

山东民歌中《叠断桥》的由来及其变体

苗 晶

在汉族民歌小调中，有不少既非体裁、歌种，又不是曲目的民歌曲牌。这种曲牌从南到北，从东到西，流传范围相当广泛，几乎各地都有它的大量变体，它们基本上大同小异，只是演唱风格有所不同。这类曲牌不仅在民歌范畴，甚至在说唱、戏曲、民间器乐、民间歌舞中也都大量的存在，《叠断桥》就是其中的一个。

《叠断桥》这类曲牌在民族音乐五大类中普遍存在，那么，它来自哪里？最早属于那一大类？这个问题很难简单断言，比如清代中叶编印的《九宫大成》中即有《刮地风》、《黄莺儿》等曲牌，它虽与民歌中的曲牌同名，但曲调迥然相异，并非来自同一出处。但在近代的说唱音乐中，许多同名曲牌，与民歌曲牌基本类似。山东民歌中的《叠断桥》在传统民歌和新民歌中都大量存在，从现状观察可以得出以下几点认识。

（一）今天汉族民歌中有这样多的曲牌，流传之广，数量之大，绝非个别移植现象。如在小调比较发达的东北平原、华北平原中曲牌几乎在小调里占着绝对优势，如从山东民歌中看，绝大多数的小调都可以找到它原来的曲牌出处。

（二）山东流传的《叠断桥》虽然在民族音乐五大类中都有，但民歌中的《叠断桥》显然比说唱、戏曲中的要早些。这从山东琴书、聊城八角鼓、吕戏等可以得到证明。因为，在蒲松龄的聊斋《俚曲》的五十余种民歌曲牌中，就有《叠断桥》，这些都是明末、清初流行的小曲，如果从明末十七世纪四十年代算起，距今至少已有

山东民歌中《叠断桥》的由来及其变体

苗 晶

在汉族民歌小调中，有不少既非体裁、歌种，又不是曲目的民歌曲牌。这种曲牌从南到北，从东到西，流传范围相当广泛，几乎各地都有它的大量变体，它们基本上大同小异，只是演唱风格有所不同。这类曲牌不仅在民歌范畴，甚至在说唱、戏曲、民间器乐、民间歌舞中也都大量的存在，《叠断桥》就是其中的一个。

《叠断桥》这类曲牌在民族音乐五大类中普遍存在，那么，它来自哪里？最早属于那一大类？这个问题很难简单断言，比如清代中叶编印的《九宫大成》中即有《刮地风》、《黄莺儿》等曲牌，它虽与民歌中的曲牌同名，但曲调迥然相异，并非来自同一出处。但在近代的说唱音乐中，许多同名曲牌，与民歌曲牌基本类似。山东民歌中的《叠断桥》在传统民歌和新民歌中都大量存在，从现状观察可以得出以下几点认识。

（一）今天汉族民歌中有这样多的曲牌，流传之广，数量之大，绝非个别移植现象。如在小调比较发达的东北平原、华北平原中曲牌几乎在小调里占着绝对优势，如从山东民歌中看，绝大多数的小调都可以找到它原来的曲牌出处。

（二）山东流传的《叠断桥》虽然在民族音乐五大类中都有，但民歌中的《叠断桥》显然比说唱、戏曲中的要早些。这从山东琴书、聊城八角鼓、吕戏等可以得到证明。因为，在蒲松龄的聊斋《俚曲》的五十余种民歌曲牌中，就有《叠断桥》，这些都是明末、清初流行的小曲，如果从明末十七世纪四十年代算起，距今至少已有

三百五十多年的历史。这要比上面的几种说唱、戏曲等早的多。

(三)从鲁南五大调⁽¹⁾中套曲《满江红》来看,其中就有《叠断桥》,鲁南五大调是从苏北传过来的,与苏北五大官曲有着密切的联系。五大官曲本是两淮一带的民歌,明代建国初期,曾把这些民歌带进宫廷演唱,由此而得名为“官曲”,直到1421年以后才流传到北方。⁽²⁾可见《叠断桥》还可以推到明代以上,毫无疑问它确实是一首比较古老的民歌曲调。

(四)在杨荫浏先生的《中国古代音乐史稿》一书中,⁽³⁾把《叠断桥》列入明、清流行曲牌之一。同时列入的有219种之多。该书中提到,明、清还没有“民歌”这个名称,相当于今天的“民歌”的,只有“山歌”。(实际上“山歌”的含义与今天的也不同,系“民歌”的泛指)“山歌”进一步发展,有时用乐器伴奏,加了过门就成了小曲。由此可以看出曲牌也就是经过民间艺人的加工,在曲式结构上相对来说比较定型的小曲。另外,杨先生还认为少数与南北曲同名的曲调,如《满江红》《山坡羊》等,它们的音调常常与南北曲中的同名曲调完全相异,应该把它们区别对待。

《叠断桥》的名称也有几种不同的叫法,有的叫《迭断桥》,也有的叫《穿心调》等。“迭”与“叠”基本相同,“迭”有流、更迭、连接的含义。《叠断桥》与《迭断桥》都是把衬句比作“桥”,由“桥”把几个乐句连接起来,可见它是由曲式结构命名的。《穿心调》显然是指在几个乐句间,由衬句穿心而过;另外在民间套曲中它往往作为小曲夹在主要曲调中间,所以有“穿心”的说法。下面本文拟就《叠断桥》的基本结构;几种主要变体;在新民歌中的发展变化以及其他民族音乐大类中的变体等几个方面,分述于下。

《叠断桥》是一个典型的四句结构的小调曲式，这种结构，在汉族民歌中具有一定的代表性。下面我们分析一首比较古老的“满江红”中《四盼》里的《叠断桥》。

例一 $1=F \frac{2}{4}$

[A] $\underline{2} \underline{2} \underline{\underline{53}} | \underline{21} \underline{\underline{61}} | \underline{2} \underline{2} \underline{3} | 2 - |$ 正月里，乡丰彩呀咳哟，
[a] $\underline{55} \underline{\underline{6163}} | \underline{\underline{5.6}} \underline{\underline{532}} | \underline{1.2} \underline{\underline{3\dot{3}}} |$ (咳咳咳咳哟)，水仙
[b] $\underline{21} \underline{\underline{656}} | 1 \quad 1 | \underline{212} \underline{\underline{32}} | 1 \quad \underline{\underline{3-2}} | 1 - |$ 花儿开呀 (咳咳咳咳哟 咳哟) 二
[c] $\underline{\underline{51}} \underline{\underline{61}} \underline{\underline{65}} | \underline{\underline{2-3}} - |$ 月
[d] $\underline{\underline{51}} \underline{\underline{63}} | \underline{\underline{56}} \underline{\underline{532}} | \underline{1.2} \underline{\underline{3-3}} | \underline{21} \underline{\underline{656}} | 1 \quad 1 | \underline{221} \underline{\underline{661}} | 2 \quad \underline{3} | \underline{\underline{56}} \underline{\underline{53}} |$ 满地萌又萌芽心生呀 (咳呀咳呀) 三
[e] $\underline{23} \underline{\underline{53}} | \underline{23} \underline{21} | \underline{\underline{1-6}} - | \underline{23} \underline{16} | \underline{5} \underline{\underline{5.6}} | \underline{1.2} \underline{16} | \underline{5} \quad \underline{6} | 5 - ||$ 里来鸟语花香燕子来 (呀哈咳咳咳哟 咳哟。)

这首民歌由四个乐句，包括四个衬句共三十个小节组成。

第一句[A]是一个起句。

第二句[B]是一个承句，或者叫做对应句，与第一句上下相对。

第三句[C]是一个变化重复句。

第四句[D]是一个再现结束句。

第一个衬句[a]是一个经过性质的衬句，起着连接作用。

第二个衬句[b]是一个延长情绪的衬句，起着补充作用。

第三个衬句③是一个转换性质的衬句，起着发展变化作用。

第四个衬句④是一个结束的衬句，起着延伸终止的作用。

实际上从全局来看，四个衬句依次形成“起、承、转、合”的效果。它明显的起到以下一些功能：

(一) 装饰性 它使曲调活跃富有色彩。

(二) 过渡性 它起着连接全曲，承前启后的作用。

(三) 拱托性 它形成情感上的对应。

(四) 补充性 它在曲调上起着补缺作用。它把不同长短的词式，通过加衬，使前后乐句完整、对称。

第一乐句歌词是五字句，包括衬句共六小节。

第二乐句歌词是五字句，包括衬句共六小节。

第三乐句歌词是九字句，包括衬句共八小节。

第四乐句歌词是九字句，包括衬句共十小节。

由上可见第一、二句对称，第三、四句对称，第四句多两小节使全曲结束得更加丰满。

《叠断桥》这种结构形成一种典型的四句体民歌发展逻辑，即四个乐句的结尾，以 *re, do, la, sol* 依次下行级进构成。这种方式在北方汉族民歌中有一定的代表性。如《小白菜》、《沂蒙山小调》、《正月里来是灯节》、《织手巾》等等，都是这种结构。至于它的变格形式 *re, sol, la, sol* 以《春调》、《孟姜女》为代表，那就数不胜数了。

《叠断桥》这种结构还有一个突出特点——它是一种民间传统的领和形式。衬句就是它的和句，这种演唱形式一直到今天，仍然保留在说唱音乐中，比如山东琴书中每次选用这个曲牌必然要采取

领和形式演唱。

二

在山东民歌中《叠断桥》的变体非常多，但归纳起来最突出的可以说有三种。第一种即例一徵调式的《叠断桥》；第二种是宫调式的《打秋千》；第三种是商调式的《尼姑下山》。这三种不同的变体，代表着三种不同调式变体类型。下面我们可以把它们作一些比较分析。

第一种徵调式《叠断桥》（谱见例一）从全曲音调来听，给人印象最深的是第一个衬句的曲调。这样的音调在全曲中出现过各种变化四次。

$\underline{55} \underline{6\dot{1}63} | \underline{5\cdot6} \underline{532} |$ 第一衬句原形

$\underline{5\dot{1}} \underline{65} | \underline{2\cdot3} - |$ 原形的简化

$\underline{5\dot{1}} \underline{63} | \underline{56} \underline{532} |$ 原形的再现

$\underline{56} \underline{53} | \underline{23} \underline{53} | \underline{23} \underline{2\dot{1}} |$ 原形的下行走句形式。

例一从调式上分析，一般存在着两种说法，一种认为它的前半部分是宫调式，后半部分是徵调式。一种认为它就是徵调式。我是赞成后一种看法的。（当然前者也是成立的）因为 re, do 在徵调式中都是它的骨干音，由主音与骨干音构成的句间发展逻辑，属于同一调式的正常发展手法，不能看成转调。只是第三句 la 的出现作用不同，它起着转换的性质，但很快第四句又回到主音上来。徵调式《叠断桥》中有没有调式变化？它往往出现在第一个衬句及其各种变化上，如。

有。 $\underline{5\cdot\dot{1}} \underline{65} | 4 - |$ 第一衬句原形

$\underline{5\cdot\dot{1}} \underline{65} | 4 \underline{32} |$ 原形的变化重复

$\underline{565} \underline{45} | \underline{65} 4 | \underline{24} \underline{2\dot{1}} |$ 原形的下行走句

在这种情况下，民歌手演唱时，“ la ”的出现唱的非常不稳，往往带有很大的抖颤，它可以认为是由于移位引起的调式临时转化，但很快又回到徵调式上来，整个乐曲的每句句尾结音并没有改变。

第二种宫调式《叠断桥》——《打秋千》

例二 $1=C \frac{2}{4}$

[A] $\widehat{5\cdot 6} \widehat{1\dot{2}} | \widehat{6\dot{7}6\dot{5}} \widehat{4\dot{5}3} | \widehat{5\cdot 6} | 5 - | \widehat{2\dot{2}} \widehat{3\dot{5}3\dot{2}} | \widehat{1\cdot 6} | \widehat{5\cdot 6} \widehat{1\dot{2}} | \widehat{6\dot{7}6\dot{5}} \widehat{4\dot{5}3} |$
 清 明(双) 三 月 三, (呀呀 哎 咳 哟), 清 明(双) 三 月

[C] $\widehat{5\cdot 6} | 5 - | \widehat{2\dot{3}6} | \widehat{1\cdot 7} | \widehat{6\dot{3}2\dot{6}} | 1 - | \widehat{5\cdot 6} \widehat{1\dot{2}} | \widehat{6\dot{7}6\dot{5}} \widehat{4\dot{5}3} |$
 三, 姊 妹(就) = 人 要上南园 去打秋

[D] $\widehat{5\cdot 6} | 5 - | \widehat{6\dot{7}6\dot{5}} \widehat{3\dot{5}} | \widehat{6\dot{7}6\dot{5}} \widehat{3\dot{0}} | \widehat{1\dot{1}} \widehat{6} | \widehat{5\dot{6}} \widehat{1\dot{1}} |$
 千 哎哟我说 这儿哇, 雪白的 手 心

[E] $\widehat{6\cdot 7} \widehat{6\dot{5}} | 3 \widehat{1\dot{3}} | \widehat{2\dot{1}} \widehat{2} | 2 - | 5\dot{0} \dot{5}\dot{0} | 5\dot{0} \dot{3}\dot{2} |$
 要把(那个)缠心 搅(哪), (咳 咳 咳 哎 咳)

1. $\dot{2} | 1 - ||$
 哟 咳 哟)

它的结构是:

[A] — [C] — [B]	[C] — [C] — [D] — [D]
四小节 两小节 四小节	八小节 两小节 十小节
五字句	五字句 十字句 十字句

这首《叠断桥》省略了一个衬句, 但从整个结构上看, 仍然是对称的, 完整的。本来第十一、十二小节是第二个衬句的音调, 这里填上了实意词, 虽然少了一个衬句, 但从曲调上看并不缺少什么。从调式上看, 它是以 *sol*、*mi*、*re*、*do* 顺序发展下来。

第三种是商调式的《叠断桥》——《尼姑下山》

例三 $1 = {}^b B \frac{2}{4}$

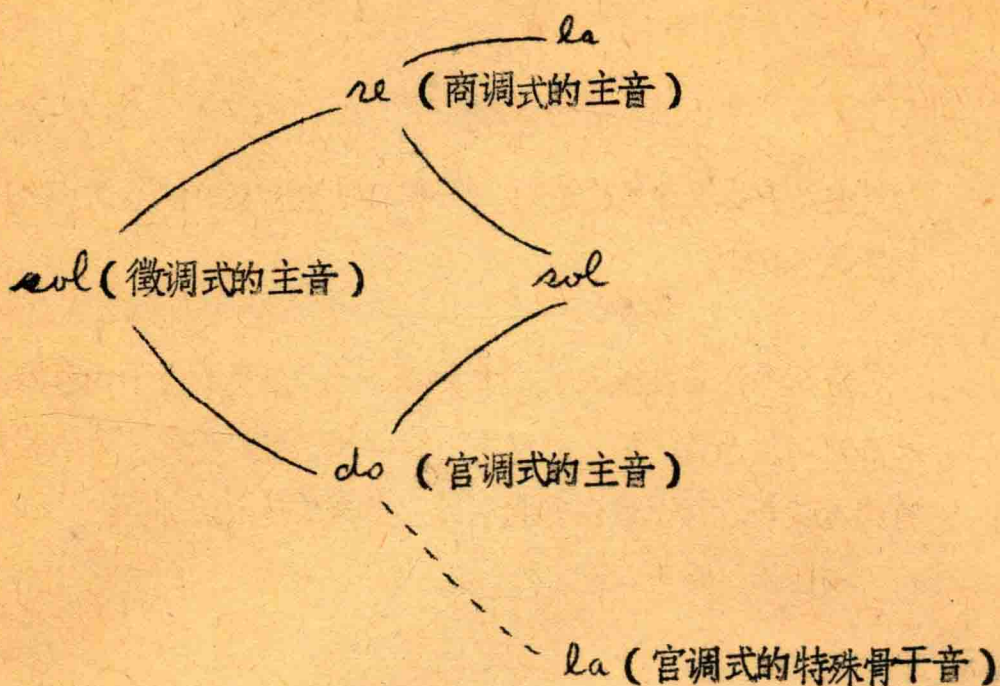
[A] $\underline{6} \underline{\underline{67}} | \underline{\underline{65}} \underline{\underline{35}} | \underline{6} \underline{6} \underline{7} | \underline{6} - | \underline{\underline{22}} \underline{\underline{3532}} | \underline{\underline{13}} \underline{\underline{27}} | \underline{6} \underline{\underline{67}} | \underline{\underline{65}} \underline{\underline{323}} | \underline{5} - |$
 一更鼓心初哪哟哟 (哎哟哎哟哟) 一更鼓心初
 [B] $\underline{\underline{656}} \underline{\underline{767}} | \underline{5} \underline{\underline{3561}} | \underline{5} - | \underline{\underline{25}} \underline{\underline{32}} | \underline{1} \cdot \underline{6} | \underline{\underline{25}} \underline{\underline{32}} | \underline{\underline{13}} \underline{\underline{276}} | \underline{\underline{56}} \underline{1} | \underline{\underline{65}} \underline{\underline{32}} |$
 (哎哟哎哟哟哟哟哟) 小小的小花 姑 今年刚二十
 [C] $\underline{5} \cdot \underline{\underline{56}} | \underline{\underline{532}} \underline{\underline{35}} | \underline{\underline{656}} | \underline{\underline{12}} \underline{\underline{16}} | \underline{\underline{56}} \underline{3} | \underline{\underline{67}} \underline{\underline{65}} | \underline{3} \cdot \underline{6} | \underline{\underline{56}} \underline{\underline{53}} | \underline{2} - |$
 五 姐 爹 妈 他 不 该 呀 送 俺 小 姐 这 条 路
 [D]₁ $\underline{\underline{12}} \underline{\underline{16}} | \underline{\underline{56}} \underline{\underline{13}} | \underline{\underline{33}} \underline{\underline{35}} | \underline{\underline{32}} \underline{1} | \underline{6} \cdot \underline{1} | \underline{\underline{36}} \underline{\underline{53}} | \underline{2} \cdot \underline{1} | \underline{2} - ||$
 他 不 该 呀 送 俺 小 姐 这 条 路 (哎哟哎哟哟)

它的结构是:

[A] — [a] — [B] — [b] — [C] — [D]₁ — [D]₂ — [d]
 六小节 六小节 七小节 八小节 五小节 三小节
 五字句 五字句 十字句 十字句 七字句

头两句是对称的, 最后结尾是以递减的方式结束。全曲以 *la, sol mi, re* 的层次发展。

通过上面三种不同调式的《叠断桥》可以看出, 一首民歌的调式也并非只有一种, 正如同流行在西北高原上的《推炒面》一样, 都有多种调式存在。民间歌手根据不同的歌词内容, 选择不同的调式, 很有创造性的。从上面三个例子来看, 衬句的音调基本相同或类似, 因此, 不论怎样变换调式, 也能听出《叠断桥》的音调特点。徵、宫、商三种调式的关系是非常密切的, 从它们各自的主音与骨干音的相互关系可以清楚的看出。



根据上图所示，徵调式主要通过级进就很容易转入宫或商调式。关键在第三个^和衬句第四个乐句上。通过“mi”可以引入商调式；通过“re”引入宫调式。如：

6̣ 7̣ 6̣5 | 3. 6 | 56 53 | 2 — ||

la — sol — mi la — sol — mi — re

6̣.i 6̣5 | 3 53 | 2 20 | 35 32 | 1. 2 | 1 — ||

la — sol — mi — re sol — mi — re — do

从四个乐句的结音来看，其基本规律是：

徵调式 re — do — la — sol

商调式

la — sol — mi — re

~8~
宫调式

sol — mi — re — do

都是依照下行级进方式进行。当然有时也有些不同的变化，但总的趋势是这样的。

三

《叠断桥》在新民歌中也大量的存在，新民歌由于内容的改变，在沿用传统曲牌方面，必然要引起一些必要的变化。下面我们看一首解放战争时期流行在鲁北惠民一带的《月下纺棉》。

例四 $1=F \frac{2}{4}$

3 35 | 32 16 | 2. 3 | 2 — | 35 23 | 61 56 | 1. 2 |
三更 月 心 明， 响起 纺车 声，

1 — | 23 2 | 13 21 | 6 61 | 65 61 | 5. 6 | 5 — |
原来是 王大姐 月下 开 织 工，

65 61 | 2 — | 6 61 | 65 61 | 5. 6 | 5 — ||
(哎呀哎呀) 哟！ 月下 开 织 工。

这首新民歌首先打破了《叠断桥》一句一个衬句的曲式结构。只是保留了第三“桥”放在结束句前面。全曲二十小节，形成四、四、六、六非常完整的结构。比传统曲调更加简练、规整、便于记忆。

又如流行在济南郊区历城一带建国初期的新民歌《四季歌》。

例五 1=F $\frac{2}{4}$

$\underline{2\ 2\ 3}\ \underline{2\ 7}\ |\ \overset{6}{\underset{4}{1}} - | 5\ \underline{6\ 6\ 5}\ |\ \underline{4\ 6}\ \underline{5\ 3}\ |\ \underline{2\ 2\ 3}\ \underline{2\ 7}\ |\ \overset{6}{\underset{4}{1}} - | \underline{2\ 2\ 2\ 3}\ |\ \underline{5\ 6\ 5}\ \underline{4\ 3}\ |$
 春(呀)春季里, (哎 哟 哟) 醉(呀)百花香, 男女(呀)老少
 $\underline{5\ 2}\ \underline{3\ 5\ 3\ 2}\ |\ 1 - | \underline{2\ 3}\ \underline{5\ 6\ 5\ 3}\ |\ \underline{2\ 5\ 3}\ \underline{2\ 3\ 2}\ |\ \underline{6\ 5}\ 6\ 1 | \underline{2\ 3}\ \underline{1\ 1\ 6}\ |\ 5\ \underline{6\ 5\ 6}\ |\ 5 - ||$
 下田忙, 起早贪黑忘辛苦, 犁田(哟)送肥赶插秧, 赶插秧。

这首新民歌全曲只有十八小节，结构更加精练。在衬句方面只保留了一、四。曲调上“变宫”，“清角”两音的出现，使它更富有色彩性的变化。

从上面两首新民歌运用《叠断桥》曲调的发展变化方面，不难看出。

(一) 新民歌在运用传统曲牌变化最大的地方，往往就是衬句，因为一般来说衬句中的词、曲最具有特色，也就是歌手所说的容易出“味道”。但是传统的衬句完全照搬，容易给人一种“古”的感觉。与新民歌的清晰、明快的时代特色不相符，因此新民歌在运用衬句上，有的加以变化，有的适当减少，有的填入实义词，以冲淡“古”的色彩。

(二) 新民歌在结构上有所突破，《叠断桥》的正规结构是三十小节，从这首新民歌看，前者只有二十小节，后者才十六小节。这种压缩的曲调，使人感到更加简炼、流畅。音乐形象更加单一、鲜明，具有一种“出新”的感觉。

(三) 《叠断桥》本是一种领唱与众和的形式，衬句的地方都是众和，由于新民歌中衬句的减少，基本上都成了民歌齐唱形式，这显然受了创作的革命歌曲的一些影响。

总之，从新民歌的种种变化，使我们更加清楚的看到民歌的曲调随着内容、时代特点的不同在发展，虽然这种变化比较慢，但它始终在不断的变。

四

在民族音乐其他大类中《叠断桥》的运用也相当普遍。山东民间音乐里不论是民间歌舞、说唱、戏曲、器乐都曾应用过这个古老的曲牌，但由于各类民族音乐的特点不同，《叠断桥》曲调的发展变化也就各异。

黄河南平阴民间歌舞《十八大姐斗王皮》中的《闹花灯》，就是《叠断桥》的一个变体。

例七 $1 = {}^bB \frac{2}{4}$

正月里闹花灯呀， (哎 哟) 正月里闹花灯，(哎 哟)

头前是龙灯，灯 鲤鱼 灯(哎) (哎 哟) 鲤鱼 灯呀，

后边是荷花 (哎) 灯(哎) (哎 哟)

四桥

这首民间歌舞中的《叠断桥》曲调的跳动很大，小七度下行大跳构成了它的特性乐汇，旋律大部分在较高的音区进行，只是最后一句才结束在中音区。从结构上看，四个“桥”都有。在节拍上压缩了一半，全曲只有十五小节。由于歌舞的需要，该曲在节奏方面的变化特别突出，其次是曲调中的大跳非常有特色，使曲调在情绪上异常热烈、

欢腾，打破了原曲^的牌级进型曲调平稳感。

在民间器乐方面，如鲁中茌州一带的竹笛独奏中，过去经常能够听到演奏《叠断桥》。

例八 $1=G \frac{2}{4}$

$\frac{3}{2}$ 1 2 3 | 2 2 1 6 5 6 1 | 2 2 1 2 3 5 | 2 2 2 3 5 | 5 6 1 6 5 | 3 5 5 3 2 | 一桥

1 1 2 3 2 3 5 | 2 2 1 6 5 | 1 6 1 1 0 | 6 5 5 3 2 | 1 6 1 2 3 | 1 1 1 | 二桥

5 5 6 1 6 5 | 3 5 3 2 1 2 3 | 5 4 5 6 1 6 5 | 3 5 5 3 2 | 1 1 2 3 2 3 5 | 2 2 1 6 5 | 三桥

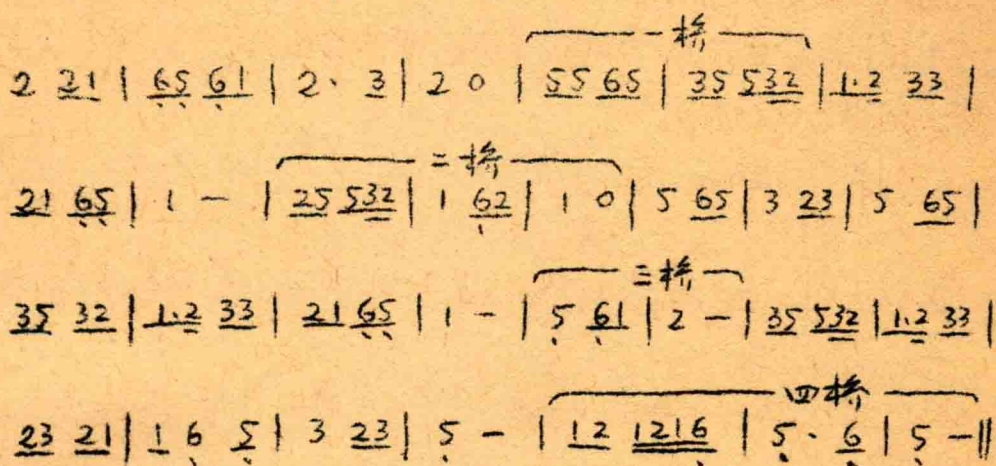
1 6 5 1 ||: 6 6 5 6 1 | 2 2 1 2 | 3 5 5 3 2 | 1 1 6 5 5 5 3 | 2 3 2 1 | 四桥

1 1 6 1 | 3 3 2 1 2 3 | 2 1 6 5 | 6 5 6 1 2 1 6 | 5 5 4 5 6 | 5 5 0: || 5 - || I. II.

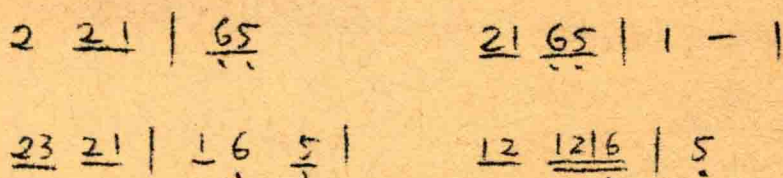
这首器乐的《叠断桥》用的是徵调式。虽然没有唱词，但四个“桥”听起来还是十分明显的。曲调的发展变化上最显著的地方是发挥了一些变奏的手法，更适合于发挥笛子的演奏技巧。节奏方面变化最大的地方是曲首，看来这是作为器乐曲引句的要求而变的，这一句在速度上可以自由处理，第四个乐句的反复变化演奏，使全曲更凑圆满。

在鲁北民间也有用大三弦演奏《叠断桥》的。

例九 $1 = G \frac{2}{4}$



这是广饶县一位盲艺人演奏的，结构上比较严紧，与例一相同，都是三十小节。他特别注意旋律在低音区的重复，如：



给人印象较深，最后六小节节奏上的变化，第四个衬句前，上下六度的大跳 sol—mi mi—sol 与前面形成松紧的对比，结束的很有气势，这在前面的一些谱例中还是少见的。

在说唱音乐中，如山东琴书常用《登断桥》，而且都是领和形式，演唱时情绪上有呼应与拱托，比较热烈。下面是琴书传统曲目《水漫金山寺》中的一段。

例十 $1=G \frac{2}{4}$

$\underline{22} \underline{2} | \underline{5} \overset{6}{\cdot} | \underline{21} \underline{65} | \underline{01} \underline{61} | \underline{22} \underline{1235} | 2 - | \underline{5} \overset{1}{\cdot} | \underline{46} \underline{5} |$
 (领)小和尚 跑上 山 (和)(喂) (领)(哎 哟)

$\underline{31} \underline{23} | \underline{21} \underline{65} | \overset{3}{\cdot} - | \underline{65} \underline{32} | \underline{11} \underline{23} | 1 - | \underline{55} \underline{65} | 4 - | \underline{55} \underline{65} |$
 扎跪在 师傅面 前 (和)(喂) (领)高 叫 师

$\underline{46} \underline{5} | \underline{31} \underline{23} | \underline{21} \underline{661} | 1 - | \underline{61} \underline{61} | 4 - | 5 - | \underline{16} \underline{5} |$
 付 你细听 徒我 言。(哎哇要是) 山 门 外

$\underline{23} \underline{21} | 6 - | \underline{22} \underline{26} | 5 - | \underline{53} \underline{21} | \underline{616} 1 | \underline{63} \underline{21} |$
 来了二位女 女(呀)妹 仙。(和)(喂)

$\underline{5} \underline{5} \underline{6} | 5 - ||$

琴书中《叠断桥》显然比以前的几个例子变化大些。从调式上看，从第七小节即进以“清角”为“宫”的上四度调，但巧妙的是如从G宫徵调式的角脚看，几个乐句的结音并没有变。因此这种转调我们也可以叫它色彩性的调式转换，它随时都可以转回来。如果把“清角”音换成“角”音，曲调一样流畅的进行。另一个较大的变化是衬句拖腔都进行了扩展，全面扩充成三十五小节。尤其是最后一个衬句扩展成五小节，这样在领和的呼应上，显得更加对称。

在鲁西北聊城八角鼓中有时也出现《叠断桥》，它的变化更加明显。

例十一 1=F $\frac{2}{4}$

$\underline{5\ 5\ 1}\ \underline{\overset{\sim}{2}\ \overset{\sim}{3}}\ |\ \underline{5\ 5\ 3}\ \underline{1\ 2\ 1\ 6}\ |\ \overset{1}{3}\ \underline{2\ 0\ 5\ 3}\ |\ \underline{\overset{\sim}{2}\ \overset{\sim}{2}\ 1}\ \underline{2\ 0}\ |\ \underline{5\ 6}\ \overset{2}{1}\ |\ \underline{5\ 0\ 1\ 6}\ \underline{5\ 5\ 3}\ |$
 王三姐 好 惨 然 (哇) (哎哎哟噢)

$\underline{3\ 3\ 1}\ \underline{2\ 5\ 3}\ |\ \underline{2\ 3\ 2\ 1}\ \underline{6\ 1\ 5\ 6}\ |\ \underline{1\ 1\ 0}\ \underline{5\ 2\ 3}\ |\ \underline{5\ 6\ 5\ 3}\ \underline{2\ 1}\ |\ \underline{6\ 1\ 2\ 3}\ 1\ |\ 1\ 0\ \underline{1\ 6\ 1}\ |$
 王宝钏 决 不 转 哇 (哎) 思

$\underline{2\ 6\ 5}\ \underline{1\ 4}\ |\ 4\ 4\ \underline{5\ 1}\ |\ \underline{3\ 5}\ \underline{1\ 1\ 6}\ |\ \underline{5\ 5\ 3}\ \underline{3\ 1}\ |\ \underline{2\ 5\ 3}\ \underline{2\ 3\ 2\ 1}\ |\ \underline{6\ 1\ 5\ 6}\ \overset{5}{1}\ |$
 想 起 部 不 回 还

$\underline{1\ 0}\ \underline{1\ 1\ 5}\ |\ \underline{6\ 1}\ \underline{5\ 6\ 5\ 3}\ |\ \underline{2\ 0}\ \underline{5\ 1}\ |\ \underline{3\ 5}\ \underline{6\ 1\ 1\ 6}\ |\ \underline{5\ 3}\ \underline{2\ 5}\ |\ \overset{2}{1}\ \underline{3\ 2}\ \underline{1\ 2\ 1\ 6}\ |$
 哇 (哎) 哟) 我 只 得 耐 着 性 把 岁

$1\ \underline{2\ 5}\ |\ \underline{\overset{\sim}{2}\ \overset{\sim}{2}\ 1}\ \overset{1}{5}\ |\ 5\ 0\ \underline{1\ 6\ 1}\ |\ \underline{2\ 3\ 2\ 1}\ \underline{6\ 5}\ |\ \underline{3\ 5\ 6\ 1}\ 5\ ||$
 岁 月 盼。 (哎)

从上面这首《叠断桥》曲调来看，全曲的长短没有什么大的变化，四个衬句也都保留，最大的变化是乐句的进行上更加灵活自由，特别是每一个乐句的开始和结尾，有的从第一拍开始，也有的从第二拍开始，跨小节的乐句也出现，给语言句法带来了更多的表现余地。衬句的曲调也比较自由，明显的打破了一般民歌句法的规整性。总之，例十、十一都受到河南曲子的影响较大，曲调装饰性强，在风格上交融了山东、河南的民间音乐特点。这也里省界边沿地区常有的现象。

在民间戏曲音乐方面，流行在鲁北、鲁东的吕戏里，有时也用《叠断桥》，它不是主要唱腔，只是在特定的剧目中，作为几个曲牌联唱形式出现，如传统剧目《老少换》五更中的三更唱腔，就是用的《叠断桥》。

例十二 $1 = \text{F} \quad \frac{2}{4}$

$\underline{02} \underline{22} | 2 \underline{\widehat{61}} | \underline{2.5} \underline{31} | 2 - | \overset{\text{一桥}}{\underline{5.1}} \underline{65} | 4 - | \underline{02} \underline{22} | 2 \underline{\widehat{61}} |$
 三更里 鼓心 忙， (哎咳哎咳哟) 三更里 鼓心

$\underline{21} | \underline{2.5} \underline{32} | \overset{\text{二桥}}{1 \underline{232}} | 1 - | \underline{5.1} \underline{65} | 4 - | \underline{05} \underline{3535} | \underline{6.5} \underline{53} |$
 忙， (哎咳哎咳哟哎咳哟) 怕只怕 到明 天

$\underline{02} \underline{22} | \underline{21} \underline{65} | 1 - | \overset{\text{三桥}}{\underline{6.1}} \underline{61} | 2 - | 1. \underline{3} | 4 - | \underline{3.6} \underline{53} |$
 俺二人 不能相 见， (哎 哟) 手 遮 脸

$\underline{23} \underline{21} | \underline{15} \underline{6} | \underline{02} \underline{23} | \underline{56} \underline{5} | \underline{53} \underline{21} | \underline{16} \underline{1} | \overset{\text{四桥}}{\underline{02} \underline{76}} | \underline{5} \underline{6561} | \underline{5} - ||$
 上前 叫一声 郎。 (哎)

《老少换》的故事写的是饥荒之年，穷人家被迫将妻、女装在口袋中出卖，买者看不到口袋内的妇女，结果一个老翁买了一个少女，一个公子反而买了一位老姬。他们同住在一个旅店内，每个人的心事重重，结局是当天夜里少女与公子一起逃跑。剧中以五更的形式来抒发这位少女的内心感情。一更换一个曲牌，三更用的是《叠断桥》，从旋律上它的明显变化主要有两点。(一) 节奏上“闪板”地方很多，显然是为唱词清晰、生动，适应表演的需要。(二) 四个衬句全有，其