



音乐史与音乐欣赏

中国音乐简史

夏野 编著



中国音乐简史

上海音乐学院 夏野 编著

高等教育出版社

(京) 112号

D727/c1

中国音乐简史

上海音乐学院 夏野 编著

*

高等教育出版社出版

高等教育出版社激光排技术部排版

新华书店总店北京科技发行所发行

高等教育出版社印刷厂印装

*

开本 787×1092 1/16 印张 8.75 字数 210 000

1991年8月第1版 1991年8月第1次印刷

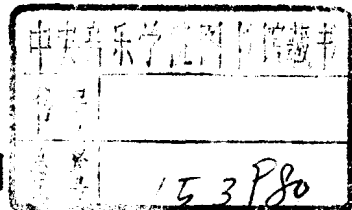
印数 0 001—13 855

ISBN7-04-003536-7/J·86

定价 2.60 元

目 录

一、远古夏商时期	1
二、周秦时期	4
三、汉魏晋南北朝时期	7
四、隋唐五代时期	32
五、宋辽金元时期	50
六、明清时期	78
七、“五·四”前后至新中国成立前	101



一、远古夏商时期

(公元前 11 世纪以前)

中国是一个文明古国，音乐文化的历史也非常久远。大约从五万年前到五、六千年前的新石器时期，我们的祖先就创造了简单的乐器和乐舞。山西万泉（现属万荣县）荆村和浙江余姚河姆渡遗址出土的属于这一时期的骨哨、陶埙，有的已可吹奏由两、三个音构成的简单旋律，同时还有鼓、磬、箫等打击乐器和管乐器。

从一些古籍的传说记载中，还可以看到我国原始社会时期已创造了许多反映狩猎活动和与大自然作斗争的乐舞。如阴康氏部族曾编制一种乐舞来锻炼身体，鼓舞人们与涝害作斗争。古朱襄氏时，有一位名叫土达的人曾制作五弦之瑟，用以招来雨水，驱除干旱。舜时，由夔编制的的一个乐舞，其表现形态是“击石拊石，百兽率舞”，反映了原始人驯服百兽的愿望。

那末，音乐是怎样起源的呢？

关于音乐是怎样产生的，历来有各种各样的说法。如本能说，求爱说，模拟自然说等。但
这些说法，都只看到问题的表面，而没有说到问题的本质。

我国古代哲学家也多主张模拟说。

《吕氏春秋·古乐篇》（约公元前 3 世纪）：“帝尧立，乃命质为乐，质乃效山林谿谷之音以（作）歌，乃以糜鞞置缶而鼓之”。

模拟说包含了朴素的唯物主义的观点，它将音乐形象从属于音响原型。将主观从属于客观。但却带有机械唯物论反映论所具有的缺点，而流于否定艺术思维的独立性；否定它的社会效能和艺术的概括作用。它仍只是从天性本能出发，而不是从社会实践的观点出发来解释模拟的动机（他们不懂得音乐起源和劳动生产的密切联系）。模拟论者认为音乐限于直接反应自然界的音响，这就是自然主义美学产生的根源。反过来又激起了后来唯心主义的表现派美学的产生，把客观现实消融在“精神的内在世界”之中。

我国古代美学家对产生音乐的主客观方面也有比较全面的理解。《乐记》（约公元前五世纪）说：“凡音之起，由人心生也。人心之动，物之使然也，感于物而动，故形于声。”又说：“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也，是故，其哀心感者，其声噍以杀，其乐心感者，其声啾以缓……。”

此说在说明制作音乐时主客观之间的关系有比较可取之处，但也未能注意到音乐与劳动生产、社会实践的关系。

马克思主义者认为音乐产生于劳动生产和生活斗争中。最初的音乐是与劳动结合一体的，在古代集体劳动生活中，人们为了协调劳动动作，为了减少在劳动中的疲劳，以及因感受到劳动的欢乐而发出某种劳动呼声，那就是初期的歌唱。劳动是多种多样的，不同劳动产生不同的节奏，因而伴随各种不同劳动而来的音乐也不相同。现代民歌中之所以有打夯歌、船夫号子、秧号子等等区别，也正是由于劳动情况不同所致。

在劳动过程中，劳动工具所发出的音响也可说是最原始的音乐，以后由于音乐运用的范围扩大了，而且不一定直接伴随劳动过程，乐器的独立性也随着加强，于是某些劳动工具就逐渐

转化而成为专用的乐器，所以原始乐器又大都和劳动工具或生活用具分不开。例如古代的“磬”，其最初的形状是鼓、股不分，与新石器时代的“石庖丁”十分相似，最早的弦乐器如“箜篌”之类，乃系由捕捉鸟兽的弓逐渐演变而成；而《史记》所述“击瓮叩缶，真秦之声”，更是直接以食器作乐器的明证。从后来产生的乐器中，也能找到类似的例子，如大鼓书用作伴奏的“梨木板”就是由破碎的“犁铧片”演变而来。当然，我们并不认为古乐器全都是脱胎于劳动工具或者生活用具，但其创造发明之初常受劳动和生活经验的启示都是十分自然的事。

结合劳动呼声、劳动工具所发出的音响，再加上劳动动作就构成了原始歌舞的雏型。原始人在劳动间歇时也常常喜欢模仿劳动动作以为娱乐，或者为了叙述一次狩猎的经过而将当时的情景用声音和动作再现出来，并且加以必要的概括，于是就成了独立的歌舞艺术。《竹书记年》所述“击石拊石，以歌九韶，百兽率舞”，正表现出了原始歌舞的情状。因此最初的音乐是人类劳动生活的再现，是从劳动中直接产生的。原始时期的音乐总是常常和诗歌、舞蹈结合在一起也是一个最好的说明。

原始音乐歌舞与劳动生活的关系如此密切，它的社会功用也是显而易见的。但当社会不断向前发展，社会生产关系日益复杂，音乐艺术的内容和作用也随着扩大，而广泛用于锻炼身体、抒发感情、祀神祈年，以及娱乐、求爱等各种社会生活侧面；美的因素增长了，音乐的形式也更为丰富多彩了。从此，音乐遂以一种独立的艺术样式，作为社会意识形态之一，随着社会的演进而不断地向前发展。

原始乐舞后来从祭祀仪乐方面发展，但仍然带有某种实用的意义。其内容和形式也往往和劳动生产有关。例如《吕氏春秋》所述的《葛天氏之乐》，是由三个人手执牛尾，踏着脚步歌舞；所唱八首歌曲包括了祭祀图腾祖先、天地万物、祝愿天气正常、草木繁茂、五谷丰收等内容。舜时的代表性乐舞《大韶》，采用原始编管乐器排箫作伴奏，据推测可能是表现人们用箫管吹出美声来引诱禽鸟而予以捕杀的情状。这个乐舞一直传到春秋时候。但被解释为歌颂舜的文德。因此孔子曾给予很高的评价。说是“尽美”、“尽善”的艺术；其实它也是和劳动生活有关的。

原始社会到夏禹的时候开始崩溃，奴隶社会逐渐形成，社会上有了阶级的区分，音乐艺术也逐渐注入了阶级的意识。如夏、商两代的代表性乐舞《大夏》和《大濩》，都是直接歌颂当代统治者本身的，与过去歌颂图腾祖先的情况很不相同。传说《大夏》是歌颂夏禹治水有功。《大濩》是反映商汤伐桀除暴的。

奴隶社会为适应统治阶级享乐的需要，音乐的艺术性或娱乐性显然有所提高，并产生了大批的女性歌舞奴隶。传说夏桀有女乐三万，每天早晨在宫门奏唱，歌声远传至大街小巷。纣王则作“此（百）里之舞，靡靡之乐”，在他的统治下，“妇女倡优、钟鼓管弦流曼不禁”，统治阶级普遍作乐享受。

另一方面，奴隶们也有自己的音乐，传说夏桀时流行着一首乐歌：“时日曷丧，予及汝偕亡”（太阳怎么还不下山呀，我们好一起逃亡），反映了奴隶们不能忍受奴隶主的残酷压迫，纷纷设法逃走的社会现实，唱出了奴隶们反抗的呼声。因此商汤伐桀时就以此歌作为号召。

音乐的阶级分化，在乐器的应用上也有所反映。奴隶社会创造了象编钟、编磬之类的贵重乐器，这是音乐进步的一种表现。但是这类乐器，从一开始就只能是贵族统治阶级的专有物，奴隶不必说了，一般部落民也是根本不可能备置应用的。他们最多只能奏弄埙、簫一类比较简

单乐器。古人常称贵族家庭为“钟鸣鼎食之家”，就是这种情形的真实写照。

从远古到奴隶社会前期，是我国音乐逐步成型和开始发展的时期。商代由于冶炼等工技的发展，促进了乐器制造的进步。出现了钟、铙等等铜制击乐器，编管乐器也有发展。又甲骨文有“龠”字，象丝附木上，说明弦乐器也已产生。目前出土的殷代编钟、编磬等大都以三枚为一组，有5、6、i、3、6、i等不同组合；这类三音列，在现代民族民间音乐中，亦有遗留。例如：云南阿细人、台湾高山族民歌中就有由这类三音列构成的很有特色的曲调。陕西民歌《撒花调》则基本上是由5、6、i三音构成的。（谱例1、2、3）河南辉县还出土了可大体奏出五声音阶曲调的五孔陶埙。这都说明当时人们已有了一定的音程、音阶的观念，为乐律理论的产生和音乐艺术的进一步发展奠定了物质基础。

阿细跳月

例1 云南

弥勒西山区哩 唉 哟， 西山阿细人哩 唉 哟
到了今天呀哩 唉 哟， 坐也一般高哩 唉 哟 (下略)

例2 台湾高山族

♩ = 48 劳动号子

噢呀呢歌呢 歌呢 咳

前数遍 最后一遍

歌呢 歌呢 咳

撒花调

例3 陕西紫阳

正月是新年哪， 么姑进花园哪， 手拿呢花呀杆
嘴号咿哟 哟号呼哟， 撒满哪园哪 哟嘴哟呼哟。

二、周秦时期

(公元前 11 世纪—公元前 206 年)

西周是奴隶制度发展到鼎盛的时期，它在殷商各种典章制度的基础上，制定了一整套维护和巩固封建统治的礼乐制度。西周统治者特别重视礼和乐的社会作用，认为礼可以分别贵贱等级。乐可以使人互相和敬，两者结合起来，就能够维护贵族的等级秩序而有效地统治人民。当时对于礼乐的规定十分严格。不同场合、不同身份的人，都有不同的礼仪，而与之相配合的音乐也不一样。如天子祭祖用“雍颂”，士大夫则不能用。两君相见，例用大雅《文王》，诸侯设宴招待他国使臣用小雅《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》。关于歌舞队的编制，规定为：天子八佾（佾意为列，每佾八人，共六十四人）。诸侯六佾，大夫四佾，士二佾；任何人不得逾越，等等。

西周的宫庭音乐大体可分为六代之乐、雅乐、颂乐、房中乐和四夷之乐等几种。

六代之乐是指历代传下来的六部大型乐舞，即黄帝时的《云门》、尧时的《咸池》，舜时的《大韶》、禹时的《大夏》，商时的《大麓》和周初的《大武》。这些乐舞主要用于祭祀天地、山川、祖宗，特点是规模宏大而声调平淡、缓慢、给人以严肃静穆之感。

颂也是大典乐歌，用于天子祭祖、大射、视学以及两君相见等重要典礼中，内容大都是史诗性的，往往带有一些神话色彩；音调也以缓慢为特色，但比六代之乐可能要清越一些，唱时用瑟伴奏。

雅有大雅、小雅之分。大雅的内容与颂相似，所用场合亦大体相同；小雅比较接近于民歌或者根据民歌加工改编而成。常用于士大夫乡饮酒礼中，唱时用瑟或琴伴奏，称为“弦歌”。

房中乐是后妃们在宫内侍宴时唱奏的乐歌，以周南、召南之类民歌为主，唱时不用钟、磬，只用琴、瑟伴奏。

四夷之乐是指来自秦、楚、吴、越等边区各民族的音乐，多属歌舞性质，伴奏以吹奏乐器为主。

西周以后的春秋战国时代，中国社会经历了从奴隶制到封建制的转变，社会思想活跃，出现了百家争鸣的局面。在新思潮的影响下，旧的礼乐制度受到冲击而濒于崩溃，民间俗乐得到较大的发展，并受到一些倾向于政治革新的诸侯和士大夫们的重视。

民间俗乐首先是郑、卫、宋、齐等封建经济发展较快的地区繁荣起来的，所以后来士大夫们就用“郑卫之音”或“郑声”来作为俗乐的代称。

俗乐中以民歌和民间歌舞为最重要，从现存《诗经》所集的十五国风，可以大体看到当时民歌的丰富多彩。内容方面除一般劳动歌曲、爱情歌曲外，有倾诉农民痛苦生活的，如邶风《七月》；有诅咒封建强迫婚姻制度的，如召南《行露》；也有揭露统治阶级不劳而获的讽刺歌曲，如魏风《伐檀》（谱例 4）；等等。歌词大都是四言体，也有长短句或楚骚体的，音乐多采用分节歌形式，在屈原整理或仿作的民间歌舞《九歌》和《离骚》中，还有“少歌”和“乱”等结构名称。乱是音乐的高潮部分，说明当时的大型音乐作品在结构上已有新的发展。

伐檀

例 4

坎坎伐檀兮，置之河之干兮，河水清且涟涟，
不稼不穡，胡取禾三百廛兮，不狩不猎，
胡瞻尔庭有县貆兮？彼君子兮，不素餐兮！

所谓郑卫之音的民间俗乐，节奏活泼、表情丰富，与宫廷雅乐的“和平静穆”形成鲜明的对比。因而受到一些开明政治家的重视，当时如魏文侯、梁惠王以及后来的秦始皇等都很注意利用俗乐。对此，当时在思想家中也有很大的争论，以孔、孟为代表的儒家学派竭力主张维护旧的礼乐，认为俗乐淫放，不利于巩固封建统治；以墨子为代表的墨家则反对统治者搞任何音乐活动，说这是劳民伤财的事。由于他们的意见都不符合新兴统治者的意愿，所以都未得到采纳。

俗乐的繁盛促进了表演艺术的提高，出现了不少著名的歌手，相传秦青的歌唱有“声振林木”之势，韩娥的歌唱能给人以“余音绕梁三日不绝”的印象。

从西周到春秋战国，乐器方面也有很大发展，弦乐器有琴、瑟、箏、筑之分，吹乐器有管、笛、竽、笙之别，形制多种多样；编钟、编磬也日益完善。湖北随县出土的战国曾侯乙编钟，全套共六十四枚，每钟能发两音，在中心音域约三个八度内能奏出完整的半音列，显示了乐器制造的高度水平。由于乐器品种增多，出现了“八音”分类法，即按制作材料将乐器分为金、石、土、革、丝、木、匏、竹八类。

乐器演奏水平也有很大进展，出现了琴、瑟、筑等乐器的独奏家，如善鼓琴的师旷、伯牙；善击筑的高渐离；善鼓瑟的瓠巴等都很著名。人们赞扬伯牙的琴声“峨峨兮若泰山，洋洋兮若江河”；形容“瓠巴鼓瑟而渊鱼出听，伯牙鼓琴而六马仰秣”。

随着音乐的进步，春秋战国时代出现了关于音阶、调式和转调的理论，所谓“五声、六律、十二管、旋相为宫也”。当时的五声音阶由宫、商、角、徵、羽五个音组成；加变宫、变徵则成七声音阶，但与现代流行的七声音阶不同：(设宫 = C¹)

[例 1]

宫 商 角 变徵 徵 羽 变宫

“六律”是指只用一个“变音”的六声音阶。十二管是指一组能奏出十二个不均匀律半音列的律管。十二律的名称初见于《国语》，它们是：黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。

五声、七音和十二律各音间的弦长比例，可用数学方法计算出来，当时是按四、五度关系计算的，称为“三分损益法”。其法是以黄钟（宫）为基音，然后用增减三分之一的方法，依次求上下四、五度而得。如假设黄钟为宫音，其弦长为一，则五声音阶中各音之长应为：

$$\text{宫（黄钟）} = 1$$

$$\text{徵（林钟）} = 1 \times \frac{2}{3} = \frac{2}{3} \quad (\text{三分损一})$$

$$\text{商（太簇）} = \frac{2}{3} \times \frac{4}{3} = \frac{8}{9} \quad (\text{三分益一})$$

$$\text{羽（南吕）} = \frac{8}{9} \times \frac{2}{3} = \frac{16}{27} \quad (\text{三分损一})$$

$$\text{角（姑洗）} = \frac{16}{27} \times \frac{4}{3} = \frac{64}{81} \quad (\text{三分益一})$$

如此继续进行，即可求出七音一直到十二律各音的弦（或管）长比例。

古代音阶大都以宫音为主，若与十二律相配，则可构成十二个不同音高的宫调，此即所谓“旋相为宫”。以黄钟为宫称为“黄钟宫”，以大吕为宫的称为“大吕宫”，依此类推。

音乐理论是总结音乐实践的经验而得，但反过来又可进一步指导实践。三分损益法十二律理论，对于音阶构成、乐器制造等都有重大的影响。我国古代七声音阶常用变徵（比徵低半音的音）而不用清角（比角高半音）就是因为用三分损益法由变宫求出的上五度（或下四度音必然是变徵之故。

三、汉魏晋南北朝时期

(公元前 206 年—公元 589 年)

周代的宫廷音乐到秦汉之际已经烟灭殆尽，就连世世在太乐宫的人也“但能记某铿锵鼓舞而不能言其义”因此如何吸取民间音乐来重建宫廷音乐便成为汉初统治者的要务之一。汉高祖刘邦早已意识到这一点。当他率军西定“三秦”时，就注意到当地蛮族歌舞的“猛锐”，指派乐人进行学习作为宫廷之用，这就是历史上著名的《巴渝舞》。公元前 196 年，刘邦在家乡与父老欢聚时，曾即席作了一首《大风歌》，命儿童用楚声歌唱，后来也成为宫廷的常备节目。

到了武帝刘彻时候，随着国力日益强盛，进一步开展了收集民间音乐的活动。公元前 112 年，武帝改建了宫廷音乐机构“乐府”，组织人员采诗，其范围及于赵、代、秦、楚等地区。随后又任命李延年担任乐府的协律都尉，主管加工改编民歌及创作新曲之事。同时又兼收并蓄北狄、西域各地的音乐，使宫廷音乐的面貌大为改观。

汉魏南北朝的乐府音乐，主要有相和歌、清商乐和鼓吹乐三大类。

相和歌的得名，乃取义于“丝竹更相和，执节者歌”，它最初只是将徒唱的民歌加上管弦乐器伴奏。表演时由一人自击节鼓并唱，形式比较单调。后来经过发展，又创造了一种结构较复杂的歌舞形式，称为“相和大曲”。这种大曲的结构包括三个部分，一是引子性质的“艳”，可唱可不唱，一是正曲，通常有好几段歌词，每唱完一段都有一个器乐插段，称为“解”；三是“趋”与“乱”，也分有词无词两种。趋是乐舞快捷之意，乱是高潮，音乐表现特别丰满。但其中艳、趋、乱等部分并不是每部大曲都全有的。伴奏乐队一般由笙、笛、节鼓、琴、瑟、琵琶、(阮)等七种乐器组成，也有加箎或用筑而不用节鼓的。

又有只奏不唱的，则称相和曲或但曲，如《广陵散》、(谱例 5)、《黄老弹》、《飞龙引》等，都是晋宋间最为流行的但曲。

与相和歌一脉相连的是六朝时候的清商乐。主要包括来自太湖流域的吴声和长江中上游一带的西曲。它们也都是由民歌加用箎、篪、琵琶等乐器伴奏而成的歌曲形式。吴声歌曲风格比较婉柔，曲尾常有用虚词唱出的拖腔，谓之“送声”。西曲分舞歌和倚歌两种形式，舞歌的尾部也有类似吴声的送声，但往往较为长大，这种送声大概是因为有众人帮和，所以另称为“送和声”、或“和声”。倚歌也是一种独唱性质的歌曲，一般用笙、铃鼓等乐器伴奏，风格比吴声歌较为豪爽奔放。

秦汉之际，北方边区的匈奴、鲜卑、吐谷浑等民族统称北狄，这些民族以游牧为主，常在马上吹奏笳、角之类乐器，以铙、鼓、排箫等伴奏歌唱，史称北狄乐。后来通过边区军民传入中原，并与汉乐及其他民族音乐相结合，渐渐用于朝廷宴乐、宗庙祭祀等场合，就是所谓“鼓吹乐”。

汉朝的“鼓吹乐”可分为四类：

1. 黄门鼓吹，皇帝宴乐群臣，列鼓吹于殿廷。乐器用箫、笳等。
2. 骑吹、车架从行，在马上吹奏。乐器亦用箫、笳。
3. 横吹，军中马上所奏。乐器用鼓、角等。角是西域流行乐器，张骞通西域时曾带回

《摩诃兜勒》曲，李延年据以创作了“新声二十八解”，成为横吹乐中最重要的曲目。

4. 短箫铙歌，军队凯旋时奏于殿廷、社庙，乐器用铙、箫、横吹（即横笛）等。

早期的鼓吹乐大都保持民歌本色，内容以言情、游猎、相思之类居多，也有描写战争苦难的。东汉以后，则都改填了歌颂统治者文德武功的歌词。

乐府音乐来自各地民间，风格多样，有所谓平、清、瑟、楚、侧等不同的乐调，包括三种结构不同的音阶，即：古音阶（亦称雅乐音阶）；新音阶（亦称清乐音阶）；侧商音阶（亦称燕乐音阶）：



北朝各代与西域交往密切，西域各国音乐随之大量传入，如龟兹、疏勒、康国、安国、高昌以及天竺等国的音乐都是在这时期传入的。

自汉至南北朝传入的重要乐器有琵琶、箜篌、箏、羯鼓、铜钹、沙锣、达卜等。

琴在汉代也有重大发展，湖南马王堆出土的汉琴，已初步确立了七弦的体制。在刘安（公元前179—122年）所编的《淮南鸿烈·修务训》中曾有“参弹复徵”的话，说明琴徵在西汉中期亦已确立。七弦十三徽的确立使琴成为一种十分重要的独奏乐器，当时积累的曲目有所谓“五曲、九引、十二操”，另外还有《广陵散》、《胡笳十八拍》、《王昭君》、《楚妃叹》、《乌夜啼》、《碣石调幽兰》等曲，都是在这时期产生和流传的，其中《碣石调幽兰》（谱例6）有梁代丘明（493—590）所传的文字谱传世，是我国最早留存的琴曲古谱。从该谱中出现散音、按音和泛音在音高上相一致的旋律，说明当时的七弦琴音乐实际上已用了纯律音阶。

这个时期在律学上也有突出的成就，其中京房（公元前77—37年）的三分损益六十律已大体能解决从仲吕再生黄钟回到本律的问题，但因律数太多，难于付诸音乐实践。而京房提出的“竹声不可以度调”的理论却给后人以很大的启发。公元274年，荀勖（？—289）在制笛过程中终于发明了“管口校正”的方法。按计算管律需以管中气柱的长度为准，而气柱实际较管的长度略长。比如按三分损益法算出的林钟管长为六寸，而其气柱则不止六寸，实际发音便比所要求的林钟音略低，因此必须用精密的计算方法，缩减律管的长度，才能得到发音准确的林钟管。而要在管旁开若干音孔以求管口校正数就更加困难一些。但这个问题却被荀勖初步解决了，他找到了黄钟笛管口校正数是相当于一个黄钟长度与姑洗长度之差。

南朝宋文帝（424—452在位）时，御史中丞何承天（370—447）为解决从仲吕还生黄钟不能回到本律的问题，曾提出了一种接近十二平均律的“新律”。这种新律已完全能够回到黄钟本律，而且缩小了古律大、小半音之间的差距，基本上达到了十二平均律的要求，这是乐律史

正一项了不起的成就。

例 5

开指(1)

广陵散

〔明〕《神奇秘谱》
管平湖定谱
王迪记谱

$J = 39 \rightarrow$

小序(2)止息第一

$J = 72 \rightarrow$

$J = 100 \rightarrow$

〔3〕止息第二

$\text{♩} = 104 \rightarrow$

Musical score for section 3, measures 1-10. The score is written in bass clef with a tempo marking of quarter note = 104. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a melodic line in the right hand, followed by a series of accompaniment staves. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

〔4〕止息第三

Musical score for section 4, measures 1-10. The score is written in bass clef and consists of ten staves of music. It continues the melodic and accompaniment patterns from the previous section, with some variations in rhythm and dynamics. The notation includes various note values and rests.

小序毕

大序(5)井里第一

$\text{♩} = 120$

This block contains the first two staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff continues the melody with a bass clef. A tempo marking of quarter note = 120 is indicated between the staves.

(6) 申城第二

(6) 申城第二

This block contains the next six staves of musical notation. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is written in a single system across six staves.

(7) 履物第三

(7) 履物第三

This block contains the final four staves of musical notation. The third staff includes a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The notation continues across four staves, ending with a double bar line.

(8), 因时第四

(8)₂

(9) 千时第五

大序毕

正声(10)取韩第一

(11) 呼幽第二