
*
* 东北汉族民歌的“家族”系别 *
*
* ——兼谈其旋律的衍变 *
*

张 淑 霞

吉 林 省 艺 术 学 院

东北汉族民歌的“家族”系别

——兼谈其旋律的衍变

一、小序及一般情况

民歌的口头创作，传承性是绝对的。一首新民歌曲调的产生，总是因袭人们所熟悉的，比较接近所要表现的新内容的曲调。先是套用，后在长期的传唱过程中不断得到修改，逐渐完善起来，原有的曲调产生种种变化，那些优秀者便流传后世。

翻开一个地区的民歌集，总会发现一些民歌的音调，完正的或部分发生变化的在另一些民歌中出现。从而形成既相似又相异的一个个有一定内在联系的民歌群体，此种现象近年来在民歌研究中称之为民歌的“家族”。对同属于一个“家族”的民歌，做全面历史的纵向考究，找出其家族谱系，观察其发展脉络，无疑是有益的，但目前尚力不从心，仅将东北地区汉族民歌做横向比较，把一些影响面广的民歌做为“主体”，找出与之有亲缘关系的民歌归为一个族系，从中观察其间的衍变，寻求其音乐特征的内核及惯用的衍变方法。被列为“主体”的民歌，不是以产生年代的先后为依据，（许多传统民歌，已难说请产生年代的先后了）而是根据它们流传的程度，群众熟习的程度和本身的完正程度来选定的。另外，东北地区的汉族民歌并非“土著”，而是历史上移民活动中的文化遗存。翻开东北史便可清楚的了解到这块土地原本是满、蒙、朝鲜、鄂温克、鄂伦春、赫哲等兄弟民族的先民生息之地。虽然早在汉朝就有汉人的足迹，而足以影响形成汉族民歌群体的是明末、清初，由山东、河北两省的大批移民，和后来陆续迁居东北的汉人定居的结果

因此许多东北汉族民歌的“母体”皆可导源至冀、鲁，当然也包括少数国内普遍流传的民歌如“无锡景”“小放牛”“孟姜女”“妈妈娘娘好糊涂”等。由于它们随着移民定居于东北的白山黑水间，虽然保留着“母体”的某些“遗传因子”，但经历了几百年东北风的吹打，总是有所改变，而别其风姿的，为此做为东北汉族民歌“家族”系别“主体”的民歌，限定在东北地界之内，暂不做外延。

按上述原则，将现有资料中分属于徵、宫、羽、商、角五个调式系统的民歌，初步分立为二十一个族系。五个调式的先后顺序是按拥有民歌数量的多少排列的，其中徵调式系统的民歌包括《放风筝》调、《黑五更》调、《春哥上工》调、《花棍调》调、《花》调、《孟姜女》调、《寡妇难》调、《齐蒙小调》调等八个族系。在《放风筝》这一族系中的八个成员：“打鞦韆”，“盼五更”“小看戏”、“小看牌”、“小烧香”、“月牙五更”、“探书房”、“盼情人”又形成了自己的小家族，成为《放风筝》调的八个支系。宫调式系统的民歌数量虽次于徵调式居于第二位，但仅拥有三个家族、它们是“下盘棋”、“探清水河”及“画纱灯”。围绕“下盘棋”调的成员“卖饺子”和“对花”形成两个支系，总计宫调式民歌拥有三个族系两个支系。羽调式系统的民歌数量不及前二者但围绕着《妈妈娘娘糊涂》、“九反朝阳”、“绣锅台”、“绣荷包”“上茨山”、“小寡妇上坟”等民歌曲调形成了六个族系。商调式民歌拥有“小拜年”、“茉莉花”、光棍哭妻、“绣荷包”四个较小的族系，角调式民歌尚无明显的族系可言。以上为东北汉族民歌家族系别的一般情况，除了可以归纳入族系民歌之外，也还有一些复杂情况使一些民歌不能明确其族属。

二、对最大家族的分析

在各调式系统的族系中，徵调式系统的《放风筝》族系是一个影响深，成员最多的大家族。

放风筝是我国北方汉族群众的风俗性传统娱乐活动。北方各省都有反映这种民俗的民歌《放风筝》，比较起来东北的《放风筝》要算是简洁、明快、活泼、粗犷的了。这首民歌广泛流传于东北三省，解放前在广大农村可以说是家喻户晓，随着二人转艺人的足迹走遍乡镇、山、林，解放后成为专业表演团体的独唱、合唱曲目，它的曲调也吸引着广大城市各阶层，成为最有代表性的东北民间小调之一。

《放风筝》属不规正的七言三句词格，曲式为带衬腔重复句的五句乐段体。第一句唱词分布在两个乐句中，二、三句歌词各自构成紧相连接的三、四乐句，最后由衬腔重复句结束，模式为A、B、C、D、D'（衬腔小D）。其核心音组为“6 1 2”“1 6 5”。

谱例(一) 2/4 放 风 筝

1 1 6 1 | 2 . 3 2 | 1 1 6 1 | 2 — | A

x x x x(x) x

2 6 | 5 5 2 | 5 3 2 | 1 1 6 5 6 | 1 — | B

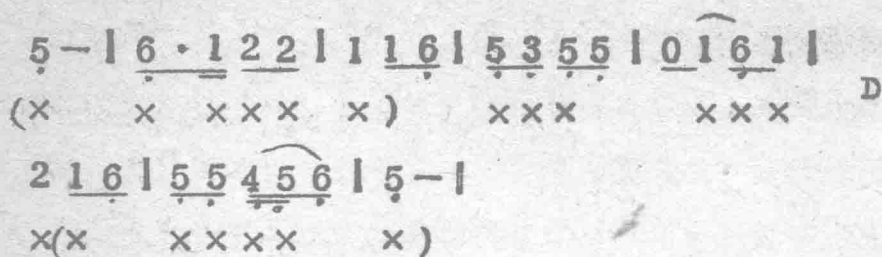
x (x) x(x) x x x x x x

0 2 2 2 | 1 1 6 5 | 0 5 3 2 | 1 1 6 | C

x x x x x x(x)

5 3 5 5 | 0 1 6 1 | 2 1 6 | 5 5 4 5 6 | 5 — | D

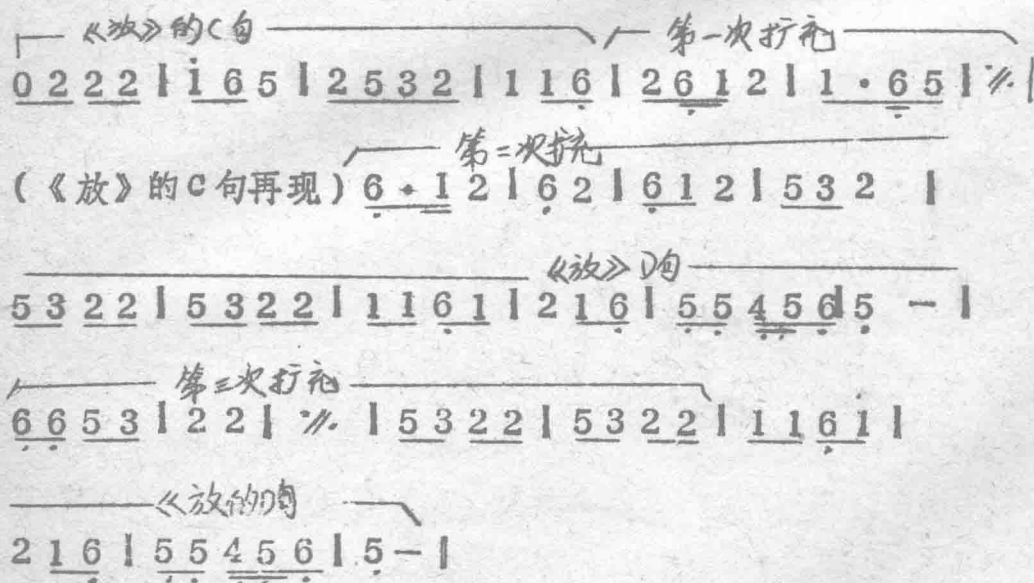
x x x x x x x x.....)



(吉林、长春、程喜发唱，赵云程记)

它的音调通过不同的变化方式影响着相当一部分徵调式民歌。成为它家族成员的民歌，有全部套用其旋律的如《瞧情郎》。有完全保留曲调面貌，在乐句间穿插扩充句以改变曲式结构的如《叫五更》（也叫《正唠五更》），以及运用其部分音调改变曲式结构运用不同旋律发展手法产生各种变体而成为独立的新作的如《打鞞鞞》、《盼五更》、《小烧香》、《探书房》、《小看戏》、《小看牌》、《月牙五更》等。下面做具体比较。

谱例二·《叫五更》的片断



(吉林·柳河县 李福忠唱、赵云程记)

吉林省柳河县李福忠唱的《叫五更》、黑龙江省齐齐哈尔市的《正罗索五更》(李泰、胡景齐唱、靳勤记)辽宁省、沈阳市徐小楼唱、杨志忠、赵书林记的《叫五更》是一首历史较久的传统民歌,它在《放风筝》的第三、第四乐句之间三次^接入对偶性的垛句,在充分保留《放》的旋律和句式的基础上使乐^得得到扩充发展,如上例

谱例三 打 鞦 鞣

调 1 1 6 1 | 2 . 3 2 | 1 1 6 1 | 2 - | A
 拍 2 2 5 3 | 2 3 2 1 6 | 2 2 5 3 | 2 3 2 1 6 |
 x x x x x x x x x x
 调 0 2 2 2 | 1 6 5 | 0 5 3 2 | 1 1 6 | C
 拍 1 1 1 6 1 | 1 6 5 3 | 2 3 5 3 2 | 1 1 6 1 |
 x x x x x x x x x(x)
 调 2 6 5 5 | 0 1 6 1 | 2 1 6 | 5 5 4 5 6 | 5 - | D
 拍 2 2 2 3 5 5 4 | 0 6 2 1 | 1 6 1 2 1 6 5 5 | 4 5 6 | 5 - |
 (长春、程喜发唱 赵云程记)

这里从曲式结构对照,《放》的第二乐句(B)被删掉了。从乐句之间对照来看,绝大部分是相同和相似的。有差异的部分,大部是《放》的核心音组的变形(1 6 5的移位,交换音位,6 1 2的交换音位)及加花变奏,故使《打鞦鞣》这首民歌仍保留着《放》的音调特点。在题材上打鞦鞣和放风筝同属春季民俗性的文体活动。清新、爽朗、活泼、舒畅是它们表情上的共同点,而《打鞦鞣》的旋律又增加了几分婉转华丽之感。另一首《打鞦鞣》

谱例四

放 3 6 5 3 | 5 2 2 3 2 | 1 1 6 1 | 2 - | A
 打 5 5 5 1 3 | 2 3 2 1 6 | 5 5 5 1 3 | 2 3 2 1 6 |

放 0 2 2 2 | 1 6 5 | 2 5 3 2 | 1 1 6
 打 1 1 6 | 1 6 5 | 2 5 6 5 3 | 5 2
 (0) 记号为增加的装饰音。

放 5 3 5 5 | 0 1 6 1 2 1 6 |
 打 2 2 3 5 5 3 | 2 2 3 5 5 3 | 2 2 2 | 2 6 7 6 |

放 5 5 4 5 6 | 5 - |
 打 5 5 4 5 6 | 5 - |

辽宁省、盖县、孙洪池唱王信威记)

除拓宽了第一乐句的音程关系外(由《放》的五度变成《打》的十度),在第二乐句的三、四小节中以上二度移位及加花手法改变《放》第二乐句后半部,成为

(打) 3 5 6 1 6 5 3 | 2 - |
 (放) 2 5 3 2 | 1 关系,

(0)号处为增加的经过音、助音的加花处理,使第二乐句的结音由《放》中的“官”音改变为“商”音,同时全曲进入终止时出现了“变官”

(打) 2 6 7 6 | 5 5 4 5 6 | 5 - ||
 2 1 6 | 5 5 4 5 6 | 5 - ||

替的现象。再举辽宁、桓仁县一首《打鞞鞞》

谱例五

打

鞞

鞞

做 1 1 6 1 | 2 · 3 2 | 1 1 6 1 | 2 - |

打 2 2 2 2 3 2 | 1 1 6 1 1 | 2 2 2 2 3 2 | 1 1 6 1 1 |

做 0 2 2 2 | 1 6 5 | 0 5 3 2 | 1 1 6 |

打 2 2 2 2 | 1 6 5 | 2 3 5 6 3 2 | 1 1 6 1 |

做 5 3 5 5 | 0 1 6 1 | 2 1 6 | 5 5 4 5 6 1 | 5 - |

打 6 1 6 1 2 2 | 6 1 6 1 2 2 | 2 2 1 | 2 6 1 6 | 5 5 4 5 6 1 | 5 - |

在第一乐句中采用上下二度交差移位(第一小节上二度,第二小

节下二度)和节奏细分的方法,《放》的第一乐句的音调 1 1 6 1 |

2 · 3 2 | 1 1 6 1 | 2 - | 变成 2 2 2 2 3 2 | 1 1 6 1 1 |

1 1 6 1 2 3 2 |

2 2 2 2 3 2 | 1 1 6 |

1 1 6 1 2 - |

又在第三乐句(结束句)的前两小节采

用下四、五度自由移位,使《放》中 5 3 5 5 变成 6 1 6 1 2 2,

全曲除保留 2 2 2 | 1 6 5 | 5 5 4 5 6 | 5 - | 两个乐句的原貌

以外,变化较大,但又未失其与《放》的内在联系。第四首《打鞞

鞞》(吉林省,辽源市,自来红唱·李洗记)采用4/4拍,时值增

加一倍。

谱例六 4/4打鞞鞞

打 3 5 6 1 6 5 5 3 | 2 1 6 1 2 - | · // · |

(放) | 1 1 6 1 2 - |

(抄) $\underline{026116} \mid \underline{0\dot{1}65\dot{5}3} \mid \underline{05\dot{2}332} \mid \underline{116\dot{1}} - \mid$
 (放) $\underline{02} \quad \underline{22} \mid \underline{165} \mid \underline{05} \quad \underline{32} \mid \underline{116} \mid$

(抄) $\underline{023553} \mid \underline{023553} \mid \underline{053\dot{2}\dot{5}} \mid \underline{\dot{1} \cdot \dot{3}217.6} \mid$
 (放) $\underline{5.5.5} \mid \mid \underline{0161} \mid \mid \underline{21.6} \mid$

$\underline{5.5} \underline{4.5} \underline{6.5} - \mid$

(o) 记号为增加的乐音。第一乐句基本

$\underline{5.5} \underline{4.5} \underline{6.5} \mid 5 - \mid$

保持《放》的第一个乐汇 $\underline{1161} \mid 2 - \mid$ 并向前伸展 4/4 拍的一个小节，全句呈 $\underline{35616553} \mid \underline{21612} - \mid$ 状。不难看出伸展部分是《放》的核心音组“612”上五度移位处理，较《放》拓宽了音域和句幅，由于时值增加而在《放》原框架中的主要旋律音之间增加了小音符，使旋律进一步宽舒流畅。

《放》的另一个家族成员是《盼五更》

谱例七

盼五更

$\underline{356} \mid \underline{0\dot{1}53} \mid \underline{1161} \mid 2 - \mid$
 $\underline{2261} \mid 2 - \mid$
 x x xx x(x)

$\underline{356} \mid \underline{0\dot{1}53} \mid \underline{1161} \mid 2 - \mid$
 $\underline{2261} \mid 2 - \mid$
 x x xx x(x)

(放) $\underline{0222} \mid \underline{165} \mid \underline{0532} \mid \underline{1 \cdot 6} \mid$

(盼) $\underline{6(122)} \mid \underline{1 \cdot 6} \mid \underline{2262} \mid \underline{1 \cdot 6} \mid$
 x xx x xx x x

(放) $\underline{5355} \mid \underline{0161} \mid 2 \quad \underline{16} \mid \underline{55456} \mid 5 - \mid$
 8 (盼) $\underline{53} \underline{5} \mid \underline{1253} \mid \underline{2376} \mid \underline{5 \cdot 6} \mid 5 - \mid$
 x x x x x x

吉林省·柳河县·李忠福唱、赵云程记

在曲式处理上与《打鞦韆》的方法相同，去掉《放》的B、D'两个乐句，保留了A、C、D三句。在旋律上大部分保留了《放》的框架，仅第一乐句加宽了句幅将《放》第一乐句的两个相同的乐汇都向前伸展两小节，是以“6 1 2”做上方五度移位成“3 5 6”与其倒转“6 5 3”换音（“6”换成“1”）而成3 5 6 ^(0 6) 1 0 1 5 3 1，与《放》原有乐汇结合为3 5 6 1 0 1 5 3 1 2 6 1 1 2 - 1，重复一次便形成了新曲的第一乐句。原《放》中向上七度大跳的旋法，转位为二度下行级进，在改变旋律性格方面起了主导作用。最后一个乐句，将《放》旋律中的“5 3 5 5”移高八度成“5 3 5”接近终止时出现“变宫”音，全曲经过这几方面的变化，一首欢快明朗的曲调，变成缠绵中略带几分怨尤表现少女等待情人来幽会的焦急心情。鞍山市的《盼五更》第一句旋律的第一个乐汇将《放》的1 1 6 1 1 2 - 1做前、后双向伸展，^{前伸展} 2 2 3 1 ^{（逆）} 6 1 1 2 2 1 2 - 1 ^{后伸展}，第二个乐汇与柳河的《盼五更》的第一乐汇采用相同方法，但没有换音，成为3 . 5 6 . 6 5 3 1 2 2 6 1 2 - 1，两个乐汇合起来成2 2 3 1 6 1 1 2 2 1 2 - 1 3 . 5 6 . 6 5 3 1 2 2 6 1 2 - 1，较《放》与柳河的《盼五更》更多变化。长春的《盼五更》（程喜发唱、那炳景记）的第一句，也采用柳河《盼五更》的方法，同时在开始时减掉了“5”音成3 6 . 6 5 3 1 2 6 1 2 - 1并采用4/4节拍在最后一小节比《放》伸长两拍子。

《小看戏》也是《放》的族属之一，它采用《放》的第一乐句的第一个乐汇，做上五度移位，又做一次转位与倒影的结合构

成它自己的第一个乐句，^{上五移位}5 3 5 | 6— | ^{移位、倒影}3 6 5 3 | 2—

1 1 6 1 | 2— | 1 1 6 1 | 2— |，又将

《放》的第四乐句开头一小节“5 3 5 5”减掉，同时简化旋律呈

6 1 2 2 | 5 5 6 | 5 5 6 | 5—

0 1 6 1 | 2 1 6 | 5 5 5 5 | 5— 最后一个乐句将《放》的衬腔部分增加了一小节，音调是《放》的第四乐句句首“5 3 5 5”移高八度趋前出现。

5 5 2 3 | 1 6 1 5 3 2 3 2 1 | ……

5—

6 1 2 2 | 1 1 6 | 5 3 5 5

构成全曲的材料，为《放》的A、D两个乐句。

谱例七 小 看 戏

^{上五移位}1 1 6 1 | 2— | ^{移位、倒影}1 1 6 1 | 2— | A

(看) 5 5 3 5 | 6— | 3 6 5 3 | 2— | (A')

^{重复第一乐句}5 5 3 5 | 6— | 3 6 5 3 | 2 2 3 2 1 | (A)

× × × × × × × × × × (X)

^{减掉}(放) 5 3 5 5 | 0 1 6 1 | 2 1 6 | 5 5 4 5 6 | 5— | ()

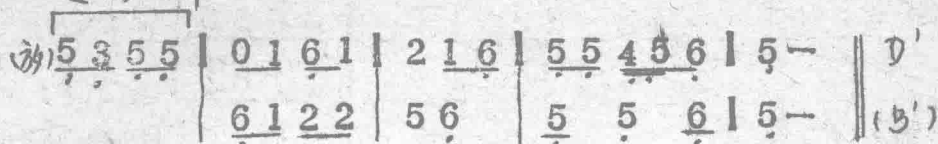
(看) 6 1 2 2 | 5 6 | 5 5 6 | 5— | (B)

× × × × × × × ×

(放) 5— | 6 1 2 2 | 1 1 6 | D

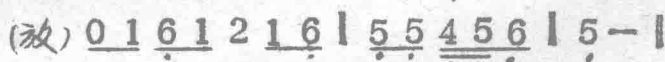
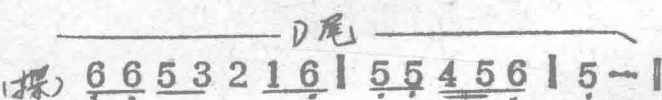
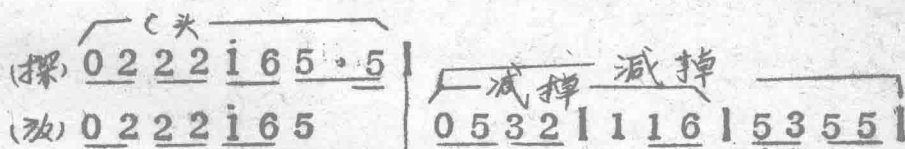
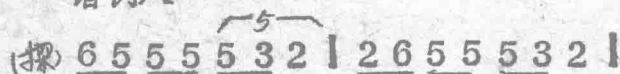
(看) (5 5 2 3 | 5 3 5 5 | 6 1 5 3 | 2 3 2 1 | (B'))

超前两小节



《探书房》则更多重复使用《放》的旋律片断。

谱例八



前几例都出现采用“6 1 2”音组移位的方法改变《放》另一乐句面貌。在“探书房”中则以“1 6 5”为基础移位“5 3 2”与“1 1 6 1 1 2—”呈现倒影关系的旋律线在结音“2”处汇合，舍弃《放》的第二乐句，采用第三乐句，改变其七度上跳旋

法为二度下行 $\widehat{2\ 1\ 6\ 5}$ ，并将《放》的第三乐句做合头换尾重复使用一次，最后将第三乐句C的头，和第四乐句D的尾结合起来做为新曲的结束句。经过这一番衍变，《探书房》在乐段结构上为4/4拍的四个乐句A、B、C、D，有别于《放》。在旋律中只用了

$\underline{1\ 1\ 6\ 1}\ |\ 2 - | \underline{0\ 2\ 2\ 2}\ |\ \underline{1\ 6\ 5}\ |\ \underline{0\ 1\ 6\ 1}\ |\ \underline{2\ 1\ 6}\ |\ \underline{5\ 5\ 4\ 5\ 6}\ |\ 5 - |$ ，三个片断。使用片断音调而产生的变体还可以找到“胡弄妈五更”，《情意调》（辽宁）等不一一列举。

再看《小看牌》，由于唱词句式而引起乐段结构的变化，成带垛句的五句乐段。以辽源市的曲谱为例：

谱例九

小 看 牌

$\widehat{0\ 1\ 6\ 5}\ |\ \widehat{5\ 3\ 2}\ |\ \widehat{0\ 5\ 2}\ |\ \widehat{5\ 1\ 1}\ |\ A$

$\widehat{0\ 2\ 2\ 2}\ |\ \widehat{1\ 6\ 5\ 5}\ |\ \widehat{1\ 6\ 1\ 2}\ |\ \widehat{2\ 6\ 5}\ |\ B$

$\widehat{0\ 2\ 2\ 2}\ |\ \widehat{1\ 6\ 5\ 5}\ |\ \widehat{5\ 3\ 2\ 2}\ |\ \widehat{5\ 6\ 5\ 5}\ |\ C$

$\widehat{5\ 2\ 3\ 5}\ |\ \widehat{3\ 2\ 3\ 5}\ |\ \widehat{3\ 2\ 3\ 5}\ |\ \widehat{5\ 5\ 2\ 3\ 5}\ |\ D$

$\widehat{6\ 1\ 6}\ |\ \widehat{0\ 2\ 2\ 2}\ |\ \widehat{1\ 6\ 5\ 5}\ |\ \widehat{1\ 1\ 6\ 3}\ |$

$\widehat{2\ 1\ 6}\ |\ \widehat{5\ 5\ 6}\ |\ 5 - |$ } E

第一个乐汇a₁，采用《放》的核心音组“1 6 5”的八变移位，和
1 2

它下四度移位。第二乐汇a₂是《放》的第二乐句B的减缩2 6 5 5 2 | 5 3 2 | 1……(一号内为减掉部分)。第二、三乐句B、C基本采用《放》第三乐句c。将后两小节加以变化。之后出现四小节由“1 6 5”移位、交换音位组成的垛句式乐句。衬腔“6 1 6”是《放》衬腔的减缩。最后采用《放》的第三句c的头,与第四句D的尾相结合构成全曲的终止句。《小烧香》也属于《放》系家族。其曲式结构与《放》基本相同,乐句间的关系不尽相同。第一乐句为《放》的核心音组“1 6 5”的前后双向伸展,与《放》的两个乐汇均成倒影关系。第二乐句为《放》的第三乐句c。结尾处发生交换音位的现象以商音结束乐句。第三乐句为《放》的第三句c后两小节0 5 3 2 | 1—|的前后伸展。第四句为《放》的第四乐句D。但没有做补充终止进行而直接停止在“徵”音上。衬腔部分并未直接采用《放》的衬腔音调而是以其核心音组“6 1 2”与“1 6 5”的上五度移位的结合并向前后做级进伸展构成的。全曲只运用《放》的C、D两个乐句。

谱例十 小 烧 香

5 1 6 5 3 2 1 | 5 1 6 5 3 2 1 | 1 1 6 1 6 5 | 5 3 1 2— |
 或 0 2 2 2 | 1 6 5 | 0 5 3 2 1— |

伸展 伸展 p
 5 5 3 2 5 5 3 2 | 1 2 3 2 5 3 2 | 1 6 5 0 5 1 |
 (或) 0 5 3 2 | 1— (或) 5 3 5 5 | 0 1 6 1 |

2 3 1 6 5 - |

2 1 6 | 5 5 4 5 6 | 5 - |

(1 6 1 2 5 3 2 1) | 1 6 5 0 5 1 | 2 3 1 6 5 - |

《月牙五更》也是一首具有代表性的东北小调。它的曲调委婉细腻，与《放风筝》的性格大不相同。但它却也是《放》家族成员之一。

谱例十一

月牙五更

(A)
3 3 5 6 | 3 - | 2 3 5 6 | 3 2 1 6 | 3 2 1 | 2 - |

(A)'
3 3 5 6 | 3 - | 2 3 5 6 | 3 2 1 6 | 3 2 1 | 2 5 6 | 3 5 3 2
3 1 2 | 1 - | 3 6 3 3 5 | 2 7 6 ||

1 1 6 1 6 1 | 2 2 3 | 5 5 6 | 3 5 3 2 | 1 6 | 3 3 5 7 6 |
0 1 | 6 1 | 2 | 1 6 |

5 5 3 5 6 | 5 - ||
5 5 4 5 6 | 5 - ||

它的第一乐句A，是以《放》的核心音组“6 1 2”做三次变形出现的。第一次是在“6 1 2”的上五度移位的音调上做伸展。第二次则以倒音位的形态“2 1 6”出现，并向后延伸经过“角”音进入“商”，与《放》第一乐句的结音相符合。第二乐句是

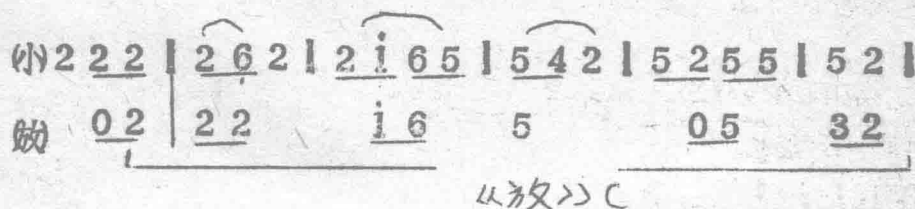
第一乐句加尾构成。加尾部分是《放》第二乐句的缩减换音。

2 6 | 5 5 2 | 5 3 2 | $\overset{\Delta}{1} \overset{\Delta}{1} \overset{\Delta}{6} \overset{\Delta}{5} \overset{\Delta}{6}$ | 1 - |, (□号为减掉部分
○号为换音部分) 而成。第三句可视为由《放》的核心音组“6 1 2”
的五度移位“3 5 6”交换音位, 及其原位形态交换音位构成。

与《放》具有亲缘关系的民歌不仅上面几例, 它们只是至今仍活跃在群众中, 而且拥有自己的许多变体的民歌中的主要部分
另外《放》的曲调除影响大部分徵调式民歌外, 也渗透到宫、羽
商三个调式系统的民歌之中, 如:

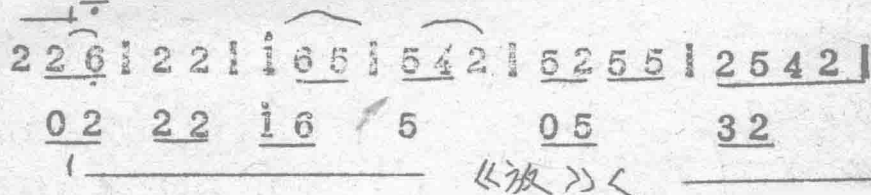
《小拜年》、和《九反朝阳》这两首很有个性的东北小调,
在群众中也都有较深刻的印象。它们从表面形态来看一个商调式
一个是羽调式。但它们的旋律内涵都与《放》有着密切的联系。
我们先把商调式的《小拜年》用徵调式来表示

谱例十二



1 $\overset{\Delta}{1}$ 6 | 1 - |

1 • 6 |



1 $\overset{\Delta}{1}$ 6 | 1 - |

1 • 6 |

(小) 2 · 6 | 5 5 | 5 2 | 1 1 | 1 6 1 1 | 1 6 5 | 2 2 2 2 |

例 2 6 | 5 5 2 | 5 3 2 | 1 — | 5 3 5 5 | 1 6 1 | 2
 └─── 《放》 B ───┘ └──────────────────┘

0 4 4 2 | 1 1 6 | 5 5 4 | 5 — |
 1 6 5 4 5 6 | 5 — |

└────────── 《放》 D ─────────┘

便不难看出它是采用《放》的第三乐句、第四乐句并在其间插入《放》的第二乐句发展衍变而成。另一首《小拜年》(蛟河县)是羽调式,当我们改用徵调式记谱时,除比上例增加一个“7”音之外,其它关系几乎完全相同。《九反朝阳》在民间艺人口头传唱中有两种曲调,一个是与《小看牌》大同小异,无疑应归属于《小看牌》的族系之中,做为《放》族支系成员之一。另一个是羽调式的旋律形态,我们把后者用徵调式记谱如下:

谱例十二

0 2 6 5 5 4 2 4 2 | 0 5 2 5 2 1 2 1 | 0 2 2 2 1 6 5 |
 0 2 2 1 6 5 | 7 5 7 0 2 5 | 0 2 2 1 6 5 || 1 6 5 5 2 2 5 1 |
 0 1 1 1 — | 0 2 2 2 2 1 6 5 | 1 1 7 4 2 1 6 | 5 5 4 5 6 5 — |

如将出现的“4”“7”两偏音改成“3”“6”则与谱例八的《小看牌》基本一样,也就不难理解因调式的变化而掩盖了它与《放》之间的亲缘关系。《下盘棋》是宫调式系统的民歌中拥有最多变体的家族代表,相当于《放风筝》在徵调式系统民歌中的地位,它的曲调是《放》的上方四、五度自由移位,与《放》呈“主”和“下属”关系。