

福建师范大学

硕士学位论文

1980年以来，青岛市茂腔剧团与茂腔音乐

姓名：陈琳

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：王耀华

20090401

摘要

茂腔戏是流行于山东东部地区具有浓郁地方特色的剧种。在其发展过程中不仅继承了自身的优秀传统文化，而且还充分吸收其他剧种的有益因素，并不断创新，使茂腔音乐在对传统的继承中得到不断发展。

本论文采用民族音乐学的理论和方法，以青岛市茂腔剧团为个案研究对象，把该剧团1980年以来在不同阶段对茂腔音乐的继承与发展情况作为主要内容，对传统茂腔音乐的板腔、曲牌、音乐形态特征进行归纳和分析，阐述了茂腔音乐对京剧音乐的吸收情况，又以青岛市茂腔剧团的创作剧目为例，对传统茂腔音乐的发展现状作了说明。藉此探求剧团对剧种生存和发展的影响，以及剧团繁荣与剧种发展之间存在的相互促进的作用，以及处理好剧种自身继承与发展关系的重要性。

关键词： 茂腔音乐 青岛市茂腔剧团 继承 发展

中文文摘

茂腔戏是流行于山东东部地区的地方剧种之一，有其独特的艺术魅力和浓郁的地方特色，通俗易懂，质朴自然，符合当地人民的审美习惯，至今仍深受广大群众的欢迎。茂腔戏根植于民间，蕴含着浓厚的胶东文化，有“胶东之花”的美誉。目前对茂腔的理论研究主要集中在对它的渊源、艺术特色、唱腔板式等方面的概述上，还有对唱腔曲牌的曲谱整理。本文在前人研究的基础上，选择茂腔如何继承和发展其音乐传统为主要内容，运用民族音乐学的研究方法，以青岛市茂腔剧团为个案研究对象，以该剧团对茂腔音乐的继承与发展情况为切入点来研究茂腔音乐。本课题具体从四个方面来论述：

第一章绪论是对本论文的选题缘由、研究现状、研究方法以及研究目的、意义进行扼要的说明。

第二章为复原热潮中的青岛市茂腔剧团。本章介绍了茂腔戏的起源、艺术特点、地方特色以及剧目情况，对茂腔的发展脉络做了简单梳理，对其艺术特点、地方特色以及剧目情况做了简单概括。青岛市茂腔剧团是全国建团最早，目前发展最好的茂腔剧团之一，它见证了建国以来茂腔的发展历程，本论文以青岛市茂腔剧团为个案研究对象，展开对茂腔音乐的研究，所以在这一章对青岛市茂腔剧团的形成发展以及现状等情况也做了简要介绍，为后面的论述做好铺垫。之后从社会发展与剧团生存的角度，结合复原热潮时期的具体文化背景，从板腔和音乐形态特征等方面入手，论述了复原热潮中的青岛市茂腔剧团对传统茂腔音乐的继承情况。

第三章为与京剧团合并了的青岛市茂腔剧团。本章先对两团合并的社会背景做了简要介绍，论述了与京剧团合并后，剧团对茂腔音乐在发展唱腔音乐、丰富唱腔板式、增加过场音乐等方面对京剧音乐的吸收和学习，从分析具体音乐形态的角度，来考察青岛市茂腔剧团是如何在茂腔中融入京剧的有益元素，如何通过借鉴京剧来发展茂腔的。

第四章为满足多方观众需求的青岛市茂腔剧团。本章概述了在当今戏曲市场普遍不景气的大环境下，青岛市茂腔剧团所面临的戏曲市场不景气、人才匮乏、观众流失等方面的发展困境。这种客观现实和生存需要对茂腔音乐提出了新的要求：一是如何继承和发扬传统，去粗取精，丰富提高，使传统放出新的光彩；二是如何更好地发展创新，去表现新生活，塑造新人物。二十世纪八十年代以来，青岛市茂腔剧团在多方共同努力下，对丰富剧目、发展板式、创新唱腔等方面进行了改革与探索，取得了许多可喜成绩，使传统茂腔音

乐有了新发展。

第五章是对茂腔音乐继承与发展的思考。通过上述几章关于青岛市茂腔剧团在不同阶段对茂腔继承和发展情况的论述，说明青岛市茂腔剧团的形成和发展在传承和发展茂腔方面发挥了很大作用，从中可见一个剧团对一个剧种生存和发展的影响，也说明剧团繁荣与剧种发展有着相互促进的作用，以及处理好剧种自身继承与发展关系的重要性。

在新的发展时期，对戏曲的表现形式及发展途径都提出了新的要求也提供了新的思路，因此笔者认为要促进茂腔艺术的发展，既要继承传统又要发展创新，要在继承中发展，在发展中创新，处理好继承与创新的关系，促进茂腔更好的发展。

Abstract

Mao Qiang drama, which has strong local color, is popularized in the east of Shandong province. During the process of development, it not only inherits the splendid tradition of itself, but also fully absorbs advantage elements of other dramas. In terms of traditional inheritance, it innovates continually to make Mao Qiang music developed.

This thesis adopts the theories and methods of ethical musicology. It sets the troupe of Qingdao as case study, The primary content is about the condition of the troupe has inherited and developed Mao Qiang music. It makes a conclude and does some analyses to the traditional Mao Qiang music's banqiang, qupai and character of music. It expatiates the condition Mao Qiang music has absorbed from Beijing opera. It sets the creative plays which made by Mao Qiang troupe from Qingdao as an example, and makes an introduction to the developmental status of traditional Mao Qiang music. Thereby, to research the influence the troupe to the existence and development of the type of drama, and the effect of mutual acceleration exists between the prosperity of troupe and the development of types of dramas, and the importance of dealing with the relation between the type of drama itself inheritance and development.

Keywords: Mao Qiang music the troupe of Qingdao inheritance development

福建师范大学硕士学位论文独创性和使用授权声明

本人(姓名)陈琳 学号 20060536 专业 民族音乐学 所呈交的学位论文(论文题目: 1980 年以来, 青岛市茂腔剧团与茂腔音乐) 是本人在导师指导下, 独立进行的研究工作及取得的研究成果. 尽我所知, 除论文中已特别标明引用和致谢的内容外, 本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果. 对本论文的研究工作做出贡献的个人或集体, 均已在论文中作了明确说明并表示谢意, 由此产生的一切法律结果均由本人承担.

本人完全了解福建师范大学有关保留、使用学位论文的规定, 即: 福建师范大学有权保留学位论文(含纸质版和电子版), 并允许论文被查阅和借阅; 本人授权福建师范大学可以将本学位论文的全部或部分内容采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文, 并按国家有关规定, 向有关部门或机构(如国家图书馆、中国科学技术信息研究所等)送交学位论文(含纸质版和电子版).

(保密的学位论文在解密后亦遵守本声明)

学位论文作者签名: 陈琳

指导教师签名: 张明华

签字日期: 2009 年 5 月 20 日

签字日期: 2009 年 5 月 29 日

第1章 绪论

本论文以《1980年以来,青岛市茂腔剧团与茂腔音乐》为题,以青岛市茂腔剧团为个案研究对象,把该剧团在不同阶段对茂腔音乐的继承与发展情况作为主要内容来研究茂腔音乐。

1.1 选题缘由

戏曲是我国传统文化中一种古老的艺术形式,它承载着厚重的传统文化内容,具有多重社会价值,是中华民族深厚文化底蕴的符号和象征。但是改革开放以来,随着经济文化的多元化,人们的文化生活异常丰富,戏曲这一传统的剧场艺术受到了前所未有的重大冲击,面临着戏曲市场不景气、人才匮乏、观众流失等从未有过的困境。在提倡保护非物质文化遗产的今天,戏曲的继承和发展问题受到人们越来越多的关注。

茂腔作为山东东部的地方剧种之一,虽然有着深厚的群众基础,但在当代社会日益强烈的文化交流中,茂腔这一古老剧种也陷入生存窘况和发展的困境。笔者作为一个土生土长的山东人,被茂腔的艺术魅力深深吸引,想为茂腔艺术的研究略尽绵薄之力,为茂腔艺术能得到更好的继承和发展,贡献自己的一份力量。出于对家乡戏的热爱,笔者把茂腔音乐作为自己毕业论文的研究对象。笔者希望通过这一研究,为今后的茂腔音乐研究提供一个新思路,为地方剧团与地方剧种之间相互促进的关系提供例证。同时,以期能够抛砖引玉,使更多学者关注茂腔艺术。

1.2 研究现状

目前,关于茂腔戏及其音乐的研究成果并不多,笔者通过期刊检索、手工查询等途径查阅了与本研究课题相关的文献资料,对这些资料进行整理后,将其分为专著类和论文类。专著类侧重于对山东地域内各剧种的概述性介绍,论文类包括对茂腔渊源、剧团活动、音乐创作、演唱艺术等方面的研究,从不同角度对茂腔艺术进行论述。

(一) 专著类

已出版的为数不多的几本关于茂腔的专著主要是侧重介绍茂腔的源流、演变及其音乐特征。其中,李赵壁和纪根垠主编的《山东地方戏曲剧种史料汇编》和安禄兴主编的《山东地方戏曲音乐》是对流行于山东地域内的各个戏曲剧种包括茂腔的源流、演变、剧目、基本唱腔板式以及风格特点等方面做了详细、全面的概括、总结和梳理。并着重介绍各剧种音乐在唱腔风格、唱腔板式、乐器伴奏等方面的特点。这两本专著既展现了山东各剧种

音乐的概貌，又说明了各剧种音乐之间相互派生、渗透、影响的艺术关系，使笔者既能够从宏观上把握山东地方戏曲音乐的纵横脉络，又能从微观的角度，掌握茂腔这个剧种的音乐特点和基本内容，为本课题的研究提供了较为翔实的理论依据。青岛市艺术研究所主编的《地方戏曲音乐集成》（青岛分卷）不仅对茂腔的相关情况进行了详细的介绍，更重要的是对建国以来青岛市茂腔剧团整理、创作的茂腔各板式的经典唱腔做了采录，有很重要的价值，也为本课题的研究提供了曲谱资料的参考。李沛庆、黄培尧等编著的《茂腔传统演出剧目集锦》收录了青岛市茂腔剧团多年来久演不衰的 30 个剧目，为本课题的研究提供了丰富的剧目文本资料。

（二）论文类

论文类有：研究关于茂腔产生和发展的历史渊源的，如王培信《茂腔的渊源及发展》，张忻全《茂腔的起源与发展》，惠立群《茂腔的起源与发展》、《丁氏尼姑的女儿们与茂腔的演变》，王培信《茂腔发展概述》等；有研究茂腔音乐创作及发展的，如陈涛《茂腔音乐及唱腔的创作与发展》；有介绍茂腔剧团发展情况的，如刘绪贵《大孟慈村的茂腔剧团》，鲍运昌《青岛市茂腔剧团简史》；有介绍茂腔艺人的，如张忻全、徐增亮《茂腔表演艺术家曾金凤》，张京《茂腔戏与曾金凤》；有研究茂腔演唱艺术特点的，如张忻全《浅谈胶州茂腔艺人的演唱艺术》；有研究茂腔剧目的，如曹述之《茂腔“罗衫记”的新旧面貌》；有对茂腔普及性知识的介绍，如《期待复兴的茂腔艺术》、《艺苑奇葩——茂腔》；还有总结茂腔戏音乐美学特征的，如徐增亮《浅析茂腔音乐的美学特征和美学品格》，田玉书《从茂腔谈戏曲音乐的广采博取》，孙墩鉴《茂腔音乐美学特征的解析与思辨》等。这些论文从不同的角度出发，剖析茂腔戏音乐内部的艺术规律，为本课题的研究提供了重要参考。

上述文献可以从各个不同的角度供笔者参考，但是通过列举上述研究成果不难发现，前人关于茂腔的研究侧重于对其历史发展概述及剧种介绍方面的总结和梳理，很少有对茂腔音乐形态做全面具体的分析，也没有以剧团为个案研究，从剧团对茂腔继承和发展的角度探究茂腔艺术的发展变迁。而且，上述研究著作几乎都是上个世纪九十年代以前出版的，缺乏近年来茂腔艺术发展的相关材料；关于剧种介绍的研究成果与茂腔戏历史研究属于类同研究；针对茂腔艺人及演唱艺术的研究虽然具有针对性，但还是没能体现茂腔音乐的全貌；关于茂腔剧目的研究只是侧重了文本方面的研究，未能结合音乐；关于剧团的研究，没能将剧团建设与茂腔音乐的发展进行联系。关于茂腔音乐，也有学者前辈作过一定探讨，但数量少，篇幅短，没有形成全面系统的研究成果。因此，和本课题直接相关的学术成果较少，本课题试从茂腔这一地方剧种入手，从剧团的发展影响剧种继承和发展的角度探究

茂腔艺术的发展变迁。

1.3 研究方法

实地调查法。实地调查是民族音乐学中重要的研究方法，也是收集资料的主要依据。本文是在民族音乐学的理论基础上来研究茂腔音乐的，所以在资料准备阶段也十分重视实地调查。从2007年暑假开始笔者多次去青岛市茂腔剧团、胶州市相关文化部门进行实地调查，多次跟剧团下乡，对茂腔有了更为感性的认识，并采访了多位茂腔演员以及理论工作者，如徐增亮、张梅香、刘宗涛、李兴田、张建华等多位茂腔工作者，收集了大量的文字资料和曲谱资料，为本文的撰写打下坚实的基础。

音乐分析法、比较法。不同时代不同时期赋予茂腔音乐不同的音乐形态，本文通过大量对茂腔不同时期不同形态的音乐分析来论述青岛市茂腔剧团对传统茂腔音乐的继承发展情况，对于茂腔音乐继承和发展的比较则采用旋律形态分析方法使本研究能更贴近音乐实体。

除此之外，还运用文献收集法收集已有的文字资料，用个别访谈法采访新老艺人和茂腔观众以获得大量口碑资料，运用观摩法观看多场剧团的现场演出提高感性认识等，期望能做到深入、全面的论述。

1.4 研究意义

茂腔是山东地域内富有浓郁地方特色的剧种，2006年被列入我国首批国家级非物质文化遗产名录，对其进行深入的理论研究，使其得以更好的继承和发展是完全有必要的。但是，目前关于茂腔的理论研究以剧种介绍居多，很少涉及音乐形态分析以及不同时期音乐形态上继承和发展情况的比较，也没有以剧团为切入点，探究茂腔艺术的发展变迁。所以，本课题试从茂腔这一地方剧种入手，运用民族音乐学的方法，从剧团对剧种继承和发展的角度探究茂腔艺术发展变迁的历程，通过对其不同阶段音乐形态特征变化的分析，以及这些变化是如何更好的表现戏剧性、如何提高茂腔艺术的表现力，以及现在的茂腔是如何丰富自己的表现形式、继承传统创新发展，使茂腔在新时期通过更多更好的途径和方式为更多的观众了解、接收和喜欢。本论文对青岛市茂腔剧团在不同阶段对传统茂腔继承和发展的情况做了论述，为茂腔如何继承本剧种优良传统、借鉴和吸收其他剧种的有益因素来发展自己做了初步探讨。

第2章 复原热潮中的青岛市茂腔剧团

2.1 茂腔与青岛市茂腔剧团

2.1.1 茂腔简介

茂腔戏是山东的地方剧种之一，它起源于民间，流行于山东东部地区，有着独特的艺术魅力和浓郁的地方特色。其曲调质朴自然，唱腔委婉幽怨，生活气息浓郁，通俗易懂，委婉动听，深受广大群众喜爱，有“胶东之花”的美誉。

2.1.1.1 茂腔的起源

关于茂腔的起源，至今没有可考的文字记录，只是在民间流传着几种传说：其一，茂腔是由“周姑子调”发展演变而来。相传清代前期鲁南有一周姓尼姑，聪明伶俐，能文善唱。在化缘过程中，经常改编演唱一些民间小调，鞭挞世风，诉说不平，由于所唱曲调幽怨，所到之处深受群众特别是农村妇女的欢迎。她演唱的曲调，被称为“周姑子调”。在这种民间小唱“周姑子调”的基础上，又吸收柳琴戏的音乐曲调和伴奏乐器逐步发展为“周姑子”声腔，茂腔作为这一腔系的分支，经历了由“本周姑”到“冒周姑”的阶段，最终发展成为“茂腔”。^①

其二，是在民间说唱形式“肘鼓子”（姑娘腔）的基础上，吸收花鼓秧歌的剧目及表演程式，逐步发展为“肘鼓子”声腔系统，肘鼓子流传到各地，与当地的语音和民歌小曲结合，形成各地不同的肘鼓子声腔。这些不同的肘鼓子声腔得到当地人民承认后，逐渐发展为不同的地方剧种。肘鼓子作为一种地方戏系统，包括：柳琴戏、茂腔、柳腔、五音戏等剧种，这些剧种在各自的发祥地有自己的地方名称，但都可以笼统的称为“肘鼓子”。流行于山东临沂地区的肘鼓子被称为柳琴戏，流行于苏北的肘鼓子被称为海卷子，流行于淄博的肘鼓子被称为五音戏，在胶州、高密、诸城地区被称为本肘鼓，即本地肘鼓。之后又经历“冒肘鼓”，最终发展成为“茂腔”。^②

上述观点，虽存在差异，但统一的一点是：茂腔戏是在民间说唱和民间歌舞的基础上逐步衍化而成的。其发展过程大致经历了“本肘鼓（本周姑）——冒肘鼓（冒周姑）——茂腔”三个主要阶段。

2.1.1.2 茂腔的艺术特点

^①参见《中国戏曲音乐集成》编辑委员会：《中国戏曲音乐集成·山东卷》，1996

^②王培信：《茂腔发展概述》，《山东省文化艺术志资料汇编 第五辑（青岛市《文化志》资料专辑）》，1985

茂腔曲调质朴自然，唱腔委婉幽怨，有着浓厚的生活气息和浓郁的地方特色，通俗易懂，委婉动听，深受群众喜爱。它的唱腔婉转、悠扬、富于变化。喜调使人心花怒放，神舒意欢；悲调则使人凄凄惶惶，黯然泪下。善于表达感情上的大起大落，塑造各种类型的人物形象，所以茂腔适合演一些大喜、大悲剧。茂腔的唱腔还有一个显著特点，就是除大悠板以外，其他各种板式的唱腔，其字数排列较密，行腔紧凑，字与字之间没有大间隙，所以有时看起来字数、句数较多的唱腔，其实演唱起来占时很短，听起来有如高山流水，节奏明快，十分顺畅。

茂腔中女腔尤为发达，给人以悲凉哀怨之感，最能引起妇女们的共鸣，故茂腔俗称为“拴老婆撅子戏”，这在很大程度上是由于茂腔的唱腔中很多直接来自当地妇女们日常唱的小调，特别是大悠板中的一些哭头声腔，近似于该地妇女哭的腔调。妇女们听了这种腔调非常亲切，而且茂腔戏大多听来通俗易懂，演的都是家长里短的平常事，广大妇女也能听得懂，看得明白，很多茂腔戏还唱出了妇女们的心声，所以茂腔戏一直以来都拥有大量的女性观众。

2.1.1.3 茂腔的地方特色

茂腔的地方特色主要表现在它富有地方特色的戏曲语言上。茂腔的戏曲语言以胶东一带的地方方言为主，大量使用本地的方言俚语，多用贴近生活的口语化语言，少用华丽的词藻，通俗易懂，朴实无华，不仅充满了泥土的芳香和生活的气息，而且还大大增强了语言的诙谐感和趣味性。这也是茂腔能够受到广大观众喜爱的重要原因之一。如《下山》中祝英台所唱的一段唱词：

“走一洼，又一洼，洼洼长的好庄稼，
长得高的是胡秫，长得矮的是芝麻；
不高不矮是棉花，棉花地里带西瓜。
爬青蔓，开黄花，结的西瓜碗口大；
红的瓢，开了沙，真是一个好西瓜。
有心摘给大哥吃，我怕你，吃着滋味连根拔！”

再如建国前曾风靡一时的《穷吵年》中有这样一段唱词：

“(旦唱)小他大大你落了座，咱偏上腿来拉长谈，
自从你在衙门里闯，不管俺娘们吃和穿。
今天腊月二十二，明天腊月二十三。
东屋里婶婶蒸饽饽，西屋里婶婶蒸米面。”

邻舍百家把年办，馋的咱小里外窜。”

按胶东半岛方言，“小他大大”即孩子的父亲；“偏上腿来”即把腿拿上来，盘腿而坐的意思；“饽饽”是馒头；“米面”是面做成的发糕类食物；“咱小”就是咱们的孩子。寥寥数语，生动的勾划出乡村妇女与在衙门当差的丈夫之间的一场戏剧冲突，还反映出当地忙年时的风土人情。

这些词句富有浓郁的生活气息同时又充满了浓厚的地方风格，这就要求演员在演唱时要质朴亲切，平白如话。而且，这类日常生活中常见的语言，在戏剧中出现，会令观众感到分外亲切、开心，一下子拉近了观众和剧中人物的距离，因为此情此景仿佛都是观众们日常生活中的情景，他们能够真切的理解和感受，台下观众和台上演员的感情交流也就更融洽。正因为如此，茂腔才如此深受观众们的喜爱。

2.1.1.4 茂腔的剧目

茂腔的剧目丰富，只传统剧目就有一百多出，除此之外，还有移植剧目、现代戏剧目、创作剧目等。

2.1.1.4.1 传统剧目

茂腔的传统剧目，以表现男女爱情，家庭伦理的题材为主，主要有“四大京”、“八大记”。四大京：《东京》（赵美容观灯、卖水记、卖保童）、《西京》（皮秀英告状、三告李彦荣、探监）、《南京》（京郎寻父）、《北京》（求情、割袍）。八大记：《罗衫记》、《玉杯记》、《绣鞋记》、《火龙记》、《金簪记》、《钥匙记》、《风笔记》、《丝兰记》。除“四大京”、“八大记”之外，还有《小姑贤》、《小姑不贤》、《双婚配》、《梁祝姻缘》、《韩渊借粮》、《锦香亭》、《葡萄架》、《闹书房》、《砸南船》、《北平府》、《丁香孝母》、《寻工夫》等。

2.1.1.4.2 移植剧目

茂腔大量移植改编了其他剧种的优秀剧目。建国前，茂腔在进入城市后和在农村中与其他剧种相互交流和学习中，移植其他剧种的剧目有《西厢》、《封相》、《桃花扇》、《五女会》、《香罗带》、《孟姜女哭长城》等。建国后，茂腔又移植了数以百计的其他剧种的剧目，如京剧《三岔寒桥》、《白蛇传》、豫剧《三不愿意》、吕剧《姐妹易嫁》、《逼婚记》、莆仙戏《状元与乞丐》、评剧《张羽煮海》等。茂腔移植改编其他剧种的“拿来主义”，不仅丰富了茂腔艺术，而且为自身增加了许多“看家戏”。其中很多剧目连演多年不衰，使茂腔的舞台表演更加丰富。

2.1.1.4.3 时装戏

早在建国前，“五四”以后，当中国戏剧舞台上刚刚出现文明戏不久，茂腔就排演了一

些时装戏，这在中国的戏曲舞台上，也是比较早的。当时演出过的剧目有《两广新闻》、《三万元》、《枪毙一枝花》、《何凭良心》等，尽管这些“时装戏”数量不多，但却反映现代实事，为茂腔剧种后来演出现代剧目，积累了一定的经验。

2.1.1.4.4 现代戏

新中国成立后，在“百花齐放，推陈出新”文化方针的指引下，通过戏改，创作演出了许多反映新时代、表现新人物的现代戏，有《卫国保家》、《未婚的夫妻》、《一家人》、《党的女儿》、《金刚岭》、《春风化雨》、《燕双飞》、《金嫂子》、《盼儿记》、《娶女婿》等。

2.1.1.4.5 创作剧目

茂腔的创作剧目也有很多，如《全速前进》、《刑白马》、《燕双飞》、《张海迪》、《今古奇冤》、《金嫂子》、《弘文才女》、《清风徐徐》、《同心结》、《乡里乡亲》、《秧歌情》等。

2.1.2 青岛市茂腔剧团简介

青岛市茂腔剧团是目前全国为数不多的几家国有茂腔剧团之一，也是全国建团最早，发展最好的茂腔剧团之一。建团半个多世纪以来，在各级政府及相关部门的大力支持下，在几代茂腔表演艺术家的不懈努力下，剧团为茂腔艺术的发展做了大量的工作和贡献，也取得了许多令人骄傲的成绩。本文主要是以青岛市茂腔剧团为个案来展开对茂腔音乐的探究。

2.1.2.1 剧团的形成

青岛市茂腔剧团的建立，可追溯到建国前。1948年，以宿艳琴为首的“天星剧团”（茂腔戏班）在青岛市第三公园设戏棚表演茂腔。1949年秋，政府把分散在青岛的茂腔艺人们组织起来，以“天星”为主体吸收了王凤松、曾子明、曾金凤、温秀琴、王艳秋等茂腔艺人，并拨专款为他们置办行头、服装，安排演出场地，在青岛市聊城路成立了“郑国戏院”，为本团的建立奠定了基础。

1950年2月，青岛市政府正式批准成立“青岛金光茂腔剧团”，并派党政干部和戏改工作者帮助剧团搞组织建设和戏改研究，剧团呈现出一片生机盎然的景象。

1958年4月，青岛金光茂腔剧团下放到胶县（今胶州市），于1963年更名为胶县茂腔剧团。

1987年2月，胶县改为胶州市（县级），经青岛市文化局和胶州市政府批准，该团更名为青岛市茂腔剧团至今。

2.1.2.2 剧团的历史沿革

青岛市茂腔剧团成立之初，举行巡回义演支援抗美援朝，从此扩大了影响，开始呈现

出一片繁荣景象。1954年,由宿艳琴、曾金凤主演的经过整理改编的传统剧目《锦香亭》,到上海参加了华东戏曲观摩演出大会,受到各地艺术家们的好评,宿艳琴、曾金凤二人还分别获得演员二、三等奖,这种学习交流对茂腔的发展起到了极大的促进作用。青岛市茂腔剧团从上海汇演返回青岛之后,与光明茂腔剧团合排了《罗衫记》,结合在华东戏曲观摩演出大会上学到的其他剧种的经验,对茂腔的唱腔音乐进行了研究、整理,使茂腔的唱腔音乐有了新提高。1956年,《罗衫记》参加了山东省第二届戏曲观摩演出大会,获得剧本一等奖、导演二等奖、音乐改革奖、演出一等奖等多项奖。演出结束后,又将其主要唱段灌制成唱片在全国发行,扩大了茂腔剧种的影响。

1960年,胶县京剧团整编合并到茂腔剧团。与京剧团合并是茂腔发展过程中的重要阶段,合并之后,为茂腔积极吸收借鉴京剧,更好的发展茂腔剧种创造了便利条件,加速了茂腔的成长,使茂腔剧团的演出水平得到很大的提高。

正当剧团兴旺发达之际,文化大革命开始了,青岛市茂腔剧团在文革中遭到了严重破坏,许多茂腔艺人被抄家下放,几十箱古装戏服被剪碎,大量的戏剧道具被焚毁,茂腔和许多戏曲剧种一样,被划为封建文化,纳入横扫打倒之列。茂腔艺术受到严重摧残,这一深受广大群众欢迎的地方剧种到了濒临绝境之地。

1972年,恢复了茂腔剧种,复原热潮中的青岛市茂腔剧团恢复了茂腔戏的演出,艺人们重返舞台,重新焕发艺术青春,以崭新的精神面貌,复原传统茂腔的原貌,使与观众阔别多年的茂腔重新展现它的艺术魅力,同时还新编了诸如《朝阳沟》、《燕双飞》等反映现代生活的优秀剧目。为了进一步提高演出质量,还研制成功了“低压灯光”、“伸缩布景”、“拖斗舞台”等演出装置,提高了剧团在农村演出的艺术效果,并产生了广泛的社会影响,当时全国24个省、市、自治区,共300多个艺术团体前来参观学习,在剧团团史上留下了光辉的一页。

改革开放后,青岛市茂腔剧团也一度出现过短暂的繁荣,然而电影、电视、流行音乐等艺术形式快速崛起之后,大量观众的兴趣转向影视屏幕,青岛市茂腔剧团像大多数戏曲艺术团体一样,面临普遍不景气的状况。这时,国家也号召对艺术表演团体进行体制改革。提出演出团体由政府文化主管部门主办,实行多种所有制形式。1983年,青岛市茂腔剧团的体制改革迈出了第一步,采取分队承包、独立核算的方式。1983年到1984年,剧团走遍了胶东半岛,实行送戏上门。仅1983年两个队就演出七百多场,收入达到十几万元。

2.1.2.3 如今的剧团

改革开放之后,胶州地区发展迅速,经济比较发达。政府对传统文化的保护意识逐渐

增强，投入力度逐渐加大。政府对茂腔剧团发展的大力支持使剧团不再为生存问题发愁，近年来，政府为剧团解决了方方面面的实际问题，在保护传统文化方面做了很多工作。例如，安排固定的排练和办公场所使剧团的工作步入正轨，提供演出车辆使剧团的演出更加方便快捷，购置高压流动舞台车使室外演出效果有了很大的提高，剧团演职人员工资的全额发放更是极大的鼓舞了大家的工作热情。随着经济的发展，群众生活的富裕，其文化生活也日益多元化，人们对文化娱乐的要求也更丰富了，在现代文化充斥的今天，也有很多人开始渴望传统文化。因此，茂腔近年来，在胶州所获得的良好生存和发展就有了较好的经济基础和群众基础。

目前，青岛市茂腔剧团的组织体制为国家差额拨款事业单位，隶属胶州市文化局，原拨款比例为 70% 左右，现已基本实行全额拨款，现单位核定编制 55 人，实际在职数 55 人。年演出场次 300 场左右，演出收入高达上百万元。剧团全年的收入来源主要包括财政拨款、演出收入等，除此之外，剧团还积极开展文化产业，下设胶州市歌舞团、胶澳鼓乐团、军乐团等演出队伍，与茂腔剧团一套班子，开始进行戏剧与歌舞相结合的演出。这样一来，茂腔剧团的演出内容大大丰富了，收入也在很大程度上有了提高，也使茂腔有了更广泛的影响。青岛市茂腔剧团逐渐成为胶州市演出内容最丰富，演出水平最高的艺术演出团体。近年来，剧团多次承办胶州市大大小小的文艺活动，如胶州市一年一度的秧歌节以及各种庆典活动。

人才培养方面，剧团实行与专业院校合作的联合培养，根据剧团的实际需要招收一定数量的、具备一定条件的学员，进行 3 年的专业训练和文化课的学习，保证学员的综合素质和艺术修养。如 2006 年毕业的 23 位茂腔学员在经过 3 年的专业学习之后，正式进团工作，为剧团的发展提供了充足的人才储备，也为培养茂腔人才提供了很好的途径。

青岛市茂腔剧团在发展过程中的一个基本方针就是多演出。剧团认为，不论是茂腔的继承还是发展，都不能离开演出，不能离开观众，茂腔的继承和发展都不是静态的，应该是动态的，要通过演出，扩大观众队伍，也提高演员的业务水平，让更多的观众特别是青年观众认识茂腔，喜爱茂腔。演出繁荣了，观众增加了，茂腔才能真正得到继承，得到发展。

2.2 复原热潮的社会背景

文革期间，茂腔和其它戏曲剧种一样，被划为封建文化，纳入横扫打倒之列。当时，从城市到农村，从江南到塞北，不问地域，不论民族，不管语言差异，也不讲审美情趣，凡是剧团只能不走样的学演革命“样板戏”。茂腔戏不仅剧种特色、艺术风格无从谈起，

而且受到严重摧残，八亿人民只能看八个样板戏，人民群众承受着艺术上的饥渴。

文革结束后，十一届三中全会打碎了文革给人们制造的种种思想禁锢，党的“百花齐放，推陈出新”的文艺方针重新得到贯彻，各个戏曲剧种又重新回到了人民的舞台上。茂腔这个与胶州人民阔别了十年之久的地方戏也重新回到了舞台上。20世纪70年代末80年代初，茂腔戏刚刚恢复上演的时候，青岛市茂腔剧团就积极的组织茂腔传统戏的演出，努力恢复茂腔的原貌，不论在农村还是城市都受到广大观众的欢迎，出现了一阵“茂腔热”。归结其原因，主要是由于传统茂腔是胶州人民的家乡戏，它与胶州当地的地理环境、经济状况以及当地人民的文化语言、风俗习惯、审美情趣等方面都有着千丝万缕的联系，这里的人们对它有着无限的亲切感，容易引起感情上的共鸣，因而为人们所喜闻乐见。所以，对当时的中老年观众来讲，文革期间对那几个只能重复看的“样板戏”早已看的厌倦了，而且多年没有看到传统的茂腔戏上演，一旦看到自己熟悉的重新得到开放的传统茂腔戏，自然感到格外亲切；而那些在文革期间成长起来的还没有看过传统茂腔戏尤其是古装戏的青少年观众，对新开放的传统茂腔戏也感到十分新奇。

2.3 青岛市茂腔剧团对传统茂腔音乐的继承

在文革后的复原热潮中，青岛市茂腔剧团对传统茂腔音乐主要是原样继承，尽量复原其原貌，使与观众阔别多年的茂腔重返舞台。青岛市茂腔剧团对传统茂腔音乐的继承主要表现在板腔和音乐形态特征等方面。

2.3.1 板腔和曲牌的继承

传统茂腔的唱腔主要由板腔和曲牌两个部分构成。

2.3.1.1 板腔

茂腔唱腔中，属于板腔体的有正调、反调，它们的基本板式有原板、二板、慢板、摇板、散板等。

2.3.1.1.1 原板

原板是茂腔戏曲中最常用的基本板式，为一板一眼（2/4拍），唱腔一般是眼起（或板后起）板落。茂腔的其他板式如慢板、二板、散板等其他所有板式，几乎都可以说是原板的变奏发展，所以说，原板在各板式中占据首要地位。它速度为中速，旋律优美舒缓、朴实流畅，表现力丰富，既富于抒情性又适于叙述，既能用于陈述身世、描绘事件，又能抒发欢快、奔放、安静、悲伤等多种情感，所以运用范围非常广泛。

根据唱腔正反调基本腔调的不同，可分为正调原板和反调原板；根据行当的不同，可将正调原板和反调原板各分为男腔原板和女腔原板；根据演唱速度的不同，又可分为快原

板、原板（中速）、慢原板。

2.3.1.1.1.1 正调原板

正调原板是茂腔唱腔音乐中最为常用的板式之一。所谓正调是指“徵”调式，京胡定弦低音 sol—中音 re，调高一般为 E 调。正调原板中，男、女同调不同腔。

2.3.1.1.1.1.1 男腔正调原板

男腔正调原板，男性各行当皆可用之。用下例说明男腔正调原板的特点：

日 落 — 西 山 — 天 黄 — 昏 ，
 虎 — 奔 — 深 山 — 鸟 —
 奔 — 林 。
 家 — 家 — 户 户 — 把 — 门 — 掩 ，
 察 — 院 里 闷 坏 我 — 巡 — 守 — 臣 。

从上例可以看出男腔正调原板的一些特点：

第一，从旋律音调上看，男腔正调原板的旋律较为朴实简练，装饰音较少。

第二，从句式结构上看，通常是以两个上下句为一个段落，起承转合的特征较为明显，一般情况四句落音分别落在低音 sol—中音 re—do—低音 sol 或 do—re—低音 la—sol。

第三，从伴奏过门上看，起板过门多从第二拍的后半拍起；从第二句唱腔起，每句开口之前的过门常常为 (Q 3 6 | 5)，这也是男腔正调原板唱腔过门的一个突出特点。

第四，从唱腔的演唱风格上看，男腔正调原板的唱腔音乐较为舒展、高昂，有着北方

音乐豪放、粗犷的特点；也有如此例表现沉闷深思的，也体现出原板一曲多变运用的特点。

2.3.1.1.1.2 女腔正调原板

女腔正调原板，相对男腔正调原板华丽活泼，变化较多，是茂腔戏中最具代表性的唱腔板式，如《逼婚记》中的唱段《美蓉我幼失父母无人疼》：



从上例可以看出女腔正调原板的特点：

第一，从旋律音调上看，唱腔中较多的使用了前后倚音，上下滑音，波音等装饰音，使唱腔优美抒情，婉转动听。

第二，从句式结构上看，通常也是以两个上下句为一个段落，但起承转合的特征并不明显，主要是由于各句落音不具有起承转合的特点，一般来说各句落音分别落在低音 sol—sol—中音 do—低音 sol 或低音 sol—sol—la—低音 sol，还有如此例各句落音都落在低音 sol 上。

第三，从伴奏过门上看，女腔正调原板的伴奏过门会出现 1 小节内的八度大跳（如此例第 7 小节），使伴奏旋律快速跳跃到高八度的音区，为下一句在较高音区演唱的唱腔做好准备。在女腔正调原板的伴奏过门中，还经常连续使用快速的十六分音符的节奏型，为唱腔增添华丽的色彩。

第四，从唱腔的演唱风格上看，唱腔流畅圆润，能够对人物的多种情感作细腻的表达。而且，在唱法上还有一个显著的特点就是唱腔下句的尾音 sol，在演唱时常常用半假嗓翻高

八度来演唱，称之为“打冒”。

2.3.1.1.1.2 反调原板

反调原板是由正调原板运用异宫转调原理，以变宫为角、以徵为宫派生出的板式。其京胡定弦由低音 sol—中音 re 变为 do—sol。调高一般为 B 调，男女同调。调式也由以 E 为宫的徵调式变为以 B 为宫的宫调式。男女行腔虽有区别，但不象正调有明显不同。

2.3.1.1.1.2.1 男腔反调原板

男腔反调原板是男腔专用板式。如下例《罗衫记》中的男腔反调原板唱段《问案问到此时间》：

问 案 — 问 到 ———— 此 ——— 时 ———

间 ， —————

— 坐 堂 — 好 似 ————— 坐 ———

— 针 ——— 毡 。 —————

— 堂 下 跪 的 ————— 生 ——— 身 ———

母 ， ————— 堂 上

坐 的 我 ————— 不 ——— 孝 ——— 男 。 —————

从上例可以看出男腔反调原板的特点：

第一，从旋律音调上看，较为平稳舒展、质朴清新，少装饰性。

第二，从句式结构和起落音上讲，通常是以两个上下句为一个段落，每句唱腔都以 do、mi 为起音，多落在主音 do 上。

第三，从表情功能上看，由于反调唱腔定调为 B 调，即正调的下方四度调，所以音区

较低,唱腔色彩较为深沉,更适合表现哀伤、沉思等情绪。

2.3.1.1.2.2 女腔反调原板

女腔反调原板,是女腔专用板式,比男腔反调原板变化多一些。如下例:

《孟姜女》选段

张梅香 演唱
徐增亮 记谱

女腔反原板

7 12 13 25 34 35 41 43 49

缝衣——缝到——二——更——天——孤雁——
声——我——心——悲——酸——南——去——的——风——啊——北——来——的
雁，可——曾——见——我——家——郎——君——把
一——路——赶——

从上例可以看出女腔反调原板的主要特点在于它的各种过门的运用和对“打冒”唱法规范运用的程式:

第一,起板过门。由于女腔反调原板具有较强的抒情性,所以它的起板通常采用长过门,如此例中前12小节,被称为“起板大过门”,以便在唱腔开始之前就做好了情绪上的铺垫。

第二,段落之间的大过门。在一段女腔反调原板唱腔中,一般会出现两次大过门,第一次是“起板大过门”,第二次通常出现在唱腔的一个段落结束之后,根据剧情需要,也可减少数小节,如此例41—49小节。

第三,女腔反调原板对“打冒”的规范运用。通常在女腔反调原板段中大过门之前翻

高八度演唱的“高音 do”就是打冒的唱法（见例中 41 小节），而这个“高音 do”又是唱词“赶”字大甩腔（例中 35—41 小节）中的落音，这样就形成了女腔反调原板对“打冒”唱法规范运用的程式：大甩腔——打冒——段中大过门，其悠长的唱腔旋律和伴奏过门听来令人感觉余音绵绵、荡气回肠。

2.3.1.1.1.3 慢原板

慢原板是女腔用来表现悲痛诉说的专用板式，也称“大悠板”。其调式、调性、结构、旋律、旋法等与原板基本相同，仍然用 2/4 拍记谱，只是速度放慢，一般为 $\text{♩}=50$ 左右，由于速度慢、节奏松，便于加入华彩音调，从而导致旋律进行中，滑音数量增多，上下滑动幅度增大，这也形成了慢原板的一个特点。如下例：

《罗衫记》选段

旦角慢原板 $\text{♩}=48$ 孙瑞秀 演唱
家 栋 记谱

郑月素 跪 察 院 珠 泪 滚 滚 尊 一 声 晴 天 的 大 人 细 听 原 因

上例中，唱腔速度放慢到 $\text{♩}=48$ ，旋律采用“放慢加花”的手法，不仅使一些唱词一字多音，还使用了一些倚音、波音，更突出的是在唱腔中大量使用上下滑音来加强情感的宣泄，从而形成女腔慢原板如歌如泣的感人曲调。

2.3.1.1.1.4 快原板

快原板，男女腔均可使用，其结构、板式、调式、旋法等与原板基本相同，仍然用 2/4 拍记谱，只是速度加快，因此旋律采用简化旋律音调的手法，使旋律简明以适于表达较为激动的情绪。

老旦 快原板 五 坍 江 口 贼 徐 能 江 素 珍 演 唱
《 罗 衫 记 》 选 段 家 栋 记 谱

$\text{♩} = 144$

五 坍 江 口 —— 贼 —— 徐 —— 能 ， 杀 人 凶 狠 家 栋

君 ， 过 往 的 客 商 上 了 船 ， —— 丢 了 钱 财 —— 命 不 存 。

通过上例可以看出，快原板由于速度加快，减少了唱腔的装饰性，使旋律简洁，过门减少。此例中，姚婆通过一段快原板的唱腔，用简洁的曲调控诉了水贼徐能对过往客商图财害命的罪恶行径，充分表达了憎恨、激动的情绪。

2.3.1.1.2 二板

二板为有板无眼（ $1/4$ 拍）的板式，是茂腔声腔的常用板式之一。根据演唱速度的不同，有“慢二板”、“中速二板”和“快二板”之分。二板类的几种板式的区别，主要表现在两个方面：一是速度的快慢不同；二是曲调的简繁不同。

2.3.1.1.2.1 中速二板

中速二板速度一般为 $\text{♩} = 100$ 左右，过门十分简短。一般用于诉说、叙事等描述性的唱段。

中 速 二 板 《 观 灯 》 选 段 张 梅 香 演 唱
徐 增 亮 记 谱

上 —— 有 灯 ， 灯 万 盏 。 下 有 灯 ， 万 盏 灯 。 —— 风

—— 灯 沉 ， 纱 灯 轻 。 挑 门 西 ， —— 挂 门 东 。 ——

这段二板唱腔用 $\text{♩} = 120$ 左右的速度和流畅的曲调，描述了赵美容观灯时千万盏灯一齐映入眼帘使人目不暇接的情景和令人万分欣喜的兴奋心情。唱腔用灵活的短句、简洁的过门、紧凑的节奏、适中的速度构成了这段饶有趣味的观灯曲调。

2.3.1.1.2.2 慢二板

慢二板速度很慢，一般为 $\text{♩} = 50 - 80$ ，过门较多。一般用于诉说、叙事等唱段。

慢二板
=75

俺家有件传家宝
《罗衫记》唱段

孙瑞秀演唱
徐增亮记谱

俺 — 家 有 件 — 传 — 家 宝 , ————— 有 — 一 钱 难 买

— 一 罗 — 衫 . ————— 这 — 一 件 罗 衫 是 我

— 亲 — 手 做 , 丈 夫 爱 它 身 上 — 穿 .

这段慢二板唱腔用较慢的速度和连贯的曲调, 略带抒情的描述了贯穿这部戏始终的所谓“传家宝”, 也就是女主人公亲手为丈夫缝制的罗衫。与中速二板相比, 慢二板除了减慢唱速之外, 相对来讲还有字少音多的特点, 还在唱腔中使用大量的跨小节连线使唱腔连贯流畅, 使慢二板在叙事之余有了一定的抒情色彩。

2.3.1.1.2.3 快二板

快二板速度很快, 一般为♩=140—160, 力度较强, 过门短而少。常用于急促、愤怒等情绪。

快二板
=160

我一见贼子红了眼
《罗衫记》选段

孙瑞秀演唱
家栋记谱

我 一 见 贼 子 — 红 — 了 眼 , 恨 不 能 将 贼

斩 万 段 . — 你 不 该 把 我 夫 抛 江 — 落

水 , 你 不 该 打 了 我 四 十 皮 鞭 .

这段快二板唱腔用较快的速度和一字一音的简洁曲调, 表达了女主人公郑月素在公堂之上见到十多年前的杀夫仇人时, 对其难以抑制的愤怒之情。与慢二板相比, 快二板除了加快唱速之外, 相对来讲还有字多音少、旋律简洁、节奏短促的特点, 这些特点使快二板适用于情绪激动和紧迫的叙事。

2.3.1.1.2.4 反调二板

反调二板的旋律是由反调原板“缩拍减音”紧缩而成, 反调二板一般不单独使用, 皆

由反调原板及摇板等转板而至。其表现情绪与正调二板基本相同，所以这里不再详述。

2.3.1.1.3 散板

散板的唱腔为散唱，伴奏为散奏，是一种无固定板眼的板腔。正反调皆可用之，男女同腔同调。散板的旋律基本上是原板散唱，伴奏乐器随行腔演奏，起拖腔作用。多数情况下，散板用于清唱，伴奏乐器只演奏过门及托住最后的几个音。



从上例可以看出，散板唱腔的旋律有一字多音的特点，这使散板唱腔善于抒发感叹、忧郁、悲伤等情绪。另外，散板一般不独立使用，常穿插于其他板式中结合使用。唱段以散板开头称“散起”，转入其他板式称“上板”，其他板式转入散板称“扯散”。

2.3.1.1.4 摇板

摇板的唱腔为散唱，伴奏为紧奏，也称“紧拉慢唱”，无固定板眼。男女同腔同调。摇板与散板相比，虽然二者的唱腔都为散唱，但摇板的乐队始终要以均匀的节奏为唱腔实行拖腔伴奏；而且，紧拉慢唱的摇板善于表达激越、悲愤等情感，尤其擅长于表达激烈的内心活动。

反调 散板

富贵人寻富责任他前往
《林娘》选段孙洪菊 演唱
刘铁魂 记谱

上例唱腔部分为散唱，而伴奏始终以均匀的节奏匀速进行。用这种好似没有节奏而实际上却有着明确节奏感的板腔，表达了林娘在母亲坟前，对富贵人仗势迫害自己的控诉，情绪激动、悲愤。

2.3.1.2 曲牌

曲牌是戏曲音乐的重要组成部分，对烘托剧情气氛、体现人物性格有重要作用。传统茂腔的唱腔音乐中也有一些优秀的曲牌，虽然数量不多，但是风格浓郁，百听不厌。常用的有“四不像”、“娃娃调”等；其他诸如“南锣”、“锯大缸”等曲牌多是从民间音乐及其他剧种借鉴的。

2.3.1.2.1 四不像

四不像，徵调式，2/4 拍节奏。演唱时用弦乐伴奏，用于抒情、叙事，表达思念、沉闷等情绪，常用在庙堂拜佛等场合。

四不像
《王二英思夫》选段曾金凤 演唱
张忻全 记谱

从《王二英思夫》中的这段四不像的曲牌唱腔中可以看出它的一些特点：

第一，节奏方面，以十六分音符、前八后十六、前十六后八、切分等密集型节奏为主，使唱腔在节奏方面流畅并富于变化。

第二，句式结构方面，以三个上下句组成，中间没有过门连接，流畅紧凑，一气呵成。各句唱词字数的安排都较为自由，根据具体需要有时会做一定的重复处理，如第1小节的唱词是“千金千金”、第12小节是“把孩把孩”、第14、19小节都是“正正南”，而且，配合这种重叠唱词的节奏都是 $\underline{x} \ x \ \underline{x \ x} |$ 或 $\underline{x \ x} \ x \ \underline{x \ x} |$ 的切分节奏。

第三，上下句的落音关系也很有规律，下句落在上句落音的下方五度音上，如此例中上句都是落在 re 上，下句都是落在主音低音 sol 上。

2.3.1.2.2 娃娃调

娃娃调又称“小生娃娃”，男性行当皆可用之。E 宫调式或 B 宫调式，1/4 拍节奏，句式结构比较自由，曲牌采用唢呐伴奏，常用于欢快或激昂的场景。

娃娃调
姜文宾出店来李玉堂演唱
厚今记谱

散板 姜文宾出店来, _____

13 丁字步一站官街, 手托着花

28 长街卖(耶) . _____

44 着花一本是值钱宝(啊), _____

77 我打深山

93 得了来, 戴花还得有福的戴(呀). _____

110 姜文宾一行

140 往前走(哇), _____

来到了十字官街. _____

从上例可以看出传统“娃娃调”的结构特点：“分为前奏、曲身和曲尾，共八句，分三段。前奏是由乐器演奏作为引子；曲身分两个乐段，第一段和第二段各是三句，即一个上韵，两个下韵；曲尾即第三段，包括两句唱腔，一个上韵，一个下韵。”^①对照谱例可知：茂腔传统“娃娃调”的三段唱腔之间用几乎完全相同的段中大过门连成一个完整的唱段。曲身的两个乐段，每乐段的第三句变化不大，第一句和第二句都有句间过门作连接；曲尾的上下句之间也有句间小过门作连接。

^① 参见尼树仁：《二夹弦唱腔音乐初探》山东人民出版社 1983年版

2.3.1.2.3 南锣

南锣是一板一眼，2/4 拍节奏，上下句结构，男女各行当皆可用之。唱腔是打板干唱的，一句唱腔加一句过门，句中过门与上下句之间的过门较短小，两个上下句之间的过门相对较长，过门是加唢呐和打击乐对前一句唱腔旋律进行变化重复，也就是说，每一句唱腔都有一句旋律类似的、用打击乐伴奏的过门来呼应，在旋律的一呼一应中，在清唱的唱腔和唢呐等打击乐音响的强烈对比中，产生活跃热烈的气氛，常用于欢快愉悦的场面。

肩扛着火烧盘
《赵连岱借闺女》选段
李玉堂 演唱
厚 今 记 谱

中 速

11 肩 扛 着 火 烧 盘 ， 吆 吆 喝 喝

21 上 街 卖 。 有 了 钱 的

31 拿 去 吃 ， 没 钱 的

41 我 还 不 卖 ， 不 卖 有 我 的 货 物 在 。

52 吆 吆 喝 喝 的 往 前 走 ，

61 来 到 了 十 字 一 官 街 。

2.3.1.2.4 锯大缸

锯大缸与南锣都是在民歌“锯大缸”的基础上加工而成的，所以二者在旋法等方面有很多相似之处。锯大缸是2/4拍节奏，上下句结构，男女各行当皆可用之。唱腔是清唱的，一句唱腔加一句过门，句中过门与上下句之间的过门较短小，两个上下句之间的过门相对较长，过门只用唢呐吹奏，是对前一句唱腔旋律的变化重复，活泼的曲调同风趣的唱词相结合，适于表现高兴愉快的心情。

锯大缸
《小箍轳我本姓张》刘秀兰演唱
卢佃臣
厚今记谱

2.3.2 音乐形态特征的继承

在文革刚刚结束后的复原热潮中，青岛市茂腔剧团对传统茂腔音乐形态特征的继承主要体现在唱腔的音阶调式、旋法、节奏音型、曲式结构等方面。

2.3.2.1 唱腔的音阶调式

传统茂腔有 B 徵调式 (1=E) 和 B 宫调式 (1=B) 两种调式，也称为“正调”和“反调”。“反调”是由“正调”运用异宫转调原理，以徵为宫改变调性（不改变旋律进行的基本方向、旋律骨干音、节奏、曲体）派生出来的。

茂腔音乐是以五声音阶为基础的，其唱腔中也大量使用以五声音阶为基础的综合性七声音阶。按照五度相生的原理排列茂腔唱腔的音列：

清角——宫——徵（主音）——商——羽——角——变宫——变徵

茂腔唱腔音乐的调式是以徵调式为基础的，以徵调式五声音阶为基础的唱腔，在各种板式和不同的行当里都占有重要地位。宫、商、角、徵、羽的五声音列在唱腔中经常起骨干作用，形成五声性的旋律风格。其他的偏音在五声音阶的基础上，处于从属地位。在茂腔唱腔的音列中，徵是调式主音（唱腔的中心音），唱段以它结束具有较强的稳定性。徵调式中，属音商、下属音宫和主音徵是纯四五度关系，对主音形成有力支持，这三个音构成徵调式的稳定音级，是徵调式的骨架，起到确定其调式、调性的作用。角、羽两个音和主音徵没有纯四五度的功能关系，在唱腔旋律中起色彩作用。偏音和变化音由于距离主音关系更远，更加富于色彩性和不稳定性，在唱腔旋律中起辅助音和装饰音的作用。

宫调式唱腔主音为宫，属音为徵，清角虽占据其下属位置，但没有下属功能所以不予强调。宫音、徵音合为调式骨架，除这两个音外，角音在宫调式唱腔中占有较重要的位置。

茂腔的唱腔音乐主要包含三种音阶：

第一种，五声音阶。

满怀幽怨无处诉
《秋江》选段

李兰香演唱
徐增亮记谱

花好月圆——良辰景，——伤心人见景

更伤情。——满怀幽怨我无处诉，——暂

借箸（哪）——暗诉衷情

这段唱腔音乐使用了五声徵调式音阶。徵音是调式主音，整个唱段以徵音开始，以徵音结束，除了第三句唱腔落在宫音外，其他乐句都落在徵音上。属音商和下属音宫音多出现在各乐句的强拍、强位、长音处，对主音形成有力支持。角、羽两个音也多次出现，但大多出现在各乐句的弱拍、弱位上，在唱腔旋律中起到很好的色彩作用。

第二种，新音阶。

你看那鸟语花香
《宝莲灯》选段

老翁松下——看——棋——乐——牧童——拼——

——杏花村。

这段唱腔音乐使用了清乐徵调式音阶。唱腔中的“4、7”出现的次数不多，而且多是作为经过音出现在弱拍、弱位上，这样的处理不仅丰富了唱腔的色彩而且使唱腔旋律平滑流畅，富有流动感。

第三种，古音阶。



这段唱腔音乐使用了雅乐徵调式音阶。变徵频繁出现，而且多次出现在强拍、强位，具有强烈的感情色彩，变宫是作为经过音出现在结束句，通过这种音阶，变化旋律音调色彩，使唱腔表情丰富细腻，巧妙的表达了人物对其女儿娶得上门女婿，生活美满幸福的喜悦心情。

2.3.2.2 唱腔的旋法

唱腔是戏曲音乐的核心，它能体现出不同戏曲音乐各自的独特风貌。而各种戏曲音乐在唱腔上的独特风貌，又是通过旋律来体现的，在以单旋律为主的戏曲音乐中，旋律发展的技巧手法非常丰富，下面就对传统茂腔的唱腔旋法做一些初步的归纳：

2.3.2.2.1 茂腔的典型性旋法特点

茂腔有着自身典型的旋法特点，本文从旋律音调结构类型、旋律进行方向、徵调式旋法几个方面来论述。

2.3.2.2.1.1 旋律音调结构类型

茂腔有着自身典型的旋法特点，从旋律音调结构类型来进行分析，主要有以下几种类型：

第一种，正调唱腔中以徵下 4—2—3—2 型宽声韵、窄声韵相结合的“中音 sol—re—do—低音 la—sol”为特征的徵调式旋律音调结构类型。^①如下例：

^① 参照王耀华 《关于民歌旋律音调结构分析》（上） 《音乐研究》2007年第1期

《对花枪》选段



上例是比较典型的以徵下 4—2—3—2 型宽声韵、窄声韵相结合为特征的徵调式旋律音调结构类型，在茂腔唱腔中广泛运用。

第二种，反调唱腔中以宫 3—下 2—上 4—下 3—2—2 型两个近声韵相结合的“do—mi—re—sol—mi—re—do”为特征的宫调式旋律音调结构类型。如下例：



在这种旋律音调结构类型中，主要是宫 3—下 2 (do—mi—re) 和角下 2—2 (mi—re—do) 相结合的旋律进行，以上行四度达到中音 sol 作为两个近声韵的连接为特点。

2.3.2.2.1.2 旋律进行方向

旋律进行方向是旋律发展手法的重要方面，传统茂腔的声腔中，旋律进行最突出的特点是下行级进。下行级进是传统茂腔一个重要的旋法特征，下行的旋律在唱腔中的使用极为普遍，也可以说茂腔的唱腔旋律是以下行级进为主的。下行，表现的是叹息的音调；级进，则给人流畅、平稳、圆润的感觉；下行级进，既能表现旋律的流畅性，又能展现它的抒情性，从而形成茂腔音乐委婉悲怨的风格。关于茂腔的唱腔旋律以下行级进为主的原因，可能是由于茂腔戏形成的初级阶段，正处于我国历史上封建统治走向衰败，逐渐演变为半封建半殖民地的黑暗时期。现存最早的茂腔曲调叫“哦嗨嗨”，“哦嗨”是劳动的呼号，“嗨”是叹息之声。由此可见，茂腔戏是源于当时社会最底层的劳动人民对旧社会以及对命运的哀叹，其产生的社会根源决定了它的声腔以下行级进为主的旋法特征。如下例《罗衫记》

中的老旦慢原板唱腔《未开言不由我面泪淋淋》:

未开言不由我面泪淋淋
《罗衫记》选段

江素珍演唱
家栋记谱

未——开——言——不——由——我——面——泪——淋——淋——

7 尊——声——少——老——爷——

14 细——听——原——因——，

21 自——从——你——下——生——落——了——地——，

28 你——费——了——老——妇——多——少——心——

此例中旋律句句采用下行级进，落于主音，很少用跳进，如第一句旋律的骨干音是 sol—mi—re—低音 la—sol，第二句 re—sol—低音 la—sol—re—do—低音 la—sol，第三句 re—sol—re—sol—低音 la—sol，第四句 sol—mi—re—do—低音 la—sol，唱腔几乎完全采用阶梯式的下行级进，甚至很少有起伏的旋律，充分表达了主人公对自己不幸遭遇的哭诉和悲叹。

2.3.2.2.1.3 徵调式旋法

茂腔声腔中，不论男腔、女腔，都有着浓厚的徵调式色彩。具体表现为：一方面，徵音的主导作用贯穿整个唱腔，在很多唱腔中，旋律都是围绕徵音进行发展，唱句多落在徵音上。另一方面，徵、宫、商三个徵调式的功能音结合为唱腔旋律的支柱，用于唱段的乐句开始处、结束处、强拍、强位、重音、长音、各板式连接处等重要位置。角、羽两个基本音级在唱腔中经常作为三个功能音的经过音、环绕音、装饰音等使用。其它几个偏音、变音在旋法上，常作为功能音的经过音、倚音、助音，起装饰音、色彩音的作用，以满足戏剧情绪的需要。

漫——漫——（那）——长——夜——（呀）——黑——洞——洞——

此例中这句唱腔落于徵音，旋律围绕徵音发展，徵音起主导作用。宫、商两个徵调式

的功能音结合徵音，用于唱段的乐句开始处、结束处、强拍、强位、重音、长音等重要位置，如例中唱腔是以商音开始，徵音结束，其强拍位置分别为商—商—商—商—徵，时值超过半拍的也只有徵、宫、商这三个徵调式的功能音；角、羽两个基本音级都是出现在弱拍、弱位，作为三个功能音的经过音和前倚音使用；出现的一个偏音变宫是作为功能音宫和徵之间的经过音使用的。

2.3.1.1.2 男女声腔不同的旋法特点

茂腔的男女声腔由于人物行当、演唱风格等方面的差异，形成了它们之间不同的旋法特点。

第一，不同的音程产生不同色彩的旋律音调。男腔的主要行当有老生、小生和净，老生多表现中年人和老年人，演唱风格高亢苍劲；小生多表现英俊的文人雅士，演唱风格刚劲挺拔；净多表现粗犷豪放的人物，演唱风格雄壮有力。这些行当的风格情绪都需要在旋律上有所体现，具体到旋律的音程进行上，男腔的这几种行当都在唱腔中较多的采用了大三度以及下四度、上五度和下五度的功能进行，从而产生明亮刚强的旋律色彩。如下例《葡萄架》中的老生原板唱段《下官马上把鞭提》：

下官马上把鞭提
《葡萄架》选段

下 — 官 马 上 — 把 — 鞭 提 ， ———— 想 — 起

10 前 妻 — 后 — 悔 迟 。 ————

19 ———— 那 里 来 了 一 个 — 总 督 大 人 ， ———— 本

27 奏 我 下 官 — 解 — 粮 — 的 。 ————

上例中的“马上”、“鞭提”、“官解”、“粮的”都使用了大三度的音程进行（mi—do、do—mi），“悔迟”、“本奏”、“的”都使用了下四度的功能进行（sol—re、do—低音 sol），“起前”使用下五度的功能进行（mi—低音 la），“妻后”则使用上五度功能进行（低音 sol—re）。在短短的四句唱腔中频繁的使用跳动较大的音程，使旋律明亮有力，充分表现了男腔粗犷直率的风格特征。

女腔的主要行当有老旦和旦角，老旦在演唱上要求高亢柔美，旦角则要华丽柔美，二者风格上的共同点是都要表现出女腔的柔美和婉转，具体体现在旋律的音程进行上则是二者在唱腔中较多的采用了小三度的音程进行，从而展现了女腔柔美的旋律色彩。如下例《宝莲灯》中的旦角原板唱段《你看那鸟语花香》：



上例中的“母”、“思”、“念美”、“红”、“何下”、“不凡”、“去”、“欢度”、“年”都使用了小三度的音程进行（如 sol—mi、re—fa、re—si、do—la 等），频繁的使用色彩柔和的小三度音程，是造成女腔旋律柔美的重要原因。

第二，用音的繁简产生不同风格的旋律音调。男腔高亢粗犷，用音简单朴素，较少使用各种装饰音，旋律平直，曲调朴素、善于表达粗犷豪放的风格特点。如下例《秋江》中的男腔原板唱段《一曲弹来世无双》：



由此例可以看出，节奏简练、旋律平直，少装饰性是男腔旋律的基本特征，使旋律在简洁中突出刚强挺拔的特点。

女腔由于婉转曲折，相对男腔用音较繁，各种装饰音被大量运用，使曲调华丽委婉、缠绵起伏，善于细腻的抒发感情，增强表现力。如下例《罗衫记》中的旦角慢原板唱段《郑月素跪察院泪珠滚滚》：

郑月素跪察院珠泪滚滚

《罗衫记》选段

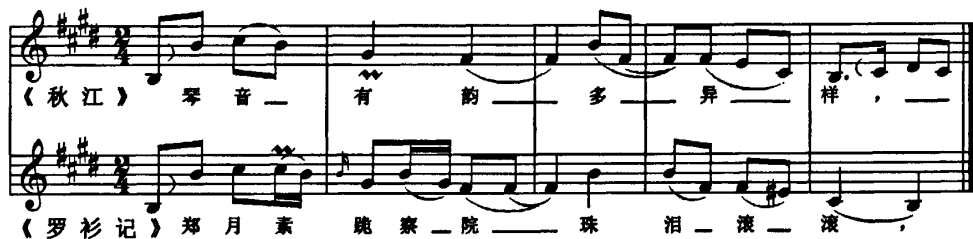
孙瑞秀 演唱

家 栋 记 谱



此例的旋律中，每小节的用音明显比男腔增多，节奏也更加复杂，还大量运用倚音、滑音、波音等装饰音，而且由于慢原板唱腔的速度放慢，在音的下滑过程中，产生了微妙的变化，形成了例中的 $\#fa$ 和 $\#do$ ，也形成了女腔独特的旋法特点。

第三，旋律的加花变奏。这种旋法是指旦角唱腔对老旦唱腔旋律的加花变奏。如下例《罗衫记》中的旦角慢原板唱段《郑月素跪察院泪珠滚滚》对《秋江》中的女腔原板唱段《一曲弹来世无双》的加花变奏：



此例中，在5小节的旋律中，二者的基本音调是相同的，不同的是旦角唱腔在老旦唱腔的基础上，运用加花的手法，使旋律繁花婉转；运用变奏的手法，使节奏加密。总之，通过加花变奏，使旋律获得发展。

2.3.1.1.1.3 拖腔的旋法特点

在女腔慢板的一些唱腔中，经常会使用数小节的拖腔去抒发人物悠缓哀伤的情感，产生很好的艺术效果。这些拖腔通常是由一些典型的音型，采用重复、变奏或者节奏的伸展和紧缩等方法来构成曲调的，其旋法大致可归纳为以下几种：

第一种，完全重复。这种拖腔是对先出现的第一音型作较为严格的完全重复，而且中间未作任何衔接，是比较简单的一种拖腔旋法。如下例：



第二种，变化重复。这种拖腔是保留第一音型的骨干音，对其作旋律的变化重复和节奏的变化重复。

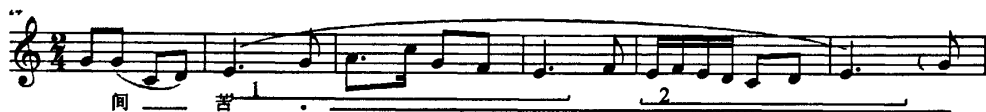


此例对旋律作了一定的变化，但骨干音都是 mi—re—do，旋律进行方向也都是下行级进到 do；节奏上也作了改变，将第一音型中一整小节的切分节奏紧缩为两个八分音符。



此例是通过节奏的伸展对第一音型作变化重复的，把两拍的第一音型伸展为四拍，使乐句的句幅在放宽的节奏中得到了扩充。

第三种，围绕相同的落音做不同方向的旋律进行。这种拖腔旋法属于一种变化较大的重复，是在句末落音相同的前提下，第二音型保留第一音型的某些因素，运用伸展、紧缩等手法造成节奏上的变化，旋律上也会作不同方向的进行，使旋律音调起伏跌宕，最后使两种音型在相同的落音中得到统一和稳定。



此例中两个音型落音相同，都是落在 mi 上，不同的是它们的旋律进行和节奏：第一个音型是向下进行到 mi，第二个音型是向上进行到 mi，而且第二个音型的节奏紧缩了一拍，两个音型之间通过经过音 fa 作为它们之间的简单衔接。

2.3.1.1.1.4 女腔的特色唱法“打冒”

女腔的“打冒”（即在唱腔的尾音翻高八度演唱）是传统茂腔声腔中极富特色的表现手法。如下例：



“打冒”的运用并不是说声腔由下行旋律改为上行旋律，这是因为从传统茂腔声腔的整体旋律来看，“打冒”的高音 sol 本应是低音 sol，翻高八度只是一种演唱技巧上的变化，而且在一个唱段最后的结束音处一般不采用“打冒”。

2.3.1.3 唱腔的节奏音型

戏曲的节奏变化在唱腔表现戏剧性方面起着重要作用。茂腔的唱腔中也存在很多的节奏型，主要可以分为规整型节奏、切分型节奏以及附点型节奏。

第一种，规整型节奏是指由四分音符通过增加时值或缩减时值变化而来，也是茂腔唱腔中最基本的节奏类型。如 $x-|x\ x|\underline{x\ x}\ \underline{x\ x}|$ 等，各种规整型节奏在唱腔中经常混合使用，如 $\underline{x\ x}\ x|\underline{x\ x\ x}|$ 等。

第二种，茂腔的唱腔中大量使用切分型节奏，如 $\underline{x\ x\ x}$ 以及跨小节的切分节奏 $x\ \underline{x\ x}\ \underline{x}|x\ x\ x|$ ，大量的切分节奏使唱腔流畅连贯，这也成为茂腔唱腔节奏上的最大特点。

老身居住在南阳地
《对花枪》选段

张其荣演唱
徐增亮记谱

这两句唱腔连续使用了几次切分节奏，使唱腔婉转流畅，也为声腔的下行旋律增添了发展的动力。

第三种， $\underline{x.\ x}\ \underline{x\ x}$ 这种节奏型也经常使用，它可以看做是 $\underline{x\ x\ x}$ 增加了一个装饰音的变化节奏型。

老身居住在南阳地
《对花枪》选段

张其荣演唱
徐增亮记谱

此例中出现的 $\underline{2\ 2\ 1}$ 可以作为原型， $\underline{2.\ 5}\ \underline{2\ 1}$ 则可以看作是 $\underline{2\ 2\ 1}$ 增加了一个装饰音的一种重复，从而使节奏的变化更加丰富。

2.3.1.4 唱腔的句式结构

茂腔唱腔的句式结构多种多样，有规整的上下句结构，也有不规整的三句式和多句式等结构，这些句式结构共同构成了茂腔音乐的唱腔结构。

传统茂腔唱腔的基本句式结构是规整对称的上下句组成的，如下例：



可见，这种上下句结构的乐段包含一个上句和一个下句，每个上下句都由规整的唱词结构（七字格、十字格等）分为两个分句，使两个乐句在结构上、意义上均有着一呼一应的完满和对称。

但是，唱腔的句式结构常常会由于唱词的需要，打破规整对称的上下句结构，通过乐句内部和外部结构的扩充，改变原有的格式，形成结构上的变化和突破，归纳起来大致有以下几种类型：

一、乐句内部结构扩充形成不规整的上下句结构。



此例中的两句唱腔为 7+15 的上下句结构，上下句结构的不对称是由于唱词的不对称，下句的扩充是由于唱词字数的增加，而唱词字数的增加是由于表达人物情绪的具体需要，因为这两句唱腔是在张羽见到龙宫三公主琼莲时，感到难以置信、心存疑惑，同时又欣喜若狂的内心独白，通过这个扩充了的下句，丰富了曲调的表情，更加细腻的表达了张羽当时又惊又喜、忐忑不安的心情。同时，也使唱腔的句式结构打破了原有的平衡特点，但仍然保留了上下句的性质。

二、不完整的分句与上下句构成的三句式结构

传统的茂腔唱腔中存在很多不完整的分句与上下句构成的三句式结构，之所以说这些分句是不完整的，是由于它们在唱词上不完整，不能表达独立分句所包含的完整意义；旋

律上是由音型片段构成的，也不具备完整意义；但是结构上具备了一定的独立性，所以称其为“不完整的分句”。这些不完整的分句常常出现在上下句之前、上下句之间、上下句之后等位置，从而使乐句结构发生变化。

1、不完整的分句出现在上下句之前：



上例中 1—3 小节就是一个出现在上下句之前的不完整分句，用来衔接其前后的两个上下句结构，作为二者之间的过渡。其唱词只有三个字“这时候”，并不是一句完整的话，不能表达独立分句的意义，只是对后面的上下句内容做一个时间上的交代；旋律是由 sol—re—do—低音 la—sol 几个音的旋律片段构成；落音在调式主音上，有相对独立的结构，在唱段中起着过渡、衔接以及交代时间的作用。

2、不完整的分句出现在上下句之间：



上例中第 4 小节就是一个出现在上下句之间的不完整分句，也不具有独立意义，因为没有它，第一、第三分句仍然可以构成一个完整的上下句结构。这里之所以要加上这个插句式的分句，是为了使戏剧情绪更加饱满，加上这句恳切的“嫂嫂呀”，既表达了小姑向嫂子道歉时的诚恳，也表现出小姑的俏皮，也是戏剧语言贴近生活的体现。

3、不完整的分句出现在上下句之后：

羞得我粉颈低垂
《逼婚记》选段

张明华 演唱
家栋 记谱



上例中的最后4小节就是一个出现在上下句之后的不完整分句，其唱词是下句唱词的部分重复；其旋律的前两小节是一个音型片段，后两小节是茂腔唱腔常用的一种收束音型；这里之所以要加上这个不完整的分句，是由于下句没有落在调式主音上，没有完全结束的稳定性，加上这个有重复意义的不完整分句，加强唱段的收束感，在使其完整的同时也加强了唱腔音乐的抒情性。

三、完整的分句与上下句构成的三句式结构

传统的茂腔唱腔中也存在一些较为完整的分句与上下句构成的三句式结构，这种分句在唱词、旋律、结构等方面都具备了一定的完整意义，如下例：

老身居住在南阳地
《对花枪》选段



上例中7—10小节就是一个与上下句构成三句式结构的较为完整的分句，之所以说它较为完整，是由于它在唱词结构上与上下句的唱词字数是对称的，而且完整的交代了时间，表达了完整的含义；旋律上是由两个音型片段构成的，并且有明显的句逗，符合一个独立乐句的特征；结构上也具备了独立性，因为没有它，第一、第三分句接在一起，显然句意上是不完整的，所以这是一例传统茂腔唱腔中并不多见的较为完整的分句与上下句构成的三句式结构。

四、多句式结构

1、乐句片段构成的多句式

乐句片段构成的多句式是指由若干个短小的乐句片段结合在一起所构成的一种不规整的句式结构。



这个乐段由5个分句组成，前4个分句是短小的乐句片段，第5个分句是一个完整的乐句，整个乐段呈“散一整”的结构。这种不规整句式结构的出现，也是由于唱词结构的需要，这段唱词是女主人公憧憬着女儿和女婿和和美美的生活，他们白天在外干活，自己在家中操持家务的快乐情景，唱词形式自由，是对琐碎家务的描述，因此很难按照常规的上下句结构来分析。但是，从乐段呈“散一整”结构来看，前面4个分句是分散的，第5个分句有总结的意味；从落音情况看，前4个分句落音自由，没有稳定感和收束感，第5个分句稳定在调式主音上，有稳定的收束感。所以，也可以把前4个分句作为一个整体看做是上句，第5个分句看做下句，在这个大上句中，乐意尽情的展现和表达，推迟了下句的出现，也使下句得到了更充分的准备。总之，这种结构上的不规整，加强了旋律的不平衡感，从而达到特定的戏剧效果。

2、独立乐句构成的多句式

独立乐句构成的多句式是指由若干个具有独立意义、结构均衡的乐句结合在一起所构成的一种不规整的句式结构。



这是由5个独立乐句构成的乐段，各乐句的结构规模基本相同，为5+4+4+4+4小节，

各句唱词字数也相差无几，是一个乐句规模整齐，但结构不对称的乐段。之所以说这 5 个乐句都是独立的乐句，是由于每个乐句在唱词上都表达了独立完整的意义，都是独立于其他乐句存在的；在旋律落音上，5 个乐句分别落在低音 sol—sol—la—中音 re—低音 sol 上，有三句是落在调式主音上，其他两句的落音尽管不是在调式主音上，但仍能给人完整的感受。这种 5 个乐句构成的乐段在传统茂腔的唱腔中并不多见，在这里使用主要是为了配合这段描述性的唱词，来突出剧中人物姜桂芝得知母亲不看好自己中意的这门亲事时所表现出来的“脸一沉、头一低、硬着脖子、撅着嘴”等一系列的反应，是一种不悦情绪在神态上的连贯表达，不适合用上下句等其他句式结构，所以使用了并列式的多乐句结构，用这种不规整的结构形式来达到所需要的戏剧效果。

总之，传统茂腔唱腔的句式结构是以上下句对称的结构为基础，但又突破了这种基本结构的限制，通过自由巧妙的处理，在上下句的基础上，创造性的发展出各种不规整的长短句结构，从而使唱腔音乐在结构上更好的表达戏剧性。

第3章 与京剧团合并了的青岛市茂腔剧团

3.1 合并的背景

1960年,根据上级指示,不超过百万人口的县,不能设两个剧团,当时胶县有两个剧团,一个是茂腔剧团,一个是京剧团。当时省市领导考虑到茂腔是胶县的地方剧种,有群众基础,如果把茂腔剧团整编,茂腔这个剧种将有可能失传,不利于地方剧种的传承。而且茂腔剧团发展的很好,效益不错,所以把京剧团整编,合并到茂腔剧团。整编后的人员除部分留在胶县茂腔剧团外,其余的都分配到山东省各地的文艺团体。

与京剧团合并是茂腔发展过程中的重要阶段。合并之后,使茂腔剧团的演出水平得到大幅提高。原因:一、剧团吸收了很多京剧演员。合并后,大量的京剧演员进入了茂腔剧团,改唱茂腔。这样就为茂腔演员向京剧学习,共同发展茂腔剧种创造了很好的条件,加速了茂腔的成长。二、原国营胶州京剧团的业务团长兼导演吴元超,调入茂腔剧团后,任茂腔剧团的业务团长兼导演,在茂腔积极吸收借鉴京剧,促进茂腔的规范化发展,创作编演符合时代发展的新剧目等方面,做出了很大的贡献。

3.2 茂腔音乐对京剧音乐的吸收

戏曲音乐丰富自身的一个重要方法,就是吸收其他剧种的有益养分和音乐创作经验。因为每一个剧种都不是孤零零独自存在的,总要和其它剧种或民间音乐相互交流、取长补短,茂腔也是不断受京剧、河北梆子等其它剧种的影响,从中汲取养料,在音乐、武打、身段等方面吸收不少新的音乐唱腔和表演程式,大大丰富了自身的内容。

本章节主要讨论茂腔音乐在唱腔的音调、调性、唱腔板式、过场音乐等方面对京剧音乐的吸收和学习,并根据自己的条件和要求,加以改造发展,使之恰到好处的融入到茂腔中,经过不断的实践,使茂腔戏在唱腔上更加完善、板式上更加完整、过场音乐更加丰富,从而增强了表现戏剧内容的能力,促进茂腔的完善和发展。

3.2.1 发展唱腔音乐

3.2.1.1 唱腔音调方面

茂腔对京剧音调的吸收,在与京剧团合并后,尤其是文革后,有着明显的表现。以《红嫂》中的一段旦角反调唱腔《为亲人细熬鸡汤》的结尾部分为例进行说明:

例:文革前



例：文革后



通过上例对比可以发现，文革后在原来唱腔的基础上又增添了一段新的唱腔，通过分析可以发现京剧在唱腔音调、唱腔风格等诸多方面都对茂腔唱腔产生了很大影响。谱例中，前者是茂腔的传统反调唱腔，深沉委婉；后者加入的这段京味十足、激越高亢的唱腔是在茂腔基本调的基础上，融入了京剧西皮腔刚劲豪迈的风格特点，把整个唱段的音乐推向高潮，从而充分展现了革命者勇往直前的英雄气概，以及取得革命最终胜利的雄心壮志和强烈渴望。之所以说这段唱腔融入了京剧西皮腔的风格特点，可以从以下几个方面进行说明：

第一，从调式上讲，这段唱腔是反调唱腔，用的是明朗刚劲的宫调式，而西皮明朗刚劲的生腔也属宫调式，这段唱腔之所以用宫调式，就是要表达高昂激越的气势。

第二，从节奏上讲，用的是跳跃感较强的眼起板落的节奏，也与西皮的节奏一致。而且，这段唱腔之前用了9小节节奏型密集的过门为最后这段情绪激昂的结束段在节奏和速度上做好了准备，之后的这段唱腔本身多采用一拍一音或一拍两音的唱词结构安排，一定程度上产生了紧缩节奏的效果，使唱腔在紧凑的节奏基础上，增添了一份高亢的气势。

第三,从旋律和风格上讲,借鉴了西皮腔音程跳动大的特点,频繁使用三度、四度跳进,显得腔调顿挫有力,明朗刚劲;改变了茂腔以往下行的旋律进行方向和低回婉转的演唱风格,取而代之的是铿锵起伏的旋律进行和激情豪迈的唱腔风格,弥补了传统茂腔因旋律起伏不明显以及节奏不紧凑而难以塑造明朗豪放的人物形象的缺陷;这段唱腔音区较高,曲调高昂,不仅衬托出唱腔挺拔的色彩,而且也增添了一份从容的气概。

第四,从结构上讲,这段唱腔用了5+8前短后长不对称的上下句结构,这种结构上的对比是由于最后四小节速度减慢,拉长节奏造成的,同时也形成速度上的对比。在上下句之间和下句的句中还使用了短小精致并带模仿式的小过门,恰到好处的烘托了激昂的情绪。

总之,这段唱腔在很大程度上借鉴融合了京剧西皮腔的特点,调式鲜明、节奏明快、曲调高昂、风格豪放,使唱腔铿锵有力、高亢挺拔,充满了发展的动力性因素,表现出主人公红嫂雄姿英发的革命气质以及对军民鱼水情的歌颂。

3.2.1.2 唱腔调性方面

茂腔在丰富唱腔方面,注重了唱腔调性的发展,在原有唱腔的基础上,学习京剧反调唱腔的原则和方法,创立了茂腔反调,丰富了音乐色彩,增强了唱腔的表现能力。

茂腔本是由它的基本调发展起来的一种地方小戏,并没有正反调之分,而京剧反调的形成,作为一种发展唱腔的原则,对很多地方剧种在发展“反调唱腔”方面,提供了经验,并产生深远影响。茂腔就是参照京剧的“反二黄”创造了茂腔的反调,逐渐建立了有正调、反调的曲调体系,以弥补本剧种唱腔的不足。^①

“反二黄腔是二黄腔发展、派生出来的一类板腔。它的胡琴伴奏定弦是用反弦(do—sol),比二黄腔(低音 sol—中音 re)高五度(低四度),如二黄 1=E,则反二黄 1=B,故称“反二黄”。^②“反二黄是将正二黄通过宫音系统向下四度属功能的转调构成。”^③可见,京剧正反调体系中,正调是反调赖以发展的基础,反调是从正调发展出来的,它是按我国民族音乐中五度相生的规律,由正调产生出五度关系调,即反调。按照民间的说法,反调也可以称为反弦,即它的定弦法与正调相反,把正调的内弦音 sol 作为反调的外弦音 do,由此,构成了五度关系的变调。这种变调的方法,是通过乐器定弦来实现的,即正调为“低音 sol—中音 re”弦,反调为“do—sol”弦,由此,建立了京剧二黄腔的正反调体系。

^①高鼎铸 《山东戏曲音乐概论》 人民音乐出版社,2000 年版

^② 杨子野 《京剧唱腔研究》 辽宁教育出版社 1981 年版

^③ 费玉平 《京剧唱腔句法与作品分析》 中国戏剧出版社 2004 版

茂腔正反调体系的建立正是吸收了京剧的这种“改弦易调”的方法，其反调由正调运用异宫转调的原理，以徵为宫，改变调式（不改变旋律进行的基本方向、旋律骨干音、节奏、曲体）派生出来的。这种改变调式的方法，与京剧相同，都是通过乐器定弦来实现的，即茂腔正调为“低音 sol—中音 re”弦，其反调定弦法与正调相反，把正调的内弦音（低音 sol）作为反调的外弦音（中音 do），即反调是用正调的高五度调“do—sol”弦，假如茂腔正调 do=E，那么茂腔反调则定 do=B，由此产生出茂腔的反调。

现用《罗衫记》中正调原板《日落西山天黄昏》和反调原板《问案问到此时间》的谱例相对照，来说明茂腔正反调之间的关系。

日 落 西 山 天 黄 昏 ，

问 案 问 到 此 时 间 ，

虎 奔 深 山 鸟 坐 堂 好 似 坐 奔 林 。

针 毡 。

家 家 户 户 把 门 堂 下 跪 的 生 身 。



通过以上两段茂腔正反调唱腔的对比可以看出：

第一，茂腔正调和反调的句法结构、唱腔素材基本相同或十分相近。句法结构方面，上例正反调唱腔的四句唱词每句都是七字句，四句唱词都是分别为 6、7、8、7 小节，七字句唱词的排列都为“二、二、三”。句法结构基本相同，上下句唱腔唱词的字位安排都是眼起板落。唱腔素材方面，上例正反调唱腔有着基本相同的骨干音及音程关系，其中第一句的骨干音两唱腔基本相同为 mi—sol—mi—re—do，反调唱腔旋律骨干音为正调的下方四度移位；第二句的骨干音正调唱腔为 mi—低音 la—sol—中音 mi—sol—do—re，反调唱腔为 do—re—mi—sol—do，二者也很相近，反调唱腔旋律骨干音为正调的下方四度自由移位；第三句的骨干音正调唱腔为低音 si—la—中音 re—低音 la，反调唱腔为高音 do—中音 mi—sol—do，二者区别较大，但旋律进行方向基本相同；第四句的骨干音正调唱腔为 mi—do—sol—低音 la—sol，反调唱腔为 do—mi—re—sol—do，二者分别落在各自的调式主音上，也有所区别。

第二，反调唱腔是在正调的下方低四度调上。以 E 调（正调）的徵为 B 调（反调）的宫，异宫转调，由此产生与正调（基本调）有着基本相同的句法结构、唱腔素材的正调下方四度调的反调唱腔。尽管茂腔反调与正调有着基本相同的句法结构和唱腔素材，反调中各种板式与正调的各对应板式结构形式基本相同，但由于宫调的变化，使正反调唱腔之间形成鲜明的色彩对比，使它们具有各自独特的表现功能。由于反调唱腔的旋律婉转曲折，优美抒情，所以能表现多种复杂的思想感情，成为茂腔唱腔重要的组成部分。

另外，两剧种反调的表现功能方面也基本相同。“京剧的反二黄在传统剧目中，都是用来表现哀伤、低沉的情调，常用于人物在灵堂前的祭悼，在绝望中的哀鸣、死亡灵魂的

托兆等场面。在现代戏中，表现范围不局限于这些。”^①“茂腔反调唱腔，早期比较沉稳、平和，适合表现沉思、悲痛的情绪，多用于庙堂、灵堂的场面。现也能表现优美抒情的部分。”^②而且，由于两剧种的反调唱腔都是将基本调作下四度移位，使唱腔音区向下得到了扩展，音域较宽，所以使得反调唱腔比正调唱腔更为深沉低回，也更加有效的表现了起伏跌宕和高亢悲凉的音乐情绪。

综上所述，茂腔在很大程度上学习借鉴了京剧反二黄发展唱腔的方法，经过长期的实践，逐渐建立了有正调、反调的曲调体系，完善了茂腔音乐的表现手段。运用不同的调，丰富了茂腔音乐，提高了自身的表现力，在表现多样化的戏剧情节和情绪时，能够有选择的使用不同的调。

3.2.2 丰富唱腔板式

茂腔最初形成的时候，只有少量的板式，如原板、二板、慢板等。茂腔音乐在发展过程中，随着剧目的丰富，演出形式的扩大，戏剧情节的复杂，人物性格的多样化，原有的板式已不能满足戏剧性的要求，不足以表现更加复杂、深刻的戏剧内容和人物的感情、情绪，当表现复杂、深刻的戏剧情绪时，其内在节奏，往往与原板、二板等基本板式的节奏格格不入，板式不够用成为茂腔音乐发展的首要问题。在这种情况下，剧团的演职人员积极向其它剧种学习丰富板式的方法，根据京剧二黄腔的板式派生规律，京剧二黄腔是以二黄原板的基本调为基础，做不同节奏和速度的处理，运用伸展、紧缩、拆散三种方法派生出各类板式。^③例如，京剧运用伸展的方法派生出慢三眼、快三眼；运用紧缩的方法派生出二板类的二六、流水、垛板、快板；运用拆散的方法派生出散板、摇板等。“京剧二黄原板唱腔，是二黄最基本的板式，其他所有板式可以说都是原板的变奏发展。”^④茂腔正是学习了京剧的这种板式派生方法，运用伸展的方法派生出慢三眼；运用紧缩的方法派生出二板类的慢二板、中速二板（流水板）、快二板（垛板）；运用拆散的方法派生出散板、摇板等。再加上反调类唱腔，这样就形成了茂腔几大类板式：原板类（慢原板、原板、快原板等）；二板类（慢二板、中速二板、快二板）；反调类（反调原板、反调二板、反调慢板等）。经过长期的实践，使各类板式在节奏、速度、字位、旋律等方面逐步形成了一定的程式，基本上确定了茂腔板式的规则。

3.2.2.1 伸展方法派生的板式

^①杨予野 《京剧唱腔研究》 辽宁教育出版社 1981 年版

^②青岛市艺术研究所 《地方戏曲音乐集成》（青岛分卷）

^③ 参见安禄兴 《京剧音乐初探》 山东人民出版社 1981 年版

^④ 杨予野 《京剧唱腔研究》 辽宁教育出版社 1981 年版

京剧运用伸展的派生方法,将 2/4 拍的原板基本调,通过加音、加过门、变奏加花衍化为 4/4 拍慢三眼。现用京剧《武昭关》中的二黄原板与京剧《西施》中的二黄慢板唱腔的谱例相对照,来说明二者的派生关系。

原板

楚 兵 纷 纷

慢板

坐 春 围

礼 了 队

光 阴 似 箭

通过对比可以看出,例中的慢三眼与原板的调式调性、旋律音调、落音都基本相同。不同的是慢三眼唱腔把一板一眼的原板唱腔伸展为一板三眼,使之具有一板三眼的节拍形式,即节拍由 2/4 变为 4/4,节奏伸展了一倍,但这种伸展并不是简单的把原板放大一倍就形成了慢板唱腔,而是放宽结构之后,在旋律方面,加以填充丰富,增强了唱腔的装饰性,使一字多音的词曲组合形式得到更多的运用,而且唱速慢了 1—2 倍,更能抒发人物的忧虑和愁绪,从而使唱腔更加舒展,更具抒情性。

茂腔反调慢板唱腔是根据京剧二黄腔伸展的板式派生规律,由反调原板唱腔加以变奏、伸展派生出的板式。现用茂腔反调原板《为亲人细熬鸡汤》与茂腔反调慢板《未曾开言脸发红》的谱例相对照,来说明二者的派生关系。



通过对比可以发现，其对比结果与上例京剧两个板式的对比结果基本相同。茂腔的反调慢板与反调原板的调式调性、旋律音调、落音也都基本相同。不同的是：在结构和旋律方面，反调慢板唱腔把一板一眼的反调原板扩大为一板三眼的唱腔，使之具有一板三眼的节拍形式，成为整板类唱腔中速度最慢的一种板式。当然这种扩大也不是简单的把反调原板放大一倍就形成了反调慢板，主要是结构放宽之后，在旋律方面，有了更多的机会和条件加以丰富、润色，使其在结构和旋律方面都形成了自己的特点。在表现功能方面，“三眼板比一眼板的旋律更优美、抒情，行腔更曲折、婉转，拖腔和过门也更加长大。很善于表达人物深沉、细腻的情感。从板式发展的角度分析，它应是一眼板向丰富、复杂的旋律、结构方面变化的结果。”^①另外，反调慢板由于反调唱腔独特的音乐色彩以及旋律的辗转、曲折、优美抒情，因此有着极强的表现力，能够表达复杂的思想感情、塑造多种音乐形象。

3.2.2.2 紧缩方法派生的板式

“传统戏二黄腔系中，没有比二黄原板更紧缩的板式。对于板腔体制的京剧艺术，塑

^① 罗映辉 《梆子腔唱腔结构研究》 人民音乐出版社 1994 年版

造人物形象有很大局限性。现代戏（或新编历史剧）中，便以二黄原板为基础，模拟西皮二六、流水、快板、垛板等板式的节奏、速度特征，^①运用紧缩的派生方法，将2/4拍的原板基本调，通过减少唱腔装饰、保留骨干音、保留句尾落音等方式衍化为1/4拍的二板类板式。现用京剧原板唱腔《失街亭》与二板流水唱腔《四进士》的谱例对照说明二者之间的派生关系。



通过对比可以看出，例中的二板流水与原板都是宫调式；旋律音调也基本相同，尤其是每句最后的几个音，如两种板式第一句的结尾旋律都是中音 mi—do—re，第二句的结尾旋律都是低音 sol—la—do；落音方面也基本相同，第一句的落音都是中音 re，第二句的落音都是中音 do。不同的是二板唱腔把一板一眼的原板紧缩为有板无眼的唱腔，使之形成有板无眼的节拍形式，即节拍由2/4变为1/4，节奏缩减了一半，这种缩减使二板唱腔在旋律方面，减少了唱腔的装饰性，而且唱速从流水、垛板到快板存在很大不同，逐渐加快，使唱腔变得简洁，更善于表达激动的情绪。

茂腔的二板类唱腔是根据京剧二黄腔紧缩的板式派生规律，由原板唱腔加以简化、紧缩派生出的板式。现用茂腔原板唱腔《满怀幽怨无处诉》与茂腔二板唱腔《兄无恩来妹无情》的谱例相对照来说明二者的派生关系。



^①安禄兴《京剧音乐初探》 山东人民出版社 1982



从上例中，可以清楚的看出茂腔二板与原板的派生关系。茂腔的二板与原板的调式调性、旋律音调都基本相同。不同的是，在结构和旋律方面，二板唱腔把一板一眼的原板紧缩为有板无眼的唱腔，使之形成有板无眼的节拍形式，即节拍由 2/4 变为 1/4，节奏缩减了一半，这种缩减使二板唱腔在旋律方面，减少了唱腔的装饰性，二板唱腔还压缩了原板中各分句间的过门，使行腔更加紧凑、连贯，唱速方面，二板类唱腔的唱速都比原板快，如上例由原板 $\text{♩}=60$ 变为 $\text{♩}=100$ ，所以更有利于表达激动的情绪。

3.2.2.3 拆散方法派生的板式

京剧运用拆散的派生方法，将 2/4 拍的原板基本调衍化为节奏、速度上自由，可张可弛、可快可慢的散板。现用京剧《洛神》中的二黄原板与京剧《生死恨》中的二黄散板唱腔的谱例相对照，来说明二者的派生关系。





通过对比可以看出,例中的散板基本上保留了原板的旋律骨干音,起音、落音也都相同。不同的是散板唱腔把一板一眼的原板唱腔拆散为节奏自由的板式,实际上就是原板的散唱形式,使演唱者可以根据唱词的情绪自由发挥。这种节奏特点使得散板能够把人物悲伤、痛苦或愤慨的情绪抒发得淋漓尽致。

茂腔的散板唱腔是根据京剧二黄腔拆散的板式派生规律,由茂腔原板唱腔派生出的板式。现用茂腔《泪洒相思地》中的原板唱腔与茂腔《孟姜女》中的散板唱腔的谱例相对照,来说明二者的派生关系。



通过对比可以发现,其对比结果与上例京剧两个板式的对比结果基本相同。茂腔的散板基本上保留了原板的旋律骨干音,落音也相同。不同的是在节奏和表现功能方面,散板通过自由的节奏,使演员在演唱时有更大的空间去抒发情感尤其擅长表达痛苦、悲愤的情绪,上例中的茂腔散板就是孟姜女在历尽千辛万苦来到长城,却见不到自己的丈夫时的一段唱腔,用散板演唱使演员可以在自由的节奏中,充分抒发剧中人物的悲伤与痛苦。

3.2.3 增加过场音乐

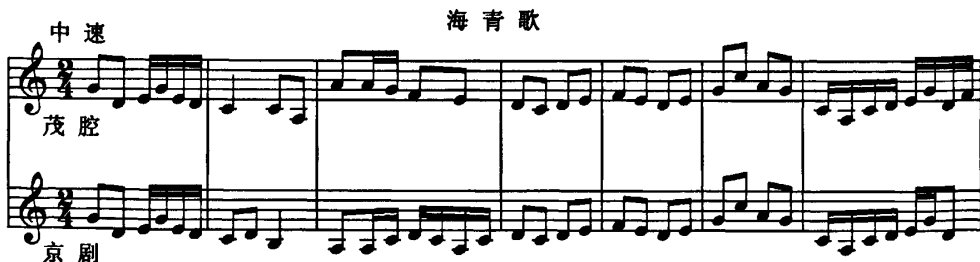
茂腔的过场音乐主要包括丝弦曲牌、吹奏曲牌、武场锣鼓三部分,其中绝大多数都是选用和改编现成的曲牌,其来源主要是从京剧、河北梆子移植过来的,也有的是从其他地方戏曲或民间乐曲借用过来的。而茂腔本身的曲牌音乐非常少,只有为数不多的几个专曲专用的曲牌,如《四不像》、《娃娃调》、《南锣》、《锯大缸》等,这些茂腔自己的曲牌大都与当地人民的日常生活、风俗习惯相关联,乡土气息浓郁,格律要求不严,易于掌握,所以流传至今。

有乐队而没曲牌音乐可演奏，会使演员的表演黯然失色，因为在舞台上经常有很多需要配乐渲染气氛的场面以及只凭动作来表现戏剧内容的情况，而这些细致的动作，往往需要较长时间，而且是既不唱也不念，如果再没有音乐的旋律、节奏，演员就很难有层次的发挥舞蹈性很强的表演技巧。这种情况下，茂腔戏本身的曲牌就不能满足舞台需要，而在与京剧等剧种长期同台演出的过程中，尤其是在与京剧团合并后，原京剧团的乐师们都是精通京剧音乐的，所以在演奏茂腔音乐的过程中遇到新编排的剧目，需要曲牌配曲时，乐师们往往从京剧中寻找情绪相似的、可用的曲牌。京剧有些曲牌是情绪基本相同的，就直接搬到茂腔中使用。有些和所用的新场合并不吻合，但只要情绪气氛和音乐节奏大体能适用，就移过来用。如果在京剧中实在找不到相适应的曲牌，便要到其他熟悉的剧种或民间音乐中去找，被移过来的曲牌为了适应新需要，常常需要进行改编。吸收到茂腔中的大量曲牌，起到了配合动作、渲染情节、制造气氛、吸引观众等作用。久而久之，也成为了茂腔的财富。

3.2.3.1 对丝弦曲牌的吸收

茂腔的丝弦曲牌多借鉴于京剧、河北梆子、评剧等兄弟剧种，有的是吸收当地民间小调逐渐衍化而成。这些曲牌多是用于配合表演、舞蹈等动作，或用于更衣、梳妆、打扫、设宴、庆贺、祭奠、上殿、升堂、行路过场等场面，用以表现悲哀、离别、思念、盼望、欢快、热烈、庄重、威严、轻佻、诙谐等不同的情绪。借鉴于京剧的曲牌有：用于帝王上场、官员参拜以及行路过场、打扫、设宴的[小开门]；用于舞蹈场面的[万年欢]、[八岔]；还有用于戏中女性做活、缝纫等场面的较为轻快、活泼，饶有喜剧情趣的[海青歌]等。从河北梆子中吸收的丝弦曲牌在茂腔丝弦曲牌中也占了一定比例，如[洞房赞]、[句句双]等。茂腔对其他剧种曲牌的吸收形式可分为三种：

第一种，基本不变的完全吸收。现以茂腔和京剧的丝弦曲牌[海青歌]为例，做以下对比进行说明：

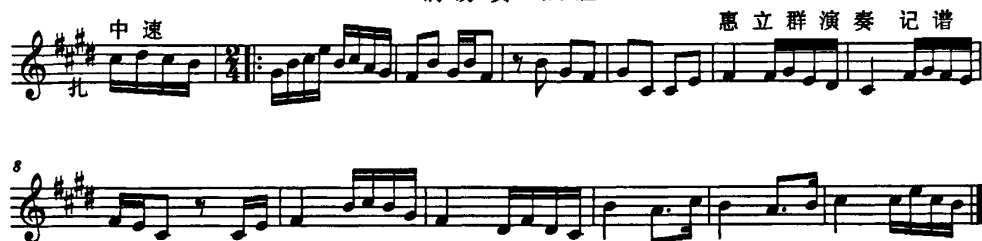




从以上谱例的对比中可以看出，茂腔对京剧曲牌〔海青歌〕的吸收属于完全吸收。从音乐上讲，旋律音调基本没变，做了改变的地方主要有两处：一个是谱例第三行的 4—6 小节，茂腔的〔海青歌〕在京剧〔海青歌〕的基础上做了低八度的处理，这可能与茂腔音乐的低回婉转，高亢不足的风格有关；另一个是结尾处，茂腔的〔海青歌〕在结尾处使用了本剧种结尾处的特性音程，即下行二度级进结束于徵调式主音，强调徵调式色彩。从速度看，二者都以中速演奏。从使用场合看，二者都是用于女性做针线活、缝纫、喂鸡等操持家务的轻松愉快的场面，或是配合男女青年表现互相爱慕的表演动作中。

第二种，做了一定改动的变化吸收。现以茂腔和河北梆子的丝弦曲牌〔洞房赞〕为例，做以下对比来进行说明：

洞房赞（茂腔）



洞房赞（河北梆子）



从以上谱例的对比中可以看出，茂腔对河北梆子曲牌〔洞房赞〕的吸收属于变化吸收，其变化主要表现在以下几个方面：

第一，旋律音调方面，两个剧种的〔洞房赞〕在旋律音调上还是十分相似的，河北梆子在此曲牌的前半部分连续使用灵活的十六分音符，旋律明快流畅，情绪欢乐兴奋；茂腔是在河北梆子〔洞房赞〕的基础上做了一定的简化，但仍然不连续的保留了不少十六分音符的节奏，情绪欢快。

第二，结构方面，河北梆子的〔洞房赞〕是分两部分演奏，茂腔的〔洞房赞〕只是选用其前面一部分而省去了后面延伸的部分；河北梆子〔洞房赞〕的前半部分连续使用十六分音符，情绪欢乐兴奋，后半部通过跳弓和颤弓的演奏技法，把音乐推向高潮，情绪畅快淋漓。

第三，调式方面，二者都为羽调式，在演出过程中与徵调式唱腔形成鲜明对比，给人耳目一新的感觉。调性方面，河北梆子的〔洞房赞〕是C调演奏，茂腔是E调演奏，有所不同。

第四，使用场合方面，二者基本相同，都是用于洞房花烛夜等结婚、闹房的场面，表现愉快、风趣的情绪。

第三种，变化较大的溶化改编。现以茂腔和河北梆子的丝弦曲牌〔句句双〕为例，做以下对比来进行说明：

句句双（茂腔）

中速稍慢

吴永尧 记谱



句句双（河北梆子）

慢起稍渐快





从以上谱例的对比中可以看出，茂腔对河北梆子曲牌[句句双]的吸收属于溶化改编，具体表现在以下几个方面：

第一，旋律音调方面，两个剧种的[句句双]在旋律骨干音上是一致的，茂腔的这个曲牌在河北梆子的基础上，吸收了它的主旋律音调，保留其骨干音，可以说是河北梆子此曲牌的简化和紧缩。

第二，结构方面，河北梆子的[句句双]全曲是两段体，前34小节是第一段，后34小节是第二段，两段形成变化对比，也可只演奏第一段。茂腔的[句句双]只是选用了其中的第一段而省去了第二段。

第三，旋法方面，二者都是每演奏一句后，用相同的节奏、稍作变化的曲调变奏上一句，使旋律句句成双，故名“句句双”。

第四，调式方面，河北梆子的[句句双]是宫调式，茂腔的[句句双]是徵调式；调性方面，河北梆子的[句句双]是C调演奏，茂腔是E调演奏，二者的调高不同。

第五，节奏速度方面，河北梆子的[句句双]是4/4拍，慢起稍渐快；茂腔的[句句双]是2/4拍，中速稍慢。不同的节奏速度为曲牌带来不同的情绪。

第六，使用场合方面，二者基本相同，都是用于人物叙事和回忆等表现伤感情绪的场

面,来烘托悲哀的情绪气氛。

3.2.3.2 对吹奏曲牌的吸收

茂腔的吹奏曲牌主要是指用唢呐演奏的曲牌。这些曲牌多是吸收自京剧等剧种,在长期的沿用中基本上保留了原来曲牌的轮廓。包括:人物上场时用于概括介绍人物身份、处境的上场引子类曲牌[点绛唇];行军列队等场合用的曲牌,如[泣颜回]、[风入松];设宴庆功渲染盛会气氛的曲牌,如[园林好]、[傍妆台]、[急三枪];烘托战斗等紧张气氛的[上小楼];还有[工尺上]等用途广泛的曲牌;以及专用于某些特定场合和情绪的曲牌,如用于剧终的[尾声]、[合头]、用于悲喜交加等情绪的[哭相思]等。如下例:

点 绛 唇



上例[点绛唇]是京剧的常用曲牌,常用于将帅升帐,江湖上大王“排山”等场合。在茂腔《三跪寒桥》中,男主人公张金龙召集将士带领人马伐剿荒草山时,上场后在台口所唱的就是[点绛唇],属于原样吸收。

3.2.3.3 对锣鼓经的吸收

锣鼓在茂腔音乐中起主导作用,在演出过程中带动并贯穿全剧,与唱、念、做、打等戏剧因素密切配合,结成不可分割的整体。戏剧的每个环节,不论是人物的上下场、身段、台步,还是人物喜、怒、哀、乐各种情感的表现,都离不开锣鼓的配合、烘托。茂腔的锣鼓多从京剧学来,包括开唱锣鼓、身段锣鼓、专用锣鼓三部分,虽有所溶化,但尚未形成本剧种独特的风格特色。如人物上场用到的[紧急风]、[水底鱼];用于交代情节的下场[冲头];还有渲染战斗气氛的锣鼓以及各种板式唱腔开始和结束时的预示锣鼓等。

第4章 为满足多方观众需求的青岛市茂腔剧团

4.1 剧团面临的生存困境

在当今戏曲市场普遍不景气的大环境下，青岛市茂腔剧团也面临着当前戏曲市场和大多数剧团所面临的危机。

4.1.1 戏曲市场的不景气

改革开放以来，戏曲音乐在迎来百花齐放的春天的同时，也面临着从未有过的困境。戏曲在我国的文化艺术领域曾有过独领风骚的辉煌时代，但是随着经济文化的多元化，随着观众火爆场面的消失，昔日的辉煌慢慢成为回忆。原来神州大地上独领风骚、其他艺术很少能与之匹敌的戏曲艺术，遭遇了中外各种艺术形式一起奔向擂台的从未有过的巨大挑战，在众多的艺术竞争对手面前，一时显得措手不及，甚至有些苍白无力。近二三十年来，戏曲面临着严峻的挑战，在我国经济飞速发展，人们文化生活异常丰富的今天，不少地方戏固化的程式难以表现新生活的内容，难以适应新观众的审美……当电视和网络等传媒手段快速渗透到人们生活的各个角落，文化艺术形式多元化的到来，外国艺术的不断涌入，使戏曲这一传统的剧场艺术受到了前所未有的重大冲击，茂腔这一古老剧种也处于举步维艰的境况。在当代社会日益强烈的文化交流中陷入生存窘况和发展的困境。尽管茂腔戏的创作和演出仍在进行，且不时有令人惊喜的佳作出现，但其观众的流失和市场的萎缩，却是不争的事实。

4.1.2 人才的匮乏

人才是一个剧团发展的根本，只有培养了人才，才能繁荣舞台。如今戏曲的发展面临着人才的匮乏，很多剧团排戏是为了参加比赛、汇演，由于很多剧团，尤其是县市以下的剧团更是缺乏音乐创作人才，只好临时到外单位、外地请人来创作、演出，以解燃眉之急，得奖以后就算了，这种“短期行为”当然不是发展戏曲音乐的良策。也有人说这是如今戏曲创作存在的“贡品”现象，只是为了获奖、提薪等等。造成如今戏曲的场面越来越大，预算越来越多，价码越来越高，而离群众却越来越远，观众越来越少。

青岛市茂腔剧团也同样面临这种人才匮乏的困境，由于前些年胶州市对全市的事业单位的编制进行统一安排，要求工龄满30年的人员全部退休，这项政策由于要顾全全市的大局，所以并没有照顾到剧团这种演出团体的实际情况。这样一来，创作人才方面，以前

剧团创作室专门搞音乐创作的人员退休之后，没能及时补充这方面的人才，导致创作人员严重不足，现在剧团内部几乎没有专门可以搞创作的人员，致使近年来，剧团创作剧目较少；演职人员方面，那些十几岁进团，现年不过四十几岁、在剧团担当主要角色的演员便一下子退下去了，这对剧团来讲是一种人才的损失。一般来讲，剧团人员要有老、中、青三代演员才算合理，这项政策使青岛市茂腔剧团只剩下还不是很成熟的中、青两代演员，其中包括 2006 年刚毕业进团的一批年轻演员，造成剧团演职人员“青黄不接”问题严重。

4.1.3 观众的流失

谈到观众的流失，除了观众群审美水平的提高、接受中外各种文化方式途径的增加、日常娱乐可选择余地的增大等客观因素外，笔者认为剧团创作的符合现代人审美口味的剧目的不足也是造成观众流失的一个重要主观因素。

二十世纪八十年代起，在传统戏、新编历史剧、现代戏“三并举”的方针指导下，全国各地剧种的新编剧目大量问世，新人新秀大量涌现；现代化的舞台美术装饰了整个戏曲舞台。各种汇演、评比、奖项，激励着剧团、编剧、导演、演员等方面的进取和努力，很大程度上促进了戏曲相关各方面的进步，但是，总是听说某部戏曲音乐创作的很好，在全国或是省里的评比中获了大奖，但极少听说这其中的某戏曲唱段被群众传唱而广为流行的。这就形成了一个怪圈，就是戏曲音乐新作多，奖项高，遗憾的是在群众中流行的佳作却凤毛麟角。青岛市茂腔剧团也存在这个问题，80 年代以来，多次花重金创作新剧目参加各种戏曲大赛，也曾获得很多奖项，但流传下来的、至今还在演出的基本很难见到。

所谓观众流失的问题，就是在以参加比赛、获得奖项为动力的推动下，所产生的新剧目、新唱腔是为谁创作的，是为专家评委还是普通观众？要使花费很大成本创作的新戏获得广大观众的认可，就要充分考察观众的审美需求、传唱兴趣等方面的因素。

随着科学技术、文化教育的进步，有知识有文化的工薪阶层迅速增加，“大众”这个群体异军突起，日益膨胀，这个群体生活舒适，心态平静，在关注文艺作品的方面，已经逐渐对严肃的官场戏失去了兴趣，更喜欢通过作品去感受人生，品味美好情感。同时，随着城市化进程的加快，大批农村人口通过进城务工等方式转变成市民，但这些市民的欣赏水平和兴趣并未随着身份的改变而发生质的改变，普通市民和农民是茂腔的主流观众，所以，茂腔的创作题材也应该关注普通人的日常生活，表现普通百姓的“人之常情”，如惩恶扬善、悲欢离合或者能反映当今现实生活的婚姻家庭、衣食住行等等。这样，观众才能认同，才能理解，才能获得感情上的共鸣。

4.2 对传统茂腔音乐的发展

随着时代的变化,茂腔音乐像大多数戏曲音乐一样面临着两个问题:一是继承和发扬传统,去粗取精,丰富提高,使传统放出新的光彩;二是如何更好的发展创新,去表现新生活,塑造新人物。为了应对上述的发展危机,二十世纪八十年代以来,青岛市茂腔剧团在多方共同努力下,对剧目的丰富、板式的发展、唱腔的创新等各个方面进行了改革与探索,取得了许多可喜成绩。

4.2.1 丰富剧目

剧目是影响一个剧种生存发展状况的重要因素。茂腔由地方小戏逐渐发展为“尚含小戏的大戏”^①在这个过程中,不仅在音乐、表演、角色、服饰等方面汲取其他剧种的滋养,取得了很大进步,在剧目方面,也引进其他剧种的优秀剧目,获得了长足发展。

题材内容方面,建国前,茂腔的剧目大多是通过家族亲友、街坊四邻的劳动生活、家庭生活、爱情故事来表现老百姓日常生活中的世态情谊和伦理道德等,如《小姑贤》、《小姑不贤》、《鞭打芦花》等故事简短的剧目,极具生活气息和乡土特色。建国后,成立了正规的茂腔剧团,移植改编了不少大戏的剧目,题材范围变的广泛了,不仅仅停留于日常的生活琐事,还包含有古代的历史生活、民间传说,如《罗衫记》、《锦香亭》、《梁祝》、《孟姜女》等,还有反映现实生活的《两广新闻》、《三万元》、《枪毙一枝花》等。

剧目类型方面,茂腔在由小戏逐渐发展为大戏的过程中,其观众群也变的多元化。为了应对戏曲市场的困境,尤其是20世纪80年代以来,青岛市茂腔剧团针对不同观众群的需求,剧目做了相应的调整。其剧目大致可分为三种类型:第一种是针对老观众的传统剧目,如“四大京”、“八大记”等看家戏,老观众之所以爱看这些剧目,是因为他们在欣赏这些陪伴他们走过青春岁月的老剧目中,可以借此感受往日情怀,产生浓郁情感,引发久远遐思;第二种是针对新观众(尤其是年轻人)的移植剧目,通常是一些知名度较高、大家比较感兴趣的剧目,如《梁祝》、《孟姜女》等,他们可以听着乡音十足的家乡戏,了解我国的古老文化、民间传说,引发乡土情感、增强民族意识,有正面的教育作用;第三种是为了应对各种汇演、比赛而创作的新剧目,如《弘文才女》、《金嫂子》等,这些新剧目的排演,不仅提高了剧团的业务水平,而且还在汇演比赛中学习其他剧种的同时宣传了茂腔,提高了茂腔的知名度。

4.2.2 发展板式

茂腔唱腔属于板腔体。板式变化是该剧种音乐的基本结构形式,板式的发展也是该剧种音乐结构的发展。茂腔的板式发展主要表现为在继承单一板式唱段为传统的基

^① 施德玉 《中国地方小戏之研究》 学海出版社 1999 年版

上,形成了“板式联套”组合形式的新发展。

一部戏剧的唱腔是由若干个独立完整的唱段构成的,唱段的规模可大可小。篇幅小的可由某一种板式甚至是上下句组成单一板式的唱段,篇幅大的可由若干个板式根据需要、按一定规则连缀组成联套板式的唱段。

传统茂腔是以单一板式的唱段为主,大多为原板一唱到底,尽管中间也会使用其它板式,但都较少出现,且篇幅较短。如传统戏《南京》中大段的使用原板,遇到戏剧情绪的变化,也只是在原板基础上渐快渐慢,表现手法十分单一。

一种板式在表现内容方面,尽管具有相当大的概括能力,但必定有一定的限度,当唱词内容的要求、人物情绪的需要超出了它所能承担的表情范围时,就应该转入另一种更适于表现这种情绪的板式中去。多种不同板式在一个完整的唱段中组合运用,就形成了“板式联套”。板式联套的唱段中,各种不同板式的连接,是对比原则在节奏、节拍及速度等方面的综合运用,可以更好的表现人物复杂的思想感情。

“板式联套”的组合形式在1980年以来,在青岛市茂腔剧团的创作中逐步发展。在1986年的创作剧目《弘文才女》中,就已经出现了“慢—快—慢”的套式结构,如下例:

原板 =80

奸 — 妄 — 误 — 国 — 权 — 势 — 重, 欺 君 压 臣

— 害 黎 — 民, — 行 贿 舞 弊 — 乱 科 场, —

— 文 人 秀 — 士 — 志 — 难 — 伸。 —

30 忆 往 昔 女 流 豪 杰 —

38 — 辈 — 辈 — 出, — 而 — 今 — 为 何 — 默 — 无 —

46 转二板 =100
闻. — 西 — 施

55 女 为 雪 国 耻 — 香 魂 碎, — 穆 桂 英 两 军 阵 首

一 破 天 门. — 王 昭 君 风 雪 弥 漫 — 出 — 塞 北,

76 转原板 =80
花 木 兰 叱 咤 风 云 统 千 军. — 我

87 虽 然 — 饱 — 学 — 经 书 — 通 — 世 —

96 论 — 怎 — 奈 — 是 — 难 展 雄 — 才

104 报 国 心. —

上例中“原板—二板—原板”的板式组合是一种相对完整的套式结构,开始较慢的原板部分是对奸臣当道、行贿舞弊、文人志士受到埋没,女子更是出头无门的诉说,叙述性较强,然后通过拖腔加5小节的过门变速转入较快的二板;二板部分是对古代女中豪杰事迹的歌颂,唱腔节奏紧缩,速度加快,情绪高涨,一气呵成,并且戛然停止在二板上,用一个四小节的过门改变速度,由快转慢自然的过渡到下一个较慢的原板;后面的原板部分是女主人公对自己虽饱读诗书,却难展雄才报效祖国的感叹,与第一个原板不同,它是将紧缩的节奏拉开,缓解了紧张情绪并将唱腔通过结尾的一个六小节的花腔带入结束的稳定音 sol,结束了该唱段。

“板式联套”的组合形式在青岛市茂腔剧团 2006 年的创作剧目《秧歌情》中得到了更加充分的发展。其特点是，规模更长大，层次更鲜明，更具发展的动力，而且是以交替型组合为主。下例是整散交替的组合形式：

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of eight staves of music with lyrics in Chinese. The tempo and style markings are as follows:

- Staff 1:** Marked "散板" (Ad libitum). Lyrics: 面对遗容心悲怆，开口叫声——
- Staff 2:** Marked "11". Lyrics: 孩儿他娘；——逢佳节都把亲人——
- Staff 3:** Marked "21" and "原板" (Original tempo). Lyrics: 想趁没人我对你——诉诉衷——肠。——
- Staff 4:** Marked "30" and "弦入稍催" (Strings enter, slightly urge). Lyrics: —
- Staff 5:** Marked "36" and "慢" (Slow). Lyrics: ————临终前
- Staff 6:** Marked "43". Lyrics: 你曾——对——我——讲，——没娘的爹——爹
- Staff 7:** Marked "50". Lyrics: —不好——当。——自——从你睡到那黄——土——
- Staff 8:** Marked "57" and "新材料" (New material). Lyrics: 岗，——我又是爹来又是娘。——天天去撒

63

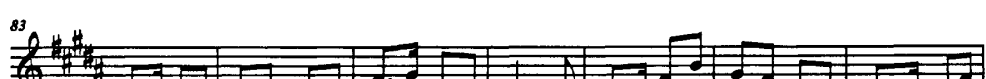
 雨 () 灯 下 补 衣 裳 。 — 最 怕 — 小 三 儿

68

 梦 里 把 娘 唤 ， — 唤 的 我 心 一 里 慌 —

75

 泪 眼 屋 梁 上 。 —

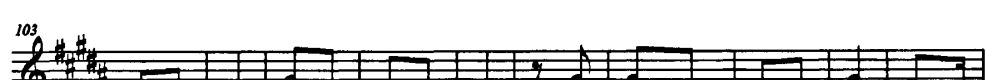
83

 — 儿 女 张 大 后 我 熬 得 两 鬓 霜 。 —

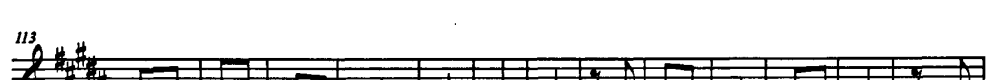
90

 想 起 你 临 终 — 几 句 话 ， — 欲 找 个 老 一 件

96

 一 度 时 光 。 — 想 不 到 — 想 不 到 二 板

103

 话 出 口 就 把 红 灯 闯 ， 几 天 来 ， 这 个 家 乱 的

113

 就 像 — 火 上 房 。 儿 媳 妇 逼 — 我 换 对 象 ， 你

126

 — 说 荒 唐 不 荒 唐 ？ 你 说 荒 唐 — 不 荒 唐 ？ —

138

 —

156

 原 板
 — 只 — 说 是 父 母 包 办 — 老

165

 散 板
 — 封 建 ， — 到 — 如 — 今 ， —



上例是茂腔《秧歌情》第六场男主人公满仓伯面对儿媳对他晚年再婚的极力反对，在老伴遗像面前，回想自己多年来，独自一人拉扯儿女长大，如今又不能如愿安享晚年的艰辛，怅然泪下的情景。运用了“散板—原板——二板—原板—散板”的组合形式，其中，第一部分“散板”的运用符合此时满仓伯因哭诉悲伤怨愤的感情而使语言失去有规律的节奏，“散板—原板”的过渡是用了散板由无固定板眼到有固定板眼的上板方法；第二部分是哭诉的具体内容，叙述性较强，所以用“原板”，“原板——二板”的转换是用了2小节的过门由慢转快的过渡方法；第三部分是表现满仓伯对儿媳极力反对他晚年再婚的气愤，在节奏方面用了较快的“二板”，在旋律音调方面最突出的是136小节的“唐”字在中音si上延续了12小节以表达满仓伯激动气愤的心情，“二板—原板”是通过打击乐和过门过渡完成的；第四部分的“原板”是为后面的散板在速度上做的准备，“原板—散板”是通过3小节的过门由原板过渡到散板，旋律在这种节奏下将主人公的情绪推向高潮，并将唱腔带入结束的稳定音“do”，结束了该唱段。这种较为复杂的板式组合形式，使唱腔的规模变大了，使塑造人物形象、揭示戏剧矛盾的发展有了更大的空间；唱腔速度由“慢—渐快—快—渐慢—慢”，节奏由“松—渐紧—紧—渐松—松”，不断变化，使唱腔的层次更鲜明、音乐更具有向前发展的动力，从而更加深刻的表达了满仓伯复杂的内心情感和当时尖锐的戏剧矛盾。这种“板式联套”的组合形式无论是在唱腔的规模、层次，还是音乐的发展动力等方面，比《弘文才女》中“原板—二板—原板”的“慢—快—慢”的组合形式都有了更大的拓展，增强了茂腔音乐的艺术效果。

各种板式联套的组合顺序，是以它所表达的千差万别的生活现象和戏剧情节为依据的，因此，每一段唱腔的板式布局都不完全一样，各板式之间的转换也非常灵活。通过对大量茂腔剧目和唱腔的分析，以慢快慢、散慢快散等快慢交替、整散交替的组合形式最为常见。对传统茂腔的合理发展，不仅继承了优秀的传统因素，而且突破了一些原有的规范，引入了新的表现手段，丰富了茂腔音乐的表现能力，增强了茂腔音乐的时代感，也适应了

现代观众的审美情趣。

4.2.3 改革唱腔

唱腔是一个剧种音乐的主体,是最富剧种个性的表现人物的手段,具有强烈的感染力。茂腔的唱腔改革主要表现在继承传统基础上的广泛吸收和创新发展。这种创新发展包括:旋法特点的改变、旋律新材料的运用、演唱形式的综合运用、曲牌的变化运用等方面。

4.2.3.1 旋法特点的改变

传统茂腔唱腔的下句落音几乎都是落于徵调式的主音 sol, 带有明显的徵调式特点,特别是下句句尾的收束音型,大都是以大二度的下行级进使结束音落于主音 sol。而且,几乎每句尤其是每句唱腔的后半句,其进行方向都是下行的。这种声腔下行级进的旋法特征是形成茂腔音乐委婉悲怨的重要原因,也是形成茂腔风格的重要因素。在传统戏中,下行级进可以很好的表达旧社会劳动人民对命运的哀叹和倾诉。但是随着时代的发展,旧的程式已经无法反映新时代人物的生活情趣和精神面貌,所以,青岛市茂腔剧团近年来创作的剧目在这方面,做了一些探索和尝试。如 1986 年的创作剧目《弘文才女》的选段:



这两句唱腔是这个唱段的结束句,改变了传统唱腔下行进行的旋法特征,前一句的前半句旋律呈波浪式进行,后半句旋律呈上行;后一句唱腔先是以传统的收束音型下行进行到徵调式的主音 sol 即第一个“同和共吟”的“吟”字,最后结尾的三小节是对传统收束音型的改变和发挥,改变了末句的进行方向,由传统的下行变为上行;虽然还是以大二度的下行级进使结束音落于主音 sol,但这个 sol 比传统的结束音高了八度,而且整个结束句呈上行,有一种上扬的感觉,改变了原来下行进行的低沉感觉,这种发挥使人耳目一新,刻画出主人公对未来抱有美好憧憬的心情。

类似的旋法上的改变在青岛市茂腔剧团 2006 年创作的剧目《秧歌情》中也多次出现。例如《秧歌情》第三场中,巧凤为了多分得公公满仓伯的财产,以谎言蒙骗杨秋兰,试图拆散满仓伯和杨秋兰的黄昏恋的一个唱段也是改变了传统的旋法特征,在上行的结束句中,以大二度的下行级进使结束音落于主音 sol。



4.2.3.2 旋律新材料的运用

旋律新材料的运用，离不开传统的基础，当传统唱腔无法准确表达人物情绪和戏剧情节时，在传统唱腔的基础上，充实以新的旋律音调，能给戏剧发展带来新的动力，从而产生为观众所接受的新唱腔。青岛市茂腔剧团近年来的创作剧目《秧歌情》中，在很多地方打破了传统的程式，运用了新的音调。如下例：



上例就是一段传统唱腔基础上的革新音调，是茂腔《秧歌情》第六场男主人公满仓伯面对儿女对他晚年再婚的反对，在老伴遗像前，回想自己多年来，独自一人把儿女拉扯大的艰辛，怅然泪下的情景。这段唱腔不仅使用了全新的旋律材料，而且节奏也有了全新的感觉，虽然都是 2/4 拍，但这几句新材料一改传统原板唱腔不紧不慢的节奏，较多的运用 16 分音符，加密了节奏，与紧凑的弹拨乐伴奏相配合，对人物内心情感的抒发起到了不可多得的烘托作用，给观众留下深刻的印象。

4.2.3.3 演唱形式的综合运用

戏曲的演唱形式多样，通常以独唱为主，伴以对唱、伴唱、合唱、重唱等多种形式。茂腔也不例外，唱腔以独唱为主，但随着不断发展，对唱、伴唱、合唱也进入了茂腔艺术。这些演唱形式的综合运用，极大的丰富了茂腔的表现力。

4.2.3.3.1 对唱

戏曲音乐中的对唱是用音乐语言进行人物之间的对话和交流，一般是两个以上的人物交替演唱。对唱也是传统茂腔唱腔中已有的形式，常用二人对口唱的形式来表现戏剧情节

或人物内心活动较为细腻的情节，常用于活泼愉快或激烈争吵等场面。

传统茂腔唱腔中的对唱大多是大段的对唱，节奏不紧凑，不能有效推动戏剧情节的发展。而近年来青岛市茂腔剧团的创作中赋予了对唱更多的戏剧性。尤其是一人一句的对唱，其节奏的紧凑，有效的渲染了戏剧气氛。如：《秧歌情》第二场中有一段男女主人公满仓伯、杨秋兰的对唱，虽然是不同行当的人物对唱，有着音色上的差别，但由于茂腔是男女同调不同腔，所以即便是男女不同腔，但在调性和音区上对比也不大。为了表现男女主人公由于他人挑拨，产生误会而造成的怀疑、疑惑的紧张不安的气氛和矛盾心情，采用了不同板式的转换，使唱腔节奏的变化适应了人物内心活动的需要。除此之外，二人对唱的后半部分衔接更加紧凑，一人还未唱罢，在其所唱末字的最后一拍，另一人就已接唱过来，而且还一度造成了短暂的合唱效果，强烈的表现了当时的紧张气氛和矛盾心情，产生了良好的戏剧效果。如下例：

(二板) 杨秋兰：



方才他碰了我的手

15 满仓伯：(散板)



，好似浑身遭电流。——她一惊一乍身发抖，——

27 (原板) 杨秋兰：

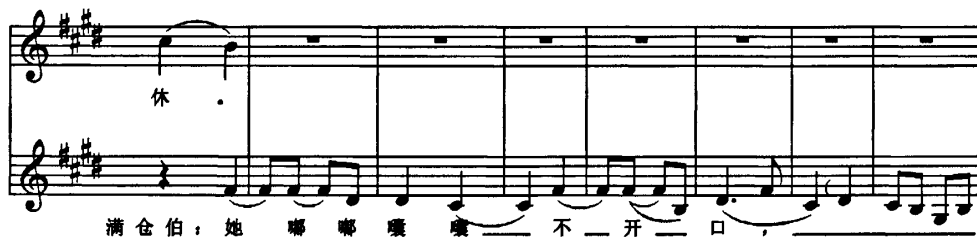


躲躲闪闪——为——何——由？怕——碰——触——偶——接——

34



触——真——不——是——我——身——已——经——传——病——



4.2.3.3.2 伴唱

伴唱是演唱者在幕后的帮唱，类似于“帮腔”。在唱腔音乐中加入伴唱，有助于烘托和渲染剧情气氛，有着极强的艺术感染力。伴唱往往代表旁观者的心情及对剧中人和事的评论，也可代表剧中人物的心情，揭示人物的内心世界。

茂腔中的伴唱，从运用的场合和所起的作用来看，通常用于一场戏的开始和结束处，来介绍事件的环境和气氛；也常用于一个唱段结束之后，进一步表达人物的内心情感。从形式上看，大多数是齐唱，为了和人物唱腔的独唱相区别，伴唱几乎不用独唱。而且，大多数是第三人称的、单声部的、叙述性的伴唱。

茂腔《秧歌情》第一场就用群众场面的齐唱式的幕后伴唱拉开序幕，用来交代戏剧的场景环境。其中，第四句还用了两小节多声部的伴唱，一个声部唱主旋律，另一个声部作

为衬腔衬托主旋律，烘托气氛。



茂腔《秧歌情》第三场中的一段第三人称的、单声部的、齐唱式的女声伴唱，是用于表达当杨秋兰轻信了巧凤的谎言，误认为亲家公满仓伯对自己背信弃义得了不治之症后的复杂心情。这段伴唱由一段慢起渐快的过门引入，是杨秋兰独唱情绪的延伸，将她的心理活动作了恰当的描写。



4.2.3.3.3 合唱

合唱作为外来的艺术形式，有它自身的演唱形式，要将其较好的融入到程式化较高的戏曲艺术中，难度相对较大。茂腔的作曲工作者也积极探索，试图将合唱形式融入到茂腔艺术中，以便获得更好的艺术效果。

茂腔中真正的、两个声部以上的合唱例子并不多见，合唱大部分是以群众场面的齐唱形式出现的。下面的例子是茂腔《秧歌情》第一场开始处的一段唱腔，其中末句是以男女声的双声部合唱形式出现的。谱例如下：

(女声)

(男声) 翩翩起舞水浪吟，——胶州秧歌——

11 胶州秧歌又逢春，——

又逢春，—— 龙腾虎跃

龙腾虎跃展风韵，亮——亮——

展风韵，

亮——亮——半岛人——的

亮——亮—— 亮——亮—— 亮亮咱半岛人的

9 精气神。 亮亮咱的精气神。 亮亮咱的精气神。

这段合唱唱腔虽然规模不大，但却是一段进行了变化模仿的复调型合唱，在其合唱部分，下方男声部以两小节的距离，对方女声部主旋律进行了低八度的变化模仿，两声部在一高一低、一起一落中产生了很好的艺术效果。

这段合唱规模不大，只有四句唱词。前三句是以男女声轮唱的方式演唱的，女声是在较高的音区对男声二三句唱词的重复，造成音色的对比和旋律的起伏，但仍然是单声部的；第四句才是双声部的合唱，上方女声部以两小节的距离，对下方男声部主旋律进行了一次

高八度的变化模仿,之后两声部在相距八度以同样的旋律第一次落于主音 sol,在两小节的过门之后,以齐唱同样的旋律重复最后一句唱词,第二次落于主音 sol,结束该唱段。这段合唱中,两声部在一高一低、一起一落中产生了很好的艺术效果。

4.2.3.4 唱腔句式结构的扩展

茂腔传统唱腔的句式结构是以上下句为基础的二句体结构,一个唱段通常由一个上下句或联缀若干个上下句组成。茂腔唱腔的这种上下句结构,是根据唱词结构的规律来的,唱词上句通常以上声(第三声)和去声(第四声)字押韵或不押韵,下句以平声字押韵。唱腔采用上下句的结构形式,也是适应了这种一呼一应的句法,上句落音比较自由,不稳定,下句落音一般为调式主音,很稳定。如下例传统茂腔剧目《秋江》陈妙常唱段《满怀幽怨无处诉》的首句:



由于二句体结构相对短小,因此在比较复杂的情景中难以充分表现人物的心理感受和情绪。比如,当剧中人物需要用大段唱腔来表达戏剧性变化较大的内心情感时,二句体唱腔由于结构短小,使演员情感的表达受到了限制。这时,就需要句式结构更为宏大的唱腔来刻画人物情感。近年来青岛市茂腔剧团的创作剧目中,唱腔结构在传统上下句的基础上,发展为4句式结构。4句式结构仍然依据传统唱词结构的规律,奇数句以上声(第三声)和去声(第四声)字押韵或不押韵,偶数句以平声字押韵,落音于稳定的调式主音。这样,4句式唱腔扩大了唱腔的规模,在塑造人物形象、揭示戏剧矛盾的发展方面有了更大的空间;4句式的“起、承、转、合”原则,使唱腔在结构上更完整,层次上更鲜明、演唱上更流畅,音乐发展的动力更强。由上下句发展而来的四句式不仅继承了上下句的优秀传统因素,而且突破了一些原有的规范,丰富了茂腔音乐的表现能力,增强了茂腔音乐的时代感,适应了现代观众的审美情趣。如下例《秧歌情》第七场中的一段唱腔:



上例是一段四句式结构的唱腔，仍然保留着传统唱词结构的规律，奇数句以上声（第三声）字押韵，如第一句的“皎”和第三句的“老”，偶数句以平声字押韵，如第二句的“宵”和第四句的“桥”，并落音于稳定的调式主音。在传统上下句的基础上，四句式唱腔的结构规模比原来扩大了一倍，遵循“起、承、转、合”的原则，使唱腔在结构上更完整，层次上更鲜明，更有利于具体情境的情感表达。

4.2.4 曲牌的变化运用

对传统曲牌进行改编创作，将其变化为合适的音乐语言，运用到新的剧目中，这也是发展茂腔艺术的一种形式。

“娃娃调”是茂腔的一种传统曲牌，句式结构比较自由，常演唱七句结构的唱词，故有“七（句）娃娃八（句）南锣”之说。曲牌采用唢呐伴奏，常用于欢快或激昂的场景。

关于传统“娃娃调”的结构特点，笔者在第一章第三节（二）曲牌中已经进行了较为详细的论述，这里不再赘述。

在茂腔的创作剧目《秧歌情》第二场中，满仓伯的三儿子回家给他过寿时的一段唱腔就是对传统曲牌“娃娃调”的变化运用。谱例如下：

第一段

离开了三宝山，

唢呐引 第一段 散板

骑上了摩托一溜烟，

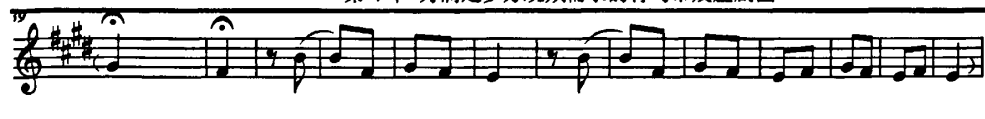
想 — 娘 子 泪 — 不 干， （咳）

转 眼 飞 — 到 家 门 前； 老 爸 今 一 日 过 寿 诞

— 哭 — 一 个 肝 肠 — 断。

回 — 来 撮 — 一 顿 — 他 才 喜 — 欢。

19



32 第二段

娘子给我们值钱宝，

70 第二段

自从老一娘下一世后，他少一有欢一求

叫我进一京去求官，（咳）走一着坐着

137 有烦。送他一张上两一卡，

15 常思念。——

闲来无一事聊聊天。

第三段

永贵打——马向前走——哇，

115 第三段

只要老——爸心高兴，——

140

不——觉——得——日——落——黑——了——天——。

145 渐慢

临走准——赏——元——百——元！

从两唱段的对比中可以看出：

第一，段落结构方面，《秧歌情》中的“娃娃调”与传统“娃娃调”的结构基本相同，都是分为“前奏、曲身和曲尾”三段，前奏是由唢呐引入，曲身分两个乐段，不同的是，《秧歌情》中的“娃娃调”曲身的两个乐段都由传统的三句扩充为四句，句间过门的位置发生了变化，第一段的句间过门与传统的娃娃调一样，放在第一句之后，第二段的句间过门是放在第三句之后，这可能是由于剧情的具体需要而做出的调整。而且，第二段与第三段之间的段中大过门省略了，直接接曲尾第三段，曲尾的上下句之间却用了 19 小节的长过门。

第二，旋律素材方面，能清楚地看到两唱腔的血缘关系。《秧歌情》中的“娃娃调”还保留着传统“娃娃调”的许多音调，是在传统“娃娃调”基础上的变化和发展。《秧歌情》中的“娃娃调”在唱腔中频繁使用了传统“娃娃调”中没有的“do—低音 mi、低音 mi—中音 do”的六度跳进，使旋律更加跳跃，更好的表达了人物欢快的心情。

第三，板式运用方面，传统“娃娃调”从头至尾都是用二板，《秧歌情》中的“娃娃调”在开头使用了散板，然后通过句间过门转入二板，在板式变化方面比传统“娃娃调”丰富了一些，更符合戏剧要求。

4.3 多种艺术形式的兼收并蓄

茂腔在发展的过程中，不仅吸收借鉴其他剧种的有益因素，而且还对民歌、秧歌等其他艺术形式兼收并蓄，而且这种兼收并蓄的过程和规模也是逐步发展的。

4.3.1 对民歌的吸收

4.3.1.1 对民歌片段的吸收

在上世纪六、七十年代的茂腔改编剧目或是创作剧目中，对其他艺术形式的吸收是零散的、不成规模的、片段的吸收，但用得恰到好处仍然可以起到锦上添花的作用。如根据革命战争年代，沂蒙山区的百姓舍生忘死掩护救助解放军伤员的感人故事，移植改编的茂腔现代戏《红嫂》中的代表唱段《为亲人细熬鸡汤》中就融入了“沂蒙山小调”的旋律音调，听来令人倍感亲切，印象深刻。



在这段唱腔中出现的“沂蒙山小调”的旋律音调仅仅是这首民歌的首句，主要出现在10小节的过门中以及“汤”字的3小节拖腔中。完整的“沂蒙山小调”的首句旋律音调是4小节，在“汤”字的拖腔中被紧缩为3小节，节奏也稍微做了改变，但“沂蒙山小调”的旋律音调仍清晰可见，这样就非常自然的转入过门。在10小节的过门中，前4小节是完整的“沂蒙山小调”首句旋律音调的呈示，5—8小节是把前4小节移高四度（即由B调转到E调）完全再现，过门后两小节是对后面唱腔的衔接。在这个歌颂沂蒙山区军民鱼水情的现代戏中引入“沂蒙山小调”这个当时唱遍祖国大江南北、非常流行的音乐时调，尽管规模不大，但仍然为这段唱腔注入了新鲜元素，也为茂腔的传统基本调注入了新的生命力。

4.3.1.2 对民歌的完整借鉴

2006年青岛市茂腔剧团创作的剧目《秧歌情》第五场就是以一首完整的胶州民歌《对花》开始的，是众人边唱《对花》边舞胶州大秧歌，烘托众人排演大秧歌的热闹场景。

什么花开放鞭炮？——什么花——开火样红？

9 什么花开似火焰？什么花——开——哪 哟咳衣咳 哟哪

17 哟咳衣咳 哟 洒金星？

27 ——藤罗开花放鞭炮，石榴开——花火样红，

36 秋菊开花赛火焰，腊梅开——花——哪 哟咳衣咳 哟哪

46 哟咳衣咳 哟 洒金星。

胶州民歌《对花》在茂腔戏中的完整使用，比“沂蒙山小调”在《红嫂》中的规模大了很多，更有效地烘托了特定环境和情绪。《秧歌情》是描写胶州本地以胶州大秧歌为红线反映老年人婚姻问题的故事，写的是胶州人，反映的是胶州事，所以在剧中插入具有地方色彩的胶州民歌，不仅亲切自然的丰富了戏剧内容，而且也增强了生活气息和时代感，

有利于展现胶州人民的气质性格，突显强烈的地域特色，塑造鲜明的人物形象，也增强了戏剧环境的真实感。

4.3.1.3 对民歌的溶化吸收

《锯缸调》是由民歌《王大娘锯缸》演化而来的民歌曲调，保持着民歌的音乐特点，适用于表现活泼风趣的人物和情境。在茂腔《逼婚记》中，历城知县在巡视重阳节庙会时的一段唱腔《锯大缸》就溶化吸收了民歌《锯缸调》。

锯缸调 《锯缸》选段



1、 咱家我本是一个 铸 炉子 匠 ，
2、 越过了 集州（我）才 府 一 座 ，

8
（哎）挑 起我的 担 一 货
心 神 （俺不定

17
下 回 乡 。
下 郡 乡 。

锯大缸 茂腔《逼婚记》选段

焦国栋 演唱
家 栋 记谱



二人小轿 乎 闪 闪 ，

8
重阳节 挺会 千佛山 。

15
想起当年 寒窗苦 ， 读书 万 卷 砚 磨 穿

22
两 榜 进 士



从以上谱例的对比中可以看出，茂腔的《锯大缸》溶化吸收了民歌《锯缸调》的很多因素。具体表现在以下几个方面：

第一，旋律音调方面，二者在旋律骨干音上是一致的，茂腔的《锯大缸》吸收了民歌《锯缸调》的主旋律音调，保留其骨干音，在其基础上进行发展和延伸。

第二，结构方面，二者都是一句唱腔加一句过门，民歌《锯缸调》的句中过门和两个上下句之间的过门都相对较长，而且过门是对前一句唱腔旋律的变化重复；茂腔《锯大缸》的句中过门与上下句之间的过门较短小，两个上下句之间的过门相对较长，多采用十六分音符和前十六后八等较密集的节奏型，过门在对前一句唱腔旋律进行一定程度的变化重复的同时，更多的是起到渲染和活跃气氛的作用。

第三，使用场合方面，二者基本相同，都是用于较为轻松愉快的场面，来表现活泼风趣的人物和情境。

4.3.2 对地方民间吹打乐的溶化吸收

胶州民间吹打乐是胶州人民喜闻乐见的一种民间艺术，常用于婚丧嫁娶、喜庆丰收等热闹场面。《花垛子》就是一首胶州地方民间吹打乐，是吸收本地民间音乐而成，旋律音调流畅，情绪轻快、通俗易懂，一些地方剧种也将其吸收，使之以不同形式广泛流传。茂腔的曲牌《娃娃腔》就融入了民间吹打乐《花垛子》的旋律音调。如下例：

花 垛 子 国 常 兴 读 谱

家 栋 记 谱

唢 呐

13

娃 娃 腔 孙 政 成 演 唱

《 闹 书 房 》 选 段 徐 增 亮 记 谱

稍 自 由

有 刘 基 一 吨 睡 宁 ,

16

忽 听 得 敲 一 门

32

声 , 想 一 必 书 童 把 茶 送 。 打 了 个 鼾 一 睡

46

忙 爬 一 起 ,

63

她 那 里 连 一 声 叫 我 连 声 应 。 上 前 开

77

一 开 门 两 扇 ,

93

静 悄 悄 无 有 人 声 。

从上例可以看出,茂腔的曲牌《娃娃腔》是在民间吹打乐《花垛子》的基础上发展延伸而成,茂腔的曲牌《娃娃腔》保留了民间吹打乐《花垛子》的骨干音和主旋律,民间吹打乐《花垛子》的旋律音调在茂腔的曲牌《娃娃腔》中仍清晰可见。

4.3.3 胶州大秧歌的融入

在《秧歌情》中多次出现了众人跳胶州大秧歌的热闹场面,在这部戏中,对这种艺术

形式的多次使用，首先是由于剧情的需要，因为这个戏是以指导秧歌队跳大秧歌进京表演为线索，不可避免的要多次出现排练跳大秧歌的场面；第二，是为了满足戏剧情绪的需要，这部戏不仅是描写老年人的婚姻问题，更重要的是针对老年人再婚中出现的阻力告诉我们新生活需要新思想，无论是老年人还是年轻人都应该更新思想勇敢的去迎接美好的新生活，所以这部戏整体是要给人一种蓬勃向上的感觉，而胶州大秧歌饱满的热情正好符合这种戏剧情绪的需要。第三，胶州大秧歌这种边歌边舞的艺术形式也丰富了茂腔艺术的表演形式，使整个舞台动了起来、活了起来，为原本低回委婉、善于表达悲剧情感的茂腔戏注入了蓬勃的动力和活力。

总之，茂腔艺术对其他艺术形式的兼收并蓄，不仅丰富了自身的表演形式和内容，还在很大程度上满足了不同观众的审美需求以及对多种艺术形式的渴望。由于吸收到茂腔中的其他艺术形式都是观众喜闻乐见的艺术形式，所以很容易得到观众的理解和认同，从而获得感情上的共鸣。

第5章 茂腔发展的思考

随着时代的发展、社会的进步以及对非物质文化遗产越来越多的关注，地方剧种的继承发展与地方剧团的生存发展也受到各界越来越多的关注。对于茂腔的发展，笔者提出两点思考。

5.1 剧团繁荣与剧种发展的相互促进作用

剧团是剧种生存发展的基础，茂腔作为山东东部地区具有代表性的一个地方剧种，它的发展情况是与当地地方剧团的繁荣程度分不开的。青岛市茂腔剧团作为当地具有代表性的剧团在丰富茂腔演出剧目、促进茂腔广泛传播、培养茂腔人才队伍等方面所做的工作和努力，为茂腔艺术的振兴做出了很大贡献。

在剧目创作方面，青岛市茂腔剧团注重根据生活中的典型素材，创作出大批受到当地观众喜闻乐见的、经久不衰的品牌剧目。如 1956 年排演的《罗衫记》参加山东省第二届戏曲观摩演出大会，获剧本一等奖、导演二等奖、音乐改革奖、演出一等奖等奖励；排演的《春风化雨》于 1978 年参加山东省新创作戏剧会演，获剧本二等奖；1981 年创作的《燕双飞》获 1982 年戏剧演出月剧本创作奖、优秀导演奖、优秀舞台美术设计奖、音乐设计奖、灯光设计奖、服装设计奖等；创作剧目《金嫂子》于 1986 年参加山东省第三届戏剧月演出获导演奖和优秀表演奖；1986 年创作的《弘文才女》参加山东省第三届戏剧月演出获导演奖、优秀表演奖、作曲奖、舞美设计奖。这些优秀作品，不仅极大的丰富了茂腔的艺术宝库，而且也满足了不同观众的不同喜好。

在促进茂腔广泛传播方面，由于演出市场的多元化发展，青岛市茂腔剧团长期以来非常注重演出市场的拓展，作为地方剧团，青岛市茂腔剧团对自身发展做出了准确的艺术定位，凭借与当地城市文化市场与农村文化市场的近距离优势，一方面积极参与到当地重大活动中去，如承办剧团所在地胶州市一年一度的胶州秧歌文化节，除此之外还参与各类行业的演出庆典，不仅受到各行各业的欢迎，在经济上获得相应报酬，也为剧团开拓了新的演出市场；此外，还积极走进农村百姓的文化生活，实行送戏上门，这样，不仅扩大了茂腔的影响，还提高了剧团演出市场的占有份额。

在培养茂腔的人才队伍方面，青岛市茂腔剧团在 50 多年的发展过程中，非常注重茂腔人才队伍的建设，多年来培养了大量的优秀人才。如在历届汇演中屡次获优秀演员奖的曾金凤、张梅香、范兴武、匡国栋等优秀演出人才；获优秀剧本创作奖的吕希宝，获导演

奖的黄培尧,获作曲奖的田玉书、徐增亮等优秀的戏剧创作工作者。人才队伍的形成成为茂腔艺术的繁荣发展奠定了坚实的基础。

青岛市茂腔剧团经过几代人多年不懈的努力,使自身具备了丰富的演出剧目、广阔的演出市场、优秀的演职人员等繁荣剧团的必要条件,大大促进了茂腔剧种的发展,扩大了茂腔的影响,使茂腔受到当地各界的关注,同时也为更多的观众了解、接受和喜欢。2006年茂腔成功入选我国首批国家级非物质文化遗产名录,这不仅充分肯定了茂腔艺术在当地文化中的重要地位,也为地方剧团获得当地政府的经济扶持带来了更大的可能性,使地方政府也能加入到保护非物质文化遗产的队伍中来。如胶州市政府在茂腔成功入选我国首批国家级非物质文化遗产名录后,加大了对青岛市茂腔剧团经济扶持的力度。具体表现在政府为剧团解决了诸多的实际问题,例如安排固定的排练和办公场所使剧团的工作步入正轨,提供演出车辆使剧团的演出更加方便快捷,购置高压流动舞台车使室外演出效果有了很大提高,剧团演职人员工资的全额发放更是极大的鼓舞了大家的工作热情。这些硬件的投入,改善了剧团的工作环境,提高了剧团的演出效果,增强了剧团的市场竞争力。

青岛市茂腔剧团的成功发展范例说明:地方剧团的繁荣能够促进地方剧种的发展,地方剧种的发展又会反过来促进地方剧团的繁荣,二者有着相互促进的关系,要推动一个地方剧种的发展就需要促进地方剧团的繁荣,反之亦然。

5.2 处理好剧种自身继承与发展的关系

关于剧种自身继承与发展的的问题在每个剧种中都存在,对于一个剧种来说,继承和发展都是必要的。一个剧种要发展不能不继承,只有继承剧种的优秀传统才能更好的发展。发展不能毫无凭借,它所凭借的不仅是本剧种的优良传统,还有其他剧种的有益因素以及新时期的表现形式和传播途径。对于茂腔来说也是如此,继承传统是发展创新的基础,没有继承,发展就会成为无源之水,茂腔的特征就不能得到保存,茂腔也就不能称之为茂腔了;但如果没有创新和发展,茂腔就只能原地踏步,难以前进。在发展创新中,只有保持茂腔的艺术特点,传承茂腔的优良传统,才能使茂腔健康发展,从而更好的丰富茂腔的艺术手段,使茂腔的艺术特色得到发扬光大。

5.2.1 继承传统

茂腔作为流行于山东东部地区的地方剧种,具有自身的艺术特色。质朴生动的语言就是茂腔的艺术特色之一,茂腔的戏剧语言使用了大量通俗化、口语化的语言词汇,具有浓郁的生活气息,使人听来倍感亲切,这也是茂腔一直以来拥有深厚群众基础的原因。所以,

茂腔在发展的过程中,应该保持它的语言特色,保持这种贴近大众的生活气息,保持这种通俗易懂的平民化风格。

茂腔的唱腔曲调质朴自然,委婉动听,其唱腔旋法、板式运用都有着自身的程式性,切分及跨小节切分的大量运用成为节奏上的特点,这些共同构成了茂腔在音乐上的艺术特色。茂腔在发展的过程中必须保持这些艺术特色和音乐特征,使其唱腔旋律、板式、节奏等方面能够以传统为基础,在保持传统音乐风格的基础上进行发展创新,也只有保持自身的这些艺术特色和音乐特征,茂腔艺术才能区别于其它的戏曲剧种,在不断的发展创新中找到依据。

5.2.2 发展创新

面对今天飞速发展的新时代,面对全球经济一体化的大环境,面对信息时代多元艺术的激烈竞争,茂腔必须发展创新。因为发展创新不仅是社会进步的动力,也是茂腔艺术生生不息的不竭源泉。离开发展创新,茂腔就会停滞不前,甚至枯萎。但是创新不是抛开传统,而是在继承传统的基础上,为了满足艺术表现的需要,为了适应大众的审美需求,在传统茂腔的基础上,博采众长,遵循茂腔的基本规律和审美特征,创作出经得起时间考验的精品,为茂腔艺术宝库增添新的优秀财富,使茂腔之花在艺术之林常开不败。

茂腔的发展创新要在剧目上体现鲜明的时代气息,因为不同时代有不同的生产生活方式,有不同的时代主旋律,观众也会有不同的审美情趣和需求,所以茂腔的发展创新需要以本时代观众熟悉的、易产生感情共鸣的元素为素材,塑造当代人的真实形象,反映当代人的真实生活的新剧目,这样才能真正的走近观众、拥有观众。

茂腔的发展创新要利用多元的推广方式拓宽茂腔的传播途径,把茂腔艺术推广到各阶层,各角落,全面开拓茂腔的观众群。任何一种艺术形式,只有为人们所熟悉才能得到人们的接受和喜欢,才能对它产生感情,茂腔这种艺术形式也不例外,只有让更多的人了解它、熟悉它,才能接受它、喜欢它,才会对它产生感情,那么这种艺术形式才有了继续发展的空间。无处不在的大众传媒为戏曲艺术的传播带来了更多的选择,可以通过电视台在电视上播放茂腔戏的录像,使喜欢茂腔的观众可以便捷的欣赏到茂腔,使还不了解茂腔的观众也有机会接触到茂腔。可以与广播电台合作开播与茂腔戏相关的节目,如请听众学唱简单的茂腔唱段,请茂腔剧团的演员讲一些演戏时的趣闻或演戏的小技巧以及介绍一些关于茂腔的常识性知识,如唱腔基本板式及唱法,还可将茂腔的经典老唱段原音重现。还可以通过网络手段,通过建立网站,上传茂腔的音乐视频,介绍茂腔的相关常识,公布茂腔的最新资讯等方式来推广茂腔。

此外，如果有合适的剧目也可以尝试制作成校园版，在中小学乃至大中专院校进行教育推广的专场演出，再配合文艺讲座，对要演出的剧目进行必要的讲解或对茂腔的唱念做打等技艺进行介绍，使不同年龄段的学生都能了解茂腔，使他们对身边的戏曲艺术产生兴趣，也是对年轻观众市场的开发。总之，要借助多种传媒手段及各种可行的方式，将茂腔以简单轻松的方式展现给广大的观众和听众，拉近茂腔与观众的距离，使更多的人认识茂腔、喜欢茂腔，从而促进茂腔的发展。

总之，茂腔艺术应该努力适应时代发展的要求，在继承中发展，在发展中创新，继承唱腔、板式、节奏、表演等方面的优良传统，创新则表现在剧目、音乐、表演、行当、服饰、舞美等各个方面。只有处理好继承传统与发展创新的关系，

在继承传统的基础上，严格遵循茂腔自身的发展规律，坚持茂腔艺术的本质特点，才能在创新中保持自身已有的优秀艺术形式，产生经典作品，在忠实传统的基础上，让老树开出新花，使茂腔舞台更加绚丽多姿。

结论

茂腔作为地方剧种是山东东部地区特定地域内以及特定文化背景下的产物，是当地人民长期劳动创造及智慧的结晶，也是我国文化土壤中的珍贵财富。因此探讨与研究这种地方剧种的继承和发展问题，是一项有意义的工作。本文以《1980年以来，青岛市茂腔剧团与茂腔音乐》为题，对传统茂腔音乐方面的特征进行了详细的论述，并以青岛市茂腔剧团为个案研究对象，探究其对茂腔音乐的继承和发展情况，通过论述得出以下结论：

第一，本文主要论述了青岛市茂腔剧团在三个不同阶段对茂腔音乐的继承和发展情况，这三个阶段是根据青岛市茂腔剧团对茂腔继承和发展的程度和具体情况来划分的。第一个阶段是复原热潮中的青岛市茂腔剧团，主要是对传统茂腔自身特征的继承；第二个阶段是与京剧团合并了的青岛市茂腔剧团，这一阶段既包含继承又包含发展，因为对京剧的学习吸收，既是对京剧有益因素的继承又是对茂腔的发展；第三个阶段是满足多方观众需求的青岛市茂腔剧团，主要是以青岛市茂腔剧团近年来的创作剧目为例，阐述青岛市茂腔剧团在新时期对传统茂腔音乐的发展。笔者在论文中，首次探讨了茂腔对京剧的学习吸收情况，并把对京剧的学习吸收也作为茂腔继承传统的一种方式，来说明茂腔在发展过程中不仅忠实的继承了自身的优良传统，还积极继承兄弟剧种的有益因素，使自身更快的成长和发展。笔者以地方剧团（青岛市茂腔剧团）为个案研究对象，论述剧团繁荣与剧种发展之间相互促进的关系，为茂腔艺术如何更好的发展作出例证，由于自身理论水平有限，其中还存在许多不尽科学之处。

第二，本文运用比较法、音乐形态分析法，从音乐形态方面将青岛市茂腔剧团对茂腔音乐的继承和发展情况进行分析。对茂腔音乐形态的分析主要是从唱腔音乐、唱腔板式、唱腔句式结构、唱腔旋法等方面具体论述的，由于缺乏足够的理论修养，对音乐的具体分析只能说是在一个较浅的层面上展开的。

第三，本文对茂腔音乐的发展提出了两点思考：剧团繁荣与剧种发展是相互促进的关系；剧种要在继承传统的基础上发展创新。地方剧团的繁荣能够促进地方剧种的发展，地方剧种的发展又会反过来促进地方剧团的繁荣，二者相互促进。

戏曲这种古老的艺术形式在多年积累和丰富的过程中形成了自己的传统，继承传统是发展创新的基础，新的时代、新的需求、新的表现手法以及新的传播途径都使戏曲艺术获得了新的发展，这些新发展又使传统在新时期得到了延续和传承。

本着对家乡戏的热爱，笔者选择了本课题，由于笔者水平和知识面的限制，论文中存

在许多不足之处，希望能得到各位专家的批评和指正，笔者将在今后不断的进行补充和深化。

参考文献

(一)论著类:

- | | | |
|------------------------|---------|------|
| 1、张庚 《戏曲艺术论》 | 中国戏剧出版社 | 1980 |
| 2、章诒和 《中国戏曲》 | 文化艺术出版社 | 1999 |
| 3、庄永平 《戏曲音乐史概述》 | 上海音乐出版社 | 1990 |
| 4、张庚 郭汉城 《中国戏曲通史》 | 中国戏剧出版社 | 1981 |
| 5、孙红侠 《民间戏曲》 | 中国社会出版社 | 2006 |
| 6、余从 王安葵 《中国当代戏曲史》 | 学苑出版社 | 2005 |
| 7、徐城北 《中国京剧》 | 五洲传播出版社 | 2003 |
| 8、赵梦林 《京剧人物》 | 朝华出版社 | 1999 |
| 9、何为 《戏曲音乐研究》 | 中国戏剧出版社 | 1985 |
| 10、何为 《戏曲音乐散论》 | 人民音乐出版社 | 1986 |
| 11、罗映辉 《梆子腔唱腔结构研究》 | 人民音乐出版社 | 1994 |
| 12、费玉平 《京剧唱腔句法与作品分析》 | 中国戏剧出版社 | 2004 |
| 13、张正治 《京剧传统戏辅助腔调结构分析》 | 中国戏剧出版社 | 2006 |
| 14、王耀华 《乐韵寻踪》——王耀华音乐文集 | 上海音院出版社 | 2007 |
| 15、孙从音 《中国戏曲创腔导论》 | 上海音乐出版社 | 2007 |
| 16、高鼎铸 《山东戏曲音乐概论》 | 人民音乐出版社 | 2000 |
| 17、山曼 《山东民俗》 | 山东友谊书社 | 1988 |
| 18、杨晓洲 《山东文化》 | 山东友谊书社 | 1991 |
| 19、车吉心 《齐鲁文化大辞典》 | 山东教育出版社 | 1989 |
| 20、李汉飞 《中国戏曲剧种手册》 | 中国戏剧出版社 | 1987 |
| 21、郑传寅 《中国戏曲文化概论》 | 武汉大学出版社 | 1993 |
| 22、庄永平 《京剧唱腔音乐研究》 | 中国戏剧出版社 | 1994 |
| 23、刘吉典 《京剧音乐概论》 | 人民音乐出版社 | 1981 |
| 24、朱维英 《戏曲作曲技法》 | 人民音乐出版社 | 2004 |
| 25、吕亦非 《河北梆子音乐概论》 | 人民音乐出版社 | 1996 |
| 26、何为 《评剧音乐概论》 | 人民音乐出版社 | 1986 |

- 27、吴春礼 张宇慈 《京剧曲牌简编》 中国戏曲出版社 1983
- 28、马玉玺 《京剧传统曲牌选》 人民音乐出版社 1981
- 29、刘云燕 《现代京剧“样板戏”旦角唱腔音乐研究》 中央音乐学院出版社 2006
- 30、青岛市艺术研究所 《地方戏曲音乐集成》(青岛分卷) 青岛市艺术研究所
- 31、李沛庆 黄培尧 《茂腔传统演出剧目集锦》 国际华文出版社 2005
- 32、傅谨 《草根的力量》——台州戏班的田野调查与研究 广西人民出版社
- 33、李赵壁 纪根垠 《山东地方戏曲剧种史料汇编》 山东人民出版社 1983
- 34、安禄兴 《山东地方戏曲音乐》 1987
- 35、尼树仁 《二夹弦唱腔音乐初探》 山东人民出版社 1983
- 36、杨予野 《京剧唱腔研究》 辽宁教育出版社 1981 年版
- 37、安禄兴 《京剧音乐初探》 山东人民出版社 1982
- 37、《中国戏曲音乐集成》编辑委员会,《中国戏曲音乐集成·山东卷》,1996
- 38、《中国戏曲志》编辑委员会,《中国戏曲志·山东卷》,1996
- 39、毛时安 《传承与发展》——第四届中国京剧艺术节研讨会论文集 上海社会科学院出版社 2005
- 40、中国音乐家协会上海分会 中国戏剧家协会上海分会 《论戏曲音乐》 中国戏剧出版社 1983
- 41、上海艺术研究所,中国戏剧家协会上海分会 《中国戏剧曲艺词典》 上海辞书出版社 1981

二、论文类:

(一) 学术期刊

- 1、孙培培 《山东“姑娘腔”研究回顾与反思》 《艺术百家》2006 年第 7 期
- 2、张京 《茂腔戏与曾金凤》 《中国戏剧》1992 年第 9 期
- 3、李爱真 刘振 《柳琴戏音乐源流与发展研究》 《中国音乐》2006 年第 4 期
- 4、惠立群 《丁氏尼姑的女儿们与茂腔的演变》 《中国戏剧》1994 年第 5 期
- 5、荣爱坡 《拉的是魂 唱的是情——谈“拉魂腔”的“魂”》 《安徽新戏》1999 年第 4 期
- 6、陈涛 《茂腔音乐及唱腔的创作与发展》 《戏剧丛刊》2005 年第 3 期
- 7、王本宏 《期待复兴的茂腔艺术》 《百姓》2004 年第 12 期
- 8、周勤润 《艺苑奇葩——茂腔》 《戏剧丛刊》2005 年第 5 期

- 9、黄钢《山东柳腔“悲调”音阶的音高测定及其律制》 《齐鲁艺苑》1997年第1期
- 10、徐增亮 吕希宝《同心结》 《戏剧丛刊》2000年第4期
- 11、王耀华 《关于民歌旋律音调结构分析》(上) 《音乐研究》2007年第1期
- 14、王耀华 《关于民歌旋律音调结构分析》(下) 《音乐研究》2007年第2期
- 15、吴戈 《略论民间戏曲的都市化》 《浙江艺术职业学院学报》2003年第4期
- 16、王信厚 《戏曲“现代化”和“都市化”的创新实践》 《剧本》2003年第2期

(二) 地方文史资料

- 1、张忻全 《浅谈胶州茂腔艺人的演唱艺术》 《胶州文史资料 第16辑》2003
- 2、刘绪贵 《大孟慈村的茂腔剧团》 《胶州文史资料 第13辑》 2000
- 3、张忻全 徐增亮 《茂腔表演艺术家曾金凤》 《胶州文史资料 第十二辑》1999
- 4、张忻全 《茂腔的起源与发展》 《胶州文史资料 第十辑》1998
- 5、王培信 《茂腔的渊源及发展》 《山东文史集粹(修订本)(下集)》，
中国文史出版社 1998
- 6、鲍运昌 《青岛市茂腔剧团简史》 《山东省文化艺术志资料汇编 第二
十二辑 (青岛市《文化志》资料专辑)》 1990
- 7、惠立群 《茂腔的起源与发展》 《山东省文化艺术志资料汇编 第
八辑 (潍坊市《文化志》资料专辑)》 1985
- 8、王培信 《茂腔发展概述》 《山东省文化艺术志资料汇编 第
五辑 (青岛市《文化志》资料专辑)》 1985
- 9、曹述之 《茂腔“罗衫记”的新旧面貌》 《山东省文化艺术志资料汇编 第
五辑 (青岛市《文化志》资料专辑)》 1985
- 10、徐增亮《浅析茂腔音乐的美学特征和美学品格》 申报非物质文化遗产资料
- 11、田玉书 《从茂腔谈戏曲音乐的广采博取》 申报非物质文化遗产资料

三、曲谱资料

- 1、青岛市艺术研究所编著出版的《地方戏曲音乐集成》(青岛分卷)中的曲谱部分
- 2、茂腔创作剧目《秧歌情》主旋律谱初稿 青岛市茂腔剧团提供

攻读学位期间承担的科研任务与主要成果

发表论文：

- 1、《山东茂腔调查报告》发表在《福建论坛》人文社会科学版 2007 专辑
- 2、《浅谈茂腔的都市化》发表在《理论探讨》2008 年第 2 期

致谢

在毕业论文的撰写过程中，首先要感谢我的恩师王耀华教授，三年来，王老师严谨的治学作风和谦和的为人态度深深感染着我。在本论文的选题、资料收集、调查研究以及写作等各方面，王老师都在不断关心、鼓励、鞭策和指导着我，使我能顺利的完成学业和论文写作。

还要感谢我的任课老师蓝雪霏老师、陈新风老师、刘富林老师、王州老师等三年来的教诲和培养，以及对本论文的帮助和指导。

在剧团做调查期间，青岛市茂腔剧团的各位领导和老师，尤其是剧团的刘宗涛、李兴田团长为我在食宿和资料收集等方面提供了诸多的便利和帮助，剧团的其他多位老师也热心的为我提供了很多的口碑资料。尤其要感谢徐增亮和张梅香老师在我的论文写作过程中，为本论文提供了许多研究所需的重要资料，并多次耐心的解答我在研究中遇到的难题，令我感激不尽！

个人简历

个人信息:

姓 名: 陈琳	性别: 女	民族: 汉族
出生年月: 1980-02	籍贯: 山东省平度市	
政治面貌: 中共党员	学历: 硕士	
专 业: 音乐学	研究方向: 民族音乐学	

教育背景:

2006 年 9 月——至今 福建师范大学 文学硕士

2004 年 9 月——2006 年 6 月 河南省信阳师范学院 文学学士

语言及计算机能力:

外语水平: 英语四级

计算机水平: 文管二级