

您现在的位置：中国音乐学网 > 音乐论文 > 民族音乐学 > 正文

五调朝元、三十五调朝元解昧

2011-10-25 来源：本站原创 作者：林林 人气： [Emus论坛](#)

内容提要：“朝元”即返始，五调朝元、三十五调朝元是民间音乐中重要的转调及变奏手法，但是由于目前学术界对这个问题存在错误认知，将逐步导致此种手法无法实践。本文以实践为依据，通过对《花池》进行记谱分析并进行必要的测音，还“朝元”以真实面目，以便通过理论总结可以使这种手法继续为音乐实践服务。对三十五调朝元的正确认知也对历史上一直有争议的二十八调理论也有一定的启发作用。

关键词：五调朝元 三十五调朝元 异宫 借字

五调朝元、三十五调朝元是东北唢呐音乐中惯用的转调及变奏手法，即通过采用变换调式或改变调高使一个固定的旋律在表演过程中具有丰富的色彩与曲调变化，从而使一个短小的乐段构成一个庞大的乐章。这与东北鼓乐的应用场合有着直接的关系——使用简单的音乐素材，根据场合需求，自由控制乐曲的长度。但遗憾的是目前学术界对五调朝元、三十五调朝元存在错误的认知，并且，在一些高等音乐院校的课堂上正在以此种认知传授学生。这种解释一旦得到普遍认可将会导致这种独有的民间手法最终走向衰亡（只能从理论层面解释而不能在实践中运用）。因此，我们必须通过分析，还“朝元”以真实面目，从而使它能够继续为音乐实践服务。

一、五调朝元

何为五调朝元？我们先看一下一个实例（谱例1.）

谱例1.



中国音乐学网 上海 徐汇区

+ 加关注

转发微博[转]:2013年7月11日至17日，国际传统音乐学会（ICTM）第42届年会在上海音乐学院举办。本次年会的主要学术议题将包括少数民族音乐与舞蹈的呈现和再现，音乐历史的再思考、重建和革新，民族音乐学、民族舞蹈学和教育，仪式、宗教及其表演艺术，影视音乐和舞蹈等以及其他议题。<http://t.cn/zHpy73E>



7月12日 18:48

转发(6) | 评论

超级编制打造《唐朝传来的音乐》：2013年7月15日晚7点30分，上海东方艺术中心“东亚之夜”音乐会的下半场，将上演作曲家叶国辉新近完成的《唐朝传来的音乐》，该作品是应ICTM第42届世界大会上海组织委员会的邀约而创作，详见：<http://t.cn/zQhSbXM>

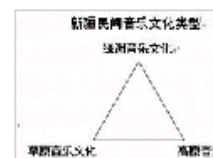
TA的粉丝 (2968)

全部»

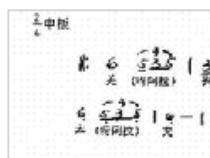
热门

- 1 民族器乐视野里的葫芦丝艺术
- 2 中国民族音乐学田野考察的发展历程
- 3 殊途同归——在民族音乐学与中国传统音…
- 4 三分鼎足：当代中国音乐民族志概观
- 5 五年磨砺 再塑辉煌 ——中国少数民族音…
- 6 学术·生活·社会担当——《…
- 7 伍国栋：“中国民族音乐学”的开拓与践…
- 8 伍国栋与梅利亚姆——“民族音乐学”阐…
- 9 浅谈情感性在宁夏回族山花儿中的体现
- 10 岭南民俗音乐研究的学理与实践
- 11 2003-2008年我国音乐民族志论文研究述评
- 12 五调朝元、三十五调朝元解昧

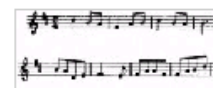
热图



周吉学术研究的…



浅谈《格萨尔》说…





上述谱例，从表面看是建立在同宫系统内的五种调式的转换，这是把五声音阶中的五个音——do、re、mi、sol、la按照“咬尾”的原则进行移位，就是第一遍的结束音与第二遍开始音相同。这样原曲调在调式发生变化的同时旋律也产生一定改变。在进行五次“移位”之后，音乐回到原来的旋律和调式上。因此，当我们不考虑演奏实践、不根据民间艺人的解释，便会产生这样的理论：“五调者，这里系指同宫系统中五种调式而言，非指不同律高的五种调。朝元者，乃返始，回原之意。五调朝元的含义是指将一首乐曲（曲调）在同宫系统内有规律地进行五种调式转换后，又重新返回到原乐曲上来。[1]”，而对于这一理论是如何产生的，就有了这样的解释：

“按五声音阶的这一特有的音级观念，无论两者之间相距几个音级（同音级和八度音除外）进行有规律循环，都可以依序进行五次而返始复原[2]”。这种理论有两个重要的特点，即“同宫”、“移位”。如果我们从字面或谱面上来理解，这个理论无疑通俗易懂。但是音乐是实践艺术，我们对一些规则、规律的总结来自实践，那么检验理论是否正确就是要看看我们的理论总结能否回归实践。在笔者初次接触五调朝元理论时就产生了一个疑问——这种“移位”能在演奏实践中运用吗？

为此，笔者找到一首自己非常熟悉、谱面非常简单的歌曲——《二月里来》，在确保自己可以熟记谱子后，开始按照移位的方法在键盘乐器上尝试“朝元”，结果几乎不能保证一遍完整的演奏。疑惑顿然产生，西方乐器与中国乐器存在本质差异？带着这种疑问笔者又让两位在读硕士研究生，一位是竹笛专业、一位是唢呐专业进行同样的尝试，结果还是同样。显而易见，采用移位方法在如此简单的旋律中都难以保证准确演奏，而鼓乐中在朝元的同时还要进行加花变奏，要准确演奏更是不可能的事情。

笔者在杨久盛先生那里得到一盒珍贵录音带，是他在80年代参加“音乐集成”工作时录制的，上面有抚顺高湾农场刘明俊演奏的三十五调朝元《花池》和赵国英演奏的三十五调朝元《龙尾》。难能可贵是，磁带中不仅有演奏录音还有民间艺人的解说。笔者对《花池》的三十五个调进行全部记谱，并对《龙尾》的调式调性进行全面分析。通过对乐谱的分析和对解说的理解，笔者发现，五调朝元不是通过同宫移位的结果，而是通过异宫借字手法产生的。为了清楚阐述这个理论，我们先来了解一下东北借字手法。

借字手法大致可以归纳为六种，即单借、双借、三借、压上、双压上、三压上[3]。



推荐

- 1 民族器乐视野里的葫芦丝艺术
- 2 中国民族音乐学田野考察的发展历程
- 3 殊途同归——在民族音乐学与中国传统音…
- 4 三分鼎足：当代中国音乐民族志概观
- 5 五年磨砺 再塑辉煌 ——中国少数民族音…
- 6 学术·生活·社会担当——《…
- 7 伍国栋：“中国民族音乐学”的开拓与践…
- 8 伍国栋与梅利亚姆——“民族音乐学”阐…
- 9 浅论情感性在宁夏回族山花儿中的体现
- 10 岭南民俗音乐研究的学理与实践
- 11 2003-2008年我国音乐民族志论文研究述评
- 12 五调朝元、三十五调朝元解昧



博客

单借

所谓单借就是“去工添凡”，即在演奏过程中遇到工音（mi）全部升高半音改奏凡音（fa），按首调概念就是将乐曲的宫音移到清角的高度，形成上方纯四度转调。

双借

所谓双借就是将原曲调进行两次“去工添凡”，即将原乐曲做去工添凡后改为“变谱”，在此“变谱”基础上再做去工添凡。其实际效果就是将原曲调的工音（mi）、五音（la）改奏凡音（fa），下乙音（bsi）。这样以来乐曲的宫音移到下乙音位置，形成下方大二度转调。

三借

所谓三借就是在双借变谱的基础上再次“去工添凡”，实际上是将原曲调的工音（mi）、五音（la）、尺音（re）分别改奏为凡音（fa）、下乙音（bsi）、下工音（bmi）。乐曲的宫音移高小三度，形成上方小三度转调。

压上

压上又称搭一（搭乙），也叫“单借”。实际上是在原曲调中遇到上音（dao）一律改奏乙音（si），按首调概念就是将乐曲的宫音移到徵音的位置上，形成上方纯五度转调，它相当于“变宫为角”的手法。

双压上

双压上又叫“压六压上”、“双借”。将原曲调中的上音（do）改奏为乙音（si），六音（sol）改奏为凡音（#fa）。这样，实际上将宫音移至到原曲调商音的位置，形成上方大二度转调。采用这种借字方法形成的旋律，除在调高上存在差异外，在其它方面与“三借谱”是完全相同的。

三压上

三压上将原曲调中的上音（do）改奏为乙音（si），六音（sol）改奏为清凡音（#fa），尺音（re）改奏清上音（#do）。这样，实际上将宫音移至到原曲调羽音的位置，形成上方大六度或下方小三度转调。

借字使旋律和调式都发生相应变化，详见表1

表1. 借字调式调性转换对应表

借字	单借	双借	三借	压上	双压上
转调	上方纯四度	下方大二度	上方小三度	上方纯五度	上方大二度
借					

字前调式	宫调式	商调式	角调式	徵调式	羽调式	宫调式	商调式	角调式	徵调式	羽调式	宫调式	商调式	角调式	徵调式	羽调式	宫调式	商调式	角调式	徵调式	羽调式		
借字后调式	徵调式	羽调式	宫调式	商调式	角调式	商调式	角调式	徵调式	羽调式	宫调式	羽调式	宫调式	商调式	角调式	徵调式	角调式	徵调式	羽调式	宫调式	商调式	角调式	徵调式

另外，要了解五调朝元还必须对东北唢呐的七个调门有所了解。东北唢呐可以演奏七个不同的调高，分别以筒音、第一孔、第二孔、第三孔、第四孔、第五孔、第六孔为“上”，便为：本调、六眼调、梅花调、背调、老本调、闷工调、四调（见图1），假设本调为c调，六眼调、梅花调、背调、老本调、闷工调、四调依次为D、E（或bE）、F、G、A、B（或bB）六调，这与“民间工尺七调”具有相通之处，在此不予展开。



有了对东北借字手法和七个调门的了解，结合五调朝元的谱例和艺人的解说，我们就可以清楚得知何为五调朝元了，请看谱例2，这是三十五调《花池》中在四调上的五调朝元

谱例2.

刘明俊演奏
林林记谱

四调

原声调

背调三指

本调双指

老本调三指

梅花调一指



上述谱例是笔者根据刘明俊实际演奏记谱，是《花池》在四调上的五调朝元。介绍乐谱之前，先将艺人对曲子的解说原话复述如下：1、“四调五调朝元，第一个调不借字，筒音re”；2、“第二个调单借返，背调，筒音sol，做mi借fa”；3、“三，双借本调，筒音等于do，做mi借fa，做la借si”；4、“三借老本调，筒音mi，做re借mi，做mi借fa，做la借si”；5、“四调五调朝元最后一个调就是搭一调，自梅花调，筒音la，搭一压上，又上又一”。

谱例中第一行谱是音乐在四调（G调）上没有借字演奏的原曲调；第二行谱是在背调（D调）上对原曲调单借，也就是将#F演奏为G，实际产生的效果是四调上的徵调式；第三行谱是在本调（A调）上对原曲调双借，将#C演奏D，#F演奏为G，实际产生的效果是四调上的商调式；第四行谱是在老本调（E调）上对原曲调三借，将#G演奏A，#C演奏D，#F演奏为G，实际产生的效果是四调上的羽调式；第五行谱在梅花调（C调）上对原曲调搭一，将C演奏B，实际产生效果是四调的角调式。

从这些说明中我们可以得出一个结论：四调的五调朝元不是在同宫系统内“移位”的结果，而是在不同宫调上，通过借字手法来完成的。我们之所以有时在记谱时记为同宫系统，那是一种听觉和理论上的总结。而演奏者在演奏时，则是通过异宫借字来进行记忆的。这样，就要求演奏者熟记背调、本调、老本调、梅花调各音阶的演奏指法和原曲调，在背调演奏时将mi演奏为fa，本调演奏时将mi、la分别奏为fa、bsi，老本调演奏时将mi、la、re分别奏为fa、bsi、bmi，梅花调演奏时，将dol奏为si。这样演奏者虽然在异宫上演奏同一曲调，却通过借字产生同宫效果，这便是所谓的五调朝元。

笔者将这一方法告知原来实验的那两位竹笛、唢呐专业的硕士研究生，让他们先在C调上演奏一遍《二月里来》，第二遍在A调上演奏同样的旋律，遇到mi、la、re时分别演奏fa、bsi、bmi，第三遍在G调上演奏，遇到mi演奏fa，第四遍在F调上演奏，遇到dol演奏si，第五遍在D调上演奏，遇到mi、la时分别奏fa、bsi，最后再在C调上演奏一遍原曲调。通过这个办法，尽管个别音

不是很准，但经过几次练习后就能完整的演奏了。实际上这就是把《二月里来》进行了五调朝

元。第一遍开始于re音结束于dol音，第二遍开始于A调的降mi，结束在A调的dol音，实际上是开始于C调的dol音，结束于C调的la音上，这样不仅实现了“咬尾”的原则，而且进行了宫调式到羽调式的转换，以下同理不再赘述。可见，同宫是结果，异宫借字是手段，或者说是演奏过程。

二、三十五调朝元

在唢呐上可以演奏七个不同的调高（在实际演奏中使用了11个调），每个调高上又可以通过上文提到的借字手法实现五调朝元，那么，将七个调高上的五调朝元进行连接便构成三十五调朝元。

按照李来璋先生的推算理论，根据借字手法，如果原曲调为c调，用全六种借字手法便形成下列七种不同的调高：

bE ← bB ← F ← C → G → D → A

三借 双借 单借 原曲调 压上 双压上 三压上

以上七个调高便为三十五调朝元中的七宫。由此，目前为许多人接受的三十五调朝元理论便形成了：通过原曲调五次“移位”形成五种调式变换，然后先后通过压上、双压上、三压上、三借、双借、单借产生三十五调，最后在第35调（F调）压上回到原曲调，形成三十五调朝元[4]。但是，照此理论将产生一个无法解决的疑问。按照李来璋先生绘制的“三十五调朝元图”来进行计算，到20和21调转换时就形成一个减五度转调，减五度根本无法使用借字手法进行转调。尽管李来璋先生在文中曾经介绍“各调的首番的第一个音之间，都基本保持在同一律高上（上、下可相差一律）[5]”。按“三十五调朝元图”，其中21、26、31这三个“首番”均与基本调相差一个半音（一律）。“基本”是为什么？“上下可相差一律”又是为什么？下文对相差一律的解释更是犯了常识性错误，第一调与第七调是隔凡的关系，第一调中mi、re、dol隔凡后应该是fa、re、dol，怎么会成为si、la、sol[6]？可见，按照李来璋先生的理论，运用借字手法，使用上述模式根本无法实现三十五调朝元。为说明这个问题，笔者对《花池》三十五调朝元进行全面记谱，并在记谱后绘制了一个表格，请见表2。

表2.《花池》三十五调

七调	四调	本调	六眼调	梅花调	背调	老本调	闷工调
三							

十五调	四调	背调	本调	七本调	梅花调	本调	七本调	八眼调	闷工调	背调	八眼调	梅花调	七本调	梅花调	四调	七本调	梅花调	背调	本调	闷工调	背调	本调	七本调	八眼调	四调	七本调	梅花调	闷工调	背调	本调	七本调	八眼调	四调	背调	八眼调
调高	G	D	A	E	C	A	E	B	#F	D	B	#F	#C	#G	E	C	G	D	A	F	D	A	E	B	G	E	B	#F	C	A	#F	#C	#G	#D	B
借字		单借	双借	三借	搭一		单借	双借	三借	搭一		单借	双借	三借	搭一		单借	双借	三借	搭一		单借	双借	三借	搭一		单借	双借	三借	搭一		单借	双借	三借	搭一
方法			3奏4 3奏4 6奏降7 6奏降7 3	1奏7			3奏4 3奏4 6奏降7 6奏降7 3	1奏7			3奏4 3奏4 6奏降7 6奏降7 3	1奏7			3奏4 3奏4 6奏降7 6奏降7 3	1奏7			3奏4 3奏4 6奏降7 6奏降7 3	1奏7			3奏4 3奏4 6奏降7 6奏降7 3	1奏7			3奏4 3奏4 6奏降7 6奏降7 3	1奏7			3奏4 3奏4 6奏降7 6奏降7 3	1奏7			
调式	宫	徵	商	羽	角	宫	徵	商	羽	角	宫	徵	商	羽	角	宫	徵	商	羽	角	宫	徵	商	羽	角	宫	徵	商	羽	角	宫	徵	商	羽	角

上述表格是对《花池》记谱后，结合每段演奏前的解说进行归纳而成。通过分析我们可以发现，表格存在一个不能理解的问题：闷工调在不同调高上的五调朝元中存在两个调高，F和#F；梅花调有C和#c两个调高；四调有G和#g两个调高；背调有D和#D两个调高。通过对七个不同调高五调朝元中宫音的频谱测定，我们对七宫的音高进行测定[7]（详见表3）。

表3

七调	四调	本调	六眼调	梅花调	背调	老本调	闷工调
振动频率	796.7	441.4	492.5	527.6	590.9	656	699.8
音高	$c^2 28^{**}$	$a^1 55^{**}$	$b^1 48^{**}$	$c^2 14^{**}$	$d^2 105^{**}$	$e^2 85^{**}$	$f^1 33^{**}$

从理论上分析，如果在六眼调五调朝元中梅花调保持用C调、四眼调保持用G调，则通过双借和三借手法无法回到六眼宫系统中，而必须使用#c和#g调；在梅花调五调朝元中，闷工调保持#F调，通过搭一也无法回到梅花宫系统中，必须使用F调；在闷工调五调朝元中，梅花调保持用C调、四眼调保持用G调、背调保持用D调，则通过单借、双借、三借无法回到闷工宫系统中，必须使用#c、#G、#D调。因此，笔者继续使用测音的办法对其进行分析研究，见表4。

表4

相关音	六眼调 re 音	六眼调 la 音	闷工调 sol 音	闷工调 re 音	闷工调 la 音
振动频率	527.6	823.9	525.8	413.6	312.7
音高	$f^1 c^2 12^{**}$	$f^1 g^2 14^{**}$	$f^1 c^2 8^{**}$	$f^1 g^2 17^{**}$	$f^1 d^1 8.7^{**}$

在六眼调五调朝元中re和la音分别相当于梅花调、四眼调的调高，在闷工调五调朝元中sol、re、la音相当于梅花调、四眼调和背调的调高，通过测音确定，在这两个五调朝元中，梅花调和四眼调的确转到#c和#g调上，背调转至#D，而在梅花调五调朝元中，f₀音相当于闷工调的调高。

而乐曲中不使用fa音，故而就不存在调高改变的问题了。可见在三十五调中，不是使用了七宫，而是采用了十一宫。当然，这个十一宫只是理论上，或者说是艺人在演奏时必须有的一种观念，因为在借字后，其实际听觉效果仍然是七宫。

目前，学界之所以对三十五调朝元存在错误认知，笔者认为主要有两个方面的原因。第一，单凭对字面的理解，对乐曲进行简单的调性分析，而不是全面记谱。这样就会导致对这种技法进行武断推论。第二，单凭某个艺人的解说而进行断定。须知，目前对三十五调能够熟练掌握的艺人少之又少，一知半解的人往往也是根据自己的理解进行叙述。目前得到三十五调朝元演奏和传谱的人仅有张正治一人，故而他的结论是三十五调无法朝元，通过录音记谱分析，笔者认为这个艺人未必得到三十五调朝元的真传。第三，关键问题还是出在对“同宫”移位的错误理解上，由于按以往理解五调朝元是在同宫系统中的五次移位，那么，三十五调就形成这样的认识：在改变调高时采用借字手法实现，在转换调式时采用移位手法。也就是说，每次改变调高都是对开始的曲调说话的，如果乐曲开始于本调宫调式，以后每次调高变化都是在这个本调宫调式曲调上借字实现。那么，“咬尾”音是无法改变的。须知，五调朝元与三十五调朝元是紧密结合的，五调朝元可以在不同调高上单独使用，但是三十五调朝元的实现却离不开五调朝元。因此，要实现三十五调朝元必须抛开这个误区。

笔者得到这个三十五调版本《花池》也只是在七个调高上的五调朝元，并没有将三十五调进行连续演奏。在对《花池》进行全面记谱后发现，如果按照惯例，在每个调高上进行五次以异宫借字为手段的朝元，那么三十五调永远无法实现周而复始。所以，要想真正进行朝元，就必须改变思维方式。下面，笔者以《花池》为例进行了三十五调朝元。见表5。

表5

七调	梅花调 C				四调 G				背调 D				本调 A				老本调 E				六眼调 B				冈工调 #F										
三十五调	冈工调	梅花调	四调	背调	老本调	梅花调	四调	背调	老本调	梅花调	四调	背调	老本调	梅花调	四调	背调	老本调	梅花调	四调	背调	老本调	梅花调	四调	背调	老本调	冈工调	梅花调	四调	背调	老本调	冈工调				
调	F	C	G	D	A	E	C	G	D	A	E	B	G	D	A	E	B	#F	C	G	D	A	E	B	#F	#C	#G	#D	B	#F					
手法	搭一	单借	双借	三借	三借	搭一	单借	双借	三借	搭一	单借	双借	三借	搭一	单借	双借	三借	搭一	单借	双借	三借	搭一	单借	双借	三借	搭一	单借	双借	三借	搭一					
始音	6	3	1	5	2	2	6	3	1	5	2	6	3	1	1	5	2	6	3	2	6	3	1	5	5	2	6	3	1	1	5	2	6	3	
毕音	3	1	5	2	6	6	3	1	5	2	2	6	3	1	5	5	2	6	3	1	6	3	1	5	2	2	6	3	1	5	5	2	6	3	1
咬尾					前=6 后=2					前=2 后=5				前=5 后=1													前=5 后=1								转入调一 前=1 后=6

从上列表格看出，经过三十五次演奏后，乐曲顺利实现朝元，根本不必使用过去那种“半

音”挪进的强行办法。要实现朝元，必须抓住两个要领：1、不能始终把思维锁定在原调高的原曲调上，即便在五调朝元中也不是在“同宫”内实现的。2、不能认为三十五调朝元必须是在每次都异宫借字实现同宫效果的五次调式转换后进入下调。

实现朝元的要领在于“咬尾”音必须实现一次切换，因为七个调高上在五声性内没有一个共同音，那么，要实现咬尾就失去可能性。所以，我们把七调按五度关系进行排列：梅花调（C）、四调（G）、背调（D）、本调（A）、老本调（E）、六眼调（B）、闷工调（#F），以本调为轴心，本调与下方三个调以A为中介音进行咬尾，本调与上方三个调以#F为中介音进行咬尾。从表格中显示，除本调外，其它6个调都是在全部完成五次转换后进入下调的，唯独本调拆分为二，但这丝毫不影响“朝元”的基本含义，最终实现由本调宫调式出发经过三十五次演奏回到本调宫调式。

如果说，五调朝元要求演奏者必须牢记原曲调和相关四个调高的音阶指法，三十五调朝元则相对要复杂一些，必须做到三点：1、熟记原始曲调；2、牢记七个调高的音阶指法；3、牢记原始曲调在七个调高上演奏指法。做到这三点，再进行演奏前的准确计算——如何采用借字手法进行“咬尾”，演奏三十五调朝元迎刃而解。

要注意的是，三十五调朝元是建立在七个调高上的，就实际听觉效果也的确如此，但是在实际操作过程中，每个五调朝元为通过借字手法实现同宫效果，四调、闷工调、梅花调、背调则必须使用上下相差小二度的调高。那么，在三十五调朝元中，演奏者实际使用了十一个宫调，如若不然，无法实现朝元。尽管在实际效果而言仍然是七宫，但是由于演奏者在演奏是要使用固定调概念进行借字，因此，凡是听过三十五调演奏的人都会感觉很多段落有时音准很是问题。历史上，三十五调与二十八调有着深层渊源关系，也是许多音乐史学家一直在探索的问题。沈括在论及二十八调时曾言：“今之燕乐二十八调，布在十一律[8]”。可见，三十五调朝元不仅具有实践依据，同样可以找到历史依据。也基本可以断定二十八调应该是四调七宫，而不是七调四宫。

作者：林林（1970）男，博士，沈阳音乐学院副教授

[1]李来璋《鉴名录》P3页，香港银河出版社，2001年版

[2]李来璋《鉴名录》P4页，香港银河出版社，2001年版

[3]关于借字，艺人有种种说法，如把上方五度转调称为借，把上方四度转调称为楞。本文在行文中还是采取统一说法：上方五度转调称“压”、上方四度转调称“借”。

[4]详见：李来璋《鉴名录》P14页，香港银河出版社，2001年版

[5]详见：李来璋《鉴名录》P13页，香港银河出版社，2001年版

[6]详见：李来璋《鉴名录》P15页，香港银河出版社，2001年版

[7]文中测音所用律制均采用十二平均律

[8][宋]沈括《梦溪笔谈·乐律二》P278页，上海古籍出版社1987年版胡道静校证本

138

顶一下

分享到：

文章录入：娜初 [博客](#) 责任编辑：娜初

[【评论】](#) [【收藏】](#) [【分享】](#) [【打印】](#)

关于 的论文

音响的记忆——田野录音与民间音乐档案

不该忘却的里程碑——《松花江下游的赫哲族》

杨荫浏与黄翔鹏都主张「之调名制」么？

蒙古族民间音乐实地采录随笔

邦境邦语五十冬 赵宋光

网友评论：（评论内容只代表网友观点，与本站立场无关）

数据载入中，请稍后……

[关于我们](#) - [联系我们](#) - [广告服务](#) - [免责声明](#) - [诚聘英才](#) - [投稿指南](#) - [网站地图](#)

Copyright © 2004-2010 Musicology.CN. All Rights Reserved 立足学术，面向公众，推广和传播高雅艺术与和谐文化。

上海音乐学院音乐研究所 南京艺术学院音乐学研究所 联合主办 中国音乐学网版权所有

[快速荐稿通道](#) 沪ICP备05005711号 [51.la](#)