

文化部21世纪艺术教育大系示范教材
中国音乐学院附中“中国民族音乐”必修课教材
高等职业教育艺术选修教材

中国乐理 基础教程

中国音乐学院附中 编著
杜亚雄 主编



附CD-ROM一张

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

 **SLAU**
上海文艺音像电子出版社
WWW.SLAU.CN

文化部21世纪艺术教育大系示范教材
中国音乐学院附中“中国民族音乐”必修课教材
高等职业教育艺术选修教材

中国乐理 基础教程

中国音乐学院附中 编著

杜亚雄 主编

图书在版编目(CIP)数据

中国乐理基础教程 / 中国音乐学院附中编著; 杜亚雄主编 - 上海: 上海音乐出版社, 2013.12

ISBN 978-7-5523-0247-9

I. 中… II. ①中… ②杜… III. 基本乐理 - 中国 - 教材 IV. J613

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 122924 号

书 名: 中国乐理基础教程
编 著: 中国音乐学院附中
主 编: 杜亚雄

出 品 人: 费维耀
责任编辑: 刘诗瑶
封面设计: 宫 超
印务总监: 李霄云

出 版: 上海世纪出版集团 上海音乐出版社
地 址: 上海市绍兴路 7 号
邮 编: 200020
网 址: www.smph.cn
电子邮箱: editor_book@smph.cn
印 订: 上海市印刷十厂有限公司
发 行: 上海音乐出版社
开 本: 787×1092 1/16 印张: 5.75 谱、文: 84 面
2013 年 12 月第 1 版 2013 年 12 月第 1 次印刷
印 数: 1 - 1,000 册
ISBN 978-7-5523-0247-9/G · 0044
定 价: 38.00 元 (附 CD-ROM 1 张)
读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542
反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241
郑重声明: 版权所有 翻印必究

编委会名单:

主 编: 杜亚雄

编 委: 沈 诚 郭萌黎 石 莹 杨 琳

校 对: 刘可意

课件设计: 杜亚雄 刘可意

前言

中国音乐学院附属中学组织编写的《中国乐理基础教程》，作为专门针对中等艺术院校学生使用的乐理教材，并不是一部对中国传统音乐理论的完整论述，而更侧重于对中国乐理音高、节奏节拍、宫调、律吕等中国乐理基础知识的介绍。考虑到欧洲乐理的基本概念和原则在学生的头脑中已“先入为主”，故我们在内容设计上立足于对中国乐理基础知识讲解的同时，不排斥使用欧洲乐理术语并与之进行比较，目的是希望帮助学生更容易接受和理解中国乐理，从而改善我国近百年来在专业音乐教育领域以西代中、只教欧洲乐理不教中国乐理的模式。

考虑到中学生的年龄特点和理解能力，我们在编写过程中力求重点突出，特点鲜明，使教材理论知识的深度和广度与学生的实际情况相吻合，尽量做到浅显易懂。书中特别设计的一些口诀和故事，方便学生对知识要点的记忆和掌握，为今后进一步学习、研究中国乐理打下良好的基础。经过试教和多次修改，本教材目前已非常符合中等艺术院校学生的学习需求。

“简谱”并非中国传统记谱方式，但传入我国近百年来，一定程度上经过了“中国化”的改造，目前已成为我国特有的谱式，本书的谱例也将采用简谱作为主要记谱方式进行呈现。建议教材在一学期（18周）内完成教学任务，各章节后特别增设的一些“思考、练习、讨论”题目，希望教师采取“精讲多练”的原则，在课堂上为学生提供更多参与、思考、讨论和练习的时间。按教学的实际需要与可能，教师对这些习题可适当地选用或另行补充。

同时,为增强课堂上教师与学生的互动以及提高学生的学习积极性,除了文字教材以外,我们还特别设计研发了与之相应的配套教学软件,运用多媒体技术帮助教师在课堂以及学生在课后达到教学质量的再次提升和飞跃。

本教材作为中国音乐学院附中课程的必修教材由课题组全体教师共同策划,经反复讨论,数易其稿,最终由本人执笔将凝聚课题组各位教师的集体智慧集结成册。它亦可作为全国中等艺术院校的重要可选教材以及其他师范院校、艺术院校、高职、大专艺术院校的参考教材使用。

《中国乐理基础教程》作为付诸艺术院校教学实践初次尝试的产物,希望得到广大读者的宝贵意见和建议,帮助中国乐理在教学方面得到更进一步的完善和发展。我们愿意与全国的同行者一道,为中国传统音乐事业做一点实实在在的事情。

杜亚雄

2013年5月

目 录

绪论 中国传统文化中的音乐及其乐理·····	1
第一章 声音、阶名、律名及唱名·····	4
第一节 声音、直音和腔音·····	4
一、声音	
二、直音和腔音	
第二节 阶名、律吕名和工尺谱唱名·····	8
一、阶名	
二、律吕名	
三、工尺谱唱名	
第二章 重音、板眼和板式·····	14
第一节 语言和音乐的重音·····	14
一、语言重音	
二、音乐重音	
第二节 板眼和板式·····	17
一、拍值	
二、板眼	
三、板式	
第三章 音阶和宫调·····	32
第一节 音阶·····	32
一、五声音阶	
二、七声音阶	
三、音阶音的省略和附加	

第二节 宫调·····	40
一、宫和调	
二、律声系统宫调关系	
三、旋宫犯调	
第四章 传统记谱法·····	57
第一节 琴谱·····	57
一、文字谱	
二、减字谱	
第二节 锣鼓经和工尺谱·····	60
一、锣鼓经	
二、工尺谱	
第五章 律学常识·····	66
教学课时安排建议·····	74

绪论 中国传统文化中的音乐及其乐理

“中国传统音乐”指中国人运用本民族固有方法、采取本民族固有形式创造的、具有本民族固有形态和风格特征的音乐。1840年以前,“中国音乐”就是指“中国传统音乐”。鸦片战争以来,不少中国人学习了西洋音乐技术和基础理论,创作了与中国传统音乐在各方面都有所不同的“新音乐”。如今的“中国音乐”,包含着“中国传统音乐”和“中国新音乐”两大部分。^①

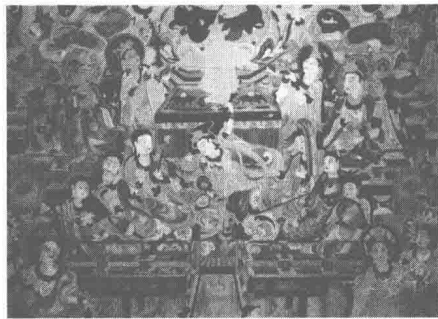
“中国传统音乐”不仅指在历史上产生、世代相传至今的古代乐曲,也包括当代中国人创作、改编的《二泉映月》《流波曲》和《春江花月夜》等作品。另外,在许多中国新音乐作品里,也或多或少地吸收了中国传统音乐的因素和成分。

中国传统音乐的完整理论体系叫中国乐理。中国乐理的核心部分在古代是“乐学”和“律学”,合称“乐律学”。其中的“乐学”,不但包括音乐常识和技术理论层面的内容,而且包括音乐的哲学基础、美学特征,与社会科学、自然科学各学科及其他文化门类的联系等宏观理论。研究音律即音高标准的学问称为“律学”,它包括“同律度量衡”学说、历代黄钟律音高标准、正律器、生律法、律制及其运用等内容。本课程介绍中国乐理的基础知识,也包括乐学和律学两方面内容。

中国音乐作为中国传统文化的重要组成部分,是在中国传统文化的大背景下产生和发展起来的,从古至今始终保持着与传统艺术其他方面血肉相连、息息相关的亲缘关系。

与音乐联系最为紧密的,莫过于与之同源的语言。我国绝大多数人讲属于汉藏语系的语言,这一语系诸语言声调升降起伏所具有的旋律意义,不但使中国音乐突出地使用了种种“腔音”^②,也使中国音乐的横向线性陈述方式得到高度发展,从而与西洋音乐有着显著不同的形态和韵味。我国各民族语言的不同、各地区方言的差别,也是产生各民族、各地区音乐风格差异的重要原因。

中国音乐向来与诗歌、舞蹈、表演融为一体。先秦的“乐”包括诗歌、舞蹈、器乐等多种成分,汉唐的大曲也包括诗、歌、舞在内,宋以降形成的戏曲也是综合表演形式。目前“歌伴舞”和“载歌载舞”的表



唐代乐舞

① 为叙述的简便,本书以下所称“中国音乐”均为“中国传统音乐”之简称,不包括“中国新音乐”在内。

② 详见第一章。

演仍为我国民众喜闻乐见,可见诗、歌、舞一体的传统从先秦一脉相承至今。

音乐与文学(尤其是诗歌)在内容、意境、创作手法以及哲学、美学等深层次上,都紧密相关。在西洋音乐传入、中国新音乐产生之前,“诗”与“歌”是不分的,“诗”总是可“歌”(唱的),可“歌”(唱的)必定是“诗”,我们至今还在用“诗歌”这个词。“四句头”和“起承转合”,是我国古典诗歌(尤其是定型于唐代的五、七言绝句)的基本结构形态,也是中国音乐(尤其是民歌)最常见的结构形态。

我国古代总是把音乐与历法、数学、度量衡、科技乃至自然界、人类社会、国家、人生、习俗等紧密地联系在一起,很多音乐家、乐律学家,同时也是文学家、画家、诗人、学者、数学家、科技发明家。中国音乐的这一优良传统,自上古时代起,一直延续到西洋音乐大规模地传入我国的20世纪初。音乐与绘画、雕塑、建筑、园林、书法、工艺美术等几乎所有的文化门类也都有着密切的联系。

当代世界盛行的民族音乐学(Ethnomusicology)是一门研究音乐与其所处文化环境共生关系的边缘科学,它的研究范围包括世界上各种各样的音乐,特别是各民族的传统音乐。它要求人们不仅要研究音乐本身,研究与音乐有关的行为,还要研究音乐与其赖以生存的文化背景之间的关系,与我国传统的音乐观念极为吻合。因此,学习、研究中国音乐,除具备有关音乐的知识 and 技能之外,还要对语言、文学(尤其是诗歌)、舞蹈乃至美术、书法以及哲学、美学等诸多方面有所了解,还需要学会从人种、社会、生产、生活方式、民俗、心理乃至自然科学领域的多方面去考察音乐现象,才能建立起对于中国音乐的正确认识和理解,准确把握其本质特征。

两千多年前,孔子创立的儒家学派很重视音乐的教育功能和社会功能,倡导“乐教”和“礼乐治国”。儒家认为学习音乐对加强个人修养具有重要的价值,表演和欣赏音乐,对于维系



国画:《富春山居图》



孔子画像

人际间的和谐关系和治理国家都有重要作用。还认为“审乐而知政”，音乐与人心、与政局都是双向互动的，音乐被置于巩固国家政权、维护社会安定繁荣的重要位置上。

孔子认为“善”和“美”是评论音乐的重要标准。他认为“善”的音乐，必有利于教化人，造就“善”的人心，达到移风易俗的目的，利于社会治理，这就是音乐的“教化补世”功能。同时，孔子认为“善”与“美”是互相关联的，“善”是根本，“善”的音乐必然“美”，最好的音乐应当“尽善尽美”。他既重视艺术形式，也重视思想内容，主张政治标准与艺术标准的统一。儒家音乐思想中也包含着“真”，指出“唯乐不可为伪”；也重视音乐的娱乐作用，指出“乐(yuè)者，乐(lè)也！”

古代小孩启蒙，要读三字经，我们也可以用一首三字一句的儿歌来概括绪论的要点：

习音乐，学乐理，两要点，乐和律。
诗歌舞，融一体，综合性，要牢记。
诗和歌，不分离，律历数，相联系。
真善美，是标准，倡乐教，孔仲尼。
好传统，五千年，一代代，传下去！

思考、练习、讨论：

1. 什么是中国传统音乐和中国新音乐，分别举出属于中国传统音乐和中国新音乐范畴的作品各3首，并说明理由。
2. 什么是中国乐理？它的核心部分在古代叫什么？
3. 什么是民族音乐学？
4. 以一首中国传统音乐作品为例，说说你在聆听过程中联想到什么样的画面；以《富春山居图》为例，说说你从观画中想象到什么样的音乐。
5. 孔子为什么认为音乐很重要？他认为什么样的音乐才是好的音乐？

第一章 声音、阶名、律名及唱名

第一节 声音、直音和腔音

一、声音

音乐是以声音为表现媒介和载体的,用听觉来感受的艺术,构成音乐的材料声音有高低、长短、强弱和音色四种要素。

声音的高低称为“音高”,取决于声源振动的速度。声音的长短称为“音长”,取决于声源振动持续的时间。长短不同的声音和在音乐进行中的短暂休止,根据乐思的安排逐个地连续出现,便构成了音乐的节奏。声音的强弱称为“音强”,也称为“音量”、“强弱”、“强度”或“力度”。它取决于声源振动的幅度,幅度大,声音强;幅度小,声音弱。声音的音响特征称为“音色”,也称为“音品”或“音质”,它取决于声源振动中所产生的“泛音列”。不同种类的乐器,具有不同的音响特征,也就是具有不同的音色。下面这段口诀讲明了声音的四个特征及其决定因素:

高低看频率,
泛音定音色;
长短看时间,
振幅定强弱。

二、直音和腔音

音乐中的声音包括乐音和噪音,乐音又可以分为直音与腔音。

在持续过程中音高始终不变(也就是频率始终固定不变)的单个乐音称为“直音”。钢琴上奏出来的音都是直音。欧洲乐理乐音体系中的每一个乐音都是直音,直音是欧洲乐理中最基本的理论规范之一。中国音乐也运用直音,古筝、二胡等民族弦乐器的空弦音就是直音。

在发音持续过程中音高发生变化的单个乐音称为“腔音”。古筝、二胡等民族弦乐器的按弦音,常常运用种种演奏手法使其音高发生一定的变化,这些就是腔音。

腔音有四种基本类型——“绰”、“注”、“吟”、“猱”(nǎo)。这些既是古琴上腔音的名称,

有时也是产生这种腔音所采用的演奏手法名称,如,产生“绰音”的手法即称为“绰”。

1. 绰

又叫“上滑音”。在古筝上用右手拨动琴弦的同时,左手将弦向下按而发音的演奏手法即为“绰”。

谱例 1:

a.	$\widehat{6 \dot{1}} \mid \widehat{5 \underline{6}} \mid \widehat{3 \underline{5}} \mid \widehat{2 \underline{3}} \mid \underline{1} \mid \widehat{\dot{1} \underline{2}} \mid \widehat{6 \dot{1}} \mid 5 \mid$
	la do sol la mi sol re mi do do re la do sol
b.	$\underline{6} \curvearrowright \mid \underline{5} \curvearrowright \mid \underline{3} \curvearrowright \mid \underline{2} \curvearrowright \mid \underline{1} \mid \dot{1} \curvearrowright \mid \underline{6} \curvearrowright \mid \underline{5} \mid$
	la sol mi re do do la sol

以欧洲乐理的观念看上例中的 a,会认为每一拍是两个不同的音,需要用两个唱名来唱,而古筝演奏家们认为其中每一拍只是一个音——“绰音”(如 b 所示),只用一个唱名唱谱。

2. 注

又叫“下滑音”。在古筝上用左手先将弦按下去,在右手拨动琴弦的同时,将左手抬起来的演奏手法即称为“注”。

谱例 2:

a.	$\widehat{5 \underline{3}} \mid \widehat{3 \underline{2}} \mid \widehat{2 \underline{1}} \mid \widehat{1 \underline{6}} \mid \widehat{6 \underline{5}} \mid$
	sol mi mi re re do do la la sol
b.	$\underline{5} \curvearrowright \mid \underline{3} \curvearrowright \mid \underline{2} \curvearrowright \mid \underline{1} \curvearrowright \mid \underline{6} \curvearrowright \mid$
	sol mi re do la

按欧洲乐理的观念,上例 a 所示的每一拍有两个不同的音,需要用两个唱名来唱。而古筝演奏家们认为一个“注音”,只用一个唱名唱谱。

3. 吟

左手在按弦时来回反复滑动所产生的音为“吟音”。在古筝上右手弹弦时,左手在臂、腕的带动下,轻快、均匀地上下颤动使之产生吟音的演奏手法称为“吟”。古筝可根据乐曲旋律的需要自由运用吟音,而不用符号标记。谱例 3 中第一拍的“3”,便是用“吟”的方法弹奏出来的吟音。

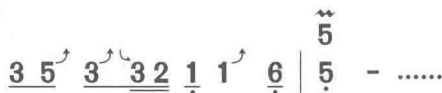
谱例 3: 筝曲《渔舟唱晚》片断

3	5 6 2	2	
3			

4. 揉

也是左手在按弦时来回反复滑动所产生的音,比“吟”移动的幅度大,音高的变化也更显著。“揉”在其他民族乐器的演奏法中一般称为“揉”。在古筝上右手弹弦时,左手在臂、腕的带动下,轻快、均匀地上下颤动使之产生揉音的演奏手法称为“揉弦”,其记号为“~”。“揉”在古筝上变化的幅度通常也比“吟”大。谱例4中的最后一音“5”,便是用“揉弦”的方法弹奏出来的“揉”音。

谱例4: 筝曲《渔舟唱晚》片断



四种类型“腔音”各自还细分为许多不同的样式。如古琴的“吟”,有落指吟、细吟、长吟、定吟、游吟、飞吟、分开吟、往来吟等;“揉”,有缓揉、荡揉、急揉、撞揉、大揉等。

我国吹、拉、弹三大类民族乐器都能奏出腔音,其中的许多乐器,如二胡、月琴、柳琴、琵琶、阮、三弦、琴、筝等,更以演奏腔音见长。各种乐器演奏不同的腔音,还会有不同的名称。

“腔音”与“直音”的不同,以图示意如下:



《尚书》中说“诗言志,歌咏言,声依咏,律和声。”就是说,“诗”是用来表达思想感情的,“歌”则是将(“诗”的)语言咏唱起来,咏唱之声依据语言的音调(含语调与声调)进行高低起伏的变化,不同咏唱声之间的关系,则用音律来协调。腔音便是依据语言声调进行咏唱的必然结果。我国操汉藏语系^①语言诸民族的音乐中,大量运用多种形态的腔音使“字正腔圆”,在操非汉藏语系语言诸民族的音乐中,也运用腔音来表现丰富的语调和情感,从而达到“歌咏言”的目的。

大量运用多种形态的腔音,是中国音乐在音高方面最重要的特点。我国民歌、民族器乐曲、戏曲、说唱等不同门类及各门类中不同流派、不同地区的不同音乐风格特点等等,都在很大程度上取决于不同的腔音。琴曲和筝曲的“韵味”,在很大程度上是得之于种种腔音。古琴和古筝演奏家把腔音称为“韵”,认为乐曲中如果只有直音而没有腔音,就没有“韵”,也就是缺乏“韵味”和“神韵”,这叫做“以韵补声”。腔音充分体现出中国音乐与西洋音乐的区别和中国音乐的独特神韵。

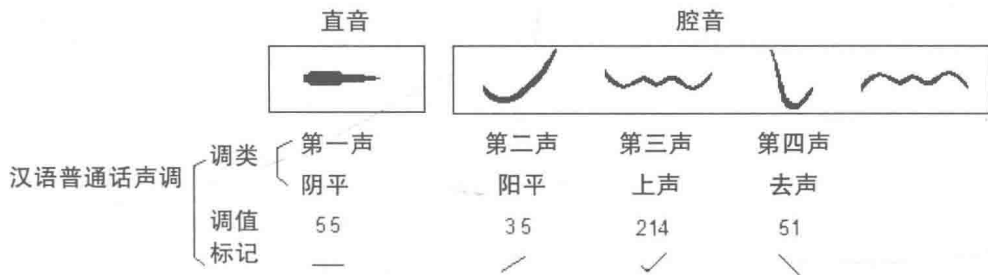
① 我国各民族所使用的语言分属于汉藏、阿尔泰、南亚、印欧和南岛五个不同的语系。在这五个语系的语言中,包括汉语在内的汉藏语系是中国使用人口最多、语种最丰富一个语系。这个语系语言的特点,对中国音乐的影响最大、最广也最深远。



前排六位歌手都是讲汉藏语的民族，你知道他们分别是哪个民族吗？

汉藏语系诸语言中的声调，对于中国人的音乐审美意识具有极重要的影响，是腔音生成和喜好运用腔音的最根本的文化背景。器乐旋律的形成和发展，是建立在声乐的基础上的。把歌唱中的腔音转移到古琴等多种民族乐器上，便出现了“绰、注、吟、猱”等演奏手法。中国音乐也运用直音，但远远不及腔音那样具有丰富多变的形态和鲜明的特色。

“腔音”、“直音”与汉语普通话声调的关系图示如下：



中国古典哲学思想对于腔音的生成和中国人对运用腔音的喜好具有重大的影响。老子说：“道生一，一生二……”（《道德经》第四十二章）。中国音乐中所用的音为腔音与直音两类，由这两类乐音组成种种不同风格特点的音乐，便是中国音乐乐音体系之“道”。也可按阴阳学说将腔音与直音视为中国音乐乐音形态的阴阳两面：直音为“阳”（刚），腔音为“阴”（柔），由于中国传统文化具有偏爱阴柔之美的特点，故中国人对于腔音情有独钟。也可按“易”的观念来解释：腔音与直音体现出单个音的“变易”精神。

这一节要记住的口诀是：

诗言志，歌咏言，
声依咏，腔音现。
上为绰，下为注，



老子像

弹吟猱,需反复。
直音好,腔音妙,
韵补声,有味道。

思考、练习、讨论：

1. 声音有哪几种要素？它们分别取决于什么？
2. 什么是直音？什么是腔音？腔音有哪几种？它们在你的乐器上是怎样奏出来的？
3. 腔音是西洋音乐中的倚音之类装饰音吗？为什么？
4. 腔音和汉语的声调有什么关系？和中国人的审美观念又有什么联系？
5. 请逐个说明“春眠不觉晓”五个字的声调，你能按声调随意哼唱或写出一句曲调来吗？

第二节 阶名、律吕名和工尺谱唱名

一、阶名

把音乐作品中所使用的乐音从低到高按次序排列起来就构成音阶，“阶名”是中国音乐中构成音阶各个不同音级的名称，它们所表示的音高是相对的。阶名分为“正声”与“变声”两类。“正声”阶名是“宫、商、角、徵、羽”，称为“五正声”^①，相当于简谱的“1、2、3、5、6”。“五正声”在中国音乐中占有重要的地位，中国人非常重视“宫”的作用，认为它是众声之主。

五正声以外的各声称为“变声”。升高半音（高一律）叫“清”，降低半音（低一律）叫“变”，“清角、变徵、清羽、变宫”等是常用的“变声”阶名，^②它们与简谱对照如下：

音 名	清角	变徵	清羽	变宫
简 谱	4	$\sharp 4$	$\flat 7$	7

① 汉语里“声”与“音”的指义，在某些情况下有所区别，另一些情况下又相通，情形比较复杂，本书不加详说，仅按习惯使用。

② “变声”也称“偏音”。其中“清角”也称“和”、“变徵”也称“中”、“变宫”也称“闰”。为求简明易记，本书于同一变声的各个异名中仅择用其一，且一律采用两字之名，以区别于正声。在工尺谱中，“4”与“ $\sharp 4$ ”均记作“凡”；太声组的“ $\flat 7$ ”与“7”均记作“一”；中声组的“ $\flat 7$ ”与“7”均记作“乙”。若要区别“4”与“ $\sharp 4$ ”，则将前者称为“下凡”，后者称为“高凡”；若要区别“ $\flat 7$ ”与“7”，则将前者称为“下一”（“下乙”），后者称为“高一”（“高乙”）。过去，在工尺谱中只标出“凡”和“一”（“乙”）的情况下，是按“下凡”还是“高凡”、“下一”（“下乙”）还是“高一”（“高乙”）进行唱奏，由演奏、演唱者根据音乐风格和演奏习惯自行把握。

由于七声音阶构成时,通常在“清角”与“变徵”中选用一声,“清羽”与“变宫”中也只选用一声,所以人们常说“二变声”。“五正声”与“二变声”合称“五正二变”。

为了方便记住上面提到的九个阶名,不妨背诵这段口诀:

过年村里扭秧歌,
公(宫)婆商量扮角(jué)色,
用纸(徵)做了个羽毛扇,
拿着它扭起来更活泼。

高为清,
低为变,
清角清羽变徵变宫,
九个阶名都记全。

五正声是中国音乐的基础、根本与核心,而变声在中国音乐中是用来烘托、突出五正声的。中国音乐以五声音阶为主,在七声音阶的作品中,五正声也具有重要的地位。“正声”和“变声”既是泾渭分明,在一定条件下又可以互相转换,在具体的音乐作品中,要进行具体分析,不能作绝对化的理解。

二、律吕名

“律”是“声”的音高标准。把一个纯八度的音高距离分为十二份,其中每个点的音高就是一个“律位”,十二个律位合称“十二律”,它们的名称是:^①

黄 钟	大 吕	太 簇	夹 钟	姑 洗	仲 吕	蕤 宾	林 钟	夷 则	南 吕	无 射	应 钟
--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------	--------

中国乐理中的“律吕名”相当于欧洲乐理中的音名(c、d、e、f、g、a、b),它们所表示的是绝对音高,每个律位和与其相邻律位的音程距离都是半音。

下面这个故事和儿歌可以帮你记住律吕名:北村有个黄员外,他的大儿子娶了个唱山歌唱得特别好的姑娘,人们叫她黄家大太太,简称黄大太。有一天,黄大太和她的几个姑姑想和南村人对山歌,她就夹在姑姑们中间、还请了一个叫蕤花的邻(林)家阿姨来助阵,在村边摆了一个山歌擂台,要和南村人比唱山歌。她们唱得太好了,南村无人敢上台应战。北村里的小孩儿们就把这事编成儿歌:“黄大太,夹姑仲,蕤林夷,南无应。”

① “律吕”简称为“律”,“律吕名”简称为“律名”。律名中的“蕤”读 ruì,“洗”读 xiǎn,“射”读 yì。“夹钟”又名“圆钟”,“仲吕”又名“中吕”或“小吕”,“林钟”又名“函钟”。十二律名常用首字简写为“黄、大、太、夹、姑、仲、蕤、林、夷、南、无、应”。