



贵州布依族民歌选

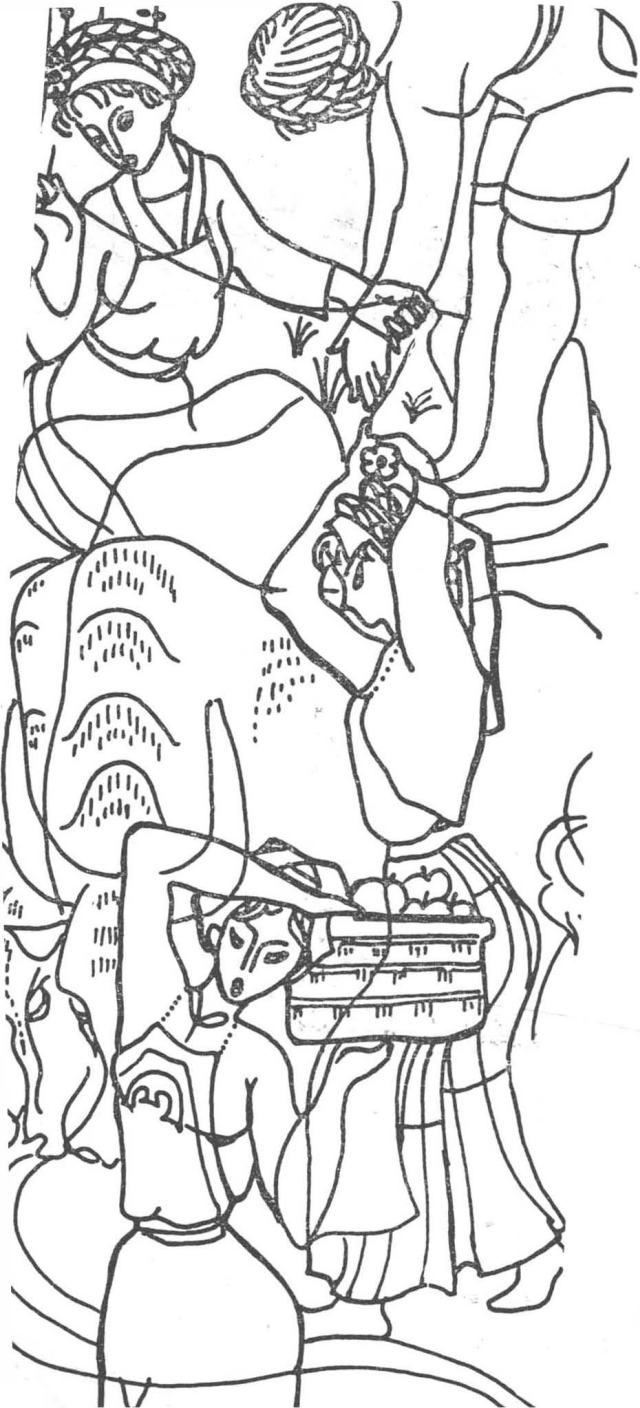
贵州省群众艺术馆编

貴州布衣族民歌选

贵州民族民间音乐资料

〔五〕

贵州省群众艺术馆编



布依族民间歌曲简述

李继昌

布依族是聚居于贵州南部红水河沿岸、南、北盘江流域以及贵州高原本川地带的一支历史悠久的民族。现有人口170多万。

布依族有其本民族独立的语言，属汉藏语系壮侗语族壮傣语支。

布依族是贵州高原一支古老的民族，其族源关系可以追溯到秦汉以前古越人在五岭以南建立的许多大小部落联盟中的“骆越”人；纪前三世纪后，秦汉封建势力向贵州伸入，他们相继在黔南地区建夜郎、牂牁郡制，确立了布依族社会封建的生产关系。汉以后，岭南二十五郡诸族均统称为“僚”，（《隋书·地理志》载“俚僚贵铜鼓，岭南二十五郡处处有之”）现在的布依族自称为“布越”“布饶”就是这种历史渊源的印证。唐宋时，封建王朝首先在少数民族地区建立了以封建领主经济为代表的土司制度，继而布依族各大姓首领接受封建王朝的分封，以姓为“蕃”，因此在历史上有“西南八蕃”之称。元、明、清代以来，布依族则以“仲苗”“青仲”“仲家”的称谓出现于史书之上。历经千百年来历史风云的变幻终于在解放后的1953年统称为布依族。

布依族在开发祖国西南边疆的业绩中卓有贡献，她们在长期的社会生活中、生产斗争中，在努力创造物质财富的同时，还创造了光彩照人的民族文化。她的民间歌曲便是其民族文化的重要代表。

布依族民间歌曲从内容到形式极为广泛，作为一个历史悠久的民族，她依赖于本民族所特有的音乐形式和表现手法来体现他们的社会理想、精神面貌和心理素质，并以此展现布依族民间音乐独特的风格色彩和性格风貌。由于历史发展的各种原因；各地区生产生活的不同水平；经济发展的不平衡状态；地理环境的各异；地方土语的差别，从而酿成了体裁形式多样、风格色彩别致的布依族各类民间歌曲。

布依族民歌按其体裁形式可分为：

一、山歌（包括：四平腔、三滴水、茅草歌、啦啦歌、咕噜歌、结巴歌、犛犛调、猜歌、笔管歌、罗罕山歌。）

曲调精炼、结构单一、见物生情、声腔富于变化是布依族山歌的主要特点。它从歌唱生产劳动、生活斗争、风俗故事、风土人情至谈情说爱，内容极为广泛。解放后歌手们又用它来歌唱新人新事，歌唱政策，因而极受布依族群众的热爱，从而得到广泛的流传。

布依族中部聚居区民歌以四声羽调式（羽、宫、商、角）以及五声羽调式（羽、宫、商、角、徵）为其主要的调式特征。而且它们多以主导乐句的重复方式把一首民歌分为上、下句形成一个单乐段的分节歌，婉转而优美。

五十年代，惠水山歌《好花红》、贵筑山歌《桂花开放贵人来》就已受到音乐工作者重视，由于它感人挚朴、委婉动听改编后搬上舞台受到各族人民的喜爱。

布依族的其他聚居区如：都匀、荔波、独山、贞丰、册亨等地流行的五声徵调式山歌又别具一番色彩，开朗而深情。如荔波的甲良山歌，其曲调要有较大的开展，高亢而富于生气。

〔例：荔波县甲良山歌“久久下雨久久晴”〕

独山县麻尾山歌小巧玲珑，启承、转、合、安排得当，结构精干。

〔例：独山县麻尾山歌“不知哥心变没成”〕

威宁县布依山歌委婉动听，用的是布依民歌中不多见的角调式。

〔例：威宁山歌“天山星宿排对排”〕

布依山歌在其发展的过程中由于同人民生活的密切联系以及风俗习惯的影响而引起了山歌在演唱形式和声腔的变革和发展。

比如：荔波县流畅优美的“笔管歌”就是一个以独特的管乐器——“笔管”伴奏而发展起来的歌唱体裁。

“笔管”是一种单簧型竹管乐器，管身细长，形似一支长笔，故名“笔管”。开孔三个，能发四音（ $\dot{5}$ $\dot{6}$ 1 2 ）。没有单独演奏的曲调，专为山歌伴和。

“笔管歌”悠扬深情，具有浓郁的布依山乡泥土气息。

〔例：荔波县笔管歌“正月笔管二月箫”〕

笔管歌可作调式上的转换，因而有正、反音之分。反音是将其上句半终止音移高四度变为宫音（即“徵”的转位）但终止仍回到徵音上来。

〔例：荔波县笔管歌“高坡砍柴柴架柴”。〕

贵阳地区的“四平腔”“三滴水”，惠水、长顺、修文一带的“咕噜歌”、“结巴歌”，贵定、龙里一带的“猜歌”、“聋聩调”都是布依山歌在演唱形式上，声腔上变革和发展的结果。

修文县布依山歌“久不唱歌忘记歌”就是一首著名的“咕噜山歌”。

在新中国诞生后的各个历史时期，随着生活、生产水平的不断提高，人民当家作主，精神生活充实，新的社会制度赋予了山歌新的艺术生命。歌手们纷纷编唱新歌，歌唱解放，歌唱领袖，歌唱民族团结，歌唱社会主义……他们还能根据政治生活歌唱时事，宣传政策。

望谟县山歌《如今农村喜事多》就是歌唱农村新气象的新编山歌的突出例子。

布依族在长期的历史发展过程中，由于与汉民族的友好交往，经济文化发展的密切联系，布依山歌吸取了汉民族民歌的某些精华；又由于和其他民族友好往来和交流感情的需要，因而多用汉语演唱。

二、浪哨歌“浪哨”（nang shao）是布依族青年男女谈情说爱的一种社交方式，俗称“赶表”“坐表”。浪哨歌便是这种社交活动中一种普遍的歌唱体裁。（民间亦称之为“玩表歌”。）

“浪哨”（即：与姑娘同坐之意。）在青年男女的生活中占着重要地位，青年男女相交都是以歌相识，靠歌传情的，因而他们唱歌也总是从学“浪哨歌”开始。

传统的浪哨歌占着重要地位，它们世代相传，不断琢磨、锤炼，是历代布依族民间歌曲的精髓。

“浪哨”由于与恋爱、婚姻直接牵连，因而歌唱者的感情最为真挚。各种复杂的内心世界都需要通过不同的方言、不同的情调予以表达，如盘问、相识、爱慕、衷情、誓盟、送别、思念、失恋、忌妒、猜疑……等等。与此同时还要表达在处理婚姻问题上的各种审美观及道德观。由于这种情感内容的广泛性、复杂性、从而使布依族“浪哨歌”色彩别致、曲调深邃委婉、而且具有丰富的调式色彩。

见物生情，“见子打子”、即兴编唱是歌手们的歌才和智慧的结晶，在大量的新编“浪哨歌”中，有的放射着闪烁的光采。

如荔波县的一首浪哨声“嬢打菜”是初相识听唱，它凝聚着歌者的深

情。曲调中有四度、六度的大跳，因而开朗并富于生气，色彩也别致。

罗甸县的四弦胡情歌又另具特色。它在四胡的伴奏下每个句尾音几乎都要上滑或下滑，展现了另一派风格色彩：（请参看浪哨歌“你的身材好”）。

浪哨歌中要以“小歌”和“小调”最具代表性。

小歌（与“大歌”）是流行于贵州最南部地区的一种双声部重唱歌曲，它是男女青年们浪哨时成双对唱的情歌，布依语叫：Wén nuēn。

布依族青年男女“浪哨”时喜欢成群结队相邀而往，男女青年相互对唱戏谑以二人为一组，（同声重唱）情感深化以后演化为混声重唱。

小歌由于是重唱，歌手们都有自己相对稳定、配合默契的合作者，他们相互称之为“对子”。歌手们遵照古老传下来的“上脆下莽”“公母分明”“两音相糍”的多声原则，演唱对你来我往争相倾诉，展现了布依族特有的多声演唱习惯和独具特色的音程使用规律。

小歌情感内在，婉转动人，演唱时多用小嗓。

〔例：荔波县小歌“相逢在丫口”〕

罗（甸）望（谟）册（亨）地区是布依族民歌风格色彩的重要派别流行区，歌手们根据民歌的社会作用和声腔特点，把歌唱爱情生活的民歌统称之为“小调”。

小调的音调较为开展，音域也扩展到一个八度，因之开朗、热情、并带山歌风。歌手们常在高音和结尾使用假声的唱法，使其别具一番情趣。

〔例：册亨县小调“是橙子还是黄果？”〕

四声商调是布依族小调的调式基础，这个调式音阶的特征常在民歌中得以完整和展现。並由于流行地区不同以及诗词的运用而产生了一些别致的歌唱名目，如：“龙乖”“龙阿勒”“迷阿罗”等。

望谟县的“勒尤调”，是布依族浪哨歌的重要代表，它因演唱勒尤吹奏的曲调而得名。

勒尤一是流行于望谟、册亨、贞丰等县的一种古老的双簧型吹管乐器。有木制（花椒木、桐木、橄榄木作材料）和竹制（别名“勒浪”）两种，开孔五个或六个，能发一个八度音域的调式音阶。直吹，其吹哨是用虫茧所特制的虫哨”。所吹奏的曲调忧怨委婉，多情缠绵，是后生们复杂的内心世界的细致描述。在乐器的不断发展中，久而久之，这种抒发有了特定的内容而产生了简炼的歌词，曲调便能琅琅上口，于是形成了布依族浪哨歌中的一种

独特的体裁。

“勒尤调”的演唱很富特点，凡无词的音调是用模仿勒尤演奏的声音来演唱的，其“勒、里、哦”三个字音的演唱灵活清新，富于弹性。

（例：望谟县勒尤调“想你呀、想你！”）

布依族“浪哨歌”集中地反映了布依族民间歌曲的风格色彩，结构旋法的精华。这里无法一一例举。总之，它是布依族民族性格，民族气质表现于音乐文化的重要代表。

三、酒歌

“酒歌”是布依族音乐活动中最为活跃的一种歌唱体裁。在婚、丧、建房时，布依人都要设宴待客。这类社交活动常是不同村寨，不同地区，不同辈份的大聚会，因而常常汇集了不同风格、不同流派的歌手。他（她）们在酒宴的过程中竞相展现自己的歌才，相互对歌相识、问候、盘考。对主人祝贺或哀悼，赞美村寨、感谢盛情……而且也常常有意识的唱起了传统故事以及生产活动，因为，这是进行历史教育的极好场所。有的歌手为了一试高低一决雌雄以致唱到通宵达旦。于是各种名目的酒歌：迎客、劝酒、盘歌、对子歌、筷子歌、桌子歌、宵夜歌等等便应时而生。

以荔波县为中心的布依族地区以“大歌”为酒歌。

“大歌”是与“小歌”同一类型的双声部重唱歌曲，其歌唱的主要内容是：迎送客人，颂祝村寨，叙事讲古等等，布依语叫：Wên Lēn。

在布依族传统的宴客节庆之日，山寨中的家家户户都要兴高采烈地参加各种聚会活动，并在活动中推举出最好的男女歌手以颂祝村寨，唱贺丰年，还要担负着与前来祝贺的亲友们摆擂赛歌的重任。这些酒歌（大歌）以即兴编唱见长。比如婚礼，歌手要把所有礼品一件件唱完以迎合主人的心意和对新婚夫妇的赞美，还要对前来祝贺的亲友表示恭维，他们首先开声唱道：乌冬喂！jiou dong wei！（意为：呵亲友们勒！）然后才唱出优美动人的歌句。

大歌的演唱形式主要是同声重唱。大歌的歌手们由于常常出席宴会赛歌，经过村村寨寨若干次盛大场面的合作，他们的“对子”较之于小歌要固定，并由于不断的实践和发展，歌手们从小耳闻目染并在长期的歌唱实践中得到锻炼，他们在音准的调节、声部的协调、感情的表达诸方面都能达到完美的默契。

大歌（与小歌）音程结合的主要特点在于它讲究结合的尖锐性和动性，

它利用大小二度和大小三度作为音程使用的基础和声部结合的主要语言，它们常出现在歌曲的重要部位上，不断的展现其鲜明而独特的色彩，有的段落甚至出现整个乐句的平行二度。

大歌由于多在酒席上演唱，因而形成了开朗、豪放、乐观、庄重的性格，演唱时用的是大嗓。

〔例：荔波县大歌：“放声唱大歌”〕

以罗（甸）望（谟）册（亨）为中心的布依族地区把在公众聚会、节日酒宴以及叙事摆古时所唱的酒歌、古歌统称为“大调”。

大调的演唱一般都趋于柔和、平稳、速度和缓，较少作四度以上的大跳，而且五声商调（望谟、册亨）五声宫调（罗甸）的应用是其调式的主要特征。演唱中滑音、波音与颤音的运用也是大调的一大特色。

〔例：册亨县大调：“青菜白菜水灵灵”〕

“酒歌”的曲调因地、因方言土语而异。独山县麻尾区的布依族酒歌其色彩较为突出，歌手在演唱上采用了真假声相结合的方法，由真声带滑音到高音变假声，热情而开朗：

（请参看酒歌“别嫌我的酒不好”）

有的歌手为了感谢主人的盛情招待，要把所有上的菜（虽不是七盘八碗，也有三盘五碟）都唱上一遍。荔波县的一首酒歌把受到款待的感受唱得又夸张、又有趣：（参看酒歌“杀个鸡来摆两边”）

布依族酒歌有席间专用的曲调，不作它用。亦有借用或共用山歌或情歌的音调。

它们总的特点是开朗、热情、充分展现了布依族好客、乐观、慷慨的民族性格。

酒酣夜阑时唱起叙事性歌曲是布依族群众聚会、宴客的普遍现象，这些叙事歌（特别是“古歌”）多是一个或两个乐句的无限重复，变化较小，是吟诵、说唱的结合。但也有部分叙事歌叙述歌者（或被集中了的一个人物）的遭遇和身世，或孤儿寡母的伤痛。成为一种专诉苦情的“苦歌”“勒甲（寡崽）歌”，长短不一，很富人情味。

唱苦情，这是由于压迫剥削和贫富的存在所出现的社会现象，这在各族民间歌曲中都有反映。它依靠所叙苦情的深浅和演唱者的情感来打动听者以引起感情的共鸣，有的还常常催人泪下，在布依族社会生活中有着一定的影

响。

四、礼俗歌曲

解放以来，布依族由于历史和政治的需要，在民族礼俗上有所改革；但，千百年来封建意识的影响使布依人的婚、丧、建房以及一些重大节日活动中渗进了部分唯心主义的内容。加之布依人历来信仰多神和崇拜自然物，在成宗的教派势力薄弱的情况下，驱邪、做鬼、求子、求药、开路等迷信活动依然在部分群众中流行。

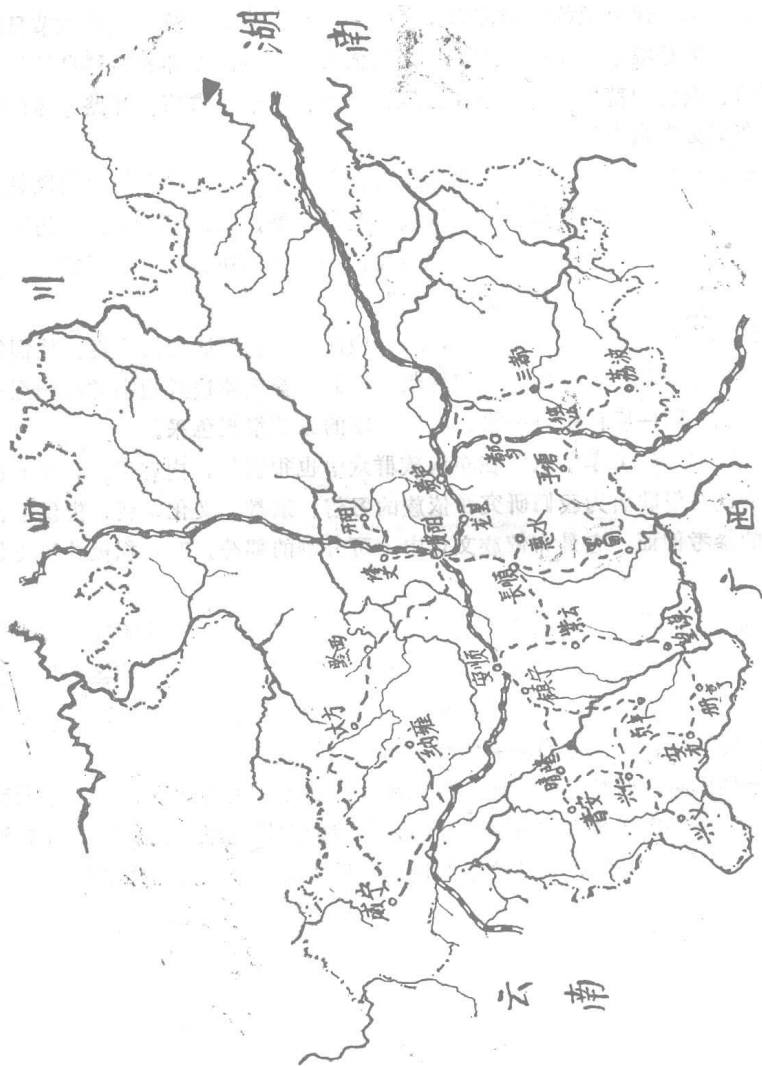
这些活动由半职业性的鬼师巫婆（梅腊）来施行，并伴有简单的歌舞。以荔波县的“鬼师歌”为例，其曲调较规范和完整，语言和情绪相当的吻合如《驱鬼》一歌就颇具神味，曲调口语化，一听便知在念咒。它调式色彩突出，是布依族民间歌曲中极少见的“角”调式。

布依族的葬礼也是较为隆重的，尤以望谟县打易区最具代表性。他们的丧葬歌庄重而肃穆，而且伴以铙钹舞蹈。他们绕着遗体边舞边唱并在句尾一齐同声合唱：阿一呃！别具一格，带有浓厚的原始祭祀色彩。

守灵时唱“鳧（孝）歌”在布依族群众中也很盛行，内容很广，多唱汉语。布依族礼俗歌曲为我们研究布依族的习俗、宗教、文化发展，提供了极有意义的参考例证。它是布依族文化中不可分割的部分，有其积极的历史价值。

布依族民间歌曲是布依族民族文化的重要组成部分。它伴随其它艺术形式（戏剧、舞蹈、民间说唱文学）的发展，发挥了它巨大的艺术魅力和社会功能。从各个不同的领域里反映了布依族的社会风貌、生产生活方式、心理素质、传统习俗、以及他们的美学观念和强烈的爱憎感。

布依族民间歌曲是其光彩照人的民族文化在音乐上的体现，这些艺术珍品是我们音乐工作者学习和借鉴的标本，是我们向民间学习的教科书。对她的介绍和探索还正开始，希望这个简述能有助于布依族民族音乐的研究和创作实践。



布依族二声部民歌初识

小 序

· 中笑 ·

几年来，第一次听到布依族二声部重唱曲时的深刻印象，一直激动着我，使我常常去回味与思索。

为什么通常音乐理论中所认为的不协和音程的结合、特别是二度音程的序进，在布依族二声部民歌中协和了起来？为什么二度音程向同度音程解决的这个不合理现象在这里也变得合理了起来？显然是一种罕见的调式构成的独特的旋律，不但听来十分自然，且还带来了某些新鲜感；那一对对歌手配合默契的演唱，分明使我们得到了恬静地、合谐地、美的享受……这篇短文就想讲讲布依族二声部重唱曲的这许多“不合理”及其他。纯属一孔之见，求教于同行。

概 况

流行于贵州省荔波县全境以及三都县周覃、九阡一带的布依族二声部民歌共有两类。一类叫“W_{en} n_{en}”，亦称“W_{en} L_{en}”，另一类叫“W_{en} L_{enm}”。由于前者是用真嗓演唱，早在五十年代就被音乐工作者命名为“大歌”；而后者虽也可用本嗓演唱，但音量较有控制，且常常是用假嗓演唱（特别是在谈情说爱时），故被命名为“小歌”。这种称谓现已被一些布依族歌手认可。另外，由于歌词是两首成对而存在或一首独立存在的特点，布依族人民也把“大歌”称为“双歌”，把“小歌”称为“单歌”。

布依族民间歌手都不识谱，更不知道理论上的几度结合为宜。但他们根据实践中形成的听觉习惯，能准确地辨别出什么音程结合为“合”与“不合”。

在实际演唱中，二重歌者既有固定的组合，也有临时的搭配。每次演唱前，两人都要告（校）音，并有专门的告（校）音曲。

凡逢婚嫁喜事，或建屋立房，就是布依族歌手大显歌才的时候。

在女方家中，主人的至亲好友将到别的寨子请来远近闻名的歌手一至二

对，向主人朝贺。他们唱主人的贤惠，赞扬主人的美德；也赞美主人的亲友。被赞美者要给歌手以赏钱。赏钱用红纸包好，民间叫“丢红包”。之后，主人家找来歌手答谢，或由本寨歌手自动出席对答，形成自由对歌的局面。在这种比较庄重的场合，一般只唱“大歌”。

凡唱大歌时，不用任何人维持秩序，而是歌手们用歌声来安定那异常喧闹的听众。无论何时，只要人们听到：

#	4	—	#	4.	3̣		3̣	3̣	2.	2		1	1	—	
	喂	(喂)		呀	唉		九	龙	喂		衣	呀			
0	0̣2		2.	3̣		3̣	1	2.	2		1	1	—		

就会鸦雀无声的静听演唱。这就是大歌固定的“歌头”。意为：亲友们、请安静，我们要唱歌了。

“小歌”则常常用于男女青年在室外、山野、田间、树林里谈情说爱之时；也可以用于讲述往事或宣传某人的故事。有时，一人在山野劳动，也可用“小歌”的曲调，填上相应的词来消愁解闷、消除疲劳。（民间叫做唱山歌，此时，省去“小歌”的“合声”部分）

歌 词

“大歌”的歌词是五言六句为一首。如：

二月到三月，	打田忙栽秧，
无论男和女，	个个种田忙。
唱首山歌玩，	人人都喜欢。

前四句是主体，后两句是即席步韵、延意的补充。演唱时，两人商定了主体四句就开唱，唱完这四句后停下来，即兴寻找后两句。这其间的休止可以说是无限的。但由于歌手们都有即兴创作的才能，实际上往往也只是短暂的停顿。“大歌”通常是两首为一对而存在。

“小歌”的歌词最常见的结构是五言四句为一首。也有五句、六句、七句结构的，但不多见。演唱时，先由低声部歌者用简单的曲调把歌词吟诵出来，然后，由高声部歌者重复这四句词起唱“合声”部分，低声部歌者随后进入，形成二重唱。如：

情理不容许

荔波

1=A

中速

(乙)(呢) 撒秧得三朝，苗齐田坎高，想用刀割去，
(稍快) (回原速)

天地不容许，
(甲) 撒秧得三朝(呢)(呢) 苗齐田(勒) 坎高，
(乙) 0 0 0 2 - | 1 1 1 1 -

想(呵)用刀割去(勒) 天地不容许(银奈)

1 2 2 3 2 1 1 | 2 2 1 1 1 - 1 1 -

演唱：罗玉芬 蒙祖英 记录：舒宝琴 翻译：覃家祥 配歌：中笑译意：

虽已娶了妻， 又把她嫌弃，
有心想离婚， 情理不容许。

布依族二声部重唱民歌的表达方式归纳起来可分“直叙式”、“隐喻式”、“反语式”三种类型。如前《情理不容许》即是隐喻式的表达。如：

我们到洞堂①， 见到龙基②屋，
实在大得很， 足够四人抬。

注：①洞堂：地名

②龙基：人名，传说中的著名歌手。

分明是说龙基的房子小，但却唱“实在大得很”。属“反语式”的表达。

“直叙式”则不用赘述。

在多段词的分节歌结构中，往往也有两种以上的表达方式并存的情况。

如： 《重结好姻缘》

(女) 回来了向才， 多年两分开，
请来吃午饭， 淡饭不要嫌。

这是隐喻式的表达。请“吃淡饭”中隐存着姑娘对小伙子的忠贞的爱情。

(男) 我被抓兵去，
青春虽过去，

整整有七年，
重结好姻缘。

这是直叙式的表达。

这两种不同的表达方式，正是两个不同人物的不同性格的细致的刻画，
颇富特色。

曲 式

“大歌”的曲式结构有着固定的形态。包括歌头、主体歌词段、对比段、再现段、歌尾等五个部分。如：《我们很欢迎》

〔歌头〕

〔主体歌词段〕

$\begin{array}{l} \underline{3} \underline{3} \underline{4.} \underline{4} \underline{4} \mid \underline{4} \underline{3} \underline{2.3} \underline{0} \underline{0} \underline{3} \mid \underline{4.} \underline{4} \underline{4.} \underline{4} \underline{2.} \underline{4} \underline{0} \\ \text{(喂 衣 哟 乌 喂 那 九 龙 喂 衣 哟 那) 我 们 甲 棒 寨 (呵)} \\ \underline{0} \quad \underline{02} \underline{2} \underline{2} \mid \underline{2} \underline{2} \underline{2} - \underline{1} \underline{1.} \mid \underline{2.} \underline{3} \underline{2.} \underline{3} \underline{2.} \underline{1} \underline{1} \end{array}$

$\begin{array}{l} \underline{2} \underline{3} \underline{3.} \underline{23} \underline{1} \underline{0} \underline{2} \underline{2} \underline{1.} \underline{0} \mid \underline{43} \underline{4} \underline{3} \underline{4} \underline{2} \underline{2} \\ \text{个 个 都 (让) 成 婚, 夫 妻 相 处 好 (啦)} \\ \underline{1} \underline{1} - \underline{2} \underline{1.} \underline{2} \underline{1.} \underline{0} \mid \underline{12} \underline{3} \underline{2} \underline{2} \underline{2} \underline{1} \underline{2} \end{array}$

〔对比段〕

$\begin{array}{l} \underline{4} \underline{3} \underline{3} \underline{0} \underline{2} \underline{3} \underline{3} \underline{20} \underline{0} \underline{1} - \underline{0} \underline{02} \mid \underline{2} \underline{4} - \underline{4} \underline{3} \\ \text{都 已 添 后 人; (喽 奈 嗯) 你 (喂) 们 来} \\ \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{1} \underline{1} \underline{2} \underline{1} \underline{1} \underline{1} - \underline{0} \underline{01} \mid \underline{1} \underline{2} - \underline{3} \underline{3} \end{array}$

〔再现段〕

$\begin{array}{l} \underline{4} \underline{4} \underline{0} \mid \underline{2} \underline{3.} \underline{23} \underline{1} \underline{0} \underline{2} \underline{1.} \mid \underline{3} \underline{4} \underline{4} \underline{2} \underline{3} \underline{4} \underline{0} \\ \text{甲 棒, 我 们 很 (呢) 欢 迎。 我 们 甲 棒 寨 (啊)} \\ \underline{2} \underline{2} \underline{1} \underline{1} \mid \underline{1} \underline{1.} \underline{1} \underline{1} \underline{1.} \mid \underline{1} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \underline{2} \end{array}$

$\begin{array}{l} \underline{4} \underline{2} \underline{3} \underline{0} \underline{2} \underline{1} \underline{10} \underline{0} \underline{1} - \mid \underline{3} \underline{4} \underline{4} \underline{3} \underline{4} \underline{3} \\ \text{个 个 都 成 婚 (奈) 夫 妻 相 处 好,} \\ \underline{2} \underline{2} \underline{1} \underline{0} \underline{1} \underline{1} \underline{1} \underline{1} \underline{1} - \mid \underline{1} \underline{2} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \end{array}$

〔歌尾〕

注：这是一组对歌中之一首。

不难看出，“主体歌词段”实际上是由两个乐句构成的单乐段；而“对比段”，从音乐上讲是“歌头”和“主体歌词段”的音乐材料的综合选用与略加发展，形成了与“主体歌词段”略有对比的一个新的段落（实为一乐句）紧接“再现段”（音乐上是变化再现），一气呵成，不能分开。之后，进入一个固定的“歌尾”。这个“歌尾”，从歌词看，既有“歌头”里的“九龙喂”（亲友们），又有“主体段”的第四句，就像是一个概括性的总结。全曲曲式结构如图。

{ 歌头 + 主体歌词段 + 对比段 + 再现段 + 歌尾
 { 引子 + A + B + A' + 尾声

可以看作是一个单三部曲式，但并不典型。因为那个“对比段”，其对比性实在是太弱了。不过，这也可以看作是第一种认识吧。

第二，从演唱特征看，中间那个“无限制”的休止，事实上把全曲分成了两个大的部分，再从旋律线条看，“对比段”与“歌头”十分相似。如《我们很惭愧》

歌头：

对比段：

这个对比段好像是用的“歌头”的曲调，填上了那两句步韵延意的补句（当然，根据歌词把原曲调作了相应的改动，但原型的骨架还显而易见），换言之，是歌头的再现。然后就是“主体歌词段”的再现。紧接下去的“尾声”，我们也可以

把它看作是第二个大部分的扩充，即便把它看作是全曲的扩充也未尝不可！

从音乐上讲：

A：歌头+主体歌词段

A¹：歌头再现+主体歌词段再现+扩充（“歌尾”）这岂不是一个我们不常见的曲式结构图么？它不同于西洋曲式学里讲的任何一种两部曲式。请看，在“A’”段的“歌头再现”里，词没有再现；在“扩充”句里，歌词上却是“歌头”和“主体歌词段”的概括和总结，其音乐又是“主体歌词段”末句的重复。

面对这样一个特殊的曲式结构，然而又是布依族人民在长期的艺术实践中创造，发展形成的固有的曲式结构，我们应该去认识它，分析和研究它，作出恰当的结论。

为了便于讨论，我们是否可以姑且把它看作是一个“加词重复的二部曲式”？结构图为A+A¹（有了一定的对比因素）。

“小歌”的曲式结构，相对而言，要明确得多了。如《我们没成家》

〔引子〕

〔A〕

2 4 . 3 | 4 $\overset{2}{\underset{3}{\curvearrowright}}$ 3 2 3 1 | 3 2 . 3 2 1 0 | 1 2 3 3 2 |

(乙)(衣) 别人秧苗好，长得绿翠翠，我们没管好，

〔B〕

3 1 $\overset{3}{\underset{2}{\curvearrowright}}$ 2 2 1 - (甲) | 2 3 3 $\overset{3}{\underset{2}{\curvearrowright}}$ 3 - - | # 4 3 3 $\overset{3}{\underset{2}{\curvearrowright}}$ 2 1 1 - - |

倒把田荒度。 别人秧苗好 长得绿(呢)翠翠，

(乙) | 0 0 0 1 2 - | 3 1 1 1 1 1 - - |

2 # 4 3 # 4 4 $\overset{3}{\underset{2}{\curvearrowright}}$ 3 | # 4 3 $\overset{3}{\underset{2}{\curvearrowright}}$ 2 3 2 2 . 1 1 - ||

我(喂)们管不好(那) 倒把田荒废(呢银奈)

1 2 2 2 6 1 2 | 3 1 1 1 6 1 . 1 1 - ||

很明显，这是一个戴帽式的二部曲式。独唱部分为“A”段，重唱部分为“B”段，（民间称这一段为“打合声”）皆为单乐段结构，前面还有一小节三个音的“引子”，这就是我们讲的“帽子”。需要指出的是，从歌词上讲，不但有“帽子”——“衣”，还有一个小尾巴“文奈”或“银奈”（皆可译为“熬尾了”），好像还穿上了鞋子呢！显得严谨而完整。