

# 湘西苗族唢呐浅说

洪滔、运超

湖南省群众艺术馆音乐工作室

一九八四年五月

# 湘西苗族唢呐浅说

洪涵 运超

在湘西苗族人民的音乐生活中，唢呐占有非常重要的位置。在迎宾、嫁女、贺新屋落成等喜庆场合，在老人逝世的悲痛日子里，在“赶秋”和“吃牛”等民俗活动和其他传统节日里，都能听到高亢、粗犷、坚实、遒劲的唢呐声音。

湘西苗族唢呐，外貌与汉族唢呐近似。由唢片、铜哨子（即“嘎子”，有的汉族艺人叫天心）、杆子和碗子（即喇叭）四个主要部件构成。

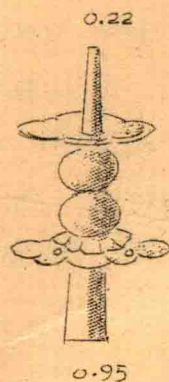
哨片，俗称“叫叫”，取生长在不潮不干、常年湿润处的水竹加工而成。水竹即芦苇。

铜哨子状如右图，上端内直径为 0.22 Cm，下端内径为 0.95 Cm。

碗子，也是铜质。它是唢呐的扩音部分。上端内径为 2.6 Cm，下端为 14 Cm。

杆子，木质，取材于山顶当风之处的桐子树。因为这种木材质地坚硬，能使唢呐出音粗犷有力。杆子上端内径为 1.1 Cm。

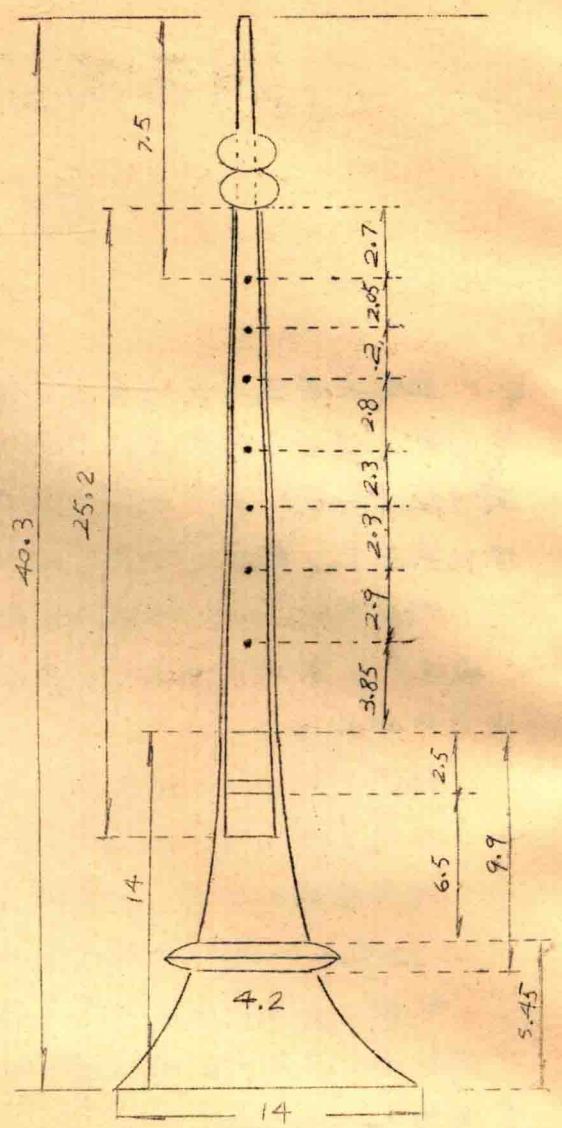
湘西苗族唢呐，多是演奏者自己制作，规格上不可能规范。右图是根据吉首矮寨唢呐名手石把四（又名石胜宇）所用之乐四



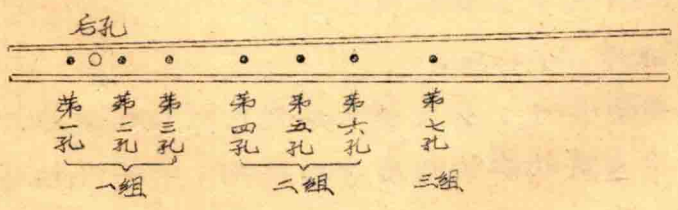
绘制的。

苗族唢呐音孔的排列与汉族是不相同的，它分为三组。第一组是靠杆子的上端四孔，即前凸三孔和一个后孔。此组间音孔间距离比较密；中间三个音孔为第二组，音孔距离稀于第一组，第七孔一个音为第三组。如下图，

湘西苗族唢呐独特风格的形成，与多种因素有关，其中最主要的有三：一是乐口本身，二是演奏技法，三是曲牌。前凸已经介绍了唢呐构造。由于用的瓦材料与汉族唢呐不尽相同，所以在音色、音质上另具风貌。再由于音孔间的距离，大小尺寸规格的原因，影响到音律，



单位：Cm



在演奏技巧上，它有许多独特之处。就指法而言，它有几门杆，几门杆的说法。它们有自己不同的发音位置。通常分四、五、六、七、八门杆等故种。

阴阳音，也是苗族唢呐上一种特殊指法。阴音较柔软，阳音噪一些。在用法上阳音不能公母（见后述），一般不出现在强拍或一拍中强的位置上，而阴音不受此限。

公母音，即两管唢呐在八度上的配合。苗族唢呐手在演奏时，总是二人一组。主要演奏者称正手，另一人为副手。演奏公母音时，正手吹高八度，副手（又称二手）吹低八度。

小声，在高音区上的各音，苗族人民习惯上称为“小声”。实际上是一种“超吹”技巧。

偷用，在四、五、六、七四个门杆的指法中，按规定不用后孔，但为了某一特殊效果，常用到它。这就叫做“偷用”。

现将各门杆的指法介绍如下：

### 四门杆

	一	二	三	四	五	六	七
3	X <sub>x</sub>	X	X	X	X	X	○
5	X <sub>x</sub>	X	X	X	○	X	○
6	X <sub>x</sub>	X	X	○	○	X	○
i	X <sub>x</sub>	X	○	○	○	X	○
2̇	○	X	○	○	○	X	○
3̇	○	○	X	○	○	X	○
5̇	X <sub>x</sub>	X	X	X	○	X	○
	○	X	X	X	X	X	○
6̇	X <sub>x</sub>	X	X	○	○	X	○

(X手指按音孔, ○不按音孔)

本门杆二孔与六孔不用，七孔有时偷用，第七孔不按。5以上各音配公母音。

四门杆有两种指法。上列指法专为吉首名手石把四所用，它不分阴阳音。另一种有阴阳音。

### 四门杆指法之一

	一	二	三	四	五	六	七
	•	•	•	•	•	•	•
6	x	x	x	x	x	x	o
i	x	x	x	x	o	x	o
2̇	x	x	x	o	o	x	o
3̇	x	x	o	o	o	x	o
5̇	o	x	o	o	o	x	o
阳音 ⊙ 6̇	o	o	x	o	o	x	o
阴音 ⊙ 6̇	o	x	x	x	o	x	o

(左傍的⊙表示阳音，⊙表示阴音)

### 五门杆

	一	二	三	四	五	六	七
	•	•	•	•	•	•	•
1	x	x	x	x	x	x	o
2	x	x	x	x	x	o	o
3	x	x	x	x	o	o	o
5	x	x	o	x	o	o	o
6	x	x	o	x	o	o	o
⊙ i	o	x	o	x	o	o	o
⊙ i	o	x	x	x	o	x	o
⊙ 2̇	o	x	x	x	x	x	o
⊙ 2̇	o	o	o	x	o	o	o

在五门杆中，第四孔不用，七孔不按，后孔有时偷用，2以上各音，演奏时可配公母音。

### 六门杆

	一	后二	三	四	五	六	七
	·	○	·	·	·	·	·
5	X	X	X	X	X	X	○
6	X	X	X	X	X	○	○
i	X	X	X	○	○	○	○
2̇	X	X	○	○	○	○	○
3̇	X	X	○	○	X	○	○
⊙ 5̇	○	X	X	X	○	X	○
⊙ 5̇	○	X	○	○	X	○	○
6̇	○	○	X	○	X	○	○
	○	X	X	X	X	○	○

六门杆第五孔不用，但吹第四孔时，必须打开第五孔，则第四孔的“i”才正。第七孔不按，后孔偷用，“5”以上各音分阴阳音，配公母音。

### 七门杆

	一	后二	三	四	五	六	七	
	·	○	·	·	·	·	·	
2	X	X	X	X	X	X	X	筒音
5	X	X	X	X	X	X	○	
6	X	X	X	X	X	○	○	
i	X	X	X	○	○	○	○	
2̇	X	X	○	○	○	○	○	
4̇	○	X	X	○	X	X	X	
⊙ 5̇	○	X	○	X	○	X	X	
⊙ 5̇	○	X	○	○	X	○	X	
6̇	○	X	X	X	X	○	○	
	○	○	X	○	X	○	○	

本门杆二、五孔不用，缺“3”、“7”二音。五孔为辅助四孔而开，七孔偷用，阴阳音是“5”音。

八门杆，即八个音孔都用上。基本上各门杆指法的综合运用。一用到八个音孔，中间就夹着各门杆的指法，所以，八门杆无固定指法。用八门杆演奏的曲牌，只有《大觉牌》和《大皇音》等少数几首。

苗族唢呐的指法很有特点。要分辨各类门杆，必须记住它们的指法：

门杆	指法特点	大致相当于现代调高(注)
四门杆	二、六孔不用，七孔不按，do在第三孔或第五孔上	1 = G
五门杆	四孔不用，七孔不按，do在第七孔上	1 = C
六门杆	五孔不用，七孔不按，do在第四孔上	1 = E
七门杆	二、五孔不用，七孔用，do在第四孔上	1 = A

除上述四、五、六、七、八几种门杆外，还出现“加门杆”。即在一首曲牌之美，为了表现上的需要，同时运用两个门杆的指法。如有时为了补足某一音，有时乐曲需要转调，都可能出现“加门杆”。在六门杆中，没有“7”，有时又需要“7”才够味，于是就加用五门杆中的“3”音来代替。加门杆就是夹门杆。有时

注：苗族唢呐，多为唢呐手自制，各人用的唢呐不可能一致。

“大致相当于现代调高”一栏，仅供参考。

只夹一音，有时夹一个乐句或乐段。唢呐手通常称“几加几”，如“四加六”，就是四门杆加六门杆。

“几加几”又称“几搭几”。如一首“五搭六”，就是“五门杆搭六门杆”。利用左手食指音孔的“7音”，变为“3”，形成合宫样调”。另在旋律进行中，利用右手食指音孔的超吹，以高难度技巧，摹仿高音锣的敲击声，使乐曲妙趣横生：

3 2 6 5 | 3 2 3 1 | 32 65 3.2 76 5 | 2<sup>1/2</sup> 2 5 |

62 16 | 54 5 | 35 232 76 | 27 2 | 35 5 |

77 25 | 77 276 | 776 56 5 | 61 25 35 2 |

3.2 12 33 7<sup>↓</sup> | 7<sup>↓</sup> 7<sup>↓</sup> 7<sup>↓</sup> 07 6 | 76 75 6 | 76 75 62 16 5 |

66 16 1 | 22 33 53 25 | 66 1 | 11 21 51 65 :||

6 5 7 6 | 76 75 6 | 76 75 6 ||

再如“四搭五”，第三孔（左手食指音孔）为“1”音。音列为 6 1 2 3 5 6 1 2 3。指法如下：

•	o	o	o	o	o	o
5	6	较游移	1	2	3	
6		1	2	3		5
						四搭五

穿花，是湘西苗族唢呐演奏方面的一种传统技法。即把各种不同音列的曲牌的精彩片段，汇集在一起演奏。在穿插吹奏中，



彼此之间是有即兴性的。正因为如此，要求演奏者对各曲牌非常熟悉，应该说难度是比较高的。谱列如下：

1=C  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$

## 穿 花

$\hat{3}\cdot 5$  |  $\underline{6i} \hat{6} \dot{1}$  |  $\underline{5i} \underline{65} \underline{35} \underline{25}$  |  $\underline{32} \underline{121}$  |  $\underline{6\cdot 1}$  |  $\underline{23} \underline{16}$  |

<sup>1=F</sup>  
 $\underline{42} \underline{12}$  |  $\underline{45} \underline{24}$  |  $\underline{56} 1-$  |  $\underline{21} \underline{21}$  |  $i-$  |  $\underline{65} \underline{32} 5$  |  $\underline{6i} 2$  |

<sup>1=D(前6=5)</sup>  
 $\underline{6i} 2 3$  |  $\underline{i6} \underline{i\dot{3}}$  |  $\underline{2-}$  |  $\underline{5\dot{3}} \underline{2}$  |  $\underline{i\dot{3}} \underline{2i}$  |  $\underline{6\dot{2}} \underline{i6}$  |  $5-$  |  $\underline{2\dot{3}} \underline{2i}$  |

<sup>1=C</sup>  
 $\underline{6i} \underline{55}$  |  $6-$  |  $\underline{i6} \underline{i4}$  |  $5-$  |  $\underline{45} \underline{25}$  |  $6-$  |  $1\dot{6}$  |  $\underline{21} \underline{6\dot{2}} \underline{i6}$  |

<sup>1=G</sup>  
 $\underline{7\dot{2}} 6$  |  $\underline{7\dot{2}} 6$  |  $\underline{76} \underline{2}$  |  $\underline{7\dot{2}} 5$  |  $\underline{25}$  |  $\underline{25}$  |  $\underline{25} \overset{b}{7}$  |  $\overset{b}{7}\underline{2} \overset{b}{3}\underline{3}$  |

<sup>1=F</sup>  
 $\underline{2} \underline{32}$  |  $\underline{3\dot{2}} \underline{3}$  |  $\overset{b}{6} 7$  |  $\underline{65} \underline{35}$  |  $\underline{65} i$  |  $\underline{56} \underline{i65}$  |  $\underline{32} \#4$  |

<sup>1=D(前6=5)</sup>  
 $\underline{21} \underline{216}$  |  $\underline{21} \underline{216}$  |  $\underline{35} \underline{6i}$  |  $5-$  |  $\underline{35} \underline{6i}$  |  $\underline{5i} \underline{6i65}$  |

$\underline{36} \underline{5653}$  |  $\underline{23} \underline{53} 5\cdot$  |  $\underline{41} 2$  |  $\underline{35} \underline{23}$  |  $\underline{21} \underline{62}$  |

$\underline{16} 5-$  |  $\underline{06} \underline{50}$  ||

从上例可以看出，苗族吹呐手在运用“穿花”的技法时，调性、调式的变化是频繁的，色彩是丰富的，给人们的感染力也是强烈的。

三点，即只用三个音孔来演奏的唢呐曲牌，苗族的某些唢呐高手，可以同时吹奏两支唢呐，所以就出现这种“三点”的吹奏法。此类曲牌的速度较快，以显示手指的灵活性。如下例：

### 三 点 (之一)

1=D  $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$

快板

$\dot{3}-|\dot{2}-|6\dot{1}6\dot{2}|3\dot{2}\dot{3}\dot{1}|6\dot{1}\dot{2}\dot{2}|3\dot{3}\dot{2}\dot{2}|3\dot{2}\dot{1}\dot{1}|\dot{2}\dot{3}\dot{2}\dot{2}|$   
 $3\dot{2}\dot{3}\dot{2}|\dot{1}\dot{3}\dot{2}\dot{3}\dot{2}\dot{1}|6\dot{2}\dot{1}6|\dot{2}6\dot{1}\dot{2}|6\dot{1}\dot{2}\dot{1}|6\dot{2}\dot{3}6|\dot{2}\dot{3}6\dot{2}|$   
 $16\dot{3}\dot{2}|\dot{1}\dot{2}\dot{1}6\dot{1}|6\dot{1}\dot{2}\dot{2}|\dot{3}\dot{2}\dot{3}\dot{3}|\dot{2}\dot{3}\dot{2}\dot{1}6\dot{2}|\dot{1}\dot{2}\dot{1}6\dot{2}\dot{2}|\dot{3}\dot{2}\dot{1}6|$   
 $\dot{2}\dot{3}\dot{2}|6\dot{1}6|\dot{2}\dot{2}\dot{3}\dot{2}|\dot{3}\dot{2}\dot{1}6\dot{1}|\dot{2}\dot{2}\dot{3}\dot{3}|\dot{2}\dot{2}\dot{3}\dot{2}|\dot{1}\dot{2}\dot{3}\dot{2}\dot{2}|$   
 $\dot{3}\dot{2}\dot{3}\dot{2}|\dot{1}\dot{3}\dot{2}\dot{1}|6\dot{2}\dot{1}6|\dot{2}6\dot{1}\dot{2}|\dot{6}\dot{1}\dot{2}\dot{1}|\dot{6}\dot{2}\dot{3}\dot{2}|\dot{3}\dot{2}\dot{3}\dot{2}|\dot{1}\dot{2}6\dot{1}|$   
 $6\dot{1}\dot{2}\dot{2}|\dot{3}\dot{2}\dot{1}\dot{3}|\dot{2}\dot{3}\dot{2}\dot{1}6\dot{2}|\dot{1}6\dot{2}\dot{2}|\dot{3}\dot{2}\dot{1}6|\dot{2}-|\dot{3}-||$

稍慢

渐快

在乐曲收束方寸，苗族唢呐手常有一种独特的表现手法。即终止在与调式主音的关系非常疏远的音级上。在终止音出现之前往往伴随大跳，予以强化。如上例的《三点》，它最后两小节是从“2”开始，经过一个小七度，下行至“3”。这在其他地方是比较少见的。有的乐曲，甚至终止在同宫系统以外的音上。如一首《哈嘿呼》，它最后10小节是这样的：

$\dot{2}6\dot{2}6\dot{2}\cdot6|\dot{2}6\dot{2}\cdot6|\dot{2}6\dot{2}||:\dot{2}\dot{2}\dot{3}\dot{2}\dot{2}\dot{1}|\dot{6}\dot{6}\dot{1}\dot{5}\dot{3}||$   
 $||:\dot{2}\dot{1}6\dot{5}\dot{3}\dot{3}||\dot{2}\dot{1}6\dot{5}\dot{3}56\dot{1}|\dot{5}\dot{1}6\dot{5}\dot{3}56\dot{1}|\dot{5}\dot{1}6\dot{5}\dot{3}|\dot{1}\dot{3}\dot{0}||$

开始，我们以为是演奏上的失误，后多次吹奏，次次都如此，所以才敢肯定它是一种特殊的终止手法了。这样的谱例，在苗族唢呐曲中，不是绝无仅有的，下面还有一首谱例：

$\bar{3} \bar{5} \bar{2} \bar{3} \bar{5} \dots\dots | \bar{6} \bar{1} \bar{2} \bar{3} \bar{1} \bar{6} \bar{5} \bar{3} \bar{5} \dots\dots | \underline{35} \underline{23} \underline{5} |$   
 $\underline{61} \underline{23} \underline{16} \underline{5} | \underline{35} | \underline{23} \underline{2} | \underline{33} \underline{23} \underline{2321} | \underline{02} \underline{16} \underline{5} || : \underline{32} \underline{5} |$   
 $\underline{16} \underline{5} || : \underline{0.6} \underline{56} \underline{16} \underline{5.6} | \underline{56} \underline{15} \underline{615} | \underline{1.6} \underline{5} | \underline{56} \underline{5} | \underline{66} \underline{56} \underline{5653} |$   
 $\underline{25} \underline{3532} \underline{15} | \underline{33} \underline{2321} \underline{62} | \underline{1216} \underline{5} || : \underline{32} \underline{5} | \underline{16} \underline{5} || : \underline{35} \underline{23} \underline{56} ||$   
 $\underline{5} \underline{5} | \underline{15} \underline{32} | \underline{6} - ||$

上例中，应该说“5”是处于中心地位的，各音级都围绕它在进行，在运动。但最后终止音不是它，而是它上方大二度的“6”。这样的终止，刚开始似觉不合“逻辑”。但多听几次，就觉得它别有情趣了。这样的现象，这样的特殊终止，是否可以叫做“相反相成”，或“相反相成终止式”？有待于行家评说！

过去，在湘西苗族地区，唢呐手碰在一起的时候，就要进行比赛。谁掌握的曲牌多，难度高，谁就是优胜者。所以，唢呐手会吹多少曲牌，是不会轻易露底的。在这种状况下，要说出唢呐曲牌的藏身，是不可能的。根据我们的初步了解，粗略估计达百余首，它们大致可分为两类：

### 一、专用曲牌

这类曲牌有用于红白事的《大开门》、《小开门》（与汉族地区同名曲牌完全不一样）、《请新娘子上轿》、《请新娘子下轿》、《请新娘子出房》、《新娘子打马过桥》、《新娘子进房》、《祝寿》等。

用于白事的有《出葬牌》。

用于一般礼仪的有《放炮牌》、《夸奖好菜》、《砌坎》、《席前牌》、《席后牌》等。

用于一些特定节日的有《吃牛牌》等。

在上述曲牌中，除拜堂行礼时演奏的《将军令》与汉族同名乐曲近似外，其他曲牌均不相同。

## 将 军 令

欢快

3  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{3}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{3}}$  ||  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$   $\underline{\underline{35}}$   $\underline{\underline{21}}$  |  $\overset{1}{\overset{\cdot}{3}}$  -  $\overset{\cdot}{3}$   $\overset{\cdot}{3}$  : ||  $\overset{2}{\overset{\cdot}{3}}$  -  $\overset{\cdot}{6}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}}$  ||  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$   $\underline{\underline{35}}$   $\underline{\underline{52}}$  |  
 $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$   $\underline{\underline{35}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}}$  ||  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$   $\underline{\underline{35}}$   $\underline{\underline{52}}$  |

1 -  $\underline{\underline{23}}$   $\underline{\underline{12}}$  |  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$   $\underline{\underline{16}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$   $\underline{\underline{656}}$  | 1 -  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}}$  || 1 -  $\underline{\underline{16}}$   $\underline{\underline{12}}$  |  
 $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}}$  ||

3 5  $\underline{\underline{35}}$   $\underline{\underline{21}}$  | 3 - 3 3 |  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$   $\underline{\underline{35}}$   $\underline{\underline{21}}$  |  $\overset{1}{\overset{\cdot}{3}}$  -  $\overset{\cdot}{6}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}}$  ||  $\overset{2}{\overset{\cdot}{3}}$  - ||  
 $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$   $\underline{\underline{35}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$   $\underline{\underline{35}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{6}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{1}}$  ||

### 二、玩耍曲牌

这类曲牌不是专曲专用，它们可在各种不同场合中演奏。特别是在比赛之时用得最多。它们当中，有相当一部分是对自然界的某些音响的摹拟。如《雁鹅叫》、《蛞蟆闹塘》、《蛞蟆音》等。这些曲牌都有较强的形象性。

中速

## 雁 鹅 叫 (之一)

$\underline{\underline{332}}$   $\underline{\underline{23}}$   $\underline{\underline{21}}$  |  $\underline{\underline{61}}$   $\underline{\underline{25}}$  |  $\underline{\underline{2}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}}$  |  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$  - |  $\underline{\underline{32}}$   $\underline{\underline{32}}$  |  $\underline{\underline{11}}$   $\underline{\underline{16}}$  |  
 $\underline{\underline{2}}$  - |  $\underline{\underline{5}}$  - |

5  $\underline{\underline{56}}$  |  $\underline{\underline{2}}$   $\underline{\underline{332}}$  |  $\underline{\underline{23}}$   $\underline{\underline{21}}$  |  $\underline{\underline{61}}$   $\underline{\underline{25}}$  |  $\underline{\underline{2}}$   $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{2}}$  |  $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{5}}$  - |  $\underline{\underline{16}}$   $\underline{\underline{15}}$  |  
 $\underline{\underline{2}}$  - |  $\underline{\underline{5}}$  - |  $\underline{\underline{16}}$   $\underline{\underline{15}}$  |

$\underline{\underline{3}}$   $\underline{\underline{2}}$   $\underline{\underline{32}}$  |  $\underline{\underline{11}}$   $\underline{\underline{16}}$  | 5  $\underline{\underline{56}}$  |  $\underline{\underline{2}}$   $\underline{\underline{332}}$  |  $\underline{\underline{23}}$   $\underline{\underline{21}}$  |  $\underline{\underline{61}}$   $\underline{\underline{25}}$  |

$$\left. \begin{array}{l} \dot{2} \bar{\cdot} \\ 2 - \end{array} \right\} \left| \begin{array}{l} \downarrow 5 \dot{i} \dot{6} \\ 5 \dot{i} \dot{6} \end{array} \right| \left| \begin{array}{l} \dot{i} \dot{5} \dot{6} \\ \dot{i} \dot{5} \dot{6} \end{array} \right| \left| \begin{array}{l} \dot{i} \cdot \dot{6} \\ \dot{i} \cdot \dot{6} \end{array} \right| \left| \begin{array}{l} \dot{5} \dot{i} \dot{6} \dot{5} \\ \dot{5} \dot{i} \dot{6} \dot{5} \end{array} \right| \left| \begin{array}{l} \dot{3} \dot{2} \dot{3} \dot{2} \\ \dot{3} \dot{2} \dot{3} \dot{2} \end{array} \right| \left| \begin{array}{l} \dot{1} \dot{1} \dot{1} \dot{6} \\ \dot{1} \dot{1} \dot{1} \dot{6} \end{array} \right|$$

$$5 \underline{56} \mid \dot{2} \underline{\dot{3}\dot{3}\dot{2}} \mid \underline{\dot{2}\dot{3}} \underline{\dot{2}\dot{1}} \mid \underline{6\dot{1}} \underline{56} \mid \dot{i} \dot{2} \left\{ \begin{array}{l} \dot{6} \dot{5} \cdot \\ 6 \dot{5} \cdot \end{array} \right. \parallel$$

在这类曲牌中，有一部分是根据乐曲使用某种指法和技巧来命名的。如《阴阳盗腔》、《大盗腔》、《小盗腔》、《五门杆》、《五加七》、《东路飞手》、《中路飞手》等。

所谓“阴阳盗腔”，即将乐曲反复一段，先阴后阳，奏四遍。阴音配公母音，阴音母两支唢呐齐奏，最后用公母音来结束全曲，公母音就是两支唢呐作平行八度进行。

苗族唢呐乐曲，多为节奏自由的单乐段结构。乐曲进行中常在乐句或乐段内部出现反复，演奏者习惯称为“双手”，不出现反复者称为“单手”。演奏之前或变换曲牌时，常由正手吹奏一个短句，名曰“喊号”，暗示下一曲牌用什么调门。副手听到“喊号”，立即心领神会。如：

四门杆 ——  $\dot{3} \dot{5} \cdot \dot{6} \dot{i} \dot{6} \dot{5} \parallel$   
 五门杆 ——  $\dot{3} \dot{2} \cdot \dot{3} \dot{2} \cdot \parallel$   
 六门杆 ——  $5 \cdot \underline{55} 5 \cdot \underline{55} 5 \dots \parallel$   
 七门杆 ——  $2 \cdot \underline{22} 2 \cdot \underline{22} 5 \dots \parallel$

从一些乐曲的标题和所反映的内容看，苗族唢呐在形成和发展过程中，与汉族民间音乐文化是互相交流的。如《正宫调》、《九连环》、《将军令》、《杏元和番》等。《九连环》和《杏元和番》还有唱词，除此外，还有《浪淘沙》等，在汉族地区也有同名乐曲。从乐曲本身看，《将军令》与汉族地区的差别不大。

在湘西苗族唢呐音乐中，还有一种叫《阳戏搭》的曲调，又称为《搭阳戏》。即用“卡戏”的手法，把湘西阳戏的一些典型音调，搭进唢呐曲中来。其主要旋律片断为：

$\dot{1} \quad \underline{\underline{55}} \quad 6 - \mid \underline{\underline{565}} \quad \underline{\underline{35}} \quad 2 \quad 7 \mid \underline{\underline{27}} \quad \underline{\underline{25}} \quad 3 - \mid \underline{\underline{25}} \quad \underline{\underline{32}} \mid - \mid$   
 $\underline{\underline{63}} \quad \underline{\underline{61}} \quad 3 \quad \underline{\underline{32}} \mid \underline{\underline{16}} \quad \underline{\underline{12}} \quad 5 \quad 3 \mid \underline{\underline{6.5}} \quad \underline{\underline{36}} \quad \underline{\underline{53}} \quad \underline{\underline{21}} \mid 3 - - - \mid$   
 $\underline{\underline{35}} \quad \underline{\underline{57}} \quad 6 - \mid \underline{\underline{77}} \quad \underline{\underline{65}} \quad \underline{\underline{35}} \quad \underline{\underline{77}} \mid \underline{\underline{53}} \quad \underline{\underline{56}} \quad 3 \quad 3 \mid \underline{\underline{53}} \quad \underline{\underline{56}} \quad 1 \cdot \underline{\underline{2}} \mid$   
 $\underline{\underline{62}} \quad \underline{\underline{61}} \quad 3 \quad \underline{\underline{32}} \mid \frac{3}{4} \underline{\underline{25}} \quad \underline{\underline{32}} \quad 2 \mid \overset{\text{rif}}{\underline{\underline{25}}} \quad \underline{\underline{31}} \quad 2 - \parallel$

解放后，苗族人民苦爱的唢呐，取得了许多发展。在各县及州、省、中央等级文艺会演中，许多唢呐名手都作了精彩表演，引起听众们的极大兴趣。凤凰县的唢呐演奏者石二哥、石三哥兄弟二人，对唢呐作了一些改革尝试。他们把一些群众歌曲和苗歌，经过整理加工，作为唢呐乐曲搬上舞台，如《苗山好》等新曲牌，既保存苗族唢呐的独特风格，使传统的苗族唢呐，技巧和曲目都得发展和丰富，因而受到好评。应该说，这样的尝试是有益的，其成果也是可喜的。

通过上述简单介绍，我们可以从唢呐音乐当中，看出苗族人民的聪明才智的。在长期的实践中，它形成独特风格，它有特殊的调式、旋法、终止式……。它是我国民族音乐宝库的重要组成部分。对它进行整理、研究，也有其特殊意义。本文愿作引玉之砖。

