

HUAIBEI HUAGUOXI YINYUE YANJIU

淮北花鼓戏音乐研究

杨 春 / 著



人民音乐出版社
People's Music Publishing House

淮北花鼓戏音乐研究

HUAIBEI HUAGUXI YINYUE YANJIU



人民音乐出版社·北京

HUAIBEI HUAGUXI YINYUE YANJIU

图书在版编目 (CIP) 数据

淮北花鼓戏音乐研究 / 杨春著. — 北京: 人民音乐出版社,
2013.6

ISBN 978-7-103-04012-6

I. ① 淮… II. ① 杨… III. ① 淮北花鼓戏-戏曲音乐-研究 IV. ① J617.554

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 213618 号

责任编辑: 刘 滢

责任校对: 张 婷

人民音乐出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲 55 号 邮政编码: 100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787 × 1092 毫米 特 16 开 2 插页 17.5 印张

2013 年 6 月北京第 1 版 2013 年 6 月北京第 1 次印刷

印数: 1-1,000 册 定价: 62.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 请与读者服务部联系。电话: (010) 58110591

网上售书电话: (010) 58110650 或 (010) 58110654

如有缺页、倒装等质量问题, 请与出版部联系调换。电话: (010) 58110533

序

我是在安徽采风时认识杨春老师的。当地音乐工作者说,要了解淮北花鼓,就要找杨春。通过安徽省音乐家协会名誉主席时白林老师的介绍,我们与杨春老师取得了联系。

从杨春老师的个人经历看,他是一个新音乐工作者,但又是一个与淮北花鼓结下不解之缘的新音乐工作者:1936年出生于安徽省宿州顺河集,从小耳濡目染淮北花鼓班的演出;1950年起从事文艺工作,表演歌剧;张定和老师深入基层,教他音乐理论;向黎国荃学习拉小提琴,以后又正式拜著名小提琴家盛雪为师;1956年在沈阳部队音乐创作组作曲,并在管弦乐队兼任小提琴演奏员;1959年10月调入安徽宿县淮北花鼓戏剧团任音乐辅导员,几个月后改任团长兼音乐辅导员。从1959年11月到1964年5月,他经常骑自行车或步行,深入农村采访淮北花鼓南、中、北三路的著名老艺人,进行详细的文字记录与记谱整理,用他的话说,就是“行走于风雨中,记谱于油灯下”。这个团长兼音乐辅导员,不是想当然地以自己所具备的专业音乐经验去领导剧团、辅导民间艺人出身的剧团团员,而是首先认真地、不辞辛苦地去学习民间音乐。所以他的身份,既是行政干部,又是淮北花鼓戏的音乐专家,而且是真正懂得民间音乐的音乐专家。

我在杨春老师家采访时,他说的一段话让我对他的身份产生了极大兴趣,并使我对他的学识肃然起敬。他说,以往人们总是用形容词去描述

音乐风格,是虚的,不能解决实际问题。他则挑选了五个具有典型意义的淮北花鼓艺人的演唱,拿到中国艺术研究院音乐研究所,请顾伯宝、徐桃英进行了测音。他经过计算与实录相对照,最后的结论是:风格最浓的,若按平均律、纯律衡量,多数音都是所谓“游移不准”的。

以我对民间音乐的认识,以及对学界关于民间音乐研究的认识,我的理解是:

第一,杨春老师是个搞实证研究的人,不以一般的对民间音乐的整理介绍为满足,也不以似是而非的研究文字为目的,而是追求扎实、准确、详实、深入的研究结果。这是真正学科意义的研究,而且是杨春老师在扎实、细致的调查工作后,自己悟出的研究路径和研究方法。他没有受过正统的学院派音乐学教育,更没有 20 世纪 80 年代以来西方民族音乐学进入中国后的学院教育背景。实际上,我国有不少音乐学者,在自己对民间音乐的深入调查和学习中,都创立了一些行之有效的研究方法和路径,如杨荫浏、黄翔鹏等等。西方民族音乐学对我们的传统音乐研究有很大的启发,但是,如果不能真正懂得民间音乐,懂不懂得西方民族音乐学对解决中国民间音乐中的问题都无济于事。

第二,有些专业音乐工作者和学习者,总是以西方专业音乐为天下所有音乐的至高标准,甚至近期还听到有音乐界学人说:“所谓原生态民歌,一言以蔽之,就是音不准”。而实际上,中国民间音乐与西方专业音乐虽然都是音乐,在音阶上中国的五声音阶或七声音阶与西方专业音乐的音阶也有相似之处,但在更高层次的内涵上,两种音乐走了两条不同的道路。民间音乐中确实有因演唱演奏者技艺不高而音不准的现象,但对于造诣高深的民间歌手或艺人来说,他们的演唱与润腔,超越于西方专业音乐一般概念上的“音高”或“音准”,就如同戏曲演员所谓的“心板”,超越于西方乐理概念的“节奏准确”。我们的学人,不应以自己的孤陋寡闻而封闭了自己原本应该极其敏锐的艺术感受力。杨春老师也是学西方专业音乐出身的新音乐工作者,但他的这个结论,则是一个专业音乐工作者深入认识民间音乐后的真知灼见,是长年地深入民间,使他超越了西方专业音乐的视域。

不仅深入民间,杨春老师还进一步扩大视野,如饥似渴地搜集和学习其他表演界与学界前人的表演经验及研究成果。在“文革”还没有结

束的1977年,他先后到上海、北京,采访了京剧演员李炳淑、著名歌唱家郭兰英、戏曲界大家傅雪漪,以及音乐学界泰斗杨荫浏。前两位演员是他特意去拜访的,与后两位的相识相交则具有传奇色彩。

1977年9月,杨春到北京,住在西直门内总政招待所,每天去东直门外左家庄新源里中国音乐研究所看书。先借阅《度曲须知》、《螭庐曲谈》,后借阅《川剧艺诀释义》,边读边做笔记。因为东直门外距离西直门的驻地太远,新源里附近当时又没有卖小吃的商店和饭店,只有烟酒和面包销售,因此他每天中午在阅览室吃面包、喝开水,一边继续看书。一连几天,都有一位拄着拐杖的老者去阅览室看看他,然后走掉。杨春从9月26日一直看到10月20日,终于有一天这位老者问他:“你是哪里的,天天这么用功在这看书?”他回答:“我是安徽的。”一位男图书管理员见他俩并不相识,忙过来介绍说:“这位是杨荫浏先生,这位是安徽的杨春。”杨春急忙站起身握住杨老的手说:“杨老!您是我非常敬重的著名音乐家,万万没想到,今天能见到您!”杨老说:“像您这么年轻(杨春当时41岁)应该多到下面去跑跑,实地调查,不要看这些书。”他说:“我从1959年11月起到现在,一直在下面工作、学习、生活,在安徽、河南、山东、江苏及黑龙江的两个县向民间艺人学习、记谱,这些书我毕竟没看过,很想看看先人们的经验补上这一课,以后再到下面去”。杨老说:“对,我要不是到下面跑,也不会见到华彦钧(阿炳),也录不下来几首二胡曲、琵琶曲。”杨春说:“我知道您在编写《中国古代音乐史稿》,等出来后我一定认真拜读。”杨老说:“难啊!也快了,以后你会看到的。不过,你还是多到老百姓那里去实地调查实例为好!那里有许多从未发现的好东西。”

还是在新源里中国音乐研究所的阅览室,因为想借阅古代和近现代戏曲演唱方面的图书,管理员不知道该拿哪一本,就说:“我给你介绍一位戏曲方面的专家,让他推荐。”于是上楼领下来一位戴眼镜的高大学者,学者主动伸手自我介绍说:“我叫傅雪漪。走吧,到我办公室去。”上楼后,他们一直谈到中午下班。杨春谈了自己对淮北花鼓戏唱法的思考,并拿出自己写就的《戏曲唱念》初稿给傅雪漪先生看,文中涉及吐字、运气、喊嗓、调嗓、润腔、创腔六个方面。傅先生大致翻看了章节,非常热情地鼓励他的思考与努力,并肯定地说:“杨春,你所写的这一套非常实用,即便是在音乐院校也学不到这些东西。戏校、戏曲界的专家有的

已出过某个方面的书,但不及你的全面、系统。”杨春又提出,全国的地方戏曲有各自的唱腔,却用统一的韵白,导致说与唱不协调,并有在淮北花鼓戏中尝试用地方道白的想法,又谈到生活语言的节奏感和音乐性与音乐艺术语言的关系等问题,都得到了傅先生的赞同和肯定。傅先生接着说:“戏曲的语言从白到唱,都是在朗诵的基础上发展的。中国语言的基础是四声、五音、四呼(母音共鸣的口形)。四声准词才能达意,五音四呼正才能言语清朗,这是对生活语言的要求。朗诵就须要感情充沛,音节铿锵。把生活语言的音韵节奏加以伸展夸张,充实它的音乐性。【摇板】是韵白的升华;【原板】则是正规的歌唱形式。【慢板】又是【原板】的伸展。这种从白到唱,不同的板式节奏,构成了戏曲语言音乐性的基本规律。”

傅先生在上海为上海京昆剧团新剧目作曲时,为杨春的《戏曲唱念》做了修改。后来杨春将其中的“吐字”、“运气”、“创腔”分别发表在《艺术探索》和安徽的《艺谭》、《黄梅戏艺术》、《乐坛》(连载),而“润腔、喊嗓、调嗓”三章因谱例太多不便发表。他们二人一直保持着来往,傅先生搬家会把地址和电话告诉他,每每通信都是学术问题,有时会写一二十页信纸。

杨春老师的研究,注重实践基础上的理论梳理,具有很强的实用价值。他应邀在安徽省艺术学校,为各专业剧团培训戏曲作曲人才的作曲班上,系统讲授六个作曲专题后,学生反映说:“我们在剧团遇到的问题,你都讲了,并且给出解决的方法,很顶用”。以后,一位从事徽剧研究、作曲的学生说:“我就是用你给的方法研究、分析徽剧的,写出的文章,其他老师看了都无异议。”在他的引领下,淮北花鼓戏加入了管弦伴奏,声腔也逐渐系统化,表现功能得到扩充,这些改革得到群众和戏曲学人的认可。虽然是一个基层小剧种、小剧团,各方面的条件远远不能与大剧种、大剧团相比,但他始终坚持“你打你的,我打我的,以‘土’取胜”的办团与艺术继承发展的方略,使得该团迅速改变了面貌,数度参加省、全国会演,广受好评。

由于实践(采风和创作)、理论(理论的学习与研究)双管齐下,杨春有了丰厚的收获。1996年,他的《对戏曲音乐发展的初步探索》获“全国优秀戏曲音乐论著、论文评比”三等奖;1998年10月,在第二届中国戏曲音乐理论研究论文评比活动中,他的四篇论文同时获奖:《戏曲创腔的扩展手法》及《淮北花鼓戏音乐的艺术特色》获三等奖,《戏曲创腔手法初探》获二等奖,《凤阳歌与戏曲》获一等奖;2004年,因在国家重点项目

“十部文艺集成志书”编审工作中做出重要贡献,全国艺术科学规划领导小组授予他“优秀编审工作奖”。

半个多世纪对淮北花鼓戏音乐的钻研,杨春老师把自己的研究精华集中浓缩在现在出版的这本《淮北花鼓戏音乐研究》中。作者梳理了淮北花鼓从歌舞变成戏曲的过程,从艺人、声腔、剧目、班社四个方面进行了详细的考证。在音乐方面,从词、曲、唱、伴、创五个方面作系统性阐释。具体到唱词方面,不仅有基本结构与种种变化规律,还深入到唱词声、韵、调的特点和规律。对演唱的研究有“调整与润色”一节,从二度创作的角度提出解决问题的方法。这些内容,是一般戏曲著作,以及《集成》、《志书》所没有的,它们对于一般的戏曲读者以及戏曲工作者都会有重要的启示。

与杨春老师交流,如沐春风;与他探讨淮北花鼓戏,茅塞顿开。虽然我们只交谈了一次,但解决了我许多以往的疑惑。我以杨春老师为知音,也为淮北花鼓艺术能有他这样的研究者而感到幸运。

我在多年的采风工作中,有幸结识了不少民间优秀的歌手和艺人,也结识了不少在基层工作的富有才华和实干精神的音乐工作者。这些音乐工作者对自己本地民间音乐的研究和精通,是我们这些在大城市的研究者比不了的。所以,采风中能与这些优秀的基层音乐工作者相识,并得到他们的帮助,对我们来说是可遇而不可求的机缘。这些优秀的民间歌手和艺人,以及优秀的基层音乐工作者,放在哪儿都是人中的出类拔萃者。和他们的结识,使我的采风生涯多姿多彩、惊喜连连,丰富了我的阅历,也提升了我的生命质量和人生规格。

以往学界更多关注的是民间大戏,对小戏存在不少学术盲点。由于音乐这种载体在传承中的脆弱特性,以及文献的缺漏,我们对于大戏的认识并不容易全面而准确,同时对民间小戏的学术盲点,也妨碍我们对民间音乐的准确而全面的认识。杨春老师对淮北花鼓的详实调查与实事求是的研究,为我们扩大了以往研究局限的视域,从中可以提炼出许多不可多得的研究经验和理论。我国的民间音乐研究事业,因基层有许多杨春老师这样的优秀工作者,而具有了坚实的工作基础。

能与杨春老师相识,是我的幸运。

中央音乐学院教授、博士生导师 周青青

2010年3月28日

作者简介

杨春,安徽宿州人,符离师范毕业。1950年起从事文艺工作,国家二级作曲,中国音乐家协会会员,花鼓戏音乐专家。曾任小学音乐教师、沈阳部队音乐创作组作曲、宿县淮北花鼓戏剧团团长兼作曲、县文化局副局长、地区文联副主席、安徽省音乐家协会理事、安徽省戏曲音乐学会副会长、中国曲艺音乐学会理事、全国文艺会演安徽省小戏演出团艺术指导(1975年)、淮北师范大学音乐学院中国歌剧课主讲教师、国家四部民族音乐《集成》安徽卷民间歌曲编辑组长、曲艺前期副主编后期编委特约编稿、戏曲淮北花鼓戏主编。

1959年创作的民族器乐曲《五大连池好风光》被选中参加全军第二届文艺会演,并在中央电视台演播、中南海怀仁堂向党中央汇报演出。6月10日又在中南海与三千名部队文艺工作者一起受到党中央毛主席亲切接见,并合影留念。

主要作品有《北大荒战士组歌》(合作)、《一个军人三个家》等二十余首在全国、省、军内获奖歌曲;发表、演出民族器乐曲五首,其中《五大连池好风光》由黑龙江人民出版社出版,在中央电视台演播;吕剧《应征前夕》、淮北花鼓戏《新人骏马》、梆子戏电影《两张发票》、泗州戏《金沙碧浪》(合作)、《向阳花开》等五十多部大小剧目戏曲音乐;发表戏曲音乐论文三十多篇,其中有五篇在全国分获一、二、三等奖。为《中国戏曲音乐集成》、《中国曲艺音乐集成》、《中国音乐词典》、《中国戏曲剧种大辞典》、

《中国戏曲志》、《中国戏曲曲艺词典》、《安徽地方志·文艺志·音乐篇》撰稿约四十多万字。获全国艺术科学规划领导小组颁发的“十部集成志书”优秀编审工作奖。编辑出版论文集《唱遍神州大地的凤阳歌》。著民族音乐研究选集《乐海涛声》。学术专著《戏曲创腔手法》、《戏曲曲艺唱念》、《淮北花鼓戏音乐研究》。

目 录

序	周青青(1)
作者简介	(7)
绪 论	(1)
一、唱 词	(5)
(一)句式结构	(5)
1. 基本句式	(5)
2. 变化句式	(8)
(二)唱词结构	(11)
1. 引 子	(11)
2. 诗	(12)
3. 八句子	(13)
4. 段 子	(13)
5. 篇 子	(14)
6. 黄 莺	(16)
7. 娃 子	(16)
8. 羊 子	(18)
(三)韵辙平仄	(20)
1. 韵辙特点	(20)

2. 平仄格式	(22)
(四) 方音土语	(23)
1. 声母特点	(24)
2. 韵母特点	(26)
3. 字调特点	(29)
4. 方音土语	(31)
 二、曲 式	 (33)
(一) 曲	(33)
1. 赶脚调	(33)
2. 拴儿调	(35)
3. 兰花调	(37)
4. 货郎段	(39)
5. 补缸调	(42)
6. 过叙子	(42)
7. 五字崩	(45)
8. 哭 腔	(47)
9. 砍牛橛	(47)
10. 鏊 子	(48)
(二) 调	(49)
1. 宿州调(旦腔)	(49)
2. 宿州调哭腔(生腔)	(52)
3. 浍北调(生腔)	(53)
4. 平 板(生腔)	(54)
5. 平 板(旦腔)	(57)
6. 口子调	(59)
7. 寒 板	(61)
(三) 娃 子	(63)
1. 娃·平板(生腔)	(63)
2. 娃·宿州调(生腔)	(64)
3. 娃·过叙子(旦腔)	(66)

(四) 羊 子	(68)
1. 工羊·口子调 (旦腔).....	(68)
2. 平头羊·寒板 (旦腔)	(70)
3. 十三太宝·平板 (生腔).....	(72)
4. 母羊·寒板 (旦腔).....	(75)
 三、调 式	(77)
(一) 五声音阶调式	(77)
1. 五声 G 宫调	(77)
2. 五声 A 羽调	(78)
(二) 六声音阶调式	(79)
1. 加清角的六声 G 宫调	(79)
2. 加变宫的六声 D 宫调	(80)
3. 加变宫的六声 G 徵调	(84)
4. 加变宫的六声 A 羽调	(86)
(三) 七声音阶调式	(88)
1. 加清角、变宫的七声 G 宫调	(88)
2. 加变徵、变宫的七声 G 宫调	(90)
3. 加清角、变宫的七声 G 徵调	(91)
4. 加变徵、变宫的七声 C 徵调	(92)
(四) 调式的变化手法	(93)
1. 调式转调	(93)
2. 交替调式	(95)
 四、板 式	(99)
(一) 传统板式	(100)
1. 散 板	(100)
2. 直 板	(101)
3. 颠 板	(104)
4. 平 板	(105)
5. 寒 板	(106)
6. 飞 板	(110)

(二) 创新板式	(112)
1. 平板摇板	(113)
2. 宿州调颠板	(115)
3. 浍北调颠板	(119)
4. 咏红灯三颠板	(120)
5. 平板流水	(123)
6. 垛 板	(123)
7. 快平板	(125)
8. 快 板	(126)
9. 综合板式	(128)
附: 淮北花鼓戏唱腔板式一览表	(134)

五、演 唱.....(135)

(一) 唱法与特点	(135)
1. 说唱特点	(135)
2. 方言吐字特点	(137)
3. 哼唱特点	(138)
4. 中声区靠前演唱特点	(139)
5. 音高游移特点	(139)
6. 衬词衬腔特点	(142)
7. 变化音特点	(144)
(二) 音域与定调	(145)
(三) 生旦演唱与转调	(146)
1. 生旦四五度转调	(146)
2. 生旦八度对唱	(152)
3. 生旦同度演唱	(154)
4. 旦大二度转调	(154)
5. 男女声大二度转调	(155)
6. 生旦大三度转调	(156)
(四) 调整与润色.....	(158)
1. 调 整	(158)
2. 润 色	(159)

六、伴 奏	(178)
(一) 乐器、乐队	(179)
1. 乐 器	(179)
2. 乐 队	(182)
(二) 传统伴奏	(183)
1. 闲	(183)
2. 舞	(183)
3. 表	(184)
附：锣鼓代音字意对照表	(184)
4. 唱	(185)
(三) 乐队伴奏	(211)
1. 主胡伴奏手法	(211)
2. 乐队伴奏手法	(214)
(四) 曲牌过门	(215)
1. 管弦曲牌	(215)
2. 吹打曲牌	(232)
3. 过 门	(248)
七、成戏考证	(252)
(一) 从玩友到艺人	(252)
(二) 从舞歌到剧目	(254)
(三) 从民歌到声腔	(256)
(四) 从班社到专业剧团	(257)
八、采访简记	(258)
(一) 深入皖豫苏鲁采访	(258)
(二) 花鼓派生出四平调剧种	(260)
(三) 花鼓里舞歌、曲艺、戏曲并存	(261)
(四) 花鼓与花鼓灯同源	(261)
后 记	杨 春 (263)

绪 论

音乐,是区别戏剧与戏曲的最主要的标志。没有音乐的戏,是戏剧而不是戏曲;音乐,也是区别剧种的最主要标志。从这个意义上说,没有音乐,便没有戏曲。因此,保护“非遗”戏曲艺术,首先要保护好戏曲音乐。

笔者从 1959—2009 年,五十年来一直从事淮北花鼓戏音乐的学习与研究。遍访安徽、河南、江苏、山东南北中三路名老艺人,探求花鼓的相关知识与问题。记录传统唱腔和锣鼓音乐。在半个世纪的学习与研究、创作与演出的过程中,实践与理论相辅而行、相得益彰。编辑成册《淮北花鼓戏音乐》(上、下集),其中部分收入《中国戏曲音乐集成·安徽卷》、《中国曲艺音乐集成·安徽卷》、《中国戏曲志·安徽卷》、《中国戏曲剧种大辞典》、《中国戏曲曲艺词典》约四十多万字。撰写戏曲音乐论文多篇,先后在《人民音乐》、《中国音乐》、《戏曲研究》、《艺术探索》、《乐坛》、《艺谭》、《黄梅戏艺术》等刊物上发表。创作《江姐》、《琼花》、《王小赶脚》、《卖鸡》、《新人骏马》等五十多部大小剧目的戏曲音乐。其中《卖鸡》和《新人骏马》数度参加安徽省会(调)演。《新人骏马》两度参加全国会(调)演,并在庆祝新中国成立 26 周年国庆期间,在北京巡回演出,由王扶林执导又在中央电视台播出。《人民日报》发表《一根马鞭的启示》和《载歌载舞,短小精悍》文章评介该剧。中国唱片社出版唱片。人民文学出版社出版单行本。全国四十多个各级专业剧团移植演出。

何为淮北花鼓戏?其音乐如何?何以被国家列入“非遗”名录?这要

从淮北花鼓戏自身说起:

在安徽的淮河流域,孕育了许多各展异彩的民间艺术,淮北花鼓戏,便是其中一枝耀眼的奇葩。依艺人师承关系上溯推算,淮北花鼓戏的兴起,距今已有二百多年的历史。一种民间艺术的孕育成长,能在皖、豫、苏、鲁民间广为流传,至少要经过许多年在乡间的活动,才能逐渐为人所知所爱,并参与其中,成为这一民间艺术的欣赏者、自娱者与传播者。按此推算,淮北花鼓戏的起始年代,距今约有三百年的历史。

淮北花鼓戏,民间称“花鼓”。源于淮北地区,流行于皖北、豫东、苏北、鲁南广大地区。1957年4月1日,在“百花齐放、百家争鸣”促进艺术发展、繁荣社会主义文化方针的指引下,宿县人民政府将民间宿县工农花鼓剧团,接收为县属专业剧团。为区别其他花鼓,冠以起源地区,称“淮北花鼓戏”。剧团则改名为“宿县淮北花鼓戏剧团”。

淮北花鼓戏已由牛开运口述记录了《砸棉车》、《王刚画画》、《怕婆》、《王小赶脚》、《王婆骂鸡》、《刘二姐拴儿》、《跑窑》、《击掌》、《薛平贵投军》、《赶三关》、《坡底子》、《东回龙》、《西回龙》、《画仙庄》、《点兵》、《小花园》、《停丧记》、《吊孝》、《机房教子》、《盗发》、《庵堂认母》、《马扫洛阳》、《三祭杀场》、《四宝珠》、《丝鸾带》、《王华》、《穿金扇》等大小传统剧目一百多个。《货郎段》、《黑驴段》等七十多个独立演唱的段子。1965年后创作《卖鸡》、《新人骏马》、《出差记》、《六月雨》、《彩云滩》、《三枝莲》、《大泽惊雷》等一批现代剧目。

淮北花鼓戏是先有动作,后有歌而成戏,不像其他一些戏曲是先有歌,后有动作而成戏。因此,它的动作——舞,多彩多姿,散发出浓郁的淮北生活气息。为其伴奏的锣鼓音乐,随着舞蹈的变化而变化,谓之“打在腿上,落在脚上”。舞蹈与锣鼓融为一体,在长期的演出实践中,形成文武(亦称大小架)两派风格。显示出武派热烈红火、文派轻快活泼的不同风格与情趣。其中有生角的“盘鼓”独舞;旦角的“压花场”独舞、双人舞、三人舞和群舞;生旦的双人舞,群舞“四门八叉”和“大武场”。表演有上“垫子”(木质特制小鞋)、顶碗、跳门坎、三棒鼓、三把刀、窜刀、玩石碇、跳方桌等特技。

淮北花鼓戏的音乐,有器乐锣鼓和声腔两部分。锣鼓音乐有闲、舞、表、唱四类;声腔有曲、调、娃、羊四类。有〔平板〕和〔宿州调〕两个声腔系