

蒙古族牧歌的结构形式

吕宏久

牧歌（牧民习惯地称之为“长调”）是内蒙古草原上流传颇广的民歌体裁。它的节奏舒缓自由，旋律悠扬奔放，意境深远开阔；它象滋润着草滩的清泉一般流经牧民的心田，带来美感和慰安。

牧歌的产生是和农业生产方式、牧区的生活节奏相联系的。在广袤无垠的草原上，那种逐水草而游牧的劳动生活，使人不论在空间上还是在时间上都有一种辽远空阔的感受。这种生活特点必然会反映在音乐上，形成这种格调迥异的民歌体裁。它在形式结构、旋律线条以及节奏律动等方面都有自己的特点，本文试着对牧歌的结构形式进行初步的探索。

由于牧歌的旋律发展得极为舒展自由，节拍律动又表现得不够鲜明，因此，它的结构就不象节拍节奏有明显规律的“短调”（相对于“长调”而言，也是牧民的说法，即小调民歌之类，那样一目了然。牧歌的旋律或激越奔放，或低迴婉转，似乎要挣脱开歌词的局限，节拍的格局而自由衍展，但它如同牧人跨下的坐骑，

任憑它馳騁奔騰，仍然囿在握。牧歌的结构，看似散漫无章，其实还是有线索可循的。

一、基本结构形态

在蒙古族民歌的诸多形式中，有一种常见的四句逗形式，如说唱“好来宝”的基本曲调：



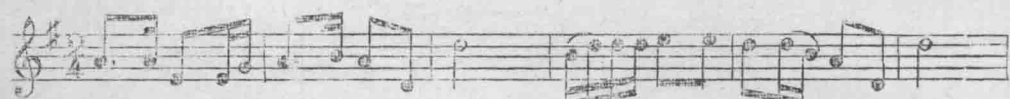
这是以两小节为一句逗，以明显的节奏分割，把一句乐段分为四个长度相等的分句。我们以这一基本结构形态和它的扩展形式，做为分析牧歌结构的起点。

下例是“乌力格尔”（民间说书）的开始曲，是上述基本形式的稍许延展：



第二、四句逗做了一点扩充，使紧凑的节奏舒展了一些，使那基于朗诵的旋律略具一点歌唱性。这种对称的扩充，使这四个句逗组合成为前后两个大乐句，（这种复合句结构，正是蒙古族叙事民歌的一种典型样式。）

如果象下例那样，每个句逗都做扩充，则四个句逗的结构意义增强了。它们由句逗发展为短句，并且相互间取得了相对的平衡。这也是“乌力格尔”的开始曲：



万紫千红的花朵开放啊， 是因为天上雨露滋润啊，



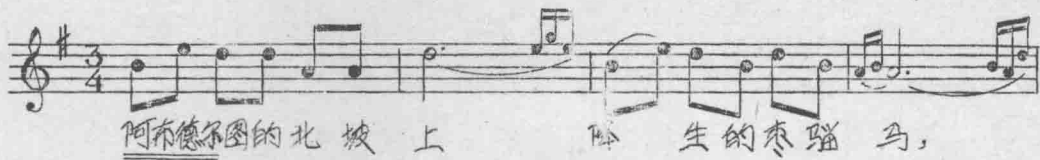
我这 愚笨的说书艺人啊， 全靠大家关怀照应 啊。

类似的结构形式，在蒙古族民歌中是很多的。下面各例，包括了二、三、四拍子，其共同特点是都划分为长度相等的下分。虽然它们的长度不及一个乐句，且只配以半句歌词，但它们的尾音的时值都较长，又大都落在调式的功能音上；这种旋律上的终止感（句末的半终止或乐段末的全终止）强调了这些句逗的结构意义，它们具备了乐句的结构功能，并且由它们直接构成乐段。

马盟《我的家乡》



《小枣骝马》



(布和朝鲁记)

锡盟《八匹骏马》



(额尔登格记)

在上述几个例子中，每个短句的尾音在时值上是比较自由的，并且有牧歌旋律中特有的后倚音装饰，因此，这已是牧歌的雏形了。牧歌体裁的歌曲，正是这种结构样式展开：因为只有如此凝练的短句，才有抻长的余地。当然，这种抻长并不是这些句逗的均等的延伸；它拉开的只是乐汇之间的关节。这一方面是为了把歌词交待清楚，另一方面也是音乐本身的需要，即为了旋律本身的音调特点的明晰。

虽然如上述那样，这些短句在结构上有着相对的独立性，但由于歌词的关系，往往在第一、二句之间和第三、四句之间在旋律的联接上，就较为密切，甚至合而为一，构成一个较长的乐句（此时，多用其它手法来平衡结构上的这一变化，见后面“结构的变体”一节）。

从歌词上看，在一般情况下，每个单乐段的歌曲中只包含两句歌词，反复一次才能完成歌词中的一个诗节（含四句歌词），因此，每句歌词常被分割为两个旋律句逗。而当牧歌的旋律较为开展时，一句歌词甚至会被分割为三个旋律句逗。

由此可见，牧歌结构中的句逗，是一个变化幅度很大的结构变体，（而这一个逗往往和乞鲁分句相一致。）它可能很短，是名付其实的句逗，相当于乐汇的长度。有时，它略有发展，成为短句，相当于乐节的长度，而在较为发展的牧歌中，这个句逗则

可能就是相当长的乐句了，虽然这乐句只包含了半句歌词，甚至只有一个单词。此时，旋律已不顾及歌词字面，而只是在歌词所提供的语境中恣意徜徉、尽兴发挥了。它所遵循的只是它自己的运动规律。

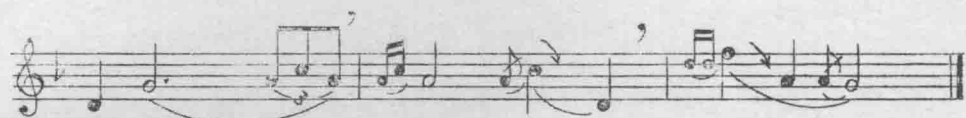
下面这首牧歌的第三句发展较大，仍是基本的四句逗结构，句逗与气息是一致的。



当旋律发展得更加绵长，一口气不能支持时，或旋律中出现大跳，形成旋律线的断层时，句法和气息就难于一致了，但仍保持着四句逗的结构形式。

下例的最后一句的后一小节，由于音区的跳跃，另用一口气急唱：





流 向

远 方

啊。

(斯琴比利格 记)

但做为基本结构形态的四句逗（或长或短的乐句）却有相当大的稳定性，即使是加入了衬词，或是词句有所移动，也仍然保持了这四句式结构。后面的例子是很有趣的：不论在哪一结构下位插入衬词句，都没有动摇了这一稳定的结构。

下例的二、四句是衬词。值得注意的是这首羽调式歌曲中的一、二两句发生了色彩对转，强调了征类色彩的宫调式因素。



《生格子走马》

想 念 草 原 的

马，

啊

啊



啊

牧 马 群 中

合 群

啊 哈

啊

与上例不同的是，下例一前一后的衬词句，就象引子和尾声一般束住了中间的两句，在总体上仍然保持了四句逗结构。



领唱《麻雀》

呢 哼 地

晨 曦 在 东 方 升 起

啊



麻 雀 啞 々 在 啼 叫

啊

呢。

(梁 杰 记)

二、基本结构的变体

前节所述的基本结构形态是和牧歌的歌词密切相关的，四个句逗（或乐句），较为均衡地附随着歌词。这是较为典型的情况，除此之外，在旋律上保持四句逗结构的前提下，常常有许多变化样式，这主要表现在歌词配合上的不平衡性。

下述情况是常见的，原本是属于两个旋律句逗的一句歌词，有时合而为一个句逗或乐句，这大都发生在上句歌词中。这样，下句歌词或分属于三个旋律句逗，或用衬词补充一个旋律句逗，总之，在总体上，依然保持着四句逗的旋律结构。这一现象，再耐不过地表明了旋律艺术所追求的结构平衡性。

下例的第一乐句与上句歌词相合，而下句歌词则分属于三个较短的乐句。

阿盟《小黄马》

玲珑的小黄 马 呀。 那达慕

竞马中 跑在前头。

(♩ 琴比力格记)

下面两例是在下句歌词的中间插入衬词句，在律仍是四句逗。

《腾云驾雾的黄骠马》



阿盟《陶牧河水》



这后一例的音调在蒙古族的民歌中是颇为独特的，它记录自内蒙古最西的额济纳旗，那儿毗邻新疆，在音阶、音调上，自然地受到影响。

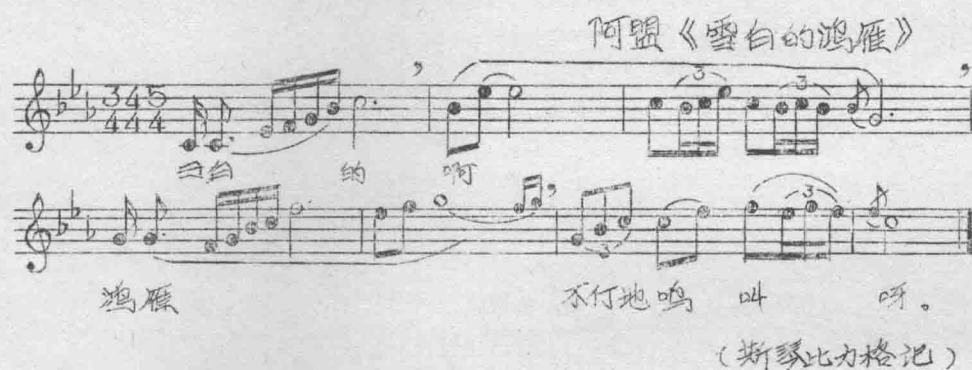
下例的上句歌词属于第一乐句，以尾音为半终止。下句歌词分为两部分：第二乐句和第三句逗（太短了，成不了一个乐句），并且都落在主音上，后者象是一个补充短句，但这仍不能取得结构的平衡，于是才有了最后的长大的衬词句，其节奏取自第二乐句，完成了歌曲结构的平衡。

昭盟《小枣骑马》

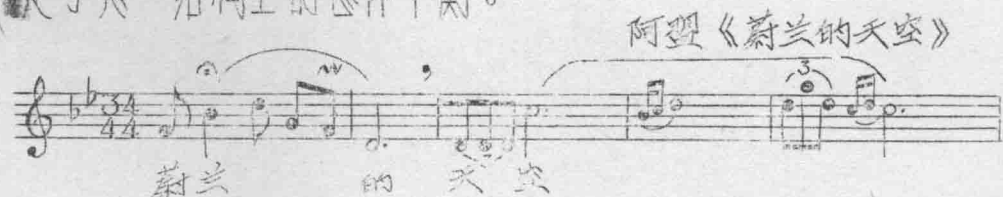




下例则与前述的情况相反：在上句歌词中间插入衬词，下句则配以一个旋律句。这种情况是较少见的。



除上述歌词配合的不均衡外，还有两种不常见的情况：一、一个乐段中只有一句歌词（上例也可以这么看），下例的歌词每句包含四个单词，而旋律也是四个句逗，每个单词之后都有拖尾。中有的较长，相当于一个乐句，有的则较紧凑，只相当于一个节拍长度的句逗。这四个句逗的结构本身已具有了内部的平衡，而上下句歌词的同样的（或稍加变化的）旋律重复一遍之后，则更肯定了这一结构上的总体平衡。





没有

边 际。

(斯琴比力格记)

下例的歌词则包含了三个单词，也是每个单词之后带有拖腔，但也隐伏地存在着四个句逗。从旋律上看，这首歌曲前后两大乐句组成，而它们各自又可以分割为两个小节。前乐句的两个单词各自有其拖腔，后乐句虽只有一个单词，却在换气之后继续拖腔（这时或许运用衬词），从而取得了结构上的平衡。



呼盟民歌

宽 主 恒

入

布措

带

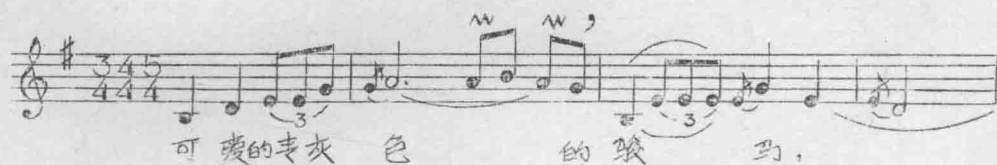
另一种少见的情况就是每乐段包含四句歌词。这沉重的负担使得旋律不能尽兴地飞扬起来，这就有些近似于叙事歌一类的“短调”歌曲。对于牧歌体裁来说，就不那么典型了。

三、结构的扩展

当旋律运动的势能四句段结构中消溶不下时，结构的扩展就成为必然的了。扩展的手法，一是在四句段的基座上插入衬词句。如下例，是在每两句段之间都插入衬词句，这衬词句正是旋律的高扬位置，使感情得到了充分的发挥。



另一种扩展手法是通过歌词的再分割而使乐句增多，形成五乐句或六乐句的结构。下例的下句歌词分割为三部分，在个乐段包含五个乐句。最后一句的前一半为衬词，这里也正是歌曲的高潮所在。





(斯琴比力格记)

下例的每句歌词都分割为三个小节，歪了乐段为大乐句。这样长大的歌曲结构在锡林郭勒草原上是较多的；单线条的旋律在这里得到了极为畅达开阔的发展。

每句词分为三个小节，是和牧歌歌词的构成有关；牧歌的歌词一般较短，多数情况下，每句词包含三个实词（名词、形容词、动词等），这也正体现了牧歌“字少腔多”的体裁特点。这一分为三虽不能说是极限，但也和旋律以及乐段的构成有关，

如若一分为四，就容易获得局下的平衡，以至形成新的结构单位，割裂了和对称的另一句歌词的紧密联系，而使歌词肢解。

锡盟《凉爽的杭盖》





(桑杰记)

四、结构的类型

如果从结构内口旋律的发展程度来看，我们还可以把歌歌分为以下两种类型：呈示型和展开型。

呈示型的旋律基本上没什么展开，旋律的高峰在歌曲的前下分。结构形式多为规整的基本结构，四句句逗可分为前后两下分，它们之间或是平行关系，或是引伸关系。

下例为包含四句逗的基本结构，旋律的高峰在第三小节，后四小节是前四小节的变化重复。旋律的反复既富有变化又不离题，按排得极好。歌曲表达了对于疾速逝去的时光无可奈何的心情。

锡盟《褐色的雄鹰》

褐 色 的 雄 鹰 啊。

捕 抓 起 来 多 么 有 力 呀 哎 喲。

(蔡杰记)

下例也是包含四句逗的基本结构，后四小节为前四小节的低五度模仿，没什么展开，旋律的高峰也在前下分。阿盟《北山梁》

长 那 北 山 梁 奔 跑 着 的。

部 金 梁 读 到 哟。(官不记)

下例也是一首呈示型结构的歌曲，虽然也是四句逗，但歌词的安排是不平衡的。如前述的结构变体那样，上句词属于第一乐句，而下句词则一分为二，其中第一、二句逗为第一乐句的变化重复，第三句逗，从旋律上看象是补充终止。



这一例还提供了一个值得注意的现象：同一旋律在反复时，可以在不同的地方断句，如例中标记“||”处。笔者在记录专海蒙古族民歌时，也见到同样的情况。这或许是质朴地表露了旋律的基本品格：它是一条连绵不断的线条，且有着自己的运动规律，歌词对它的影响，较多地表现在旋律的句逗和节奏上。

和呈示型相比，展开型结构的旋律有着较大的变化和发展，结构有时不很规整，旋律的高峰在歌曲的后半部分，形成了歌曲的高潮。

下例后半部分是前半部分的高八度重复，旋律得到了尽兴的发挥，在第八小节形成歌曲的高潮。