

新定九宫大成南北词宫谱

(清)周祥钰等 合纂

前言

刘崇德

一、《新定九宫大成南北词宫谱》的编写及内容、乐谱体例

隋唐燕乐的声乐化，形成了倚调填词、以乐拍为句的曲子，即为唐宋人称做的『今曲子』。『今曲子』为流行于中晚唐、五代，兴盛于两宋时代的词曲。至宋代，不仅被士大夫视为『乐府雅词』的词体唱遍秦楼楚馆、官掖官场，而被称为『俚曲』的缠令、缠达、唱赚、诸宫调等曲体亦流播于市廛乡间。同时随着燕乐的民族化与民间文化、民间音乐的结合，又出现了富有地方声乐特点的所谓『弋阳腔』、『海盐腔』、『余姚腔』的地方声腔。这些地方声腔的出现，已使词曲音乐逐渐走向声腔化。

词曲原本是一种继承燕乐的乐舞结合的声乐形式，至宋末元初，这种声乐形式进一步发展为演绎故事情节与乐舞结合的戏曲，在南方流行的是以三大地方声腔为主的戏文表演，即所谓南戏、南曲，北方则是结合了中原地区与北方如蒙古、女真等民族声乐、舞蹈的杂剧形式，即所谓北曲杂剧。这就是后世所称的南北曲。至元末明初，这种北曲形式一直据守着其在曲坛上的官腔地位。而作为南方声腔的南戏则演变为情节更为曲折，场次更为繁复的传奇剧。明中叶以来，南曲传奇渐兴，北曲杂剧尚以『弦索官腔』存曲坛半壁江山。万历以后南曲之昆腔渐兴，而后风靡大江南北，以『官腔』地位入主曲坛，并铸南北曲于一炉。明末清初之际所称南北曲则已是昆腔化之乐也。康乾间编撰之《曲谱大成》『总论』说：

至万历间，昆山魏良甫穷曲之情，尽曲之变，造为新声，同时梁伯龙作《浣纱记》以演之，举世翕然传习，谓之昆腔。于是南北曲皆审音按节，尽态极妍。今所传南北曲唱法，皆昆腔化。

全面反映燕乐发展为词曲，而声腔化这一过程，集其乐谱与音乐资料之大成的为清乾隆十一年（一七四六年）的《新定九宫大成南北词宫谱》。

《新定九宫大成南北词宫谱》之编撰，始于清乾隆六年（一七四一年）。当时和硕庄亲王允禄奉旨成立律吕正义馆，续编

续表

商调		南吕宫		高大石调		小石调		正宫		越调		南曲							
曲子	曲牌	曲子	曲牌	曲子	曲牌	曲子	曲牌	曲子	曲牌	曲子	曲牌		引						
二十七	二十一	四十四	二十七	二十四	十八	二十一	十八	十九	十八	二十四	二十一		正曲						
一百一十三	三十五	二百四十一	六十六	九十一	四十九	七十八	四十五	一百三十二	四十二	一百六十五	八十一		集曲						
一百二十一	九十七	一百二十七	一百零五	十六	十五	十一	十一	八十八	六十四	三十一	二十		合计						
二百六十一	一百五十三	四百一十二	一百九十八	一百三十一	八十二	一百一十	七十四	二百三十九	一百二十四	二百二十	一百二十二								
商角		南吕调			高大石角			小石角			高宫			越角			北曲		
曲子	曲牌	套数	曲子	曲牌	套数	曲子	曲牌	套数	曲子	曲牌	套数	曲子	曲牌	套数	曲子	曲牌		套数	只曲
一百三十八	四十四		一百二十	三十三		五十四	二十三		六十三	三十三		一百一十九	五十一		一百六十	四十五			套曲
一百五十三		十四	二百一十五		二十五	四十七		六	三十三		五	一百八十		十五	二百一十一			十九	合套
二十五		二	二十三		二	二十		三	十四		二	十四		二	十九			二	合计
三百一十六			三百三十八			一百二十一			一百一十			三百一十三			三百九十				

			羽调		黄钟宫			双调			引	正曲	集曲	合计	
			曲子	曲牌	曲子	曲牌	曲子	曲牌	曲子	曲牌					
			二十二	十七	三十	十六	三十一	十九	三十六	二十六	七十一				
			五十七	三十四	一百八十六	五十六	一百二十七	三十六	三十七	一百九十七					
			十六	十一	五十三	四十四	一百一十六	九十五	六十二						
仙吕入双角			平调			黄钟调			双角			只曲	套曲	合套	合计
曲子	曲牌	套数	曲子	曲牌	套数	曲子	曲牌	套数	曲子	曲牌	套数				
			六十四	二十四		一百九十	七十一		四百一十六	一百三十三					
一百五十		十二	八十一	十六	八十	十一	十六	二	一百八十一	十六	二				
			二十一	二	二十五	二	十六		六百一十三						
一百五十			一百六十六		九十五		一十三								

而这六千多首乐曲则几乎包括了唐宋以来的所有词曲体式，如词体中的令、近、慢；宋词中的缠令、唱赚、大曲、诸宫调、戏文南戏；元曲中的杂剧、诸宫调、散曲；明清以来的传奇、散曲、小唱，以及宫廷宴乐、中和乐章。其中共收词乐乐曲一百八十三首，这些词乐乐谱被当时人辑出，分别编成了《自怡轩词谱》与《碎金词谱》。诸宫调两种，《董西厢》一百三十九首，为全本曲数的三分之一。元代王伯成所作诸宫调《天宝遗事》全本久佚，《九宫大成谱》保留了全本中八十七首词曲。《九宫大成谱》所收宋元南戏乐谱，据杨荫浏《中国古代音乐史稿》的统计，有宋戏文南戏四种四十曲，元南戏六十二种，八百三十六曲（人民音乐出版社《中国古代音乐史稿》，第三六二、六四三页）。元杂剧乐谱一百一十四种，一百二十套曲与只曲二百六十九首（参见河北教育出版社二〇〇三年版《元杂剧乐谱研究与辑译》）。元散曲乐谱，孙玄龄先生《元散曲的音乐》（文化艺术出版社一九九八年版）从《九宫大成谱》中辑出六百六十一首，只有四首未能辑出，故应收六百六十五首（参见《燕乐新说》，黄山书社二〇〇三年版）。其余明清杂剧传奇二百余种。及散曲、乐曲亦在二千首以上。另外书中又保存了清代《月令承应》

调曲中，南曲则一律称商，北曲一律称角，如黄钟商，即越调之曲，南曲称越调，北曲称越角。同一正宫，在南曲称正宫，北曲则称高宫。从实际意义上讲，《九宫大成谱》中的商与角，正宫与高宫则无甚区别。因其二十三宫调去掉道宫、般涉等调，于是将宋元以来传为道宫的曲牌如【凭栏人】【美中美】【大圣乐】【解红】诸曲，般涉调中的曲牌如【哨遍】【墙头花】【急曲子】【耍孩儿】等曲皆收入十一月之羽调（黄钟调）中。而如大石角、小石角、高大石调、高大石角等前人未曾使用过，而亦未见其曲的宫调的乐曲，则是从其他宫调的乐曲移过来的。如七月高大石调南曲之【水仙子】，原属双调；【春草碧】原属中管高宫；【满朝欢】【更漏子】原属大石调，【秋蕊香引】原属小石调。这种虚拟拼凑的二十三宫调体例，不仅不符合宋元以来南北曲的宫调实际，也造成了南北曲乐谱资料上的淆乱。如乾隆年间刊行的《纳书楹曲谱》即遵《九宫大成谱》之例，亦将北曲杂剧中的双调标成双角，越调标成越角。

《九宫大成谱》的二十三宫调体例之荒谬，对乐曲移宫转调之轻率，从其刊行后一直受到曲家、乐律学者的指责与批评，确为此部乐谱巨著的破笔之处。

为使大家进一步明了《九宫大成谱》之二十三宫调对传统的词乐与南北曲宫调的变动，今将其使用宫调制表对比如下（见下页）：

《九宫大成谱》北词凡例云：『今谱中仙吕调为首调，工尺调法，七调俱备。』《九宫大成谱》编者进一步说明其二十三宫调中是以仙吕为首，而依序排列的。实际上除其以仙吕为首外，其余则看不出其宫调序列的均位与调式依据。请看其宫调排列：

仙吕宫 仙吕调 (一—八卷)	中吕宫 中吕调 (九—十六卷)	大石调 大石角 (十七—二十二卷)	越调 越角 (二十三—二十九卷)
正宫 高宫 (三十一—三十五卷)	小石调 小石角 (三十六—四十一卷)	高大石调 高大石角 (四十二—四十七卷)	
南吕宫 南吕调 (四十八—五十五卷)	商调 商角 (五十六—六十一卷)	双调 双角 (六十二—六十八卷)	
黄钟宫 黄钟调 (六十九—七十五卷)	羽调 (七十六—七十八卷)	平调 (七十九—八十一卷)	
仙吕入双角(卷之闰)			

从以上可以清楚地看到，其排列顺序既不依调高（均位）也不依调式。自明初朱权之北曲谱《太和正音》到明末清初李玉的《北词广正谱》，其宫调排列皆以黄钟为首调，然其序列亦皆不依均位调高，或调式，亦混乱杂列。如《太和正音》谱宫调序列为：

黄钟 正宫 大石 小石 仙吕 中吕 南吕 双调 越调 商调 商角 般涉

《九宫大成谱》与宋代词曲、南北曲所用宫调比较表

调	宋 代 词 曲			均 位	
	北 曲	南 曲	宋 代 词 曲	均 位	宫 调
调 宫 成 大 官 九	调 宫 曲 北	调 宫 曲 南	调 宫 曲 词 代 宋	宫 正	太 簇
石 大	石 大	石 大	石 大	商 羽	太 簇
	涉 般	涉 般	涉 般	角	
角 石 大				官 高	夹 钟
调 石 大 高				商 羽	
				角	姑 洗
调 石 大 高				官 商	
				羽 角	仲 吕
官 吕 中	官 吕 中	官 吕 中	官 吕 中	官 商	
调 双	调 双	调 双	调 双	羽 角	蕤 宾
调 吕 中				官 商	
角 双				羽 角	林 钟
		官 道	官 道	官 商	
石 小	石 小	石 小	石 小	羽 角	夷 则
调 平			调 平	官 商	
角 石 小				羽 角	南 吕
官 吕 南	官 吕 南	官 吕 南	官 吕 南	指 歇	
			平 高	羽 角	无 射
官 吕 南				官 商	
官 吕 仙	官 吕 仙	官 吕 仙	官 吕 仙	调 商	应 钟
调 商	调 商	调 商	调 商	官 商	
调 吕 仙			官 吕 仙	羽 角	黄 钟
角 商			角 商	羽 角	
				官 商	大 吕
官 钟 黄	官 钟 黄	官 钟 黄	官 钟 黄	调 越	
调 越	调 越	调 越	调 越	羽 调	黄 钟
调 羽 钟		羽 调	羽 调	羽 调	
角 越				角 越	

而《北词广正谱》则为：

六宫：黄钟 正宫 仙吕 南吕 中吕 道宫
十一调：大石 小石 般涉 商角 高平 歇指 宫调(缺) 商调 角调(缺) 越调 双调

而南曲谱则自明中期以来之沈璟、蒋孝等所编的《南九宫十三调谱》则是以仙吕为首调，其宫调排列亦是均位调式不清：

仙吕 羽调 正宫 大石 中吕 般涉 南吕 黄钟 越调 商调 小石 双调 仙吕入双调

在《九宫大成谱》之前，编于康熙五十九年（一七二〇年）的《新编南词定律》，其首调则为黄钟，而其序列又与前之北曲谱以黄钟起调不同：

黄钟 正宫 道宫 仙吕 大石 中吕 小石 南吕 双调 商调 般涉 羽调 越调

从以上的明清南北曲谱到《九宫大成谱》的宫调排列看，其「首调」或以黄钟，或以仙吕，都不是律吕调高均位的标志。所以《九宫大成谱》之前的南曲十三宫调谱也罢，北曲十七宫调谱也罢，以至《九宫大成谱》自我作古的二十三宫调也罢，都不具备律吕乐调的意义。真正可以看出《九宫大成谱》所用律调的，则是其在《北词官谱凡例》上的一段话：

近代皆用工尺等字名声调。四字调乃为正调。是谱皆以正调翻七调，七调之中乙字调最下，上字调次之；五字调最高，六字调次之。今度曲者用工字调最多，以其便于高下。

这说明《九宫大成谱》所用的律调就是『近代皆用』而一直沿用至今的笛色七调。『正调』，就是笛调中的正宫调。清康熙年间文人毛奇龄所撰《竟山乐录》卷二云：

乐只七调，但以箫笛字谱言之……其调以四字为领声，故名四字调，又名正宫调。（《丛书集成》本，下引同）

工尺谱字 合 四 一 上 尺 工 凡 六 五 乙 住 住 住

简 谱 5 . 6 . 7 . 1 2 3 4 5 6 7 i 2 3

今 唱 名 sol la si do re mi fa sol la si do re mi

我国古代音乐，由一轻一重，或一重一轻之等的拍律动，即先秦以来之『拊搏』拍，这一自然律动，发展到唐宋燕乐之以句为拍，即句拍。至南北曲又发展为以小节为节奏单位的板眼。板即节拍，今称小节。眼原指一小节中之拍数。如《太古传宗》『凡例』所说『一板八眼三十六弹』之眼即是。后又以眼指小节中之轻拍，如一板一眼之拍，即四分之一拍，板为重拍之一拍，眼为轻拍之一拍。明及清初乐谱只点板而不标眼，至康乾以来始点眼拍。其后又加小眼，表示四分之四拍之小节中之一拍或半拍，节拍符号遂更加完善。

明万历以来流行所谓『点板曲』，即在刊行的传奇剧本及曲集中标出板式。如今存之《新刊出相点板红梅记》《南音三籁》《太霞新奏》等。所谓点板曲，即在曲词上标明板式，以『一』为底板，『┌』为腰板，『、』为头板，明清之交与清初的一些曲谱，如李玉之《北词广正谱》，王正祥之《十二律昆腔谱》《十二律京腔（弋阳腔）谱》就是只在曲牌上点出这样的板式，而不标工尺。清康乾以来的《南词定律》《曲谱大成》则是又标工尺亦点出板式的曲谱。但又对以上三种板式增加一种表示以两个四分之一拍（一板三眼）组成的更慢的板式。即衬板（后世称赠板）『×』与衬掣板『×』（后世称赠腰板）。《九宫大成谱》则是在这种点板程式上，做了一些变动，并增加了眼的符号，以『□』为中眼，以『□』为彻眼。而将衬板改称衬头板，用『、』代替，将衬掣板改称衬腰板，用『┌』代替。《九宫大成谱》南词官谱凡例云：

六曲之高下疾徐俱从板眼而出，板眼斯定，节奏有程。今头板用『、』，即实板，拍于音始发也。腰板用『┌』，即掣板，拍于音之半也。底板用『一』，即截板，拍于音乍毕也。其衬板之头板则用『、』，腰板则用『┌』。以别于正板者，易于识认也。至于一板分注七眼，太觉繁琐，今正眼则用『□』，彻眼则用『□』。举目了然，乐行而伦清已。

胜葫芦 董西厢

《九宫大成》卷五 仙吕调只曲

送 下 阶 来 欲 待 别 ， 又 嘱 咐 两 三 歌 。 (待) 好 事 成 合 (后) 别 致 谢 。 (把) 目 前 已 往 ，
 为 他 腌 苦 ， 都 对 (着) 那 人 说 。

这种板式的曲子，如果是在标出小眼的工尺谱中，标出小眼者，即为一板三眼谱，无小眼者为一板一眼谱。而《九宫大成谱》则并不标出小眼，故这种情况，要识别一板三眼曲，一是要看曲情，体会其节奏。另外，前人的经验是视工尺谱字的疏密，工尺字密者，即谱字多者一般当为一板三眼曲。

带赠板曲：这是在每个一板三眼小节后再加一个一板三眼的慢板曲，《九宫大成谱》中只限于南曲的正曲与集曲里出现，北曲中则不用。如《九宫大成谱》卷四十三高大石调正曲中，贺铸的【更漏子】词一谱的片断：

上 东 门 ， 门 外 柳 ， 赠 别 每 烦 纤 手 。
 上 东 门 ， 门 外 柳 ， 赠 别 每 烦 纤 手 。

这种板式是在每一个正板的四分之一拍小节后，现加一个赠板(衬板)的四分之四拍小节，现在一般是将这一小节用虚小节线标出，这样即形成一实线小节加一虚线小节的所谓四分之八拍曲。上谱译出则为：

《九宫大成谱》中的这些板眼符号基本上是可以与现代音乐的节拍符号相对应的。如：

、实板的头板符号，相当于现代节拍符号的实小节线，并表示小节中的重拍或四分之一节拍小节中一半的拍值。在流水板，即有板无眼之曲中，一板即一小节。如前例【红绣鞋】中的



兄 嫂 用 计 施 谋
 兄 嫂 用 计 施 谋
 译成今谱即为：

兄 嫂 用 计 施 谋。

在一板一眼曲，即四分之一二拍小节曲中，头板为小节中的重拍。如前例【太平令】：

、上 尺 上 合 四 上 尺 上 合 四 上 四 尺
 曲 径 迢 遥 ， 深 夜 柴 门 带 月 敲 。

译成今谱则为：



曲 径 迢 遥 ， 深 夜 柴 门 带 月 敲。

在一板三眼曲中，头板一般要占前两拍的拍值。如前例【胜葫芦】中：

、六 五 乙 五 六 尺 上 一 尺
 别 致 谢 。（把）

译成今谱则为：



别 致 (把)

衬板，即赠板的头板符号，在通行昆曲谱中画作X。见此符号即可定为四分之八拍小节，其作用与实板之头板相同，只是划作虚小节线。见前例【更漏子】中【每烦纤手】的工尺字与译谱。

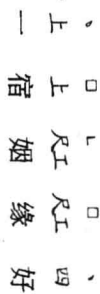
实板中的腰板，也称作掣板、彻板、闪板，所以称作「腰」、「掣」，是因为此板是打在音符中间。《九宫大成谱》南词官谱凡例：

腰板用「┘」，即掣板，拍于音之半也。

北词官谱凡例：

字半而下者曰掣板，亦曰腰板，则用「┘」。

何为「字半」、「音之半」？请看前例【太平令】中：



宿 姻 缘 好

可见因为「姻」的谱字是一个切分音节奏，其「字」、「音」在前一小节（前一板）之弱拍（眼）中即已起唱，故而其拍（板）是打在这一「字」一「音」之中间的。故而，所谓腰板，实际为一切分音节奏，不过是表示从前一小节起音的。又如前例中：

回 上 四 尺 尺 尺 尺 尺， 即为……
何 故 语 叨 叨



其「」也是在前一小节起音的切分音节奏。

一底板，在表示散板曲之句拍时，也叫截板。《九宫大成谱》南词官谱凡例称其是「拍于音乍毕也」。何为「音乍毕」，请看下面《九宫大成谱》卷五所收北杂剧《贬黄州》中「哪吒令」：

尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺 尺
(我) 一 身 纪 纲， (守) 箴 瓢 陋 巷。

其译谱为：



谱中「纲」字、「巷」字，皆为切分音节奏，其音起于前一小节(前一板)之弱音(眼)，而毕于下一小节(下一板)之强音，即起板处，所以说其板是「拍于音乍毕」。故此可知，底板「一」与腰板「」皆为切分音节奏。不过腰板是将「字」、「音」及拍号标在重音的板处，而底板是将「字」、「音」与拍号标在轻音的眼处。给人的感觉是腰板向上一小节(上一板)切分，底板是向下一小节(下一板)切分。

「」衬板之腰板，是虚小节中的腰板，与正板中的腰板的切分作用完全相同。其在通行的昆曲谱中画作「×」。

□ 正眼，通行的昆曲谱中画作「○」，并与小眼相区分称作中眼。其作用与头板相对，表示一板一眼曲，即四分之一拍曲

中之轻拍一拍。在一板三眼曲，即四分之四拍曲中，表示后半之次重、次轻两拍，如前例【太平令】谱中：



故字占弱拍之一拍。前例一板三眼曲的【胜葫芦】中的

何 故

何 故
三 三
即 为



【□】正眼在【三】字处，故【三】字占四分之四一小节之后半拍。

□ 彻眼，在通行的昆曲谱中画作△，亦作掣眼。此符号是表示一小节（一板）中轻拍（眼）对重拍（板）的切分。如一板

一眼（四分之二）曲中的前例【太平令】中：

上 上 上
非 月 非 月
即 为



非 月

；又如《九宫大成谱》之卷三十三九曲高

官之【脱布衫】中：



。画【□】之谱字相当于四分之二拍曲中一小节中之一拍半。有

何 故 何 故

时则为附点音符之一拍半，如该卷之【三转小梁州】中：



，【匀】字

火 候 匀 火 候 匀

的谱字即【工】字，因有一「、」一【□】，故占四分之二小节的一拍半。而四分之四拍中的彻眼则在一小节（一板）中占中间之

一弱拍与一次强拍。如《九宫大成谱》卷三十二南词正宫集曲【桃红醉】中之：



何 故

今将《九宫大成谱》之板眼节奏总结如下：

昆腔曲谱，在宫调之外另标出笛色。更没有注明哪些曲子是移调记谱，哪些乐曲中间有变调，这给我们准确地解读这数千首乐曲，能使其成为当代的活谱，使这些流行传唱了数百年的乐曲重播于舞台歌场，造成了一定的困难。过去音乐界曾出现简单地《九宫大成谱》所标宫调与唐宋燕乐宫调及唐宋太常、教坊律对应，将工尺谱作为固定唱名谱解译，比《九宫大成谱》还复古，结果将活曲译成死谱，满纸升降号，不能演唱。也有只将工尺按首调唱名对照译出，不考虑《九宫大成谱》中的移调、变调现象。这些都不能准确地解读《九宫大成谱》中的乐曲的音阶旋律。为了解决这一问题，我们首先有必要弄清《九宫大成谱》的用律调与其所标唐乐词曲燕乐与南北曲沿用的宫调的关系。

前面我们谈到《九宫大成谱》凡例中说明其所用律调为当时以昆腔为主的曲笛七调。其笛即为昆曲沿用至今，并在京剧及诸南方戏曲中、民间音乐中通用之“曲笛”，其筒音为A（亦即西安鼓乐中所称梅管）。而明清两代以昆腔为代表的南北曲之律即以此为准。据王季烈《螭庐曲话》卷四“馀论”（见《集成曲谱》振集卷一附）考核测算，其黄钟为A，并假定黄钟之管，即A管之长为九，其依音阶比例与依三分损益推得各管之数如下：

A	#G (A)	G	#F	F	E	#D (E)	D	#C	C	B	#A (B)	A
四·五〇〇	八·〇〇〇	五·〇〇〇	五·四〇〇	五·六二五	六·〇〇〇	六·四〇〇	六·六六七	七·二〇〇	七·五〇〇	八·〇〇〇	八·六〇〇	九·〇〇〇
黄钟清	应钟	无射	南吕	夷则	林钟	蕤宾	仲吕	姑洗	夹钟	太簇	大吕	黄钟
四·四三九	四·七四一	四·九四四	五·三三三	五·六一九	六·〇〇〇	六·三二一	六·六五九	七·一一一	七·四九二	八·〇〇〇	八·四二八	九·〇〇〇

此律恰与晋代荀勖笛律之清角律即清乐律及日本古十二律之黄钟冥合，亦即西安鼓乐梅管之律。故昆腔所代表的南曲之律即唐宋燕乐三律中清乐、清曲之律。此律于笛色用大吕[♭]B，即上字调，而不用太簇，恰如宋词乐律，即宋教坊律以D为黄钟，用大吕而不用太簇。盖A调为D调之下徵对律，故此律与宫调、笛色之对应也如宋代词乐律：

正官	黄钟	乙字调	A	大吕	上字调	尺字调	C	道宫	仲吕	工字调 (小工调)	D	南吕官	林钟	E	仙吕官	夷则	六字调	F	黄钟官	无射	四字调 (正宫调)	G
大石																						

这只是理论上的笛色与宫调、乐律上的对应，而实际上明清以来南北曲之乐已一准于笛色七调，并已用首调唱名之工尺谱，与唐宋燕乐词曲之宫调已基本脱节。比如完成于《九宫大成谱》之前的《曲谱大成》稿本中所见中吕官与黄钟官乐曲，几乎皆标为四字调（正宫调）。而刊刻于乾隆五十七年（一七九二年）之《纳书楹曲谱》，本为按宫调体系记谱之曲集，其于部分乐谱中又标出笛色。今将这些乐曲列出，以见当时南北曲在宫调与笛色的不对应。

北曲：

正集卷二 《北伐》（西天取经）

《访普》（风云会）

卷四 《弹词》（长生殿）

外集卷一 《侠隐》（明珠记）

补遗卷一 《观书》（八义记）

仙吕【点绛唇】套

正官【端正好】套

南吕【一枝花】套

中吕【粉蝶儿】套

仙吕【点绛唇】曲

【后庭花】

黄钟【啄木儿】

尺出六调

尺转六调

尺转上调

(?)落调

工调

正官

六调

南曲：

正集卷一 《吃糠》（琵琶记）

商调【山坡羊】

凡调