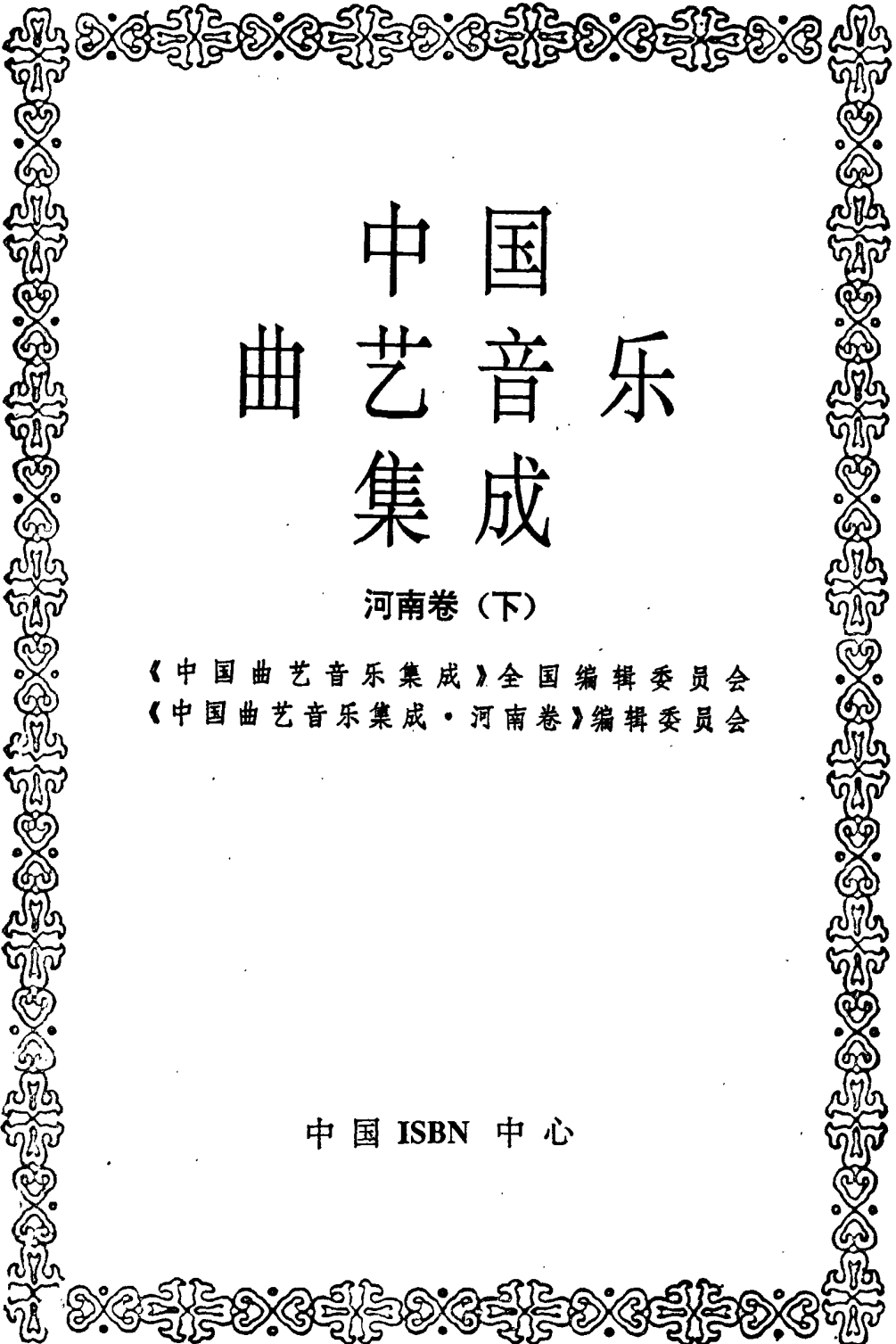


017504

中国曲艺音乐集成



中国 曲艺音乐 集成

河南卷（下）

《中国曲艺音乐集成》全国编辑委员会
《中国曲艺音乐集成·河南卷》编辑委员会

中国 ISBN 中心

1

河南坠子

概 述

河南坠子俗称坠子,因主要伴奏乐器坠子弦(即坠琴)而得名。清嘉(庆)道(光)年间(1796—1850年)起源于河南开封,流布于河南、河北、山东、安徽、湖北、陕西等省。民国初年以来,汪周干、王明福、王干臣、乔清秀、董桂枝、程玉兰、姚俊英等坠子艺人进入京、津、沪曲坛,进一步扩大了河南坠子的影响。至20世纪40年代,沈阳、长春、兰州、重庆、桂林、南宁、贵阳、长沙、广州、香港也都有了坠子艺人的足迹。

河南坠子的历史沿革有多种说法。1936年出版的《辞海》“坠子”条载:“坠子:杂戏之一种。多由女子唱演,唱时一手拍板为节,一手形容所唱曲中情节,另一人轧二弦和之。其始出自河南,后流传于山东,并稍变其腔调,因又有河南坠子、山东坠子之别。其名坠子之原因有二说:一因最初所唱之曲为玉虎坠,故简称坠子;一说坠子亦如莲花落,故亦称落子”(原注:“落者,坠也。”)。

1936年开封教育实验区出版部出版的张履谦《相国寺民众娱乐调查》说:“河南坠子的取名,是因为他唱词的字是一个字坠一个字的,而所拉的子弦(一般称为坠子)声音,跟着唱词的字拉着,唱的急拉的急,唱的慢拉的慢,他的起源有两说:一说河南的坠子戏是起于滩簧,因为他的唱词是有滩簧的腔调;一说河南坠子是源于唱道情的演变,谓唱道情的人感觉到手挟着一个渔鼓,拿着一个简板,用着一块醒木,一个敲的小铙,颇不便利,且感到唱道情的腔调单调,便演变成成为坠子了。”

1951年三联出版社出版的张长弓《河南坠子书》说:“河南坠子书,简称‘坠子’……它

最初是由莺歌柳书和道情书的结合而发展出来的。”“它的主要乐器起初只有一把三弦，一个人自弹自唱……”“以唱莺歌柳书为营生的艺人，力图创造自己的前途，于是便和道情书相结合了。他们首先吸收了道情书的渔鼓筒子和简板，把原来的三弦改成二弦，加上单钹，一共是四种乐器，应用在莺歌柳书的演唱中。”

1963年在郑州召开的“全国河南坠子艺术座谈会”上，许昌市坠子老艺人孟治法（1898—1974年）说：“早年听师爷孙永泰（原唱道情）说，开封城北招讨营小乔庄有个乔治山（小名叫水），清嘉庆年间人，小时候跟师父在开封‘唱三弦’^①。白天唱罢书，晚上没事，用马尾做个弓子，在三弦上拉着玩。师爷见了就吵，不叫他拉，师爷一走他又安上弓子拉，慢慢拉出字儿来，还怪好听。后来出师了，他就拉着三弦唱。他常唱的书是《玉虎坠》，时间长了，就叫唱坠子的……后来我在安徽界首唱坠子时还亲自听安徽太和县艺人郭成德（清同治年间人）说，他小时候随父亲在开封学生意，常到相国寺听坠子。这时相国寺唱坠子的已有三家，他想学，人家不教，他便掏钱学会了坠子带回安徽，20岁就唱响了。皖北的下路坠子就是由郭成德带回传开的”（引自河南省文化厅艺术档案《河南坠子艺术座谈会记录》）。

叶县坠子艺人张二贵说：“清咸丰八年（1858年）邓县简板书艺人李福荣来叶县行艺。他原来是唱腿板书的，所以又唱坠子书又唱腿板书，人称‘风搅雪’。咸丰九年（1859年）又有泌阳坠子艺人杨天义来叶县课徒授艺，徒弟有王如、许老五等”（见《叶县曲艺志》）。

豫北艺人康连朋说：“光绪年间（1875—1909年）濮阳九月十二会上，从开封来了个姓王的，叫‘王大戏’（艺名），自拉自唱。坠子弦能仿人说话，鸡鸣鸟叫，锣鼓家伙，拉啥像啥。唱莺歌柳的艺人就用小三弦改坠子弦，改唱坠子，叫脚蹬梆坠子。此后，唱道情的、唱梨花大鼓的也都纷纷改唱坠子。豫北有道情、莺歌柳、梨花大鼓‘三流归一’之说”（见河南省文化厅艺术档案《豫北地区河南坠子调查报告》）。

以上文字记载和艺人口碑资料虽不尽相同，但几种说法都一致说出了河南坠子是伴随着它的主要伴奏乐器坠子弦的产生而形成的。这种用三弦改弹为拉“拖腔坠字”的说唱形式就是坠子。民间艺人也有“坠子实名坠字”之说（见傅惜华《曲艺论丛》引琴师王明福所言）。

坠子、坠子弦、二弦都是民间对坠琴的俗称。清朝末年，三弦书类的说唱曲种遍及河南各地，是一个拥有艺人最多的曲种门类，唱腔有越调、平调之分。唱越调的用低音大三弦伴奏，有腿板书、洪山调、三弦饺子书等曲种；唱平调的用高音小三弦伴奏，有小鼓弦、三弦平（调）、莺歌柳、小仪封三弦等曲种。三弦伴奏多用节奏型的伴奏手法，艺人称之为“死品”，不管演员唱啥，都是那几种音型，有单调之嫌。在坠琴出现之后，艺人们便创造了一种随着

^① 唱三弦：艺人对唱仪封三弦书的简称。

演员的唱腔“唱啥拉啥”的伴奏手法。这种由小三弦改弹为拉的坠子弦看来虽很简单，但它却有着长杆、大弓、木指板、木音箱所带来的音域宽广、音色苍劲、柔美，善于模拟人声等艺术特色。正是这种可以“唱啥拉啥”、“拖腔坠字”的特色乐器，伴随着由三弦书、道情书、大鼓书、莺歌柳书等姊妹曲种吸收而来的唱腔和敲击乐器才形成了丰富多彩的河南坠子音乐。

二

河南坠子有西路坠子、东路坠子、北路坠子及乔派坠子等艺术流派。

西路坠子泛指陇海铁路开封以西和黄河以南的京汉铁路以西流行的坠子，与商丘、周口一带的东路坠子相对而言，其中包括开封、郑州、许昌一带的中路坠子，因为它们在语言和艺术风格方面近似。西路坠子是河南坠子中形成最早、发展最快的一个坠子流派，脚梆击节是它的主要标志，艺人们说：“西路坠子都挂脚梆，字清板稳，结尾干净利落，一不哼哼，二不哎哎，齐墩墩的搁到那儿”（见《全国河南坠子艺术座谈会记录》）。西路坠子艺人大部分是由开封一带唱仪封三弦和许昌、宝丰、鲁山、南阳、洛阳一带唱腿板书的艺人改唱坠子的，所以他们都用脚梆击节，这就为西路坠子的音乐风格注入了鲜明的节奏因素。加上中西部地区艺人，一向以中州音韵作为唱念的标准语言，讲究字正腔圆的演唱功力，以“硬弓大调”^①的演唱风格著称。

流布于临颖、漯河、舞阳一带的西路坠子，因处于颍、沙河的上游，又称上路坠子，与下游皖北阜阳、太和、界首一带的下路坠子相对而言。由于水路交通带来的有利条件，两省区的坠子、道情艺人交往甚多，渔鼓坠儿^②便是坠子形成初期的过渡形式，漯河、舞阳的坠子老艺人至今仍保留着这种技艺。

在西路坠子发展过程中，曾先后涌现出许多优秀的演员和琴师。他们是：刘士禄、雷明、王明福、王礼仲、程柯、王干臣、孟治法、李治邦、李挺俊、赵元修、范明言、丁志忠、赵翠庭、张凤枝、徐凤楼、刘明霞、王莲仙、董桂枝、程玉兰、王桂兰、范丽凤、刘桂枝、刘明枝、刘宗琴等。

东路坠子是指豫东的周口、商丘地区及皖北、鲁西南地区流行的坠子。周口地区及皖北阜阳地区又称下路坠子，起初也是由开封传来的。

下路坠子艺人多系渔鼓道情改唱坠子，善用简板而不用脚梆。唱腔的板式虽与西路坠

① 硬弓大调：艺人习称，指演员多用大腔大调演唱，伴奏多用硬弓长音相随。

② 渔鼓坠儿：演员打渔鼓演唱，琴师以坠子伴奏的一种坠子演唱形式。

子基本相同,但因不用脚梆击节,所以在曲调的发展变化方面就比较自由灵活,吸收道情、琴书、山东大鼓、莺歌柳的腔调也比较多。同时,在豫东南还有一种兼唱道情、琴书、曲子的丝弦道艺人,此时也都改唱坠子,所以下路坠子又叫丝弦道。他们还创造了一种简板坠子书,以简板每板两响的连击节拍,造成“紧打快唱”的一眼板效果,自始至终简板连响不停,故亦称响板书,因其节奏欢快、活泼,善唱生活小段,遂称小口坠子(见基本唱腔〔小口平板〕)。

以商丘为中心的夏邑、虞城、永城一带的东路坠子,原称大口坠子,起初是为了和小口坠子相区别,实际上大口坠子并不同于西路那种“硬弓大调”的“大口”唱法,它是在西路坠子的基础上又吸收了道情、瞎子腔、山东大鼓等曲种音乐而发展起来的。张治坤、张大贵、徐风云、徐玉兰都是由山东大鼓改唱坠子的。山东大鼓中的花腔和闪板夺字的唱法都被吸收、融合于东路坠子的唱腔之中,艺人称之为“山东串”。东路坠子唱腔细腻委婉,同西路坠子形成鲜明的对比。

东路坠子的代表艺人有:张治坤、张大贵、徐风云、徐玉兰、吕明琴、刘士红、马艳秋、吴宗俭等。小口坠子的代表艺人有李仰玉、张宗兰等,代表曲目有《何文秀私访》、《拴娃娃》等。

北路坠子的形成时间较晚,是清光绪年间由黄河以南的东、西两路坠子传来后,衍变发展而成。

豫北的长垣、原阳、封丘与开封一河之隔,两岸艺人经常往来交流。小鼓弦、大鼓弦、腿板书、三弦平、莺歌柳、道情等曲种遍布豫北各地。当河南坠子传入以后,艺人们便纷纷学习仿效。特别是这一带用小鼓三弦伴奏的曲种多,改起来更为方便。所以,用三弦改坠琴,腿板改脚梆的脚蹬梆坠子(又叫文明干梆)就很快发展起来了。不久,东路坠子也由商丘一线传入豫北。如鹿邑县艺人罗凤波、黄治国于1903年到濮阳赶会,赵言祥在会上一连跟着看了好几天,自己做个坠子弦摸着学唱坠子。后来便到会上自拉自唱。因没投过师,怕被人掂弦子^①,就拜莺歌柳艺人顾俊卿为师学唱莺歌柳,随后,师徒二人都改唱脚蹬梆坠子。赵言祥用莺歌柳书的花腔,创造了适合表现“姑娘小姐、婆婆妈妈”的巧口坠子唱腔,传统小段《摘棉花》就是他的代表曲目。在演唱时他还用莺歌柳书的小饶做出走场摘棉、绸带掩面逗乐等表演动作,更增加了北口坠子活泼俏丽的特色。他说:“后来我在许昌唱了二十七年,可总是忘不了‘哼哼哎哎’的腔弯,‘哼哼哎哎’就是脚蹬梆的东西,听着又脆又活泼”(以上材料引自《全国坠子艺术座谈会记录》)。赵言祥是北路坠子的代表艺人,由此可见莺歌柳是形成北路坠子艺术特色的因素之一。同时,北路坠子也吸收大鼓书的音调,尤其是山东梨花大鼓对其影响最大。豫东北的濮阳、范县、清丰一带和鲁西南交界,梨花大鼓原是这一带的第一大曲种,乔利元、徐元真原来都是唱梨花大鼓的,所以他们就很自然地把梨

^① 掂弦子,没收乐器。

花大鼓的唱腔吸收到坠子中来。20世纪20年代以来,豫北出现了一批优秀的坠子名伶,如乔清秀、芦永爱、运梅素、徐玉玲、范艳霞等,她们广泛吸收梨花大鼓、西河大鼓、大鼓京腔的唱念艺术营养,创造了具有“京口”之称的北口坠子。

乔派坠子是以乔清秀为代表的坠子流派,俗称“巧口”、“巧调”,是20世纪30年代以来最有影响的河南坠子流派。

乔清秀14岁(1923年)师从北路坠子艺人乔利元学唱坠子,后随师在冀鲁豫三省交界一带流动行艺。1928年后,师徒一行进入天津曲坛。

乔清秀天生一副清脆的好嗓子,擅长演唱小段曲目。到天津后,她根据城市听众的欣赏习惯和自己的特长,以演唱小段曲目为主。她聪颖好学,广收博采,在乔利元及琴师康元林的配合下,广泛吸收、借鉴各路鼓曲名家们的演唱技艺,创造了一种优美华丽的新坠子唱腔,受到了广大听众的欢迎。天津广播电台邀请她演唱河南坠子节目,胜利、昆仑等唱片公司也相继灌制了二十多段乔派坠子唱片,乔派坠子的影响日益扩大。嗣后,唱小段为主的女坠子演员多宗乔派坠子。

乔派坠子以清新、优美、俏丽的特色而著称。

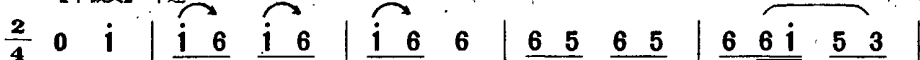
乔派坠子唱腔的基本板式是一个上下句结构形式的两句腔,俗称“平板头”。两句间不用过门,而用过渡性的花腔或嵌句连接起来,一气呵成,形成一个凝炼、精彩的特性唱腔乐段。

例1:

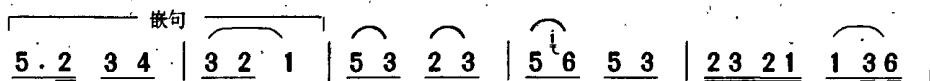
选自《凤仪亭》唱段
(乔清秀演唱)

1 = D

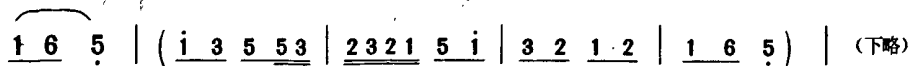
【平板头】中速



小 吕 布 正 在 凤 仪 亭 上 候(哇),



爽 哪 哪 哪 哪, 身 佩 环 响 是 来了(那个) 仙



姑。

这是乔派坠子唱腔中最有代表性的基本板式,其它四句腔、六句腔及垛子板等变化唱

腔,均由此发展而来。所以,这个基本曲调,也就是乔派坠子唱腔的典型主题音乐。它的独特艺术风格和鲜明音乐形象贯穿在乔派坠子的各种唱腔板式和各种唱段音乐中,是河南坠子听众最为熟悉的“巧调”唱腔。它是在北路坠子基础上,经过长期的演唱实践提炼、发展出来的。从她的老师乔利元的〔平板〕唱腔中亦可看出这种传承关系。

例2:

1 = C

选自《白猿偷桃》唱段
(乔利元演唱)

【平板】稍慢

$\frac{2}{4}$ 0 $\overset{t}{6}$ | 6 5 | 5 5 | 3 $\overset{t}{3}$ | 3 0 |
 这 山 长 青 松 松 罩 山,
 3 3 | $\underline{5}$ 3 $\underline{2}$ | 2 $\underline{1\ 7}$ | $\overset{\sim}{6}$ 5 | ($\underline{3\ 5}$ $\underline{3\ 2}$ |
 山 藏 古 洞 是 洞 有 仙。
 $\underline{3\ 5}$ $\underline{5\ 3}$ | $\underline{2\ 3}$ $\underline{2\ 1}$ | $\underline{1\ 6}$ 5) | (下略)

从以上两例可以看出,乔清秀和乔利元的基本板式、曲式结构、调式以及句尾的落音都是一样的。然而,由于乔清秀运用引伸、变化的润腔方法,从原有的唱腔素材中,以欢快、跳跃的节奏处理和加花、装饰的旋法,提炼出一系列生动、活泼的主题音型,如 $\underline{1\ 6}$ $\underline{1\ 6}$, $\underline{6\ 5}$ $\underline{6\ 5}$, $\underline{5\ 3}$ $\underline{5\ 3}$, $\underline{5\ 6\ 1}$ $\underline{5\ 3}$, 通过有机的反复、交替和发展、变化,形成了一个焕然一新的坠子唱腔,使曲调的音乐形象起了质的变化,既具有叙事性又富有歌唱性。如上例1《凤仪亭》唱段开唱的两句仅是一般的交待人物的唱词,乔清秀用她的带有呈示性的主题音乐唱腔,在对人物特定情景进行叙述和描绘的同时,也向听众自然地展现出了吕布与貂蝉的生动音乐形象。

乔清秀的坠子唱段大都以上述具有鲜明音乐形象的平板腔起唱,多数唱段不用引子。但根据唱词内容特定情景的需要,为了使开唱部分多样化,有些唱段也吸收、借鉴传统坠子的〔引子〕唱腔音乐,作为序唱形式出现。如:《双锁山》、《宝钗扑蝶》、《拴娃娃》等都属于这一类型。如《双锁山》的〔引子〕唱腔。

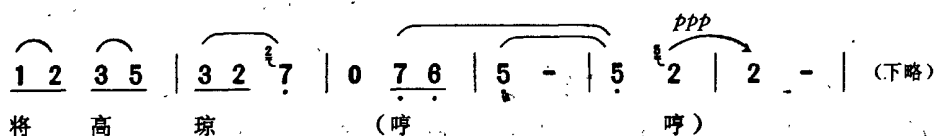
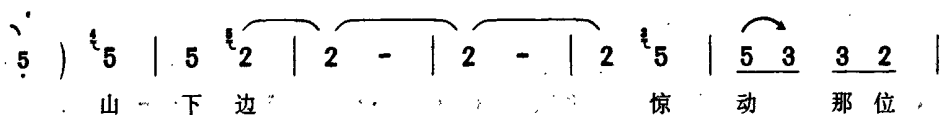
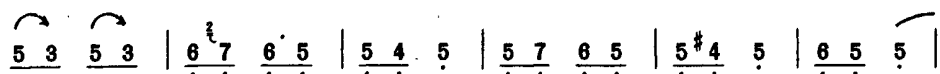
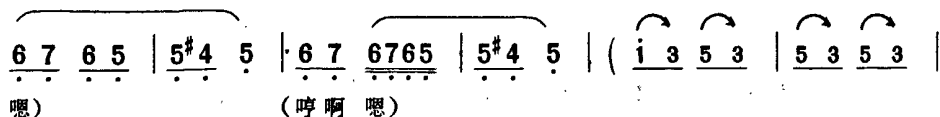
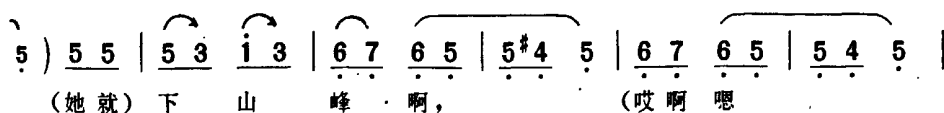
例3:

1 = D

选自《双锁山》唱段
(乔清秀演唱)

【引子】稍慢

$\frac{2}{4}$ 0 5 | $\underline{1\ 2}$ $\underline{1\ 5}$ | $\underline{5\ 1}$ $\overset{t}{5}$ | ($\underline{1\ 2}$ $\underline{1\ 2}$ | $\underline{1\ 2}$ $\underline{1\ 2}$ | $\underline{1\ 2}$ $\overset{\sim}{5}$ |
 刘 金 定 催 马



传统坠子唱腔的〔引子〕,都是“小弦子一拉带三哼,哼不够三声不好听”的扯闲篇唱词,俗称“哼弦腔”或“三搭腔”。乔清秀从唱段的整体安排和交待人物的特定情景出发,舍弃了扯闲篇的传统程式,将〔引子〕的唱腔曲调,填上正篇书的唱词,作为序唱,经过精心的艺术处理,使其成为整个唱段的有机组成部分,巧妙地利用“三搭腔”中的花腔和伴奏过门中的特征音型: 6 1 6 5 5 3 5, 1 2 1 2, 5 3 5 3, 引申为刘金定下山的情景描述,并通过强弱对比、反复再现的多种处理方法,把一员俊俏的女将催马下山、自远而近、洋洋自得又局促、羞涩、欲行又止的神态,抒发得淋漓尽致。当这个富有诗情画意的序唱过后,紧接着一个欢快的大过板,引入正篇开唱的平板唱腔。

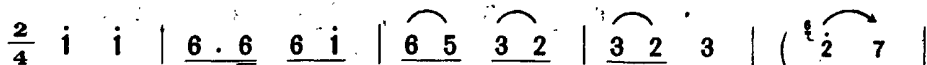
这种“三搭腔”的音乐风格源于三弦书类的曲种,后来被西路和北路坠子所吸收采用。如北路坠子艺人卢永爱、大老黑在《鸿雁捎书》(见本卷河南坠子选段)唱段中的开唱句就引用了这种唱腔。他们曾和乔清秀一起在天津搭班演出,乔清秀的基本唱腔自然也吸收了这种润腔手法和音乐素材。她的基本板式中的一些特征音型和“三搭腔”里的花腔音调 6 1 6 5 5 3 5 是有一定联系的。

乔清秀的坠子唱腔音乐是和她的演唱技艺结合在一起的。她的声音清亮、甜美,音域较宽,常采用提高唱腔音区的处理手法,如她的平板唱腔常出现在高音区的“花腔”。

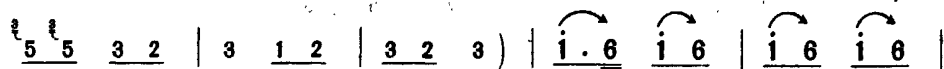
例 4:

1 = D

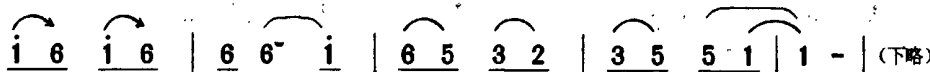
选自《昭君出塞》唱段
(乔清秀演唱)



林 中 听 不 尽 的 百 鸟 唱 (哎),



刷 啦 啦 啦 啦 啦



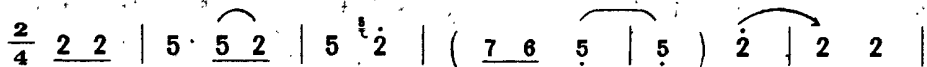
出 崖 底 下 村 茅 庵 (哪)。

乔派坠子在唱、念方面吸收了京韵大鼓等姊妹艺术的京腔韵味,故又称“京口坠子”。如《双锁山》、《韩湘子渡林英》等唱段中的大段说、念白,均采用京腔诵念。而且她还独具匠心地把这种“京味”和坠子的平板唱腔糅合在一起,创造出又念又唱的绝妙佳句。

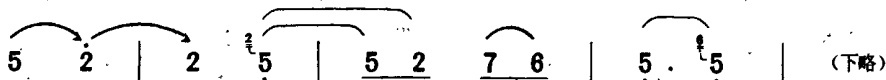
例 5:

1 = C

选自《凤仪亭》唱段
(乔清秀演唱)



你 说 两 朵 鲜 花 鬓 边



扶 忽 灵 灵

这种唱、念结合,大起大落的艺术处理,把一个“绝代佳人”的形象有声有色地展示出来了。

乔派坠子的艺术特色和演唱技艺,对河南坠子的发展和传播有着深远的影响。

三

河南坠子曲目分为中、长篇大书和短篇小段两类。长篇有《三国演义》、《水浒传》、《说岳》、《杨家将》、《包公案》、《大红袍》等；中篇有《花园会》、《红灯记》、《打渔船》、《闫家滩》、《陈三两爬堂》、《王金豆借粮》等；短篇小段有《偷石榴》、《借髻髻》、《小黑驴》、《小黑妮》、《拾棉花》、《比婆家》、《双锁山》、《洛阳桥》、《马前泼水》、《鸿雁捎书》、《玉堂春》、《游西湖》、《凤仪亭》、《古城会》、《黛玉悲秋》、《宝玉探病》、《林冲发配》等。

中、长篇大书以说为主，短篇小段以唱为主。城市书场、茶社以女演员唱小段者居多，农村、乡镇则以男演员说唱大书为主。

河南坠子曲目的词文通俗易懂，情节生动，人物形象鲜明，具有浓厚的生活气息，深受广大听众的欢迎。如中篇书《花园会》就是一篇极富说唱艺术特色的曲艺精品。全篇书围绕着张廷秀得官上任、乔装私访与独居绣楼、望眼欲穿的王二姐在花园不期而遇，竹帘内外的恩爱夫妻想认又不敢认这一特定情景，充分发挥了曲艺艺术的叙事、抒情的特性。其中《王二姐思夫》和《花园相会》两大段唱尤为精彩。整个唱段结构严谨，形象生动，情真意切。（见本卷《花园会》选段）。

河南坠子小段，亦有许多精彩的代表性曲目。如：《小黑驴》、《拾棉花》、《偷石榴》、《借髻髻》等。这些小段共同的特点是：情节风趣、幽默，人物生动、活泼，语言朴实。无论是《偷石榴》中“崩楞崩楞”挨了五九四十五砖头，结果一个石榴也没偷着的小女婿，还是《借髻髻》中的“不借不借不借哩”，“要借要借要借哩”的三嫂和二楞媳妇，都给人留下深刻的印象，成为家喻户晓的坠子唱段。

坠子的词格以七字句、十字句为主。其它还有三字嘞、四字垛、五字嵌、六字顿、九字连、十三串等句式；在组合，使用时比较自由灵活，不拘一格。如三字嘞除在人物、景色的赞子中组成排句、垛句外，还常附加在七字句、十字句的前头，连缀起来使用，称为“三字头”。

七字句多为上四下三的“四三”句式。如：

关公打马进中原，
千里寻兄送嫂还。
五关连斩六员将，
刀劈秦琪黄河滩。

这种句式来自民间流传的通俗文学，流畅自然，无论是说念或诵唱都很上口、动听。

十字句的句式有“三四三”和“三三四”两种形式。“三四三”句式即“上三中四下三”。如

实指望亲上做亲情意重，

不料想竹篮打水一场空。

这就是黛玉悲秋红楼梦，

似这样痴情女子令人疼。

这种十字句式实际是七字句加三字头所组成的变体，在七字句的唱词中也是经常出现的，所以它仍然保持着七字句的“四三”节奏的流畅特性，称为巧十字。

“三三四”即“上三中三下四”，如：

正月里掐樱桃长街去卖，

二月里过端阳都戴艾来。

三月里三月三牛郎织女，

四月里下严霜遍地草衰。

这种句式多用于书段中报花名、观景致、说穿戴打扮、唱十二个月一类的唱词。唱词格律为两个三音停加一个四音停（即三三四句式），节奏比较特殊，难以掌握，故称“拙十字”。

除此之外，还有六字、八字、九字、十一字、十三字等多种句式，一般都不常用，只在一些特定的唱词中出现。

四

河南坠子的唱腔音乐属板式变化体。基本板式是一个来自三弦平调的〔平板四句腔〕，故有〔平板〕或〔平调〕、〔平腔〕之称谓。它以对称的上下句作为结构体式，根据唱词的格律、句式和感情表现的需要，发展变化出〔七字韵〕、〔五字嵌〕、〔三字嘞〕、〔巧十字〕、〔拙十字〕、〔含韵〕、〔武板〕、〔煞板〕等一系列的变体板式，结合唱段开篇的〔引子〕、〔哼弦腔〕、〔三腔四送〕、〔三大腔〕（三搭腔）等特定唱腔，组成了名目繁多的坠子唱腔音乐。这种结构体式以简练的基本音乐素材和上下句的发展变化形式为特点，所以，坠子艺人们曾习惯地把坠子唱腔的基本板式称之为“一仰一合”，既有上下句的结构含义，又是对坠子音乐特征的形象表述。1953年出版的《河南省第一届民间艺术会演选辑》中安澜、怀岑、锦唱《河南坠子的初步探索》说：“〔一仰一合〕为河南坠子的基本曲，演唱者唱任何韵，都要以此为基础。”“〔一仰一合〕曲合十字句、五字句、七字句，甚至十三、四字或八九字都能唱。因字句的不同，所以又有〔七字韵〕、〔五字嵌〕、〔巧十字〕、〔拙十字〕、〔三字嘞〕、〔巧十三字〕等名称。”由此可见，民间艺人多是以唱词的句式作为坠子唱腔基本板式名称的。20世纪50年代后期，除了〔三字嘞〕、〔五字嵌〕、〔巧十字〕等节奏独特的唱腔仍沿用原来的名称，其它一般比较通用的七字、十字、八字等句式的〔平板〕唱腔，则多用〔平板〕或〔平腔〕之称谓。同时，坠子艺人还借用地方戏曲的唱腔板式，将不同速度的〔平板〕唱腔称为〔大慢板〕、〔小慢板〕、〔二八板〕。为了提供翔实的研究资料，我们将河南坠子的传统唱腔板式及其有关的各种称谓分

述如下：

〔引子〕 唱正篇之前的导引性唱腔板式。比较通用的〔引子〕包括〔引诗〕、〔引白〕、〔引腔〕三个组成部分。〔引诗〕又叫定场诗，是一种节奏自由的吟诵性腔调；〔引白〕是演员与听众交流的即兴性表白，可长可短，最后一句叫板起唱又称〔引腔〕；〔引腔〕多为一句式的散板唱腔，类似戏曲唱腔的导板。开封中路坠子艺人在一句散板引腔后面又创造了一种一眼板的“四六句”花腔。

例 6：

1 = D

(王元伦演唱)

【引诗】

廿 $\underline{\text{X X}} \underline{\text{X X}} \underline{\text{X X}} \text{X} (\text{冬}) \parallel \underline{\text{X X}} \underline{\text{X X}} \underline{\text{X X}} \text{X} (\text{冬}) \parallel \underline{\text{X X}} \underline{\text{X X}} \underline{\text{X X}}$
 三 国 战 将 数 马 超， 定 计 没 有 孔 明 高。 长 坂 坡 前 数 赵
 $\text{X} (\text{2} -) \parallel \text{X X X} (\text{2} -) \parallel \underline{\text{X} \cdot \underline{\text{X}}} \underline{\text{X X}} \text{X X X} (\underline{\text{5 15}}) \parallel$
 云， 张 翼 德 大 喝 三 声 当 阳 桥。

【引白】

四句闲言道罢，引出残书半篇；各位听众稳坐两旁，不嫌俺南腔北调，破喉咙哑嗓，空口白字，凉腔掉板……

【引腔】

廿 $(\underline{\text{5}} - \underline{\text{1}} \underline{\text{5}} \underline{\text{0}}) \parallel \underline{\text{2 2.}} \underline{\text{2 2 2.}} \underline{\text{2}} - \parallel (\text{2}^{\text{tr}} - - -) \parallel$
 听 我 慢 慢 地

$\underline{\text{5 1}} \underline{\text{2 2.}} \underline{\text{2 1.}} \underline{\text{6 6}} \underline{\text{6 6}} \underline{\text{4}} \parallel \underline{\text{5 3 3}} \underline{\text{2 2}} \underline{\text{2 1}} \underline{\text{1}} \underline{\text{0}} \parallel \underline{\text{1}} - - - \parallel$
 道 来 一 回。(哎) (哎) (哎)

$\underline{\text{2}} \underline{\text{4}} \underline{\text{5 1}} \underline{\text{6 5}} \underline{\text{3}} \parallel \underline{\text{2}} - \parallel \underline{\text{5 5 1}} \underline{\text{6 5 5 3}} \parallel \underline{\text{2}} - \parallel \underline{\text{2}} \underline{\text{1}} \parallel$
 (哎 咳 哪 呀 咳， 哎 咳 哪 呀 咳， 哎 呀

$\underline{\text{2}} \underline{\text{1}} \parallel \underline{\text{2 3 2 1}} \underline{\text{5 6}} \parallel \underline{\text{1}} - \parallel \underline{\text{5 1 1}} \parallel \underline{\text{6 5}} \underline{\text{5 3}} \parallel$
 哎 呀 哎 呀 啊 哎 咳 呀 哈

$\underline{\text{2 3 1 2}} \underline{\text{5 2}} \parallel \underline{\text{1}} - \parallel \underline{\text{2 3 1 2}} \underline{\text{5 2}} \parallel \underline{\text{1}} - \parallel \underline{\text{1 1}} \underline{\text{6 5}} \parallel$
 哪 呀 哼 啊 咳， 哪 呀 哼 啊 咳， 哼 哎 哪 呀

4 . $\overset{t}{3}$ | 2 1 $\overset{t}{5}$ $\overset{t}{6}$ | 1 - | $\overset{t}{i}$ $\overset{t}{i}$ $\overset{t}{6}$ 5 | 4 . $\overset{t}{3}$ |
 咳 哎 哪 呀 哪 哈 咳, 哼 哎 哪 呀 咳 哎

$\overset{t}{2}$ $\overset{t}{1}$ $\overset{t}{5}$ $\overset{t}{6}$ | $\overset{t}{1}$ ($\overset{t}{2}$ $\overset{t}{1}$) | $\overset{t}{1}$. $\overset{t}{2}$ $\overset{t}{5}$ $\overset{t}{5}$ | $\overset{t}{1}$. $\overset{t}{2}$ $\overset{t}{5}$ $\overset{t}{5}$ | $\overset{t}{2}$ $\overset{t}{3}$ $\overset{t}{2}$ $\overset{t}{1}$ | $\overset{t}{1}$ $\overset{t}{6}$ |
 哪 呀 哪 哈 咳。 哪 嗨 咳 咳 哪 嗨 咳 咳 哪 嗨 哪 呀

$\overset{v}{1}$ $\overset{t}{5}$ $\overset{t}{3}$ | $\overset{t}{2}$ $\overset{t}{3}$ $\overset{t}{2}$ $\overset{t}{1}$ | $\overset{t}{1}$ $\overset{t}{6}$ | $\overset{t}{1}$ 0 $\overset{t}{5}$ $\overset{t}{3}$ | $\overset{t}{2}$ $\overset{t}{3}$ $\overset{t}{2}$ $\overset{t}{1}$ | $\overset{t}{1}$ $\overset{t}{6}$ | 1 - ||
 咳, 咳 哪 哈 哪 呀 咳 咳 哪 哈 哪 呀 咳)。

〔哼弦腔〕 亦属于唱正篇之前的导引性唱腔。起初只是琴师与演员定弦试音时即兴哼出的一句唱腔，无任何唱词。后来为了表示与听众的交流，加上了“咱们先唱一回”的词句。如果琴师定的调子不合适，演员还可接着反复“再唱一回”。

例 7：

1 = F

(王元伦演唱)

【哼弦腔】
 $\frac{2}{4}$ 0 $\overset{t}{2}$ | $\overset{t}{5}$ 5 | $\overset{t}{3}$ - | $\overset{\sim}{2}$ $\overset{\sim}{2}$ | 2 $\overset{t}{2}$ $\overset{t}{2}$ |
 (哼) (哼)
 $\overset{t}{7}$ $\overset{t}{7}$ $\overset{t}{6}$ | 5 $\overset{t}{2}$ $\overset{t}{6}$ | 5 $\overset{t}{5}$ | 5 - |
 (哼)

例 8：

1 = F

(王元伦演唱)

【哼弦腔】
 $\frac{2}{4}$ || 0 $\overset{t}{2}$ $\overset{t}{2}$ | $\overset{t}{5}$ $\overset{t}{3}$ $\overset{t}{3}$ | $\overset{t}{3}$ $\overset{t}{2}$ $\overset{t}{1}$. $\overset{t}{2}$ | $\overset{t}{2}$ $\overset{t}{6}$ $\overset{t}{5}$ | 5 - ||
 咱 们 先 唱 一 回。
 咱 们 再 唱 一 回。

〔三腔四送〕 三弦铰子书艺人改唱坠子后带来的铰子腔。它既可演唱风趣的开篇书帽,又可即兴编唱一些“扯闲篇”的唱词,作为导引性的唱腔使用。演员与伴奏者一唱一和,三腔四送,气氛欢快热烈。艺人又习称为〔喊头〕。(见本卷河南坠子基本唱腔)。

〔三大腔〕 〔三腔四送〕的变体。因演唱时不用伴奏者帮腔(送腔),所以,唱腔板式也就衍变为只有“三腔”,没有“四送”的所谓三大腔。从曲谱实例来看,坠子里的〔三大腔〕不具有三个腔句的曲式结构,实际上只有两腔,唱词也只有两句。它之所以有三腔之称,正是由于它的名称、素材、风格都源于〔三腔四送〕。值得注意的是,这种没有伴奏者送腔的变体唱腔,通过演员回环、呼应,起伏跌宕的拖腔,依然保持着一唱一和的韵味。它不仅用作“哼弦”、“定场”之类的〔引子〕唱腔,而且还同正篇唱腔有机结合,引申、发展成为一种常用的基本唱腔板式。西路、北路及乔派坠子唱段中都有这种唱腔。如《巧嘴八哥》、《昭君出塞》、《双锁山》等。

〔平板〕 河南坠子唱腔的基本板式。基本曲调由两组上下句组合而成,俗称〔平板四句腔〕,简称〔平板〕或〔平腔〕。

例 9:

1 = D

(书帽 王元伦演唱)

【平板】

$\frac{2}{4}$ 0 6 6 | 1̇ 6 5 | 3 5 5 2 | 2 3. | 3 (2̇ 2̇ 7 | 6. 7 6 5 |

闲言 不叙 (咱) 归 正 本,

3. 2 1 2 | 3 2 3) | 1̇ 1̇ 7 | 6 6 5 | 5 3 | 2 1 |

一 论 论 当 年 (咱) 开 正 封。

1 (2̇ 2̇ 7 | 6 7 6 5 | 3. 2 1 3 | 2 1) | 0 1 1 2 | 3 5 3 |

回 文 单 表 (这)

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

哪 一 个, 老 少 哩 稳 坐 是 慢 慢 听。

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

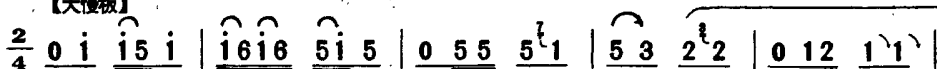
〔平板〕唱腔多为七字、十字句式。七字句式即〔七字韵〕，如上例。因不同的速度变化，又有〔小慢板〕（行速）、〔二八板〕（中速）等称谓。十字句式有〔巧十字〕和〔拙十字〕之分。〔拙十字〕多用于赞赋一类的特定唱腔，节奏性强，较为难唱；〔巧十字〕为一般常用的唱腔，多用于大书或唱段的开唱部分，好学易唱，作为各流派演员的代表性唱腔。一般都用很慢的壮板（♩ = 40）或广板（♩ = 44）速度，故又称大慢板。

例 10：

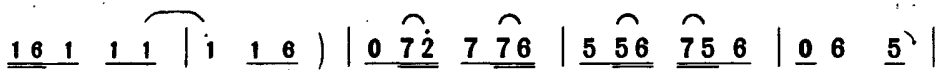
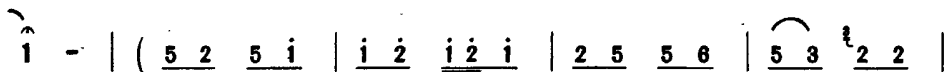
1 = ^bA

（书帽 张宪法演唱）

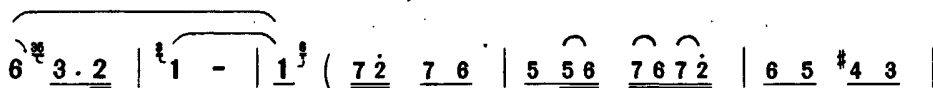
【大慢板】



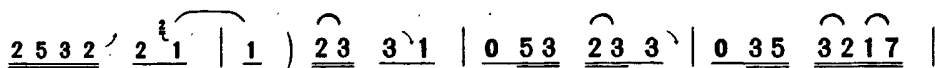
当 哪 哪 流 言 道 罢 咱 就 归 正 本 （哪），



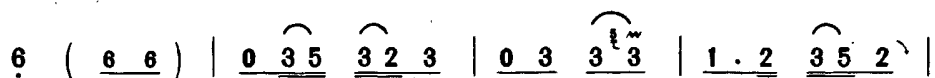
一 论 论 哪 胜 当 年 开 正



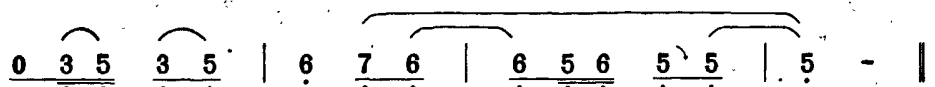
封。



在 位 您 老 少 君 家 （你们）都 来



到， 您 给 俺 两 厢 （那个）稳 坐



慢 慢 听 （哼）。

〔平板〕不仅有不同词格、不同速度的变体,而且由于演员所用的音调和节奏的不同,以及不同艺术流派演唱风格的影响,派生出了高调、低调、巧调、北口、南口、大口、小口、老口等多种变体唱腔。这些也都是艺人在演唱实践中形成的习惯称谓。

〔平板〕的曲式结构没有一定的规范,依照唱词的格律和演员的处理,灵活运用,自由发展。若是两句一段的唱词,唱腔也相应地只用一对上下句的乐段,艺人称为〔平板头〕,这是最基本的“一仰一合”曲式。

例 11:

1 = D

选自《樊梨花招亲》唱段
(王元伦演唱)

$\frac{2}{4}$ $\underline{\dot{6} \ 5}$ $\dot{6}$ | $\underline{\dot{1} \ 5}$ $\dot{6}$ | $\dot{1}$ $\underline{\dot{1} \ 5}$ | $\underline{\dot{6} \ \dot{6} \ \dot{1}}$ $\underline{5 \ 3}$ | $\underline{5 \ \dot{6} \ \dot{1}}$ $\underline{5 \ 3}$ |
 鼓 打 一 更 明 了 天(哪), 樊 梨 花

 $\underline{5 \ \dot{6} \ \dot{1}}$ $\underline{5 \ 3}$ | $\underline{2 \ 1}$ $\underline{1 \ 2}$ | $\underline{1 \ \dot{6}}$ $\underline{5}$ | (下略)
 绣 楼 叫 丫 鬟 (哪)。

〔平板〕 唱腔常用的是四句一段的曲式,即〔平板四句腔〕。一般又多用于唱段或段落中的开唱部分,当唱词转入连贯的叙述部分时,唱腔则随之反复叠唱、垛唱,并通过其它嵌句、寒韵等变体板式的转换,最后以〔煞板〕落腔,组成一个完整的唱段。

〔三字崩〕 根据三字词组的节奏特征变化的唱腔板式。多为上三、下三的六字句式,常和七字句结合起来,用作“赞子”、“条子”的说唱板式。如《借髻髻》、《小黑驴》中的“赞子句”,也有大段有节奏的吟诵板式,如《双锁山》中的“板白”。

〔五字嵌〕 根据五字句式的节奏特征发展的变体板式。一般多嵌在七字句、十字句的唱腔中,故称〔五字嵌〕。唱词亦多为赞子句。有些较长篇幅的赋赞唱词也可独立成章,构成短篇书帽唱段,如《瞧景》(见本卷河南坠子基本唱腔)。

〔垛板〕 俗称垛子。二拍子或一拍子,节奏鲜明,以变化重复的手法,形成整齐、规律的叠句唱腔片断。适用于三字、五字、七字、十字等各种句式。〔三字崩〕、〔五字嵌〕也就是“三字垛”、“五字垛”,其它〔平板腔〕、〔含韵〕、〔武板〕、〔煞板〕等都可垛唱,〔平板〕垛唱称作“平板垛”,〔含韵〕垛唱称为“哭腔垛”。

〔武板〕 又称〔飞板〕,以快板速度形成有板无眼的紧打慢唱板式。擅长表现紧张、激越的情绪,多用于唱段结尾。小快板速度的短小片断唱腔叫〔小武板〕,快板速度的“大板”唱腔叫〔大武板〕。