

# 胶东大鼓唱腔结构和音乐特征研究

么幼力,张红梅

(鲁东大学 艺术学院,山东 烟台 264039)

**摘要:**胶东大鼓是流传于胶东沿海地区的说唱音乐形式,属北方鼓曲中的“小众”曲种,以其丰富的音乐唱腔和浓郁的生活气息,广受胶东民众的喜爱,具有鲜明的地域特色。以胶东大鼓的形成为切入点,对胶东大鼓唱腔结构进行梳理,分析其音乐唱腔的多元性、简约性、伴奏乐器和形式的独特性等音乐特征,对正确认识胶东大鼓音乐本体具有十分重要的现实意义。

**关键词:**胶东大鼓;形成和流派;唱腔结构;音乐特征

**中图分类号:**J616.2 **文献标志码:**A **文章编号:**1673-8039(2021)04-0065-08

大鼓起源于民间,是主要流传于中国北方地区的曲艺形式,在我国民间说唱艺术中占有重要地位,因说唱者自击鼓板伴奏而得名。其有浓郁的地域色彩,并由于其流行的地域和乡音方言的不同而产生了众多的大鼓曲种,代表性曲种有:东北大鼓、西河大鼓、京韵大鼓、山东大鼓、乐亭大鼓、梅花大鼓等。胶东大鼓是在山东半岛(习惯上称山东半岛为胶东)东部沿海各县乡土村落中曾经广泛流传并深受民众喜爱的一种说唱艺术形式,其主要伴奏乐器与其他地区流行的大鼓伴奏乐器同为书鼓和三弦,因此也称之为大鼓。胶东大鼓在北方地区众多的大鼓曲种中属于“小众”。2006年,山东省人民政府和国务院先后公布山东省首批非物质文化遗产名录和国家首批非物质文化遗产名录,胶东大鼓位列其中。

## 一、胶东大鼓的形成和流派

山东民间说唱艺术素来享有“书山曲海”之誉,曲种丰富,形式多样。“曲海”即指曲种音乐的丰富性和音乐形态的多样性。《中国曲艺音乐集成·山东卷》中完整收录了22个地方曲种,山东省的山东琴书、山东大鼓等曲种具有全国性的影响,是全国民间说唱艺术较为发达的省份。山东民间说唱艺术从音乐结构形态上划分为曲牌类、鼓曲类、诵说类三类曲种。民间说唱艺术的兴

旺氛围与其中的民间音乐元素,对胶东大鼓的形成和发展产生了积极的影响和重要的推动作用。

胶东大鼓初始于盲人在胶东沿海各县为了维持生计走村串巷,沿街乞食、算卦,使用当地方言说唱的小调,是一种鼓曲类说唱曲种。自初始以来几乎都是由盲人来说唱,故称“盲人调”,俗称“瞎腔”“瞎唱”。“早期演唱盲人调的盲艺人有乾隆初年荣成刘学义,再其后有乾隆五十二年(公元1787年)莱阳徐尚厚,道光十八年(公元1838年)福山刘行有。”<sup>[1]</sup>从有记载的清代乾隆元年(1736年)至今,胶东大鼓距今已有280多年的历史。

胶东大鼓随着盲艺人拉家常式的演绎方式流传于胶东的村落乡间,由于使用当地方言说唱,说唱的内容大都是家长里短、民间传说、历史故事等,音乐上广泛汲取了百姓喜闻乐见的当地民歌、小调,具有浓郁的胶东特色和乡土气息,深受人们喜爱。因胶东沿海各地方言的差异很大,所以早期的胶东大鼓都依流行的所在地取名。如蓬莱地区以蓬莱方言演唱鼓曲的被称为“蓬莱大鼓”,莱阳地区以莱阳方言演唱鼓曲的被称为“莱阳大鼓”,福山地区用福山方言演唱鼓曲的则称为“福山大鼓”等。于会泳的《山东大鼓:犁铧大鼓·胶东大鼓》记载:“原来在这儿的各个县份里,差不多都有着自己的地方大鼓曲艺,从前较流行的福

收稿日期:2020-11-27

基金项目:山东省高校人文社科研究计划项目“胶东大鼓的声音景观与生态研究”(J17RA173)

作者简介:么幼力(1971—),男,河北唐山人,教育学硕士,鲁东大学艺术学院副教授;张红梅(1974—),女,山东淄博人,文学硕士,鲁东大学艺术学院副教授。

山大鼓、蓬莱大鼓和海阳大鼓等,其中尤以福山大鼓和蓬莱大鼓最为著名。据说,这些大鼓都是由老西河调(即早期的西河大鼓)分支出来的。”<sup>[2]93</sup>“到了清康熙年间,东北的‘靠山调’‘满洲转’以及京津的京韵大鼓、西河大鼓、京剧、梆子、落子等纷纷传入胶东,为胶东大鼓的进一步发展提供了温床。”<sup>[1]</sup>同治年间的黄县(今龙口市)盲艺人丁戊辰在东北的“靠山调”“满洲转”基础上,选用黄县当地沿海流行的渔歌中的音乐素材,创造出新定弦的老越调,影响广泛,受到了人们的欢迎。

民国初期,随着唱腔的不断丰富,盲艺人说唱时使用的伴奏乐器受东路大鼓的影响,普遍采用了“三大件”(三弦、书鼓、日月板)的方式,胶东大鼓的形态逐渐完备。浓郁的胶东风格和富于生活气息的书目,使得胶东大鼓在胶东沿海得到更加广泛的流传和发展。抗日战争爆发后,为适应斗争形势的需要,充分发挥传统文化在抗日斗争中鼓舞军民的重要作用,1938年9月9日,中共胶东军政委员会在掖县(今莱州市)成立了胶东文化界救国协会(简称“胶东文协”)。胶东文协把散落在胶东各地的盲艺人组织起来,成立了党领导下的“盲人救国会”,举办训练班学唱新鼓词。1943年,中共北海地委宣传部选派学唱过盲人调大鼓的北海剧团演员梁前光(蓬莱人)到蓬莱盲人训练班任教,通过教学和艺术实践,梁前光整合当时胶东各地流行的盲人调大鼓唱腔,取各地大鼓所长,吸收京剧、西河大鼓、民间小调的元素创造出规范易学的新唱腔,同时又对唱腔鼓板进行了创新,在训练班上传授和教唱。新唱腔既丰富

和规范了原有唱腔,又大大增强了艺术表现力和感染力,令人耳目一新。训练班盲艺人纷纷改学新唱腔,使之成为胶东大鼓的代表性唱腔。为宣传抗日,梁前光在教学和演出的间隙创作编写了《儿童英雄李大鹏》《上营战斗》《赵保原屠刀下的一家人》《血洒七里庄》等多部反映抗日题材的鼓书,受到抗日军民的欢迎和喜爱,称之为“梁调大鼓”。梁前光是胶东大鼓最具代表性的人物,对胶东大鼓的发展作出了巨大贡献。经过训练班的学习,“胶东各地盲艺人的政治觉悟、业务技能有了大幅提高。他们学唱新词曲后不再算卦和演唱旧书,而是进行抗日宣传。这些新鼓词通过‘盲训班’的教唱,流传整个胶东,被誉为‘革命大鼓’”<sup>[3]</sup>。1949年青岛解放后,梁前光参加胶东文协文工团曲艺队,其创作的新颖的曲调和富于时代感的鼓词受到市民的欢迎,随之陆续举办大鼓训练班培养学员,扩大了胶东大鼓的影响。“时任胶东文协负责人江风根据这种曲种的流传地、演唱语言、腔调等诸多因素,以其出生地命名为‘胶东大鼓’。”<sup>[3]</sup>

以胶东半岛沿海地域划分,胶东大鼓的流派大致可分为北、东、南(中路)三路。三路“各有其代表人物。由于方言音调、生活习惯、所受姊妹艺术影响的不同,各路在基本曲调相近的基础上,各有不同发展,风格亦小有变异”<sup>[4]</sup>。

各路流行区域、唱腔特色和代表人物梳理为以下简表,从中可以对三路流派有一个大致的了解。

表1 胶东大鼓流派表<sup>[5]269</sup>

流派	流行地区	唱腔特色	代表人物
北路	北部沿海福山、蓬莱、黄县(今龙口市)、掖县(今莱州市)等地区	影响最大且最具代表性的流派;曲调高亢富于旋律性。	周德香 任福庭 梁前光
东路 (彭调大鼓)	东部沿海威海、荣成、文登、乳山等地区	富于叙事说唱性;润腔吸收了京剧唱腔,曲调质朴,口语化。	彭润芝 纪佩南 宋开振
南路 (中路)	南部沿海海阳、莱阳、即墨以及中部栖霞、平度等地区	唱腔融入了茂腔、柳腔以及胶东中南部民歌等曲调,带有明显的地方戏曲风味。	张振宝 冯玉香 徐尚厚

## 二、胶东大鼓的唱腔结构

音乐唱腔是不同大鼓曲种之间区别的主要标志。“胶东大鼓属于主曲体(板腔结构体)的曲艺音乐。”<sup>[2]98</sup>

板腔体是我国传统戏曲、曲艺音乐的一种板式唱腔结构。“此类曲种伴奏乐器中以书鼓、三弦为主,唱词为七字句、十字句鼓词,所以也称鼓曲类。”<sup>[6]</sup>《中国戏曲曲艺词典》将此界定为:戏曲、曲艺音乐的结构形式之一。全部唱腔由各种

板式如原板、慢板、快板等组成,这些板式均源于同一腔调。“戏曲中如梆子腔、二黄腔等,曲艺中如大鼓、河南坠子等,都属板腔体。”<sup>[7]105</sup>“板”指“基本腔”做节奏、节拍的变化,“腔”则是唱腔旋律的各种变化。唱腔担负着说唱者讲述故事、推动剧情发展的任务。唱腔和伴奏音乐相互融合,构成了胶东大鼓的声腔整体,凸显出鲜明的胶东地方特色。

板腔体的胶东大鼓唱腔结构通常划分为头板、二板、平句、落板、快板五大部分。以梁前光先生创作的,抗日战争时期流传于蓬莱、黄县一带的

新鼓词《上营战斗》<sup>①</sup>为例,分述如下:

头板(谱例1):又称起腔、起板、大腔。仅用在全篇唱腔的开头,起引子或开篇的作用。唱词为十言或七言上下句式。曲体结构是由上下两句构成,上下两句唱腔都带有很长的拖腔,中间有大过门。调式为七声宫调式,节奏为一板一眼,一般为2/4拍记谱,速度平稳悠长,音域较宽,由于带有拖腔,因此旋律抒情性较强,盲艺人们往往在此处展示嗓音(亮嗓)。为了配合演唱者的情绪和烘托气氛,伴奏者往往都是即兴演奏,前奏几乎每次都会发生变化。

The image shows a musical score for the 'Head Plate' (头板) section. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of seven staves of music. The lyrics are: '咱们说了一回北风吹来冷清清'. The first staff is the start of the piece. The second staff is labeled '头板'. The third staff has the lyrics '咱们说了一回'. The fourth staff has the lyrics '北风'. The fifth staff has the lyrics '吹来冷清清'. The sixth and seventh staves continue the melody.

谱例1 头板

二板(谱例2):又称接板、甩腔、扭头、小腔。用在头板之后,平句之前的板式连接和转换处,起着头板到平句之间的过渡作用。唱词为十言或七言上下句式。曲体结构也是由上下两句构成,上下两句的落音与头板相反,上句曲调采用新的材料,下句采用“头板”的下句腔的曲调变化而来,并且上下句后都无拖腔,但各附一个过门。调式为七声宫调式,节奏为一板一眼,一般为2/4拍记谱,速度较头板稍快,较平句略慢,音调与头板相

似,旋律高亢、婉转。

平句(谱例3):又称平板、平腔。平句是胶东大鼓中用来叙述故事的主要唱腔,也是胶东大鼓的基本唱腔,因此有着口语化的特点和较强的叙述性。唱词基本为十字句,有增字。曲体结构依旧是由上下两句为一组,每句都有小过门。调式

<sup>①</sup>谱例1-5选自于会泳著作(名称见参考文献2)中的《上营战斗》。原记谱为简谱,笔者移为线谱。

为七声宫调式,节奏为一板一眼,一般为2/4拍记谱。由于是基本唱腔,因此在演唱中往往是上句落音自由、富于变化,而下句落音不变。盲艺人们根据故事情节,上下句频繁重复。小调色彩的上

句和大调色彩的下句形成鲜明的对比,旋律朴实,音域较窄,便于穿插花腔、曲牌等,接近口语化的行腔带给听众平稳流畅的感觉。

(接头板之结尾过门)

二板

我今天开口不把别的表

表一表抗日

救国大事情

(下接平句)

谱例2 二板

说的是三面靠水胶东半岛,

在北部倒有一座蓬莱城, 哎蓬莱

城外边有一座蓬莱阁,

蓬莱阁提起来从南到北真有名

谱例3 平句

落板(谱例4):又称甩头、落腔。通常用于故事中各段落之间和故事的结束,故事结束时的最后两句唱腔即为落板。落板不单有分段的作用,还起着转换板腔的作用。唱词为十言或七言上下句式。曲体结构为上下两句。调式为七声宫调式,节奏为一板一眼,一般为2/4拍记谱。由于用于故事情节或段落转换结束的地方,盲艺人们为

了吸引听众,取得特殊的艺术效果,往往在演唱上句唱腔时做即兴处理,因此旋律华丽动听,下句唱腔与头板的下句唱腔极为相似。“落腔,有的落得干脆、利落,叫做‘煞头’,也有的落得婉转、花俏,叫做‘花落腔’。两种落腔的用法,一般是根据词本的内容和情绪的需要选用的。”<sup>[8]97</sup>

落板

日本兵经常  
下乡来扫荡，  
你看他强男霸女  
真不轻

(下略)

谱例4 落板

快板(谱例5):又称流水板、垛子、紧张调、紧板和“贯口板”。用于故事情节紧张的高潮部分和全篇结尾的地方。曲体结构为重叠反复的上下两句,调式为七声宫调式,由于速度变快,一板贯底,把原先一板一眼的唱腔节奏变为有板无眼的“混板”,一般为2/8拍记谱。快板分为平腔快板和反调快板两种:平腔快板把平腔压缩加快一倍速度,节奏紧凑,似说似唱,富于口语化;反调快板衔接在平板之后,情绪欢快、热烈。

### 三、胶东大鼓的音乐特征

音乐是鼓词类说唱中的重要组成部分,通过对胶东大鼓的形成和唱腔音乐的深入分析,我们可以得出以下结论。

#### (一)唱腔音乐的多元性

胶东大鼓是在胶东土生土长的仅有的曲艺曲

种,唱腔音乐起源于胶东沿海各地盲人为了生计沿街乞食、算卦说唱的“盲人调”,是在“盲人调”的基础上形成、发展而来。“艺人们在吸收别的曲艺、民歌等的腔调时,并不受他的师父或本行本门中的任何限制,于是便形成了此大鼓在吸收上非常大胆的传统。”<sup>[2]95</sup>早期的“盲人调”套用了“满洲转”的曲调,音调比较呆板,只用一把三弦伴奏。清代嘉庆年间,融入了“靠山调”的曲调,伴奏乐器中增加了节子板。至同治年间,黄县(今龙口市)盲艺人丁戊辰在原来基础上,创造出“老越调”,并汇入一些具有广泛群众基础的渔民号子和民间小调,使得原本呆板的唱腔变得生动而富于变化。京剧传入胶东后,得到了广泛的传播和普及,群众基础深厚。大鼓艺人们也自然把皮黄等音乐成分有机地融合于原有唱腔中(如谱例6),结果大受群众欢迎。

你 看 他 正  
 然 行 走 来 得 快,  
 看 了 看 这 个 上 营  
 不 远 面 前 迎  
 一 营 说: 来  
 到 上 营  
 停 身 站, 这 个 营 长  
 这 里 把 话 明

谱例5 快板

这 小 孩  
 下 晚  
 睡 觉 他 腿 朝 上,  
 两 双 脚  
 放 在 了 大 姐 的 耳 朵 旁。

谱例6 尿床<sup>①</sup>

①该谱例选自于会泳著作《曲艺音乐概论》(中央音乐学院出版社,2012)中传统书目《尿床》。

20世纪20年代胶东大鼓吸收东路大鼓、茂腔、莱阳弹词等音乐元素,伴奏乐器加入了书鼓和钢板。抗日战争时期,梁前光博采众长,创造出规范易学的新唱腔,吸收蓬莱、黄县一带农村流行的锣鼓中鼓板打法表达不同的情感色彩,形成独具特色的唱腔鼓板结构,充实和丰富了胶东大鼓的伴奏。历代盲艺人们利用不断汇入的外来音乐素材、伴奏乐器和创新的演奏手法对“盲人调”进行继承、改造和融合,创造出很多新的唱腔和演奏方法,极大丰富了唱腔的音乐表现力,胶东大鼓多元化的音乐形态基本完备。

## (二)唱腔音乐的简约性

胶东大鼓是板腔体的曲艺形式,与山东其他地区流行的鼓词曲种相比较,胶东大鼓的唱腔结构简约,组织方式多样。所有唱腔都由同一曲牌的板腔构成,唱腔结构根据故事情节的需要和发展而改变。其中头板、平句和快板是胶东大鼓唱腔的主体,二板、落板属于过渡性唱腔。曲体结构、板式、调式清晰,调式为七声宫调式。除快板节奏为有板无眼,通常为2/8拍记谱外,其余板式均为一板一眼,2/4拍记谱。曲体结构均由变化反复的上下句组成,一般上句落在5,下句落在1。句式结构多为七字句式(基本句式)和十字句式(变化句式)对仗体结构,较为规整。变化句式以基本句式为基础,通过嵌字、垛字、加帽、搭尾的方法额外加入字数而形成,简述如下。

**嵌字:**在基本句式中嵌入适当的字。嵌入的字不影响语义,会使唱词更加口语化和形象化。如:

一轮(那)明月往上升<sup>①[9]188</sup>

**垛字:**在基本句式中插入若干并列短语或词组,形成字多腔少,节奏紧密的特点,有利于加强气氛和渲染情绪。如:

帽子上(叮铃铃铃)(当唧唧唧)叮  
铃当唧银铃铛响<sup>[10]664</sup>

**加帽:**在基本句式前,为加强其所表达的某一词意之不足,增加一个或两个短语与之相配合形成句首的扩充。如:

(刷拉拉)各个展开往前冲<sup>[9]190</sup>

**搭尾:**在基本句式后,为加强唱腔句式结束的圆满性和稳定性,在大节唱词的结尾增加若干字数形成句尾的扩充。如:

你叫我老头儿可怎么好?(哎呀,  
这块儿热年糕)<sup>[11]22</sup>

这些利用额外增加字数扩充句式的方法使语言更加灵活,更利于唱词语义表达的完整,从而增强了唱腔的活力和表情的份量,使其鲜活生动,一定程度上丰富了观众的情感体验。

## (三)伴奏乐器、伴奏形式和表演形式的独特性

小鼓、钢板和三弦是胶东大鼓的主要伴奏乐器。由于大鼓书演出的场地大都在街头村口,盲艺人们为方便演奏,小鼓都放置在六腿交叉的高鼓架子上。与其他鼓书伴奏的钢板不同的是,胶东大鼓伴奏所用钢板是由两片形状各不相同的钢板(或用铜板)制成,称“日月板”,也有叫做“天地板”。上为长方形日板,下为半月形的月板,敲击时发音清脆、响亮。日月钢板为胶东大鼓所特有。经过长期的艺术实践,盲艺人将鼓与板巧妙结合烘托出不同的氛围,用来表现生活中喜怒哀乐和自然界中的各种音响效果。三弦伴奏时采用手指弯曲弹奏的倒指弹法,发声轻柔,旋律与唱腔平行,模仿唱腔。“平腔、快板多采用基本点伴奏手法,即在统一唱腔旋律下,随唱腔速度以简单音型反复演奏,和唱腔形成对比,具有一定的多声部因素。”<sup>[10]614</sup>

胶东大鼓最初的演出形式是一人自弹自唱,又称“单帮”或“单档”。“早期盲艺人们手中只有简陋的节子和三弦,他们将节子板绑在左腿上,靠腿的颤动打板击节,自弹自唱。”<sup>[12]</sup>后来逐步发展到盲艺人左右脚各踩绳槌反击固定在高鼓架子上的小鼓和钢板,手持三弦伴奏,从而形成了表演形式的独特性。因说唱者自操三件乐器同时伴奏,显示出说唱者具备良好的音乐节奏感和高超的伴奏能力,往往在说唱的前奏(也称闹场)时即能博得满场喝彩。唱奏之间构成简朴的融洽,相得益彰。伴随着戏曲在胶东各地的兴起,为了增强艺术效果,盲艺人们在胶东大鼓的说唱中逐渐增加了坠琴、二胡、京胡、四胡等戏曲伴奏中的乐器。演出形式也由最初的“单帮”逐步发展至“搭伙”(亦称“双档”)和多人组成的“多档”。伴奏乐器的增加和演出形式的变化,使胶东大鼓艺术不断得到创新和发展。

伴随着盲艺人从胶东沿海乡土村落中一路走来的胶东大鼓,反映了盲艺人这一特定群体的生

①括号中为额外加入的字,下同。

活状态和文化特征,记录了历史的变迁和民俗风情。鼓词抒发了勤劳善良的胶东人民对美好生活的向往和对不良风气的鞭挞,成为普通百姓喜闻乐见的一种艺术形式,更是乡村生活中不可或缺的内容,具有鲜明的胶东特色。作为地域性曲种的胶东大鼓虽然在传播和影响上不如其他曲种那样深远,但在胶东传统民间文化中具有重要地位,是民俗淳厚、海味浓郁的胶东文化的缩影。研究和分析胶东大鼓丰富的音乐唱腔以及音乐特征,可以正确认识胶东大鼓音乐本体,对维护传统文化的多样性和独特的地域性具有重要意义。

### 参考文献:

- [1] 曲建鹏. 胶东大鼓 烟台文化艺术瑰宝[J]. 走向世界, 2017 (5).
- [2] 于会泳. 山东大鼓: 犁铧大鼓·胶东大鼓[M]. 北京: 音乐出版社, 1957.
- [3] 焦修勇. 薪火燃燃——胶东革命根据地对传统文

化的推进[J]. 人文天下, 2017 (24).

- [4] 隋福军. 胶东大鼓及其溯源[N]. 烟台日报, 2018-12-25.
- [5] 山东省文化厅史志办公室, 烟台市文化局编志办公室. 山东省文化艺术志资料汇编: 第九辑[G]. 济南: 山东省文化厅史志办公室, 1985.
- [6] 郭谔墨. 山东曲艺音乐概说[J]. 人文天下, 2018 (10).
- [7] 上海艺术研究所, 中国戏剧家协会上海分会. 中国戏曲曲艺词典[M]. 上海: 上海辞书出版社, 1981.
- [8] 烟台地区出版办公室. 烟台风物志[M]. 济南: 山东人民出版社, 1983.
- [9] 贾芝. 中国解放区文学书系: 说唱文学编[M]. 重庆: 重庆出版社, 1992.
- [10] 王印象. 中国曲艺音乐集成: 山东卷[M]. 北京: 中国 ISBN 中心出版社, 1998.
- [11] 刘洋. 胶东大鼓音乐文化考察研究[D]. 西安: 西安音乐学院, 2013.
- [12] 赵敏. 威海盲人曲艺宣传队与胶东大鼓[J]. 山东档案, 2016(6).

## Research on Jiaodong Dagu's Structure of Music for Voices and Musical Feature

YAO Youli, ZHANG Hongmei

(School of Art, Ludong University, Yantai 264039, China)

**Abstract:** Jiaodong Dagu is a music form of “singing and saying” that is popular in the coastal region of Jiaodong Peninsula, which belongs to the “minority” of drum music in northern China. It is widely loved by the local people in Jiaodong Peninsula with its rich music for voices and strong flavor of life, and has distinct regional characteristics. This study takes the formation of Jiaodong Dagu as the breakthrough point, sorts out its structure of music for voices, and analyzes its musical features, that is, diversity, simplicity, uniqueness of accompaniment instrument and form, which has important practical significance for the correct understanding of Jiaodong Dagu's music ontology.

**Key words:** Jiaodong Dagu; formation and school; structure of music for voices; musical feature

(责任编辑 合壹)