現在我們編輯的譯本，計有線譜及簡譜兩種版本。線譜版本，僅列十三套總譜；簡譜版則為了便於樂隊演奏的應用，除有總譜外，也備具各種樂器的分譜。

在十三套樂曲的排列次序方面，譯本也與原本略有不同。原來開頭的合歡令及將軍令兩個較小的樂曲，在十三套中，是比較次要的樂曲；它們都只有兩個分譜，比較起來，是不全的。因此，我們把它們的位置移到全書的最後面去，而十三套在本書排列的次序便

- | | | |
|-----------------|-------------------|-------------------|
| 1. <u>十六板</u> ， | 6. <u>琴音月兒高</u> ， | 10. <u>松青夜遊</u> ， |
| 2. <u>琴音板</u> ， | 7. <u>普庵咒</u> ， | 11. <u>舞名馬</u> |
| 3. <u>清音串</u> ， | 8. <u>海青</u> ， | 12. <u>合歡令</u> ， |
| 4. <u>平韻串</u> ， | 9. <u>陽關三疊</u> ， | 13. <u>將軍令</u> 。 |
| 5. <u>月兒高</u> ， | | |

二 關於“十六板”的說明

“十六板”總譜

十六板是弦索十三套中間的一套，也就是一套以弦樂器爲主的器樂合奏曲。弦索備考作者對於這曲，尤其重視；他除了像爲其餘諸曲一樣，編了各種樂器的分譜以外，又專爲此曲編了一個隔行用紅黑字分別記寫的，眉目很清楚的，包括六個分部的總譜；他稱這總譜爲“彙集板”。在他原來的總譜中，各部的排列，依次爲琵琶、三弦（原作“弦子”）、胡琴、箏、工尺及八板。前面的四部，與現代總譜的排列方法相似，是用樂器爲提綱的，後面的兩部，却與現在總譜的排列方法不同，不是以樂器爲提綱，而是以樂曲的譜式及名稱爲提綱的。所謂工尺，是指主要樂曲、即十六板的原始形式而言，它比琵琶、三弦等譜加進了很多花腔的較細緻的指法譜，是簡單得很多。八板是與十六板同時進行，因而與之產生對位形式的另一曲調。

原來在“彙集譜”中各部的次序，似乎是依着各種樂器在當時的重要性而排列的；其中以琵琶、三弦爲最重要，以其餘的弦樂器爲次要；而以管樂器爲有時可用，有時萬不可用。在弦索備考分譜之一，所謂工尺字譜的標目之下，曲目之前，有這麼一句注解：“此譜外附，非弦索正宗也；”在這一分譜的有些曲目之下，又注明“不宜吹”，“萬不宜吹”等。“吹”顯然是指管樂器而言。這類曲調，既專稱爲弦索調，則弦樂器以外的管樂器，當然便被視爲非“正宗”，有時可有可無，有時甚至被視爲不宜用，萬不宜用了。

但十六板總譜中實際是有着工尺及八板兩部的。這兩部究竟應用什麼樂器演奏呢？根據分譜工尺字譜曲目中的注看，十六板的工尺部分，似乎是所有樂器都可以用的（“諸器皆可用”）。所有的樂器，究竟包括些什麼呢？我們從另一些注中所提及的樂器名稱知道，在編者的意思中，是指簫、笛、笙、“提琴”（中國古代的提琴，是與胡琴類似的一種二弦拉樂器，不是國際流行的小提琴）而言。編者對於八板並沒有說明應用那些樂器；但據他對工尺字譜所用樂器的說明，我們可以設想爲八板部分也可選用簫、笛、笙、“提琴”中的任何一種或幾種。所以，我們對於十六板六個聲部所用的樂器，可概括地說，除了琵琶、三弦、胡琴、箏等四部，應用譜中規定的樂器外，其餘的工尺及八板兩部，可在簫、笛、笙、“提琴”等樂器中任擇一種或幾種。

在我們所譯的譜中，工尺改稱爲十六板原譜，它與八板兩部，仍用樂曲的名稱，並不爲之固定樂器，目的在保存原有的伸縮性，讓演奏者可以自由選擇。至於它們和其餘四部弦樂器的排

列次序，則我們已經大概依了音的高低關係，依現代樂譜的習慣，爲之重新編排了次序——較高音部在上，較低音部在下。

曲 體

本譜是由十六板與八板兩個樂曲交錯編配而成，可以說，十六板是其中的主旋律，八板是與之配合的對位旋律。

全曲十六段是主旋律十六板十六次的自由變奏。何以說是變奏？因爲從各段的原始形式看，全曲的多段，都是出於同一旋律。就現在的分段形式而言，除第一段前加引子外，每段均包含六十八拍，或三十四小節，與琵琶小曲的傳統形式相同；而各段中次序相當的諸小節，大部分是相同旋律，而加進了些繁化、簡化、變節奏等變奏的手法而成的。例如，將第八、十、十一、十五等段開頭五小節相比，爲：

(5)

(八段)

(十段)

(十一段)

(十五段)

從前後相鄰的二段看，後段往往是前段的簡化形式。全曲中這樣的例子是不少的。

又何以說是自由？因爲它有好些地方，在變奏手法中，爲求旋律進行的順溜，往往從原來的旋律脫離，經過了相當的長度，然後再回到原來的旋律；有時在脫離原來旋律的部分中，幾乎令人看不出來它是出於同一旋律。例如，將第一、二段的第七至第十四小節間的旋律相比，爲：

(一段) (7) (8) (13) (14)

(二段)

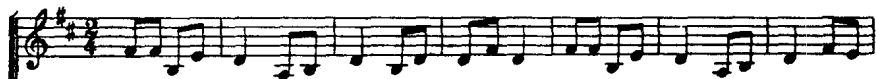
第二段從第八小節起脫離原來的旋律，到了第十三小節第二拍上才回到原來旋律的低八度上去。全曲中這樣的例子，也是不少。

琵琶、三弦、胡琴及箏四部，都是同一原始譜在各種樂器上的變奏；雖然這些部各自的變奏間，又有相當的出入，但以原始譜作爲各段間初步比較的出發點，也可看出一個大概的輪廓了。

在全曲十六段中，它的對位旋律八板，是老老實實的重複十六次，旋律本身始終保持它原來的簡單形式，在各段間並沒有絲毫變動。

八板有單八板、八譜、老六板等名稱；因其通行於全國各地，故有天下同的名稱；因在辛亥革命前後，曾有人填進描寫漁人生活樂趣的詞句，作為學校唱歌教材，故又有漁翁樂的名稱。但這曲調的簡單形式，在各地流行的版本，是頗有出入的。就我們所見到的，有以下四種：

(一) 老六板流行本 (1)



(二) 老六板流行本 (2)



(三) 河南流行的單八板



(四) 絃索備考中的八板



從上述四個八板看來，(一)比(二)少了第二十三至二十六小節間四小節，所以(一)只有二十六小節，或五十二拍，(二)却有三十小節或六十拍；但二者都是結在第五度音上的，是第五度音調式。(三)、(四)除了第十三至二十小節間旋律不同外，其餘近乎全同，而且二者都是結在第一度音上的，是第一度音調式。總的說來，(一)、(二)可以說是屬於一個系統，而在二者間，則(二)較完整；(三)、(四)是屬於另一系統，而在二者間，則(四)，我們現在弦索備考的版本，是較為平衡而完整的。

對位的有意運用

十六板與八板的同時進行，是一種對位的有意運用。編者在總譜標題下，有這樣的說明：

“十三套內，此套最難；皆因字音交錯強讓之妙。……余將此套諸器字譜彙集一幅，著明緩急、起止、強讓交錯之處，以備同好者易得耳。”

這裏所謂“強讓交錯”，意思是有意避開旋律同聲並行的進行，也有意使節奏參差變化，換言之，是有意運用對位，不是限於多器齊奏，以局部的加花為滿足的。

從原譜中看它是如何運用對位的。

我們首先將主旋律十六板基礎形式的十六次變化，即它十六段的工尺譜，來和它的對位調八板相比，統計它們之間，曾產生那些音程關係。我們所可以看出的，是：

同度及八度占絕大多數，

純四度，純五度其次，

大、小三度及大六度又其次，

大、小二度作為經過音、裝飾音用的，雖有而不多，

——以上是比較協和的音程關係。

大、小二度及七度的出現，少於大、小三度及大六度的出現，

——這些是比較不協和的音程關係。

可見單從十六板原始譜與八板之間的關係看，一般說來，是協和的，不協和的地方，不過占極小部分。

從琵琶、三弦、胡琴、箏諸部各自對主旋律的關係來說，一般是照顧着主旋律，各自變奏，各自求順適的旋律進行，大體上是各自與主旋律相協和的。但有時偶然也有些特例：

1. 對第七度音有時不將它當作一個獨立的音用，而將它當作第八度音的一種變化用；對第四度音，有時也將它當作三度音的一種變化用。這樣，各個樂器上各自以第七度音與別種樂器上的八度音相配，或以四度音與別種樂器上的三度音相配，成二度、七度或九度關係，而且不加解決，這便增加了一些不協和成分，例如，第十二段的第二、四、十一諸小節中各器與主旋律的關係，便是如此。

2. 有時諸器有各自局部脫離主旋律，只顧自己獨立進行的所在；這樣也容易與主旋律

產生不協和的關係。例如，第十二段第十七小節中胡琴、琵琶、三弦、箏各自與主旋律的關係。

若將諸器間的相互關係，和它們與主旋律及對位旋律的共同關係估計在內，則由於上述各自尋求獨立進行的部分所產生的不協和情況，便更增加了一些。例如，第十二段十七小節中，有二度、三度、四度、五度四音同時發出的不協和關係。

雖然如此，本曲仍自有它相當的價值。

第一，它提出了對位的要求和它的初步實用經驗；就一般的合奏，限於齊奏和單音加花的形式的時代而言，它是人民的一種有意識的有價值的創造。我們至少看得出，它所用的音程關係，絕大部分是協和的。

第二，它大膽的運用了三度與六度的相和；就傳統理論尚只限於八度（所謂“倍半相和”）、四度與五度（所謂“相生之音”可以相和）相和的時代而言，它是一種有價值的新的嘗試。

第三，它純粹是從原有的旋律基礎和各種樂器的技術基礎上出發，作協和音程的運用。因它是從原有旋律基礎上出發，所以從各部音樂曲線的橫的關係看來，它是始終連貫而通順的；又因為它是從各種樂器的技術上出發，所以它充分地運用了各種樂器的表達的可能性，而每一樂器的進行都是明暢流利，而且並無絲毫勉強的。

上述三點，是我們所可以進一步學習的。

當然，初步的嘗試，並不等於十全十美的成功；我們對十六板，還不能十分的苛求。但僅從它對和聲的要求和嘗試運用來說，則我們覺得，它已標誌了一種新的發展傾向。我們現在對之所還可以考慮的，有兩點：

第一，各部能保持旋律的自然進行，能充分運用各器演奏技術的效果，這固然是好的一面；但若過分地強調各部各自的獨立進行，極端注意各部音樂曲線的橫的關係，而忽略各部間縱的合作的關係，以至在各部間產生較多的矛盾，也不是必要的。

第二，演奏者由於企圖避免單調性，在五聲音階曲調的各部演奏中加用了七度音來與八度音或六度音同時奏出，加用了四度音來與三度音或五度音同時奏出，這是否妥當，也值得考慮。

上述兩點，是單就要求合奏時各個和弦中的各音間保持協和關係的標準而言的。此外，十六板中句末結音的和弦，與一般流行的其他加花式的合奏音樂相同，大都是向同聲或八度解決的；和弦的進行，是各自孤立的，還並沒有注意到連續進行中前後和弦的相互關係。這些，聯系了產生的時代而言，我們固然不能苛求，但若聯系了現在的要求而言，則我們也可以不必停留在它原來的階段。

以上是我們不成熟的意見，希望演奏和作曲的同志們，經過了實驗和分析之後，指正我們的缺點，同時提出寶貴的具體意見。

一九五三年十一月十日，楊蔭瀏。

三 關於樂器的說明

胡 琴 說 明

一 胡琴的空弦定音



二 D調(小工調)音位表

內 弦	外 弦
d ¹	a ¹
e ¹	b ¹
#f ¹	#c ²
g ¹	d ²
a ¹	e ²
b ¹	#f ²
#c ²	g ²
d ²	a ²
e ²	b ²
#f ²	#c ³
g ²	d ³
a ²	e ³

三 指法符號

(一) 弦序符號：

2 內弦

1 外弦

() 空弦

(二) 左右手弓法及指法符號：

□ 出弓；弓向右拉。

∨ 入弓；弓向左推。

♩ 或 ♪ 顫弓；以弓尖一小部分急速來去抖動作出顫音，叫做顫弓；亦稱抖弓。

∩ 綽；用一個指頭，在一弓之內，由較低的音，急速滑到本音，例如  這種手法，叫做綽，簡作“卜”。

tr 打音；在本音的高二度音上，用指急速打弦，使本音與其高二度音交互急作所成的顫音，叫做打音。

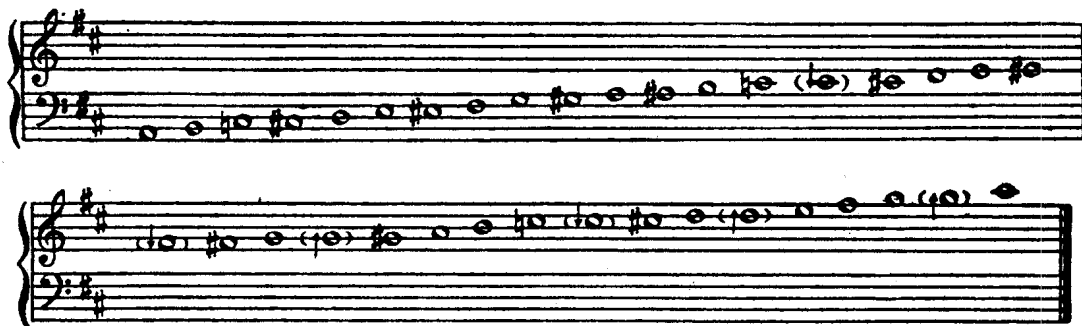
備師竹。

琵琶說明

一 琵琶的空弦定音



二 琵琶的音域



現有的第七第八兩品，是近人在舊有的第七品的位置上改變、增加而成的；現有的第十二品，是近人將舊十一品的位置移動而成的。括弧中的音，係表示在舊有琵琶第七品及十一品上的音。

三 散音、按音的定位

D調(小工調)散、按各音定位表

D調(小工調)泛音定位表

	纏弦 A	老弦 d	中弦 e	子弦 a		纏弦	老弦	中弦	子弦
山口									
一相	B	e	$\sharp f$	b	一相				
二相	c	f	g	c^1	二相				
三相	$\sharp c$	$\sharp f$	$\sharp g$	$\sharp c^1$	三相				
四相	d	g	a	d^1	四相	a^1	d^2	e^2	a^2
一品	e	a	b	e^1	一品	e^1	a^1	b^1	e^2
二品	f	$\sharp a$	c^1	f^1	二品				
三品	$\sharp f$	b	$\sharp c^1$	$\sharp f^1$	三品	$\sharp c^2$	$\sharp f^2$	$\sharp g^2$	$\sharp c^3$
四品	g	c^1	d^1	g^1	四品				
五品	a	d^1	e^1	a^1	五品	a	d^1	e^1	a^1
六品	b	e^1	$\sharp f^1$	b^1	六品				
七品	c^1	f^1	g^1	c^2	七品	$\sharp c^2$	$\sharp f^2$	$\sharp g^2$	$\sharp c^3$
舊七品	$\sharp c^1$	$\sharp f^1$	$\sharp g^1$	$\sharp c^2$					
八品	d^1	g^1	a^1	d^2	八品				
九品	e^1	a^1	b^1	e^2	九品				
十品	$\sharp f^1$	b^1	$\sharp c^2$	$\sharp f^2$	十品	e^1	a^1	b^1	e^2
十一品			d^2	g^2	十一品				
十二品			e^2	a^2	十二品				
舊十一品									
十三品					十三品	e^2	a^2		

四 指法符號

(一)弦序符號:

- 1 代表子弦,舊譜作“子”或“ノ”,弦索備考作“一”。
- 2 代表中弦,舊譜作“中”或“口”,弦索備考作“二”。
- 3 代表老弦,舊譜作“𠂔”,弦索備考作“三”。
- 4 代表纏弦,舊譜作“糸”或“么”,弦索備考作“X”。