

山东地方曲艺音乐 辛

辛 力 安禄兴 主编



山东地方曲艺音乐

辛 力

主编

安禄兴

一九八七年七月

内 容 提 要

该书对我省二十六个曲种——山东琴书、山东大鼓、胶东大鼓、东路大鼓、诸城大鼓、弦子鼓、木板大鼓、山东渔鼓、山东洛子、平邑洛子、渔鼓坠、单皮鼓、小鼓、山东清音、四平调、临清时调、临清琴曲、三弦平调、端鼓腔、弦子鼓、花鼓丁香、聊城八角鼓、胶州八角鼓等，从渊源、流变、剧目、演出，到各曲种音乐结构体制、腔调、板式、伴奏及风格特点，进行系统挖掘、整理，并附各曲种典型唱段曲例，资料详实；是一本研究曲艺音乐的资料书、工具书。

山东地方曲艺音乐

辛 力 安 禄 兴 主编

刘 羣 副主编

批准书号：山东省出版管理处出版许可证87—77

正文印刷：济南陆军学校印刷厂 书价3.50元

版权所有、翻印必究

目 录

绚丽多彩的山东曲艺音乐·····	安禄兴 (1)
一、琴书类曲种综述·····	辛 力 (4)
山东琴书音乐·····	辛 力 安禄兴 (5)
二、牌子曲类曲种综述·····	辛 力 (18)
1、聊城八角鼓音乐·····	吴瑞生 李士剑原稿 辛力 赵焕英整理 (19)
2、胶州八角鼓音乐·····	蔡铁原 王锡壁 徐增亮 (26)
3、济宁八角鼓音乐·····	陈道庭 (30)
三、鼓词类曲种综述·····	辛 力 (34)
1、梨花大鼓音乐·····	辛 力 (35)
2、胶东大鼓音乐·····	刘俊礼 黑廷瑞 (40)
3、东路大鼓音乐·····	王福来原稿 辛力整理 (46)
4、平度大鼓音乐·····	袁延书 蒲瑞亭 (48)
5、梁派大鼓音乐·····	正 方 (51)
6、诸城大鼓音乐·····	惠立群 (54)
7、木板大鼓音乐简介·····	(56)
四、渔鼓类曲种综述·····	辛 力 刘 翬 (57)
1、山东渔鼓音乐·····	刘 翬 辛 力 (58)
2、山东洛子音乐·····	荣世生 (65)
3、平邑洛子音乐·····	尹凤鸣 (70)
4、小鼓音乐·····	任瑞炎 原稿 辛 力 整理 (73)
5、单鼓音乐·····	詹仁忠 (76)
6、平调弦子鼓音乐·····	刘家训 (82)
7、三弦平调音乐·····	尹凤鸣 (86)
8、端鼓腔音乐·····	陈 炎 (90)
9、渔鼓坠音乐·····	刘 翬 辛 力 (92)
五、杂曲类曲种综述·····	辛 力 (95)
1、山东清音音乐·····	刘 翬 (96)
2、四平调音乐·····	安禄兴 杨建波 (102)
3、临清时调音乐·····	程占吉 徐凤霞原稿 辛 力 赵焕英整理 (105)
4、临清琴曲音乐·····	徐凤霞 程占吉原稿 辛力 赵焕英整理 (108)
六、走唱类曲种综述·····	辛 力 (111)
花鼓丁香音乐·····	刘 翬 张敬宝 (112)
后记 (附作者近年来发表的论著、论文索引)·····	(119)
文稿责编·····	郑铁民

绚丽多彩的山东曲艺音乐

安禄兴

中国曲艺音乐，是在我国民歌基础上形成、发展而来的。劳动创造了人类，劳动也创造了艺术。具有数千年文明古国的中国历史，蕴藏着辉煌、灿烂的民族艺术。民歌，是一切艺术之源头。我国从远古至今，那丰富无比的民歌海洋，是历史的镜子，记载着历代人民的三大斗争实践和真情实感，集中了千百年来艺术匠人的智慧和审美情操，创造出数以万计的曲调、形式、风格；并在长期流传、衍化过程中，孕育、造就了迄今百数种的说唱艺术。早在远古时代的“击壤歌”，“日出而作、日入而息、凿井而饮、耕田而食、帝力何有于我哉”！便是说唱艺术的萌芽形态。

随着历史的进程，从远古民歌到我国第一部诗歌总集——《诗经》，奠定了说唱艺术的基础；从《楚辞》、《汉乐府》，到衍化出我国第一个说唱形式——隋代“说话”，说唱音乐充分吸取民歌的演唱精华，并使说与唱相结合，用于表现完整的故事，大大发展了民歌的演唱形式，使说唱音乐在深厚的人民性基础上，形成了一种与人民更加贴近的艺术演唱形式。后历经唐代“变文”，宋代“涯词”、“陶真”、“鼓子词”、“唱赚”，元明时代的“诸宫调”、“说唱词话”、“货郎儿”、“道情”、“莲花落”等等曲艺形式，至当代以来，已形成一百数十种曲艺种类。

山东为我国历代经济、文化要地，齐鲁文化已渐成为华夏传统文化缩影。随着说唱形式的形成，并在全国流遍，数类曲艺音乐纷纷进入齐鲁之邦。加之，丰富的山东民歌海洋和齐鲁祖先的艺术智慧，在山东民歌基础上孕育、造就出数种说唱艺术，成为齐鲁宝贵的传统文

化之一。

山东的曲艺音乐，目前挖掘到的近三十种，由下述几方面来源：

一、直接起源于山东民歌或俗曲小令，如山东大鼓、临清时调、山东清音、四平调等；

二、山东某些曲种，由于流行地域的语言习惯、风土民俗不同，结合当地的民间小调，形成新的曲种。如东路大鼓流传平度、诸城之后，形成了平度大鼓、诸城大鼓……；

三、由外省曲种流入我省后，结合本地域语言、风俗和民间音调，形成新的曲种。如由西河大鼓（河北省）传入胶东后形成的胶东大鼓；流行胶东的单皮鼓，则由东北传入……。

从山东曲艺渊源，可以证明民歌的基础关系。另外，从各地曲种形成来看，不仅看到本地域方言、风格、审美情操，以及民间音调对本地域民间音乐的重大影响，还可以看出姊妹艺术之间的纵向（同民歌、戏曲、民族器乐、歌舞等）、横向（姊妹曲种之间）的相互吸收、借鉴和近缘关系。

山东二十几个曲艺种类，皆和全国曲种有千丝万缕联系。从结构体制（曲牌联套结构和板式变化结构两大类）和主要表现（表演与演唱、伴奏等）形式上看，基本可归入全国各类曲种之中。

我国曲艺音乐，从形式上分作鼓词类、弹词类、渔鼓类、牌子曲类、琴书类、杂曲类、走唱类、板诵类等八大类^①，据调查，流行山东境内的有近二十几种曲艺，皆分属八大类。

一、**鼓词类** 流行于山东的鼓词类，主要有山东大鼓（梨花大鼓）、胶东大鼓、东路大鼓、平度大鼓、诸城大鼓、梁派大鼓、木板大鼓

等曲种。山东大鼓，又名梨花大鼓或梨铎大鼓，由两枚农具梨铎碎片击拍伴奏而得名。它起源于胶东农村，一人或两人演唱，二、三人伴奏。唱词继承唐代“变文”的整齐句（七字或十字），曲调轻盈曼妙、委婉缠绵，在胶东一带颇受欢迎。

胶东大鼓，据传由西河大鼓流传到胶东后，与当地民歌结合而形成。由于流行地域不同，又形成不同的大鼓，其中流行福山的，称福山大鼓，流行蓬莱的，称蓬莱大鼓。另一支则流行于栖霞、莱阳、海阳一带，总称为胶东大鼓。该曲种常用曲调板式有头板、二板、平句、落板，属板式变化体结构，唱词则以整齐句为主。演出1—3人，多是自弹自唱，唱者击板、鼓，伴奏弹三弦、拉坠胡。

东路大鼓，又名“东大鼓”，以区别西口（即山东大鼓）之意；流行潍坊、惠民等地。该曲常用腔调和板式，为慢板（三大腔）、二板（流水）、快板，以及串子口、连环口等腔调，曲调及演出、伴奏形式，近似山东大鼓。

平度大鼓、诸城大鼓，是流行潍坊地区的东路大鼓，流入平度和诸城后，结合本地域的语言、乡土特色及民歌等，融会贯通形成的新曲种，仍属板式变化体结构。其声腔、板式变化、曲调及演唱、伴奏等，均和鼓词类保持近缘关系。

山东大板大鼓，则以击书鼓、木板伴唱而得名。无弦乐伴奏。清末由河北传入，流行山东北部地区。其声腔板式较简单，演唱、伴奏特点近乎其它鼓词类曲种。

二、渔鼓类 相传明朝后期，道情已传入山东各地，因用渔鼓作伴奏，并与“莺歌柳”声腔合流，在我省各地流传的同时，结合当地的民间小调，形成了山东渔鼓、山东洛子、（即济宁洛子）平邑洛子、渔鼓坠、莺歌柳书、单皮鼓、小鼓、三弦平调等曲种。

山东渔鼓流行我省泰安、济宁、菏泽、胶东一带。早期盛行两坡羊渔鼓和梅花渔鼓，后

兴起寒腔渔鼓。如今的山东渔鼓仍以寒腔为基本调。该曲种以板式变化体结构为主，常用板式有开腔、巧口、流水等。之外，还有两坡羊、靠山红等唱调。曲调抒情委婉，极富地方特色；唱词为整齐句，伴奏用渔鼓、筒板，演唱为2—3人，形式雷同大鼓。

山东洛子，又名“莲花落”或“光光书”；流行苏北及山东各地，并与各地的语言、民间音调结合，又形成平邑洛子、济宁洛子等。相传嘉庆年间，由乞丐沿街乞讨时唱的小调演变而成。该曲种属板式变化体，常用的板式有慢板、中板、快板、急板、垛子等。伴奏只有光光（钹子）、竹板、节子，不用弦、板，因而演唱风格独特、富于韵味。

渔鼓坠，是在渔鼓基础上，结合莺歌柳等形式发展而成。该曲种，流行鲁西南以及豫东、苏北等地，声腔借鉴渔鼓的唱调及伴奏形式（加入坠琴伴奏）。

莺歌柳书，同渔鼓坠有极近缘关系。流行鲁、豫、晋等地。声腔属板式变化体结构，分慢板（四句腔）和快板（垛子板）两种主要板式。演员自击八角鼓或小钹演唱，另加三弦伴奏。据称，该曲种与三弦书、河南坠子皆同出一源。

流行东北、辽南和山东（胶东）的单皮鼓，据传“历史上东北满族曾有这种风俗祭祀曲”（见《中国舞蹈史话》），属联曲体结构，共有绣花灯、鼓灯调、慢四棒、送神调、悲调、安神调、瞧情郎等几十种唱调。其演唱、伴奏，除击打的单皮鼓是本曲种特征外，其它则具渔鼓类曲种的共性。

小鼓，又名“木皮子”，相传清咸丰年间由石洪祥所创。主要流行山东邹县、滕县及枣庄等农村。该曲种唱调简单、自由，唱词为整齐句，演唱、伴奏如同洛子，只用打击乐——小鼓、木板，而不用弦乐。

三弦平调，俗称“脚打鼓”，流行临沂地区。属“一个曲调反复”的结构。

三、杂曲类 凡由本地域民歌、小调直接发展而成的说唱曲种，统称杂曲类。流行山东境内的有山东清音、四平调（聊城高唐）、临清时调、临清琴曲、锣鼓腔（郓城）、道曲（道情）等曲种。

四平调，由流行鲁北一带的民歌“盼情人”发展而成。由于“盼情人”和山东琴书前身“凤阳歌”基本相同，因而曲艺四平调和山东琴书“凤阳歌”、吕剧四平腔，在腔调上极为相近。

临清时调，则是由流行于本地域的俗曲、小令和歌谣逐渐发展起来的一种联曲体曲种，与天津时调相媲美。

山东清音则由流行鲁西南的民间小曲发展而成，属联曲体结构，曾更名为“平调”、“平调三弦”、“平调清腔”等，几易其名。山东清音有着大量的声腔曲牌，其演唱、伴奏独具本曲种特色。

临清琴曲同临清时调一样，是由流行于本地域俗曲、小令发展形成的联曲体结构曲种。包括二十余种唱腔曲牌，流传临清、夏津、清河、临西各地；演唱、伴奏均有自身的特点。

山东柳琴，则是于1960年前后，在柳琴戏“拉魂腔”基础上衍化成的曲种。具有临沂地区的乡土特色，有着浓郁的曲种风格。

四、琴书类 起源于南方的琴书，与凤阳歌等俗曲小令相结合，流传于我省鲁西南；山东琴书便是在此基础上，兴起于菏泽，形成曲牌联套体结构的曲艺形式；约在1780年已形成。后由于流行地域和演员风格之别，形成南、北、东三路琴书，分别以茹兴礼（南），邓九如（北）、商业兴（东）为代表，其风格特征传流至今。并渐渐发展成板腔体结构。

山东琴书是我省代表性的曲种，无论演唱形式、演出人数、润腔方法，或是曲调结构、伴奏方法等，均有较大的发展，迄今仍活跃在山东及近省舞台上，拥有宝贵的艺术价值。它同

北京琴书与四川洋琴、贵州文琴、云南洋琴等南北遥相呼应，成为我国曲坛有影响的曲种。

五、牌子曲类 我省的牌子曲类、曲种，主要是胶东八角鼓（流行胶东）、聊城八角鼓、济宁八角鼓等。相传北京单弦传入山东后，本地艺人吸收河南大调曲子，结合本地的方言衍变而成，属曲牌联套结构体制，约有三十余个唱腔曲牌。演唱形式变化较多，很富表现力。其唱腔曲牌与流行全国的同类曲种——“河南大调曲子”、“单弦牌子曲”、“扬州清曲”、“四川清音”、“兰州鼓子”等大同小异，其声腔、演唱、伴奏等表现手法，也有十分近缘关系。

六、弹词类 流行我省的此类曲种，只有莱阳弹词。据说由南方弹词传入山东莱阳等地，由本地艺人结合本地的方言衍化而成。由于语言的局限性和流行地域等原因，该曲种不象苏州弹词、扬州弹词、长沙弹词等更为流行，带有一定封闭性。

七、走唱类 流行我省的该类曲种主要是花鼓丁香。它流行鲁西南等地，与流行该地域的戏曲剧种“花鼓丁香”戏，在唱腔、伴奏、表演形式上，有相似之处。这和东北二人转（说唱形式与戏曲形式之间）有所类同。曲艺“花鼓丁香”，仍保持说与唱相结合的演唱特点，一人兼多个人物，或旁白。而花鼓丁香戏，则发展到数个演员，专扮固定角色表演完整故事。

八、板诵类 流行我省的有山东快书、毛竹快书①、牟平评词、单县评词等四个曲种。板诵类只有说白，没有唱腔、音乐；因而本论著只做一般文字介绍。

绚丽多彩的山东地方曲艺音乐，必将在党的“双百方针”指引下，泼姿斗艳，在艺术百花园中开放出更加瑰丽多姿的曲艺之花！

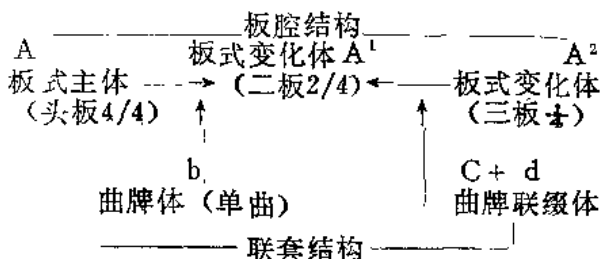
（注①）毛竹快书虽属唱书形式，但仍归于板诵类。

一、琴书类曲种综述

“琴书类”的音乐结构在曲艺整体结构中呈综合体形态；它不但具有戏曲音乐结构形态中的板腔体板式变化特征，同时具有曲牌插部（单曲型）和曲牌联缀形式，使琴书音乐结构更趋于完美，并开拓、丰富了本曲种的音乐表现力。

琴书类曲种在板腔体剧种（戏曲）影响下，板腔体曲种即在自身结构中产生变异，它也象戏曲音乐产生变革一样，脱旧换新。如京韵大鼓的主曲体板式变化结构和西河大鼓的主曲体板腔变化结构，都是在戏曲音乐同类结构影响下发展的变化形态。

琴书类音乐又异于鼓词类的单歌体板腔结构形式，而变为板式变化体（包括派生体板式）和曲牌体合一的综合型——主插体板腔结构，使之在曲式上即有变奏曲式又具有回旋曲体的主题反复再现特色，但这种形态是综合型的。如下图：



琴书音乐虽为后起曲种，但渊源甚久，从其发展的历史来看，它是由“曲牌音乐”衍化为“主插体板腔”形态的，其中经过了“单曲体”、“联套体”到“板腔体”阶段。从现有的曲牌分析，如“罗江怨”、“哭皇天”、“点绛唇”等曲牌，俱来自宋元时代的“诸宫调”以及杂剧、昆曲中的曲牌；“哭迷子”、“小上坟”等曲调，来自明清时期的杂曲，

（或称“俗曲”）。这样推算，可有千年历史；但实际形成板腔体结构则是近百年的事（这点在山东琴书流派考证中已述）。

中国南北方有许多琴书类曲种，如山东琴书、徐州琴书、淮北扬琴、山西翼城琴书、安徽琴书、吉林琴书。南方有湖北的恩施扬琴、常德丝弦、四川扬琴、云南扬琴、贵州文琴等，大都呈板腔体或主插体板腔结构，由此可推论，南北琴书多出一源，而众分支。

北方琴书曲种，特别是鲁、皖、苏、晋诸省，其主曲是以“凤阳歌”为主曲体。垛板（二板）和快板则从主曲派生。从《凤阳歌》结构上看，主腔具有“起、承、转、合”的曲式特征。其板式旋法皆大同小异，故推论北方琴书本出一源。

其所谓称山东琴书为主插体板腔结构，在于以主曲体《凤阳歌》、变体《垛板》为主，插入其它曲牌的结构形式。在板式上、调式上具有对比性，特别是某些曲牌与板腔体保持着同宫调式变化和异宫调式变化，凤阳歌运用调式对比，塑造音乐形象。

山东地区唯一的琴书曲种是“山东琴书”，在流行过程中受各地民俗、方言影响，而出现了南、北、东三个流派，其腔、板基本相同，风格倾向“实话”型，唱词富于趣味、幽默，多为十字句或七字句式；三路琴书音乐略有不同，北、东两派悬殊较大，前者旋律倾向于说唱化，后者旋律性、演唱性强；尤其是东路琴书进入北京后，形成京腔山东琴书（李金山为代表），流行于全国大多数省份，成为曲坛著名曲种。

辛 力

山东琴书音乐

山东琴书是流行于山东“琴书类”的著名曲种，在全国曲种中占重要的位置，在群众中有深远的影响。它与其它地区流行的琴书一样，其发展沿革都是由曲牌体结构逐步衍化为主插体板腔结构。

山东琴书除其主腔“凤阳歌”及“垛板”、“快板”之外，在格局上还留有曲牌插入部分，以致构成此曲种特有的结构形式。它正好弥补了琴书音乐较单调、调式色彩变化较小的缺点。

一、山东琴书的渊源

关于山东琴书之源，众说纷纭。其一，认为“最早的山东琴书乃是曲牌联套体的，这也正是它始名为‘小曲子’并把演唱者著称为唱小曲子的原因所在。同时也说明山东琴书的曲调来自全国若干地区，但将这许多曲调汇集一起并根据自己特有书目的需要联结运用，形成山东琴书这种艺术形式的，无疑是在山东”（《山东琴书研究》第一页）。

其二，源于安徽之说，认为“山东琴书源于安徽北部的阜阳，中部凤阳一带”，因为其主曲是“凤阳歌”，既是“凤阳歌”为名，必是安徽流入山东后演变为“杨琴”至“坐唱杨琴”，仍以“凤阳歌”为主曲音乐。为此，有人曾专门进行调查，因为未能从安徽北部民歌中找出一首在音调上与“凤阳歌”相近的曲牌来，而否定此说。《山东琴书研究》亦称：

“……而据凤阳曲名，推论山东琴书源自凤阳或皖北，就恐怕更是查无实据而出于个别艺人的臆断了”。

其三，源于江苏说，认为山东琴书由扬州清曲演化而来；理由是南路琴书在“小曲子”时代就吸收了大量苏北民歌和民间曲牌。

根据《曹县方志》记载，乾隆末年（公元1786年）曹县出现了“小曲子”名家（艺人）梁启祥，此后，在曹县、菏泽、鄄城一带农村中，唱小曲者日益增多，比比皆是，至今不衰。可说明山东琴书，源于曹县。

不论山东琴书之源有多少种说法，但探索琴书的音乐之源，必须从山东琴书目前主要使用的唱腔音乐加以探索。山东琴书在我省（曹县一带）形成初始，是“百曲杂陈”的曲牌联套体结构。初始以本地域流行的民间小调为基础，广为吸收、借鉴明、清以来姊妹曲种和南北各地的民间音调，至今还保留唱腔曲牌三十余种。这些曲牌，明代《万历野获编》（沈德符著）记载：“嘉隆间，乃兴‘闹五更’、‘寄生草’、‘罗江怨’、‘哭皇天’、‘乾荷包’、‘粉红帘’、‘桐城歌’、‘银纽丝’之属，自两淮以至江南，渐与词曲相远……比年以来，又有‘打枣杆’、‘挂枝儿’二曲……”，见于清代记载的有清乾隆年间的《霓裳续谱》（公元一七九五年），其中记有“莲花落”、“银纽丝”、“打枣杆”、“呀呀哟”、“凤阳歌”、“剪靛花”、“迭落金钱”、“粉红帘”等。另外，清嘉庆时《浔阳诗稿》和清道光年间的《白雪遗音》中，均记有此类曲牌。显然，琴书音乐初始时是集各种曲调于一体，对其渊源众说纷纭，在所难免。

随着山东琴书音乐的不断发展、成熟，琴书唱腔逐渐由曲牌联套体向以“凤阳歌”为主的板式变化体发展，并在“凤阳歌”基础上，运用变奏原则，派生出慢“凤阳歌”

(4/4节拍)、二板(2/4节拍)、凤阳垛(1/4)、散板等成套板式,逐步完善了板式变化体的结构体制。目前探索山东琴书音乐的源流,以探索“凤阳歌”主调的源流,更具实际意义和艺术价值。

代表山东琴书音乐风格的“凤阳歌”,追溯求源,可从琴书起源的苏、皖、鲁等地,找出数首与“凤阳歌”同曲异名的民歌,包括孟姜女、懒梳妆、哭七七、十二月花名、画扇面等。其中最有代表性的是流行苏皖的“孟姜女春调”;它与琴书“凤阳歌”在旋法、节奏、调式、曲体等各方面,如出一辙。史料记载,“孟姜女”又比“凤阳歌”早出现千百年:从甘肃敦煌石窟中发现的唐代《曲子词集》(公元619—907)中载有“孟姜女”曲事,这比清乾隆六十年(公元1795)刊在《霓裳续谱》中的“凤阳歌”,早约近千年。

据考证,孟姜女从传说故事,到形成民歌“孟姜女”,亦经过千百年衍化过程。民歌“孟姜女”,实则由江南唱春(即“春调”)形式发展而来。史料记载,明初(十四世纪中叶)江南已形成唱春形式,时逢朱元璋花费二十四年时间,修筑南京,其“工役之繁,以万万计”(见《明史·食货志》),民工愤慨无比,便把“孟姜女哭倒长城”的传说,用苏南民歌“春调”在明初开始传唱。并由于朱元璋在1370年和1389年两次下令迁移江南农民,使江南农民把“孟姜女春调”带至凤阳(安徽),遂又称为“凤阳歌”。何昌林同志也考证出由琴书“凤阳歌”发展而来的“吕剧‘四平腔’的音调,归根结底源出江南民歌‘春调’。”(何昌林:“春调”腔系中的吕剧四平、二板。《齐鲁乐苑》)

山东琴书在山东曹县一带兴起发展开来,山东曹县一带地处黄河故迹,又近临南北大运河,南北自然沟通,民间戏曲、曲艺极为丰富,这是形成原始琴书音乐的主要背景。如乾隆年间(公元1736—1795年)艺人梁启祥,

咸丰、同治年间(公元1851年—1874年间)的艺人袁倬然、刘老继(原名刘继荣)、冯新元,及光绪年间(公元1875年至1908年间)的艺人李清兰、王梦典、吴振清……等人都是山东琴书(南路)著名艺人,是他们逐步奠定了山东琴书从原始雏型——“庄稼耍”,“小曲子”到“改良洋琴”、“文明琴书”,再到山东琴书的路子,对发展山东琴书音乐起着奠基人之作用。另外,曹县所处的菏泽地域,临黄河故道,经济文化比较发展,民间音乐蕴藏丰富。它是“山东柳子”、“山东梆子”、“枣梆”、“两夹弦”、“四平调”、“大平调”、“大弦子戏”等剧种和鲁西南鼓吹乐、山东筝派的主要发源地。在这块“戏曲之乡”的曲种也同样是光华多彩的。如南路琴书唱腔中借鉴吸收了不少戏曲、民歌腔调,如“落满坡”、“江流水”是从柳子戏吸收的曲调;“哭迷子”、“将军令”、“恋芳春”则是借鉴山东梆子某些旋律成分发展而成。

二、山东琴书的流派

一、南路琴书:清末鲁西南地区(曹县、菏泽、郓城)的“扬琴”(亦称洋琴)逐渐衍化为“琴书”。曹县著名艺人梁启祥、袁凤吉、赵金锁、袁倬然,郓城著名艺人刘继荣、房金玲、管廷廉等对南路琴书有过重要贡献。由于南路琴书(以曹县为中心)向西南传入河南的商邱、民权、东明(今划为山东)等县,向东南传入皖北、苏北,对安徽琴书、徐州琴书、淮北扬琴的发展起了较大影响。

南路琴书影响较大的派别是“茹派”(即茹兴礼),其师吕兴仙精通音律,颇具文采,故“茹派”所有曲目如《倒休》、《空棺记》、《三上寿》等,精于人物刻画,语言朴直风趣,艺术感染力较强,对声腔、字韵要求严紧,风格突出,使之慢而不断,快而不乱。“茹派”弟子有杨芳洪、茹义玲、江宪法、吕宗英、蔡连美等。

此外,南路琴书还有“李派”(李凤兴,

1869年—1916年），李凤兴联合李善光、李若亮两人组成“父子三将”，颇有影响。“李派”精于曲牌，富于幽默，曲目带有喜剧色彩。

刘老继是李派同道者，与之砥砺切磋，取长补短，共得名声，其唱段《王天保下苏州》、《巧姻缘》等中篇段子留至于今。

二、东路琴书：

清末，广饶县“四平调”艺人商秀岭与南路艺人殷田昌，张鹤鸣等人合作，把“凤阳歌”与《四平调》溶为一体，揉成新腔，形成东路琴书的基调。光绪末年（公元1905年前后）商秀岭又与蓬莱秀才翁乐明合作，编写了《宋江坐楼》、《老少换妻》、《秦雪梅》、《鸿鸾禧》、《宝玉哭灵》等著名曲目，进行坐地演唱，流行胶东半岛一带，以形成东路琴书盛期。其弟子有商业兴、李金山、吴士哲、郭户山等人。其中商派在济南、青岛享有盛誉。

李金山自五十年代后，在向全国普及山东琴书方面有卓越贡献；同时对山东琴书京韵化（即改用京腔）做了有益的尝试。

商派（即商秀岭）唱腔曲调婉转、华丽，对生、旦行当，设计出各种不同类型唱腔，初具戏曲声腔模式，突破了“男女同腔”之传统方法，使琴书音乐在改革上迈出可喜一步。

三、北路琴书：北路兴起较晚，它以济南为中心，是本世纪初进入济南而形成的流派。北路山东琴书艺人比前两派少，著名艺人邓九如、（北路创始人）张健令等，后来传人如樊明石、杨万贵、邓立仁、丁玉兰、张凤玲等较为突出。

早先艺人对三路琴书叫南口、东口、北口，以方言立名，非路子有别，实际上，三路琴书在板式结构、曲牌穿插、调性调式等方面皆大同小异、实为一体。

北派突破陈规，广泛借鉴皮黄、评戏、山东大鼓、京韵大鼓等艺术之长，并吸取东路琴书“凤阳歌”的板式（即把北路顶板“起唱”

改为中眼起唱），在技法上特别讲究唱白喷口，按字行腔，在伴奏上又独特地使用了古筝，使之别具一格。邓九如因多在济南、天津等大中城市演唱，和录音、灌唱片，代表曲目《水漫金山》、《大刚与小兰》、《姑娘的心愿》等，在群众中影响较大。

山东琴书为吕剧前身，但吕剧究竟从哪一派兴起仍无定论。据博兴、利津县志记载：1870年（即清同治九年）黄河下游多水灾，人民生活困苦，灾民多有以唱曲乞讨者，多演唱当地流行的小曲《姐儿调》、《画扇面》、《鸳鸯嫁老雕》、《后娘打孩子》、《凤阳歌》等。约1880年前后，（光绪六年）当地艺人合作，把带有情节的小曲如《后娘打孩子》、《审青扬》等曲子，按故事中的人物分派角色，仍照戏曲的模式进行化妆演出，加上伴奏乐器（四胡、扬琴）形成“化装扬琴”的形式。发展到1890年，以孙中新为首的班子，（其中有当地艺人刘恋峰、张桂芝、张芝田等）演出以章回小说为主的连台本戏。如《兴唐传》、《大八义》等。这为吕剧的形成，奠定了一定的基础。

三、山东琴书结构沿革

山东琴书现结构型为主插体板腔结构。它经历了从不叶宫调联曲体结构——同宫系统联曲体结构——板式变化体结构——主插体板腔结构的过程。

琴书形成初期，即明末清初俗曲阶段，采用“不叶宫调联曲体结构型”，如：“满江红”、“剪靛花”、“梅花落”、“太平年”等，这可从清末，北京魁文斋书坊的《时尚雅调石花小曲》或南京王延绍编辑的《霓裳续谱》中找到它的踪迹。当然也吸收了民间流传的俗曲如“哭迷子”、“小上坟”、“梆子佛”……等，确有“小曲子”之名称。

琴书形成中期，其体制从同宫系统联曲体向板腔体发展，即以“凤阳歌”为基本曲牌，派生出多种板式，如“垛板”、“快板”、快慢

凤阳歌等。这个阶段较短，只有50—60年历史。像早期艺人殷田昌（滕县）、贺金城（菏泽）、茹兴礼（济宁）、李凤兴（金乡）、商秀岭（广饶）等，都改用主插式板腔体结构唱段子；山东琴书渐趋成熟。

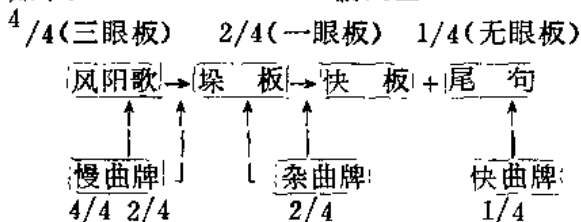
山东琴书以中篇段子为主，传统曲目很多，如《白蛇传》、《秋江》、《王定保借当》、《打渔船》、《三上寿》、《双锁柜》、《蓝桥会》、《梁祝姻缘记》、《小姑贤》、《三打四劝》、《王天保下苏州》、《皮袄记》、《打连科》、《倒休》、《空棺计》、《秦雪梅》、《鸿鸾禧》、《宋江坐楼》、《老小换妻》、《武大逃荒》、《水漫金山》、《盗灵芝》……等都是山东琴书著名曲目。有些曲目，如《小姑贤》、《水漫金山》、

《鸿鸾禧》等，沿用至今。“小段”琴书如《王大娘探病》、《打瞎子》、《小秃闹房》……等，只做开场之用。结构以现体制为主。

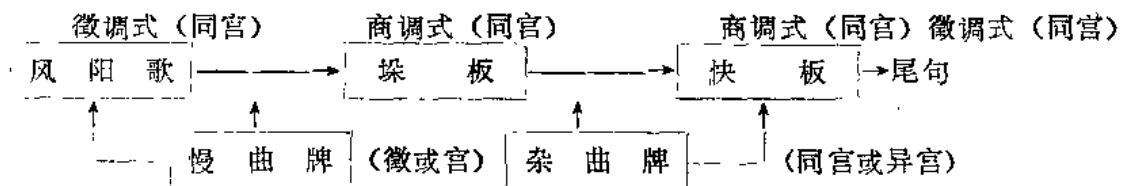
四、山东琴书的音乐结构形态

山东琴书在音乐结构上由两部分组成。其一是以《凤阳歌》为主体的板腔结构形式（包括垛板、快板），其二以曲牌作插部使用。图示如下：

板式图



调式图



第一图（板式图）可见，山东琴书板式规律基本沿用变奏原则。“垛板”是“凤阳歌”（慢板）的变体；“快板”又是“垛板”的变体。“尾句”又是“凤阳歌”末句的变体。它没有拆唱（即散板），又无紧打慢唱，表现力有一定局限性。

第二图可见在板腔体中，基本以同宫系统的调式变换为主；而在曲牌音乐中则别开生面，渗入了异宫系统的调式交替，这就造成了色彩上的对比。

山东琴书的板式有慢板（即凤阳歌）、垛板、快板三种。

1、慢板（凤阳歌）多为十字句式。山东琴书以“凤阳歌”为基本调，属于三眼板；曲式结构是“起、承、转、合”的方整性结构。徵调式。老“凤阳歌”在板式上是三眼板，顶板起唱，在发展过程中，逐步由顶板起唱变为中眼（包括中眼后）起唱，落板或落中眼结束。

构，句式落音与现在的“凤阳歌”相同。（见谱例1）

南路凤阳歌与徐州琴书有近缘关系，有人称徐州琴书（包括淮北扬琴）与南路琴书同出一源，或是其重要分支，但徐州琴书在具体结构上不同于南路凤阳歌，它的旋律节奏紧缩，字距紧凑，多为七字句式，只是在旋法上与南路琴书类同。

南路闪板起唱、中眼落字，曲调通畅，节奏明快，使之别有风格。（见谱例2）

北路凤阳歌是北路著名琴书艺人邓九如先生所创，说唱性强，常与书板密切结合；中眼后起唱，尾字落板，但第二句有时中眼落字。见谱例3）

东路琴书的凤阳歌不同于南、北、西路，商秀岭融合了“四平调”的音调后，把单一的《凤阳歌》分化出老生凤阳、老旦凤阳、小生凤阳和青衣凤阳四种。曲体结构略有差异，并各具

人物性格，这正是东路琴书超人之处。下边将四种凤阳歌做比较，不难看出在格局上的变化模式和旋律进行方法。

东路凤阳歌的结构是：

第一句 (a) 4 小节，中眼起唱落板，落音为商 (F 商)，在旦腔中常以 bE 宫代商落板。

第二句 (b) 4 小节，中眼后起唱、落徵。
(bA 徵)。

第三句 (c) 为转句，4 小节，中眼起唱，落羽 (bB 羽)。

第四句 (d) 老生、老旦唱腔均为五小节，(用过门弥补方法) 落板，徵调式 (bA 徵)。

在 (a)、(b) 两句中，四个行当调式、板数基本一致，仅青衣 (b 句) 压缩了两小节，变为落中眼；用过门补充原小节数，以趋对称。

(c) 句老旦腔又比老生腔短少两小节，然后用青衣腔办法，保持其板数的完整性。

(d) 句，小生、青衣腔缩短六拍，不用过门补充，表现出激越的性格。

东路《凤阳歌》结构表：

行当	结构	第一句 (起)	第二句 (承)	第三句 (转)	第四句 (合)
老 生 腔		中眼起、落板 落商或宫 (bE)	中眼起、落板 落徵 (bB)	中眼后起、落板 落羽 (C)	中眼后起、落板 落徵 (bB)
老 旦 腔		同上	同上	同上	同上
小 生 腔		同上	同上	中眼后起、落板 缩 4 拍 落羽	中眼起、落板缩短 4 拍 落徵 (bB)
青 衣 腔		中眼后起、落板 落宫 (bE)	中眼后起落中眼 落宫 (bE)	同上	同上

上图表参照谱例 4。

Ⅱ、山东琴书除主腔《凤阳歌》以外，《垛板》占比重也很大。《垛板》又称《二板》，由 (a)、(b) 两句组成，(即上句、下句) 句式为七字句，(包括加垛或加白话) 宜于叙事，多用于轻松愉快、活泼幽默或紧张激烈的情节中。它的特点是起板夺字，说唱并重，经常运用垛句和甩腔，很有风趣。

南路艺人贺金城、茹兴礼对垛板进行改革，把老十七板 (即老凤阳调) 改为十三板，形成以词行腔、节奏明快的风格 (见谱例 5)。

Ⅲ、快板：是垛板的紧缩，属一眼板 (即 2/4 拍子) 和无眼板两种。不同的是快板减去句间的小过门 (见谱例 6)。

Ⅳ、尾声 (尾句)：山东琴书尾声是快板板式 (又称快垛)，调式主音为徵，并加衬腔 (外扩展)，以使尾句引伸数小节后结束。有些曲目，则以快曲牌代替快板接尾句。“苏罗调”、“梅花落”、“快上快”等无眼板曲牌，常与尾声相接，合二为一，代替了快板之功能。

山东琴书的伴奏音乐，在初期坐唱扬琴时期，一般为主唱者右手单击蝴蝶琴 (即现代扬琴的初型) 左手操竹板以明节奏，敲板空眼，同时还加小钹等打击乐器。随着琴书衍化、技术精益求精，山东琴书由同腔、单件乐器伴奏，渐渐向乐队化支声伴奏方面发展。

山东琴书在开板前加前奏，其曲调系古曲

老八板变体。南路琴书又运用了软弓京胡，利用颤弓技巧，简单的支声复调与原曲溶为一体，富于华丽感。同时在伴奏方法上采用腔尾接弦法（又称“清包”），较有特殊效果。

东路、北路山东琴书则采用同腔行弦（俗称“混包”）。其中北路又别出一格，使用了古筝伴奏，使之在音乐效果上有复调之感。

三路琴书在新创曲目中更是各据其长，大胆创新，加入各种现代作曲技法及独唱、对唱、合唱等手法。

山东琴书的主要伴奏乐器（即主弦）是坠琴，它一般运用高八度“飘奏”（即支声旋律）和风格突出的下滑音。《垛板》、《快板》过门较简单，一般为四小节，反复使用，过门的调式落音与声腔相同（见谱例7）。

山东琴书曲牌音乐。

山东琴书其主腔“凤阳歌”及“垛板”、“快板”、“尾声”以外，还有曲牌近百余个，常用的曲牌有三十多个，如用于开板的慢曲牌有“上合调”、“汉口垛”；用于叙述的曲牌有“娃娃腔”、“锯大缸”、“银纽丝”等；用于抒发激情的曲牌有“苏罗调”、“梅花落”、“快上快”；抒发哀伤悲感的曲牌有“相思调”、“寡妇难”……以及“叠断桥”、“扬州乱弹”、“铺地锦”“画扇面”等。有一些曲牌不常用，如“茉莉花”、“杨柳青”、“哭皇天”、“剪靛花”、“闹五更”、“打枣杆”、“粉红帘”等。

曲牌音乐来源于本地区 and 外地流传来的歌谣。明清以来，汉族民歌的相互流传渗透、变体，丰富了山东琴书曲牌音乐。“鲜花调”本源于北曲，清初又流传到江南等广大地域；许多剧种、曲牌就使用了“鲜花调”这个曲牌，但由于不同剧种、曲种使其呈现不同的风格，“鲜花调”类同于江苏的《茉莉花》，不过琴书曲牌则不同于原曲，变原四句体为三句

体的不对称结构。主要用压缩方法将三、四两句合并为一句，又删去尾句的拖腔。再如琴书中使用的“剪靛花”，在其它联曲体结构的曲种中就普遍当作基本曲牌应用；如单弦、聊城八角鼓、河南鼓子曲、陕西坐腔、四川清音、福建南曲等。归纳起来，琴书曲牌大体分为下列几个类型：小调类、戏曲类、俗曲类、古曲类四类。

《凤阳歌》原本为曲牌，它与河南坠子所用的“扬调”、江苏评弹中的“十二月花名”、闽南锦歌中的“七字调”、河北单弦中的“四喜调”、四川清音中的“长城调”、湖南丝弦中的“四平调”、陕西二人台中的“尼姑思儿”、广西彩调中的“采花调”……大致相同，都来自江苏民歌“孟姜女”。

曲牌音乐在琴书初期本为主体，属联曲体结构，自本世纪初，“凤阳歌”、“垛板”居主位后，曲牌的应用法则一般为插部形式，或以联缀形式置于板腔结构中。

同曲牌既可刻画不同人物性格和特定情节，又能表现不同人物性格和多种情节；这种旋律不变、节奏快慢处理、整唱或拆唱方法俱有的艺术形式，屡见不鲜。

同曲牌经过整理，成为表现另外特定性格的变种曲牌，可见出曲艺艺人的艺术创造性。山东琴书除了使用曲牌为插部音乐外，有的唱段为了绘景需要，也常用慢曲牌（调式板式与凤阳歌相同的曲牌）如“上合调”用于开板，代替凤阳歌。（见谱例8）

使用“汉口垛”开板，很有特色；如东路琴书传统曲目“老少换妻”就使用了“汉口垛”。它在结构上（包括板式、调式）与“凤阳歌”类同（见谱例9）。

琴书曲牌也像京韵大鼓、天津时调那样，不仅单独使用，也常把曲牌渗透进主腔或把曲牌变化结构后使用。

有的曲牌是反调——即移宫手法，本身无调式变化，但与主腔成调式对比。如：苏罗

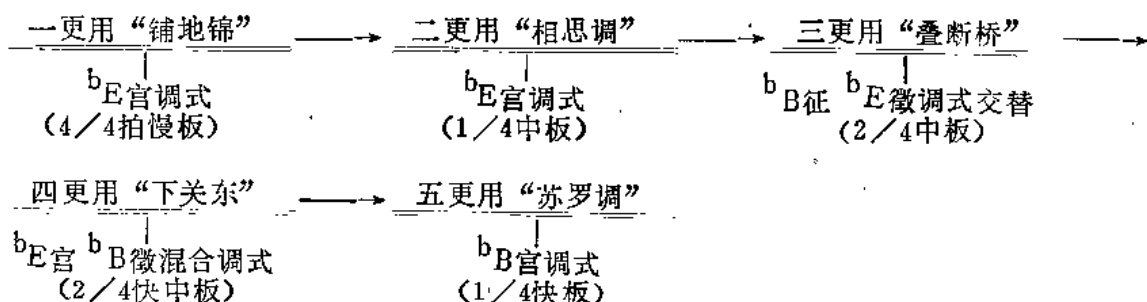
调”(见谱例10)。

“梅花落”在琴书曲牌中,占很重要的地位。常用于垛板之后代替快板,属无眼板,1/4节拍,以表达激昂、紧张的情绪(见谱例11)。

“快上快”在结构上较“梅花落”复杂,它是由对仗的上句、下句组成,上、下乐句一气呵成;乐段再现时,又不断地进行着变化重

复。最后和尾声有机结合起来,类似“快板”(见谱例12)。

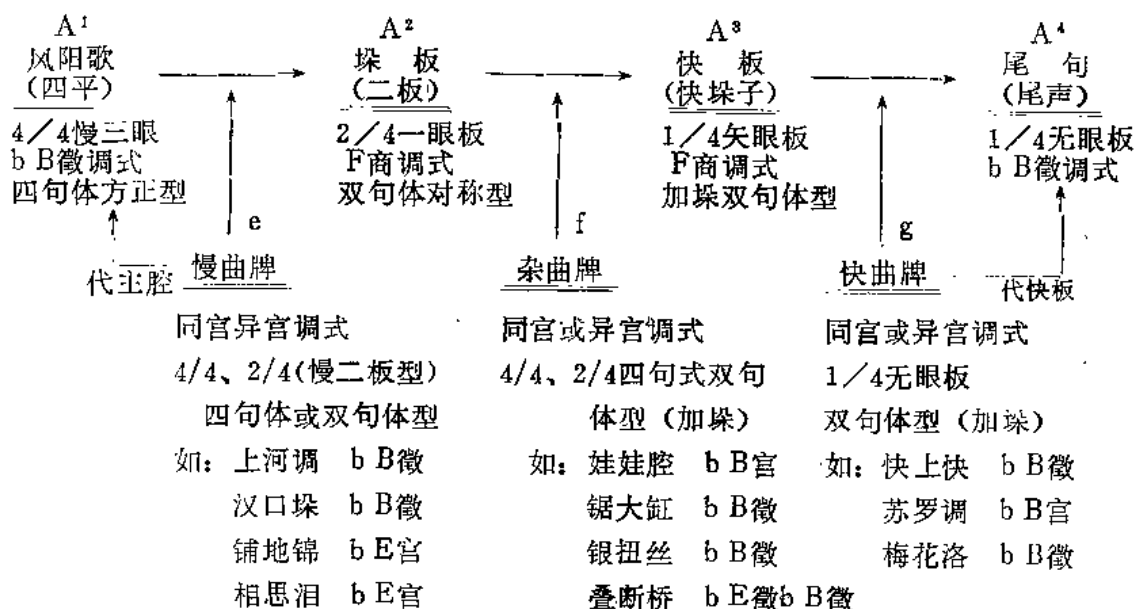
山东琴书还常运用联缀曲牌的方法。这种方法在早期的中篇琴书中应用较广泛,目前徐州琴书还做过曲牌连缀的尝试。东路琴书传统唱段《老少换妻》较为典型,“唱五更”段落中,利用不同曲牌表现了人物的情绪变化,可以说恰到好处,其结构形式为:



集曲形式在山东琴书中用得较少,无疑这也是改革琴书唱腔必要的一种手段。

当前曲牌音乐仍处于辅助地位,仍以主腔

为主体,两者之间的结构关系,(包括调式关系)具有一定格式。整体结构图示如下:



从上图显而易见地看出其调性、调式变化。主腔与曲牌既存在着同宫系统关系,又存在着异宫系统关系,不过仍为近关系调变换。

旋律下行是山东琴书主腔与曲牌的共同特点,也是民族音乐的传统技法,对称性结构

在山东琴书音乐中同样占重要的地位。

板式派生受戏曲音乐派生规律的影响,特别受板腔体戏曲派生模式影响,如下表:

京 剧：导板（散）	4/4慢 板	2/4原板	1/4快 板	2/4流水板
豫 剧：非板（散）	4/4慢 板 (包括快慢板)	2/4二八	2/4快二八	2/4流水板
评 剧：尖板（散）	4/4慢 板	2/4垛板	2/4快 板	
吕 剧：尖板（散）	4/4四 平	2/4二板	1/4快 板	流水垛
琴 书：	4/4凤 阳 歌	2/4垛板	1/4快 板	

上图看出：山东琴书的板式变化，比之戏曲音乐，不甚完善，它没有流水、紧板和散板。云南扬琴、贵州扬琴（同为琴书类）比山东琴书在结构上更趋完善，曲调也更加丰富。如云南扬琴主腔为大调，而大调中又有扬调、顺水鱼、丝调之分，小调和土腔也很完善。贵州文琴的板腔法则与曲牌体融为一个整体，虽同属主插式板腔体，但却具有南方的大小调为基本唱腔的特殊结构形式。

吕剧虽源于“坐唱扬琴”，但却高于山东琴书，它不仅完善了板式变化体结构，而且运用宫调转换，派生出“反四平”，使之板腔体本身增添了调式对比变化。因而吕剧不再像山东琴书那样，用异宫系统曲牌对主腔产生调性对比。故曲牌音乐比琴书用得较少。二者在旋法上（指主腔）基本相同，都是下行级进为主，加上坠琴的下滑技巧，使之富于山东地方特色；有利于相互吸收、借鉴。

山东琴书是北方型的代表曲种，在流传过程中又受各地生活习惯方言韵律的影响，产生了南、北、东三个流派（或称三路），风格质朴，亲切，唱词富于趣味的笑料（扣子），句式有十字句（三、三、四）、七字句（四、

三排列），因而唱腔特点具有浓郁地方色彩，与其他曲种（如鼓词类、杂曲类、走唱类……等）相比，具有不同的风格。

山东琴书多为中篇曲目，它不唱长篇，像《王定保借当》、《鸿鸾喜》、《小姑贤》、《坐楼杀惜》……等著名传统唱段。30年代以后才逐渐加唱小段，短小精悍，易于配合宣传党的方针政策，和讽刺一些社会不正之风，颇有风趣。如《拔牙》、《装灶王》、《拣铜钱》、《大刚与小兰》等，同时也发展创作一些小型的传统唱段，如《游湖借伞》、《水漫金山》、《梁祝下山》……等，在具体结构上它不同于传统唱段的中篇书段。小段一般不采用曲牌联缀法，而多用单曲牌，如《娃娃腔》、《梅花落》或《苏罗调》等。

北方琴书如山东琴书，山西翼城琴书、徐州琴书、淮北扬琴、安徽琴书……等，都是以《凤阳歌》或是其变体为主体，同属主插式结构型态。

“凤阳歌”的起、承、转、合方整型单乐段结构，南路琴书、东路琴书、北路琴书的凤阳歌基本一致，仅是起腔、落腔、略有差异。三路琴书比较如下：

流派	主 腔 结 构	派 生 体	曲 牌 结 构	句 式	调 式
北路琴书	《凤阳歌》4/4 中眼起、落板、四句体 单乐段	垛板2/4 快板1/4	主插式 单 曲	十字句 七字句	主腔、b B徵 曲牌：同宫交替 异宫交替
南路琴书	《凤阳歌》 闪板起落板、四句体 单乐段	同上	主插式	十字句	主腔b B徵 曲牌同上
东路琴书	《凤阳歌》 中眼起、落板、四句体 单乐段	同上	主插式 单 曲 连 续	十字句 七字句	主腔b B徵 曲牌会上

（辛力 安禄兴）

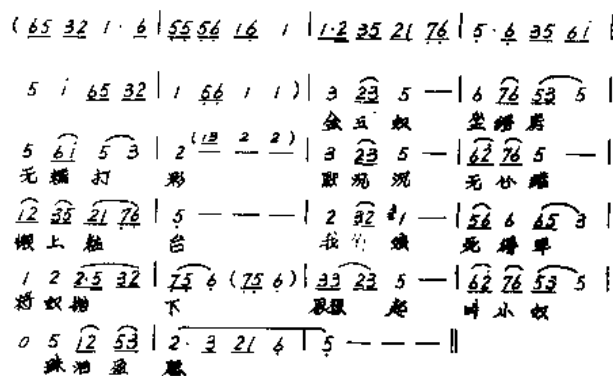
《山东琴书音乐》谱例

谱例1

老凤阳歌

1=6E $\frac{4}{4}$

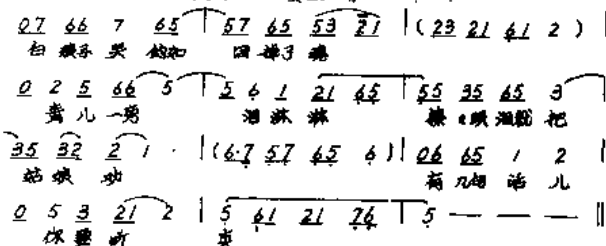
选曲《红莲莲》



谱例2

南路凤阳歌

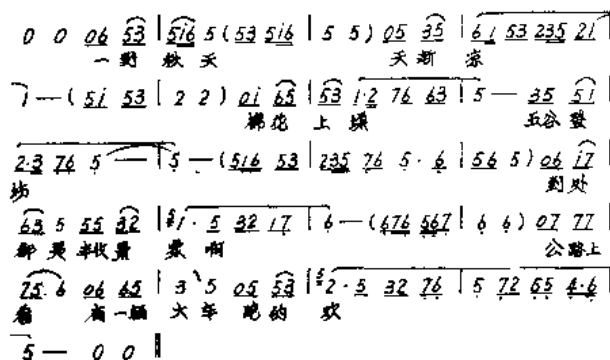
选曲《水漫金山》



谱例3

北路凤阳歌

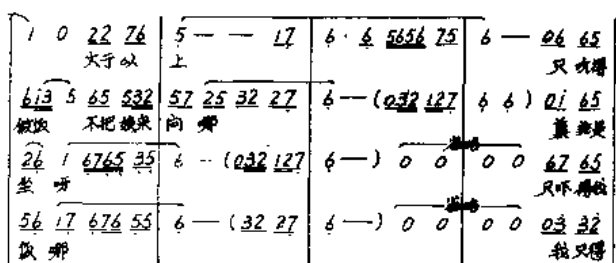
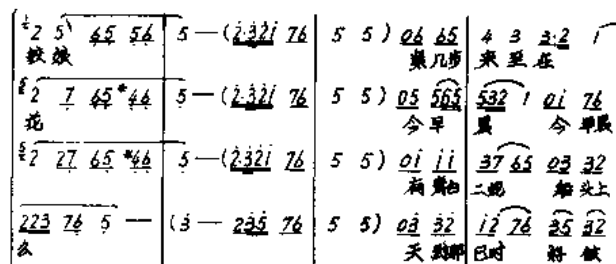
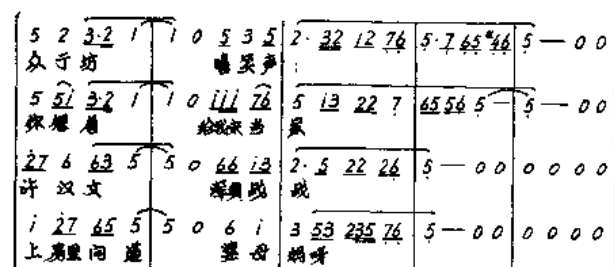
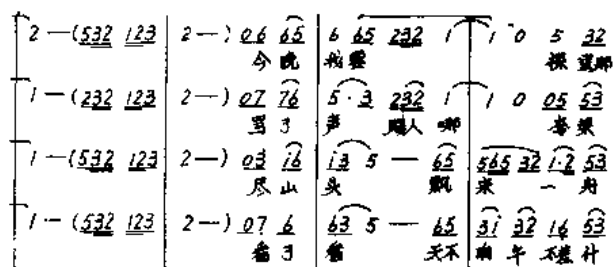
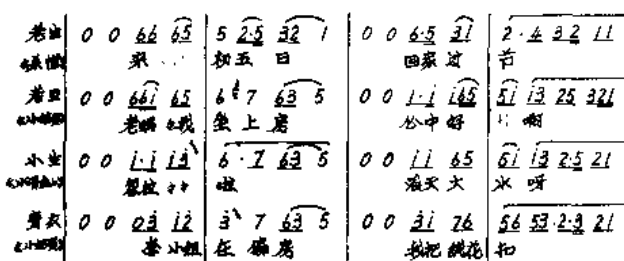
选曲《双新年》



谱例4

东路凤阳歌唱腔比较

过门略



谱例5

课 板

《小姑贤》

