

教育部“音乐教育人才培养模式创新实验区”项目系列成果

张跃进◎总主编

# 河北地方音乐赏析

主 编 张跃进

副主编 杨 青 张 磊 常江涛



科学出版社

教育部“音乐教育人才培养模式创新实验区”项目系列成果

总主编 张跃进

# 河北地方音乐赏析

主 编 张跃进

副主编 杨 青 张 磊 常江涛

科 学 出 版 社

北 京

## 内 容 简 介

本书为教育部“音乐教育人才培养模式创新实验区”项目成果之一。本书以介绍、梳理、研究河北省地域的地方音乐为主线进行编写，为读者比较明晰的呈现了河北地域的民间音乐艺术形式，力求使读者对河北地域的民间艺术有一个较为详尽的了解。本书主要是按照教学模式进行编写，根据传统音乐类别共分为五大部分，包括戏曲音乐、民歌音乐、说唱音乐、器乐音乐、民间歌舞音乐，共三十一讲，并在每部分中给予了讲授课时提示，理论与实践相结合，内容丰富且易懂，适合于教学使用。

本书适合作为普通高等院校音乐院系的相关课程的教学用书，亦适合音乐爱好人士了解河北地域的民间音乐艺术形式使用。

### 图书在版编目（CIP）数据

河北地方音乐赏析 / 张跃进主编. —北京：科学出版社，2017.7

教育部“音乐教育人才培养模式创新实验区”项目系列成果

ISBN 978-7-03-053963-2

I. ①河… II. ①张… III. ①地方音乐-音乐欣赏-河北  
IV. ①J607

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2017）第 171474 号

责任编辑：李淑丽 南一荻 / 责任校对：桂伟利

责任印制：吴兆东 / 封面设计：华路天然工作室

科学出版社 出版

北京东黄城根北街 16 号

邮政编码：100717

<http://www.sciencep.com>

北京教图印刷有限公司 印刷

科学出版社发行 各地新华书店经销

\*

2017 年 7 月第 一 版 开本：787×1092 1/16

2017 年 7 月第一次印刷 印张：14

字数：330 000

定价：49.00 元

（如有印装质量问题，我社负责调换）

# 前 言

本书主要以我国普通高等院校音乐院系的音乐必修与选修课程的教学内容为编写对象，亦适合于各方面音乐人士了解河北地域的民间音乐艺术形式。本书主要以介绍、梳理、研究河北地域的地方音乐为主线，比较明晰地呈现了河北地域的民间音乐艺术形式：戏曲音乐、民歌音乐、说唱音乐、器乐音乐、民间歌舞音乐等。力求使读者通过对本书的遍览，以对河北地域的民间艺术有一个较为详尽的了解。

全书以教材为主要模式进行编写，按照音乐类别共分为五大部分。

第一部分，戏曲音乐。河北是一个戏曲大省，地方剧种众多，在民间非常活跃。这部分主要对产生于河北并活跃在河北地域的河北梆子、评剧、石家庄丝弦、保定老调等剧种进行概述，并对主要剧目及重要代表性人物给予较为详尽的介绍与研究。

第二部分，民歌音乐。这部分主要围绕着河北地域的山歌、号子、小调等不同的民歌艺术形式进行较为代表性的介绍与挖掘。

第三部分，说唱音乐。这部分主要围绕着曾兴盛于河北民间各地域的西河大鼓、梨花大鼓、乐亭大鼓等说唱艺术形式，进行梳理、分析与研究，对这些艺术形式的形成与发展进行概括性研究。

第四部分，器乐音乐。这部分主要围绕产生于河北并盛极一时的冀中音乐会、河北吹歌、东路北二人台牌子曲乐、承德清音会乐等具有鲜明地域性特征的不同器乐组合演奏形式，进行挖掘、梳理与研究，较为全面地讲述了流行于河北地域的主要器乐组合演奏形式。

第五部分，民间歌舞音乐。这部分主要对流行于民间的具有典型音乐特征的民间歌舞音乐，如井陘拉花乐、昌黎地秧歌乐、蔚县秧歌乐、抚宁太平鼓乐等民间舞乐进行梳理与研究，为后人了解与研究河北地域的民间歌舞乐奠定了更加有益的基础。

在本书的编写过程中，张跃进、杨青、张磊、常江涛四位老师，利用自己一切可以利用的时间，经过不懈地四处走访与资料寻找，完成了本书。特别是杨青、常江涛两位老师为本书的编撰与成稿付出了太多辛苦。同时也非常感谢在编撰过程中帮助过我们的各位音乐专家和老师。

河北地域的民间音乐艺术形式众多，渊源丰富。由于笔者才识所限，有些地方未必论证完整、严密，不足之处，敬请各位专家学者批评指正。另外，由于文中所引谱例来源书籍出版年代较早，编者尝试联系著者及相关曲谱搜集整理者，但许多相关人士已不在人世，编者只能在文中注明谱例来源出处，在此向上述人士表示衷心感谢。

编 者

2016年8月

# 目 录

## 前言

第一部分 戏曲音乐 .....	1
第一讲 概述 .....	1
第二讲 河北梆子 .....	3
第三讲 评剧 .....	13
第四讲 石家庄丝弦 .....	25
第五讲 保定老调 .....	34
第六讲 清苑哈哈腔 .....	40
第七讲 武安平调 .....	43
第八讲 唐山唐剧 .....	46
第九讲 邢台四股弦 .....	48
第十讲 东路二人台 .....	53
参考文献 .....	56
第二部分 民歌音乐 .....	57
第一讲 概述 .....	57
第二讲 山歌 .....	58
第三讲 号子 .....	64
第四讲 小调 .....	73
参考文献 .....	102
第三部分 说唱音乐 .....	103
第一讲 概述 .....	103
第二讲 西河大鼓 .....	107
第三讲 木板大鼓 .....	111
第四讲 梨花大鼓 .....	113
第五讲 乐亭大鼓 .....	116
参考文献 .....	119
第四部分 器乐音乐 .....	121
第一讲 概述 .....	121



第二讲 冀中音乐会 .....	126
第三讲 河北吹歌 .....	136
第四讲 东路北二人台牌子曲乐 .....	157
第五讲 易县文十番乐 .....	161
第六讲 承德清音会乐 .....	168
参考文献 .....	174
<b>第五部分 民间歌舞音乐 .....</b>	<b>175</b>
第一讲 概论 .....	175
第二讲 井陘拉花乐 .....	179
第三讲 昌黎地秧歌乐 .....	184
第四讲 蔚县秧歌乐 .....	189
第五讲 抚宁太平鼓乐 .....	201
第六讲 沧州落子乐 .....	207
参考文献 .....	216

# 第一部分 戏曲音乐

## 第一讲 概述

### 一、历史发展

南北朝时期，建都于河北地区的东魏、北齐、北周各朝，继承汉代百戏传统，并有所新发展。北齐在继承两汉百戏的基础上，又有不少新创造，如著名的《兰陵王入阵曲》就是歌颂高欢之孙兰陵王故事的新声。另外，被视为中国戏曲初态的歌舞《踏摇娘》，也产于北齐地区。

宋、辽时期，河北地区的歌舞、杂剧均较为盛行。据《辽史·散乐》记载，辽朝在庆贺皇帝诞辰，以及宴请宋朝使节时，演出歌舞、杂剧已是必要的节目。1962年，在河北宣化八里村出土的粟木壁面，较为完整地展现出当时乐舞杂剧的演出场景。入金之后，河北又盛行金院本。南宋官员范成大，以起居郎假资政殿大学士出使金国，途经真定府（今正定）时，看到这里演出金院本，而后感慨道：“虏乐悉变中华，唯真定有京师旧乐工，尚舞高平曲破。”元代以降，北杂剧在河北地区广泛流传。河北民间演剧活动兴盛，元统治者为了维护社会统治秩序，还曾专门下令，除官方在籍乐人外，禁止一般人员学习演出杂剧。北杂剧创作和演出活动的兴盛，不仅造就了一大批河北籍的剧作家、词曲家和优秀的演员，同时还涌现出了许多音乐理论家。例如，元至正年间的音乐理论家燕南芝庵，他所著的《唱论》，是我国最早的戏曲声乐理论著作。在北杂剧流行的同时，元代河北地区依然还有院本的演出。元人陶宗仪在《南村辍耕录》中言：“国朝院本、杂剧始厘而二之。”

明初至中期，河北大部分地区仍然盛行搬演杂剧唱北曲。至万历年间，北杂剧逐渐衰落，取而代之的是由京杭大运河北上的弋阳腔和昆山腔。特别是弋阳腔，因其声腔可塑性强，能够“音随地改”“以土调歌之”，逐渐成为河北地区影响最大的声腔种类。弋阳腔，最初是在沿运河附近的邢台、沧州、保定、京师等地盛行，后来又传至相邻地区。清代以降，除弋阳腔进一步发展外，河北许多地方小曲也逐渐向戏曲艺术方面发展。此时期，河北大体上形成了两大戏曲活动中心：一是以大运河为动脉的沿河地区，包括南迄大名府、广平府，中经卫、运合流的临清、沧州，北至天津的一个长条区域；二是以河北西北部的张家口、宣化为中心的张垣地区。上述两个区域都是交通便利地区，人口往来频繁，便于多种声腔、剧种的交流汇合。由于两个中心地理区域存在差异，所以形成河北南部多弦索诸腔、北部多梆子腔的戏曲发展情状，并影响至今。



## 二、剧种类别

河北地区戏曲种类繁多，目前有 30 多个大小剧种流传在乡间社会。全省专业剧团有 200 多个，从业人员有 15 000 多名。河北戏曲演员功夫深厚、技艺精湛，使得河北省戏曲艺术蓬勃发展。河北戏曲对中国戏曲艺术的发展产生了一定的影响。

当下，河北流行的大型戏曲剧种有 26 个，分别是河北梆子、老调、武安平调、蔚县秧歌、晋剧、豫剧、西调、评剧、武安落子、四股弦、东路二人台、诗赋弦、丝弦、保定丝弦、河北乱弹、哈哈腔、笛子调、横岐调、上四调、定县（今定州市）秧歌、隆尧秧歌、西调秧歌、高腔秧歌、唐剧、北方昆弋、京剧。上述剧种，许多都是外来剧种融合本地方言、地方音乐而形成的，如河北梆子、蔚县秧歌等；还有一些本地剧种，如老调、武安平调、评剧、上四调、唐剧、丝弦等；此外，还有非本地剧种，如京剧、豫剧、晋剧、北方昆弋等。其中，河北梆子、秧歌调、皮影调流传范围最广，老调、丝弦等也有较大影响。河北中部——石家庄、保定、沧州、衡水地区，主要流传河北梆子、老调、丝弦、河北乱弹、笛子调等；河北南部——邯郸、邢台地区，主要流传河北乱弹、西调、四股弦、大平调、豫剧等；河北东部——唐山地区，主要流传北方昆曲、唐剧、落子戏等；河北西北部——张家口、宣化、承德地区，主要流传东路二人台等。

## 三、整体艺术特征

明清以降，河北地区戏曲艺术呈现出诸腔杂奏、百花齐放的情状。河北戏曲声腔大体可分为梆子腔、皮黄腔、弦索腔（或称柳子腔）、昆弋腔、秧歌落子腔、影调腔六类。从传播角度看，上述六类声腔有如下两个特点：其一，从外流入者有梆子腔、皮黄腔、昆弋腔；其二，河北本地者有弦索腔、秧歌落子腔和影调腔。

1) 梆子腔，一般声腔结构都是对称的上下句式，唱句以七言、十言为主，眼起板落，均以二六板为声腔核心，向慢、快、散节奏延伸。梆子腔板式变化明显，有慢板，又称四股眼、大安板；散板，又称介板、尖板、非板、拨子。伴奏乐器方面，无论哪种类型的梆子腔剧种，都以板胡拖腔、木梆子击节方式演奏。

2) 皮黄腔，在河北仅见于西调中的黄戏和京剧中的西皮、二黄。西调中的黄戏，俗称土二黄，是清咸丰年间随山西泽州调一起流入河北的。所以西调保持着较多的山西音调，不过后来随着河北籍演员的成熟，晋音又杂有邯郸方言，其艺术表现方式也向京剧靠拢，唯有胡琴（类似京胡），还保留有西调传统特点，即琴弓马尾松脱，拉奏时第四指套进马尾短竹管绷紧，利用马尾绷紧后的弹性，奏出连续的“嘟噜”跳音。这是与一般京胡演奏方法的不同之处，具有鲜明的地方特色。

3) 昆弋腔，自清乾隆以降，昆弋艺人从南流入河北，集中在京南、京东各县，如京南安新、高阳、保定、文安、霸县、获鹿，以及京东玉田、丰润、滦县、安次、武清等地。大批昆弋艺人进入河北后，为了适应当地民众欣赏习惯，在声腔方面做了调整，如改昆曲吴音为北音，其唱念吐字更加清晰、圆润。在吹奏曲牌方面，吸收河北民间鼓



吹乐曲牌，演奏风格也较为激烈热闹。在剧目方面，也多演北曲，如《棋盘会》《闹昆阳》《出潼关》等。

4) 弦索腔，主要以唱俗曲牌子为主，为曲牌联缀体结构。常用曲牌有【锁南枝】、【耍孩儿】、【山坡羊】、【傍妆台】、【驻马听】等。不过，后来经过清光绪年间改革，采用河北梆子锣鼓及锣鼓经，增加板式变化，逐渐发展为以板式变化为主、曲牌联缀为辅的混合体结构。在伴奏乐器方面，主要采用板胡、笛子、笙，以及锣鼓等。

5) 秧歌落子腔，大体分为两类：其一，干板秧歌形态，无管弦乐器伴奏，唱时仅以锣鼓击节，偶用唢呐吹一个牌子，唱腔以民歌为基础，唱者多为即兴性演唱，音乐结构为板腔体；其二，有管弦乐器伴奏，以演唱方块体民歌小调为主，唱腔节奏变化比较单一，由一个个支曲曲牌联缀而成，乃联缀体结构。两者都以演出“二小戏”（小生、小旦）或“三小戏”（小生、小旦、小丑）为主，具有初期戏曲艺术形态的特点。

6) 影调控，主要流传在冀东唐山一带，它是主要吸收借鉴京剧、河北梆子等声腔特点，以及结合当地方言而发展起来的。影调控，音域宽广，板式可分为一板三眼的头性板、一板一眼的二性板、有板无眼的三性板、无板无眼的散板等。影调控的腔调有“平调”“花调”“悲调”“吟腔”“三赶七”等。影调控，常用曲牌有【柳青娘】、【庭堂镜】、【闹元宵】、【喜眉梢】、【笑百年】等近百首，其主奏乐器采用四胡。

河北众多戏曲剧种，广泛参与多种民间礼俗活动，特别是祭祀礼仪。例如，《龙门县志》（十六卷·清康熙五十一年刻本）云：“俗尚龙神，凡村堡城市多建龙神庙。秋熟无不醮钱作会，唱戏赛神，其祭尤谨。”<sup>①</sup>《保定府志》（七十九卷·清光绪十二年刻本）载：“二十八日，三皇庙期，演剧拜祀。”<sup>②</sup>此外，河北戏曲艺术还被乡间民众广泛用于白事、祝寿、满月等场合。

## 第二讲 河北梆子

### 一、概述

河北梆子，是河北省的主要地方剧，为戏曲梆子声腔系统的一个重要支脉。它是由清康熙年间流入河北（当时称直隶省）的山陕梆子衍变而成的。在20世纪50年代之前，其名称曾有秦腔、山陕梆子、直隶梆子、京梆子、梆子腔等，直至中华人民共和国成立后，才统一定名为河北梆子。

山陕梆子流入河北后，在其影响下，渐有河北当地戏曲艺人改学山陕梆子，乃至开办科班。大量河北艺人参加，自然把河北的语言音调掺杂到唱念中去，这就使得山陕梆子首先在唱念方面潜移默化地发生了变化，随着时间的推移和地域风土的影响，逐渐地与原来的山陕梆子有了区别。至清道光、咸丰年间，在河北农村已出现不少当地人办的

<sup>①</sup> 丁世良，赵放：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，北京：书目文献出版社，1989年，第138页。

<sup>②</sup> 丁世良，赵放：《中国地方志民俗资料汇编·华北卷》，北京：书目文献出版社，1989年，第305页。



椰子科班。例如，1831年沧州海兴孙葆元创办的赵毛陶椰子科班、1845年衡水的黄毛科班（郑长泰曾在此班习艺）、1852年保定曲阳东诸侯村的永和班等，都是较早的椰子科班。这些诞生在农村的椰子科班培育了大量人才，也产生不少班社，从而渐渐形成了一支具有河北特色的椰子从业群体，其所唱椰子腔，时人称为直隶椰子。

延至清同治、光绪年间，一些优秀的直隶椰子演员相继进入城市，于是保定、天津、北京就成了直隶椰子演员荟萃之地。这一时期先后进入城市的直隶椰子演员，见于记载的有达子红（梁宗旺）、响九霄（田际云）、小茶壶（吴永顺）、京达子（刘长顺）、灵芝草（崔德荣）、何达子（何景云）、十二旦（孟继云）、大吉高（常永吉）、驴肉红（任继三）、元元红（魏联升）等，世称这些演员为直隶派。直隶椰子的成长壮大，加速了椰子腔河北化的进程。

清光绪中期，一些直隶椰子演员先后奔赴上海及江浙一带演出。特别是著名花旦演员张国泰（艺名皂儿，河北南皮人）于1893年率其弟子五盏灯（王贵山）等三十余人迁往上海改建为永胜玉椰子科班之后，一些南方籍艺徒亦入该班习唱直隶椰子，其著名者有一盏灯（张永卿）、四盏灯（周永堂）、七盏灯（毛韵珂）、十五盏灯（姓赵，名不详）、十七盏灯（姓刘，名不详）、绿牡丹（盛艳冰）等。上述演员乃是直隶南派。

19世纪70年代后，直隶椰子的发展势头已非常强劲，正如《天咫偶闻》所云：“光绪初忽竞尚椰子腔，其声至为急繁，如悲泣，闻者生哀。余出自南方归，闻之大补。”在直隶椰子的强大影响下，许多山陕艺人进京改唱直隶椰子，其著名者如小元元红（郭宝臣）、十三旦（侯俊山）、十二红（薛固久）、水上漂、天明亮、五月鲜、盖陕西、洒金红、尤高旦、一千红、蒲州红等。这些山陕艺人为了适应当地观众的欣赏习惯，便于和直隶演员同台演出，进京之后在唱腔上均要经过一番改口，这种改口当时被称为“治扭”。据直隶椰子著名琴师吴明瑞云：“山西角儿来了之后，先请我师傅李二爷（李宝林，京剧老旦李多奎之叔）给他们‘治扭’，调几天嗓子后，才能到外场去唱。”（见《河北椰子简史》）尽管经过“治扭”，山陕艺人的唱腔也仍然或多或少地存在着山陕语音。因此，人们称这些演员为山陕派。

这一时期直隶、山陕艺人共处一班，长期同台，相互吸收，取长补短，从而形成了直隶、山陕两派合流共奏的局面，他们所唱的直隶椰子，外省人称为京椰子。这时的直隶椰子唱腔仍留有山陕椰子遗音，尚处于缺乏统一规范阶段。

至19世纪末，直隶椰子在河北农村的影响日扩，有些艺人开始授课自己子女或招收女徒习艺。到1900年前后，一批女伶以崭新的面貌出现在椰子舞台上，使人耳目为之一新。从此直隶椰子音乐的发展进入了一个新的历史阶段。时人称女伶所唱的椰子腔为新派椰子或卫椰子。

新派椰子是在老派椰子的基础上发展起来的。在新老变化的过程中，处于直隶老派后期的优秀演员何达子、小秃红、元元红等起了承前启后的重要作用。他们的唱腔打破了以山陕语音为正宗的传统观念，确立了以直隶语音为唱念的基础。例如，何达子的唱腔原本宗法老派演员达子红，但他的演唱大胆地剔除了山陕语音的发音吐字，创造了其



他老派演员所没有的新腔和新的唱法，小秃红在女伶兴起之前，被誉为青衣之冠，许多女演员争相投其门上，元元红更被公认为直隶新派的创始人之一。《十日戏剧》一卷三期曾载文评介元元红的唱腔：“把老路梆子的唱腔加以修改，另创新腔，专趋悱恻缠绵一路。此调一出，风尚所趋，全是元元红派，于是离开老路梆子，单独树一派。”

民国初年，河北梆子女伶的影响达到了巅峰，她们以唱工见长、风靡剧坛。女伶之多，仅见于旧时报刊记载和有唱片传世的就有百名之众。其中唱工最为卓越并对河北梆子音乐产生重大影响的当属小香水（赵佩云）、金刚钻（王莹仙）、孙桂秋等。从现存的唱片资料中可以看出，她们的演唱在板式结构、语音声调、音域调高、行腔润腔等方面，都有许多创新。例如，在二六板的基础上创立反调和悲调二六板，在老的慢板基础上，增加曲调的装饰性，创造出了大慢板。此外，还创造出了“栽导板”“哭相思”“长搭调”“带板”“启板”“梆子穗下场腔”等多种新腔，从而确立了直隶新派的唱腔规范。

直隶新派崛起之后，河北梆子的影响进一步扩大，以北京、天津、保定三角地带为基地，足迹遍及东北三省和山东、上海等地，就连俄境的哈巴罗夫斯克（伯力）、符拉迪沃斯托克（海参崴）、乌苏里斯克（双城子）和蒙古的乌兰巴托（库伦）等地，也都常有河北梆子的演出。

1930年，特别是“七七事变”之后，由于日本侵略者先后侵占了我国东北、华北及热河、山东等地，大批河北梆子班社解体，艺人星散，更有许多艺人陷于贫困潦倒的境地，从此河北梆子日渐衰落。

抗日战争胜利后，河北梆子首先在根据地得到恢复和发展。1946年，八路军冀中军区率先成立了京梆合演的培新剧社。随后冀中军区八分区、九分区及冀南、冀东、山东等地的解放军部队也相继成立了京梆合演或京评梆合演的文艺团体。1947年11月石家庄解放，该市的河北梆子艺人贾桂兰等在党的领导下，积极组织起来，排练剧目，恢复演出，并参加了华北平剧院（原延安平剧院）及华北解放军十二大队的宣传工作。这些解放区的剧社，大多用河北梆子唱腔演出新戏《血泪仇》《九件衣》《白毛女》等。1949年中华人民共和国成立后，河北各地相继恢复成立了许多河北梆子演出团体。与此同时，农村的河北梆子业余团体也得到恢复。为了扶持河北梆子艺术的发展，河北省文化主管部门不断举办河北梆子艺术培训班，成立了河北省戏曲学校，并选派了一批文艺干部充实到戏曲团体中去，从而为河北梆子的继承与发展创造了良好条件。

## 二、艺术特征

### （一）唱腔板式

河北梆子是单一声腔的板腔体。其主体板式大致可分四类：一板三眼类，包含[大慢板]、[小慢板]；一板一眼类，包含[正调慢二六]、[快二六]、[反调二六]、[悲调二六]等；有板无眼类，包含紧打紧唱的[快流水板]和紧打慢唱的[散流水板]；无板无眼类，包含[尖板]、[哭板]等。

[大慢板]，是河北梆子的主体板式之一，也是河北梆子唱腔中速度最慢、曲调最繁



难、最需要演唱功力的板式。其速度每分钟约 20 拍。按照传统习惯，[大慢板]只用于青衣、胡子生行当。适于表现剧中人物的抑郁、缅怀、愁思等情绪。[大慢板]的唱词，以十言句为主。由于唱腔曲折绵长，腔多字少，演唱时常加入“哎、呀、哪、衣、嗨”等衬字，用来填补行腔空隙，这种加唱衬字的情形，在传统唱腔中十分普遍。由于[大慢板]唱腔速度极其缓慢，不宜演唱多句唱词，因此它只有三句唱腔，且不能反复演唱。各句均为一板三眼，于中眼（第三拍）起唱。通常按 4/4 或 4/2 记谱。根据剧中人物的感情需要，至多用三句，再少还可以用半句。[大慢板]后一般是接[小慢板]。

[小慢板]，是用途广泛极为常见的板式。就其速度来讲，比[大慢板]快，比[二六板]慢，实际上是次慢板。[小慢板]所能够表现的思想感情很广泛，既可以用来抒发剧中人物的喜、怒、哀、乐等多种情感，也可以用来叙事。它的另一种功能是经常用来做[大慢板]向[二六板]过渡的桥梁，甚至还可以说是[大慢板]向任何板式过渡的必然板式，不经过[小慢板]就无法转入其他板式。[小慢板]也是一个可以自行起板的独立板式。每句唱腔也都是一板三眼，眼起板落，4/4 记谱。其演唱速度较[大慢板]快一倍，较[快二六板]的速度大致慢一倍，每分钟约 40 拍。

[二六板]，是一种可自由反复演唱的上下句式唱腔。一板一眼 2/4 记谱。总体来说，可分为两大类，一为[正调二六板]，二为[反调二六板]；前者即通常所说的二六、二板，后者即反梆子（或曰反调）。两类[二六板]均是河北梆子的主体唱腔。[正调二六板]是整个河北梆子唱腔的核心板式，或者说是枢纽板式，几乎所有的板式都与[正调二六板]有密切的关联。为了表现不同节奏的人物情绪，[正调二六板]在速度上有慢、中、快之分。[反调二六板]是指它的上下句唱腔尾音恰好与[正调二六板]正格上下句的尾音相反。[正调二六板]正格上句尾音是 1，下句尾音是 5，而[反调二六板]的上句尾音是 5，下句尾音是 1，故而称为反调。[反调二六板]有两种形式，一曰[大反调]，二曰[小反调]，二者的表现功能大体相同，均用来表现剧中人物的凄楚、哀怨情绪，只是前者偏重抒情，后者偏于叙事；前者属于[慢二六板]，后者属于[快二六板]。在实际应用中，[小反调]要比[大反调]灵活得多，既可以独自起板，又可以直接转入[流水板]。而[大反调]却不能独自起板，也不能直接进入其他板式，只能插在[正调二六板]中间演唱，由[正调二六板]转来，唱过几句反调之后，再回到[正调二六板]中去。它只有上下两句可以任意反复演唱的唱腔，既无自己的开头，亦无自己的结尾。

[流水板]，是河北梆子有板无眼的快板唱腔。在[流水板]中又有“紧打紧唱”和“紧打慢唱”之分。二者均是可以反复演唱的上下句结构，唱词亦以十言、七言为主，偶有五言、六言句式，但不多见。任何一种[流水板]，既可以自行起落，又可以由其他板式转来和转入[尖板]、[哭板]中去。“紧打紧唱”，通常记谱为 14 拍，其特点是速度较快、节奏急促、字多腔少、一字一板，适于表现剧中人物焦急、气愤等情绪，也可用来表现人物的兴奋、欢快情绪。“紧打慢唱”，行腔比较自由，可长可短，可缓可急，唱腔的进行不受节拍限制，演唱者可以在一定的规范内自由发挥。虽然唱腔按照散拍记谱，但这并不等于是散板，因为它的伴奏节拍并不散，乐器要伴随唱腔按照紧打紧唱的节拍不间



断地贯穿始终。

[尖板]，是一种纯散板的唱腔，节奏极为自由，可谓散打散唱。[尖板]也是一种主体唱腔，其上下句可以反复演唱。它的叙事性很强，但也有一定的抒情性。唱词也是七言或十言。唱腔的上句变化样式较多，下句变化样式较少。[尖板]是一个能够自行起落的板式。在一出戏中，它的利用率仅次于[二六板]，较其他板式用途广泛。

[哭板]，也是河北梆子唱腔的主体板式，它原名“滚白”，几经演变之后，改名为[哭板]。其唱词结构与其他板式截然不同，它不是七言、十言的上下句式，而是字数不限、长短不一、无辙无韵的散文式结构。简单来说，就是把说白歌唱化。[哭板]极擅于表现剧中人物的哀叙，听来如歌如画，如泣如诉。完整的[哭板]由帽腔、主体腔、尾腔三部分组成。帽腔和尾腔的唱词全是虚词，如“娘的儿啊”“儿的娘啊”等，不属于正式唱词。[哭板]的伴奏也很有特点，除了帽腔和尾腔有乐器伴奏外，在演唱主体唱腔过程中，无论唱腔多么长，基本上都是“徒歌”，无伴奏。[哭板]既可以独立起板，亦可以衔接于其他板式之后。

辅助板式，顾名思义，它是辅佐主体板式的板式。它不能独立地去表现剧中人物的思想感情，而是依附于主体板式去发挥它的功能。所谓辅助板式，是一个统称，可分为三类：一类是为各种主体板式做引腔的辅助板式，如“单导板”“双导板”“大起板”“引子尖板”“搭调”等；一类是在两个主体板式之间起过渡作用的辅助板式，如“带板”“甩导板”“么二三”等；再一类是为主体板式体做收束用的辅助板式，如“锁板”“送板”“上句留板”“下句留板”“顿板”等。

一段完整的唱腔，多者可由数十对上下句组成，少者亦可由一两对上下句组成。由多种板式组成的唱段，其板式顺序通常是以引子开始，接着进入较慢的板式，然后转入中速或较快的板式，再然后转入快板或散板。

## （二）演唱方法及其特点

河北梆子的演唱方法是经过前代许多艺人的精心创造和不断实践而逐步形成的。其演唱方法主要反映在用气、发声、吐字等方面。

在用气方面，艺人常以“先运气，后出声”“要想好听，先练气功”等话来强调用好气对演唱的重要性。传统方法讲究用丹田气，即在吸气的同时，小腹收缩，胸廓和肺泡扩充，膈肌下沉，用丹田力量控制呼吸，使胸膛形成负压，再根据发声需要调节气息的大小、急缓。在演唱中很讲究气口。所谓气口，是吸气方法的总称。气口大致包括换气、偷气两种。换气一般是指唱腔间歇时的吸气，特别是在拖长腔和起高腔之前，必先换气，以使气息充足；偷气一般是指在行腔之中急速地吸气，应做到不使听者察觉为好。

在发声方面，讲究“以气带声”，即要用充足的气息冲击声带，使声带振动而发声。同时还讲究“以情带声”，这就要求演唱者带着感情去唱，用艺人的话来说就是“不能只凭嗓，要用心劲唱”。发声的共鸣位置，大致有胸音、喉音、口音、鼻音、脑后音五



种。根据唱词的不同字音和唱腔的音高运用合适的共鸣位置。在河北梆子演唱中，有真嗓、假嗓和真假嗓之别。真嗓又称本工嗓，是运用气息，通过声门，使声带全部振动或全段边缘振动所发出的宽厚而明亮的声音；假嗓，又称背工嗓，是用气息将声带的一段吹开，使其边缘部分振动而发出的音调高昂、音色尖亮的声音；真假嗓，又称混合嗓，所发之声介于真嗓、假嗓之间，是既尖亮又具有一定宽度的声音。一般说来，高音用假嗓，低音用真嗓，中音偏高时用真假嗓过渡。

在吐字方面，河北梆子艺人讲究“字正腔圆”。“字正”是指字音和字调要准确、清晰；“腔圆”则是字音、字调与行腔和谐贴切之谓。吐字的含意大致包括咬字、字声、喷口与收字几点。所谓咬字，是指吐字开头的发声位置。河北梆子咬字的位置大致可分双唇音、唇齿音、舌尖前音、舌尖音、舌尖后音、舌面音、舌根音七类。

关于字声：自 20 世纪 50 年代以来，河北梆子唱念彻底废弃了山陕遗音，改以普通话字调为基础，其阴、阳、上、去四声与普通话四声调值完全相同。在喷口与收字方面，艺人有“喷口要有劲儿，收字要到家”之说，这也就是说字头发音时出字要有力，字尾归韵收音要准确到位。

此外，在河北梆子演唱中，还有夯音、宽音、硬上弓等特殊演唱技法，这些技巧具有鲜明的河北梆子特色。所谓夯音，是以丹田为用气的根基，在瞬间急促缩小腹，胸廓用力支撑，使气息强烈冲击声带，从而发出短促、浑厚的强顿音，如同劳动砸夯似的大咳一声。这种夯音生、旦、净、丑行都使用，尤以须生（老生）用得较多，通常用于唱句落音前的 6 或 5 音上，用本工嗓演唱。宽音技法，是以丹田为气息支点，靠收缩小腹，扩展胸腔控制气息，使气流有力地徐徐呼出，振动声带全部，从而发出极为浑厚、响亮的长保持音。此种技法多用于“紧打慢唱”或[散板]的大拖腔落音，听来极为慷慨悲壮。所谓硬上弓，也是以丹田为气息支点，猛收腹部，支撑胸部，使喉头稳定，提高软腭，从而发出响亮、挺拔的高音。这种技法多用于唱句开头处。

### （三）伴奏乐队文武场

河北梆子乐队，俗称文武场。文场由管弦乐器组成，武场由打击乐器组成。乐队以其文武场的伴奏来配合演员的唱、做、念、打表演，从而发挥其表现人物感情、塑造人物形象、渲染舞台气氛，以及强化戏剧节奏的功能。

在 20 世纪 40 年代之前，传统乐队素有“紧七慢八，六人瞎抓”之谓，“紧七”即文场二人（板胡、梆笛各一人），武场五人（板鼓、大锣、铙钹、小锣、梆子各一人）；“慢八”则是文场增一吹笙者；如果是六个人的乐队，便是文场二人，武场四人，小锣不设专人演奏，谁有空闲谁抓起来打，因此谓之“六人瞎抓”。此外，尚有堂鼓、小钹、唢呐、碰钟等辅助性的乐器，由文武场人员兼操。

中华人民共和国成立后，随着河北梆子的改革和发展，乐队也相应地增加了编制。但各演出团体所增添的乐器多少不等，种类不一，比较一致的是文场方面除保留了主奏乐器板胡、梆笛之外，都增添了笙、三弦、二胡、阮等，还有少数剧团增加了西洋乐器；



武场方面变化较小，基本保持原来的面貌，然亦普遍增添了花盆鼓、南梆子。下面将河北梆子的主要伴奏乐器略加介绍。

板胡，是河北梆子文场的领奏乐器。其构造琴杆较粗，用质地坚硬的木料制成，弦轴呈枣核形，琴筒用椰子壳及桐木板制成，琴弓用较粗的竹竿制作，以黑马尾做弓弦。板胡的里弦用占弦，外弦用老弦，五度定弦，里弦定 6，外弦定 3。演奏时，琴师左手除拇指外，其余各指均需戴金属芯包皮指套。板胡发音响亮，但音质略粗糙，是为演唱者拖腔保调及演奏过门的主奏乐器。

笛子，即通常所说的梆笛，笛身较曲笛短而细，亦系竹管制成，是乐队中的特色乐器。伴奏时，一般只奏过门不拖腔，当板胡向下进行趋向主音时，梆笛则翻高八度演奏，与板胡形成对比，俗称一正一反，此可谓梆笛的伴奏特点。

笙，是中华人民共和国成立后各河北梆子演出团体普遍增添的辅助性伴奏乐器，主要用来吹奏简化了的旋律并辅以四五度和音，起到中和板胡与笛子音色的作用。各演出团体多采用传统十七簧或二十一簧笙，少数条件较好的演出团体，采用现代加扩音管的二十四簧或三十六簧笙。

三弦，有大、小两种，大者如我国北方大鼓书所用的弦子，称为大三弦；小者如苏州弹词所用的弦子，称为小三弦。各演出团体所用的三弦并不统一，有用大三弦的，也有用小三弦的。演奏时，不用腰码，只用中低音把位。因演奏者的演奏习惯不同，三弦并无统一的定弦规范，但通常多是 5 2 5 或 1 5 1。

二胡，这也是各演出团体普遍新增添的中音乐器。里弦用老弦，外弦用三弦，虽然也是五度定弦，但空弦音与板胡不同，通常是 5 2 或 1 5 定弦。由于定弦与板胡不同，在演奏时能互相弥补音域之不足。

唢呐（俗称大笛子），是演奏曲牌的吹奏乐器。在河北梆子文场中，并不专设唢呐吹奏员，需要用唢呐吹奏曲牌时，由操板胡者兼任。河北梆子所用的唢呐，以凡字调 1=降 E 为基本调，筒音 1，有时亦用小工调（1=D），筒音作 2。文场中有时也用小唢呐（俗称海笛）吹奏一些特定的曲牌，但用途不及大唢呐那样广泛。

鼓板，包括单皮鼓和檀板两种乐器。由一人演奏。单皮鼓形扁而圆，鼓面略呈弧形，鼓框用厚硬木拼成以支撑鼓面。鼓面蒙猪皮，鼓心凸出，直径 50~60 毫米。演奏时，将鼓放在三折式鼓架的皮条上，用细鼓箭击打鼓心，发音清脆、坚实。鼓箭以凤眼竹或紫竹为上乘。檀板，又称响板，由三块宽约 60 毫米，长约 250 毫米的紫檀木或红木、乌木、黄杨木制成。分上下两扇，上扇由一薄一厚两块木板组成，用丝弦缚紧为一，下扇为一块木板。上下两扇又由丝绸带联结。击奏时，左手架板，以下扇底部的棱角碰击上扇。板鼓分为双鼓箭和单鼓箭挎板两种演奏手法，双鼓箭演奏时，双手持箭击单皮鼓；单鼓箭挎板演奏时，左手挎板击节，右手持箭击鼓。檀板主要用于伴奏唱腔和领奏过门。操板鼓者，习称司鼓或鼓师，是整个乐队的指挥者。司鼓者通过底鼓或手势发出预令，从而指挥各种乐器演奏锣鼓点、曲牌和唱腔的启、行、转、收。司鼓者的指挥手法有有声底鼓和无声手势两种。有声底鼓包括单箭击、双箭击、双箭轮击、板单击、单箭挎板



击等；无声手势包括按、扔、靠、扬、划、抄、分、撇、指等。

大锣，响铜制，形圆，有苏锣（低音）、虎音锣（中音）、奉锣（高音）之分，各种锣音高不同，大小不一。低音锣声雄浑苍劲，高音锣声高亢洪亮。

饶钹，又称水镲，响铜制，圆形，直径约160毫米，中部凸起如半球状，以两片（统称上扇、下扇）为一副。演奏时双手各持一片，相击发声，声音清脆洪亮。

小锣，又称手锣，响铜制，圆形，锣面直径约200毫米，中部稍凸起，谓之锣镜。锣镜愈大，发音愈低。演奏时左手食指、拇指指锣帮边沿，右手持锣板（长约220毫米，上端宽约30毫米的桐木板），以锣板下端侧面斜棱击锣镜，发音清朗、柔和。

梆子，硬枣木心制。由梆子座、梆子槌各一件组成。梆声清脆而致远，主要用于唱腔的击节，有些曲牌如[花梆子]、[一马三箭]亦用梆子击节。所有上板的唱腔，梆子均在板位上击打一下。在散板唱腔中，因无节可击，梆子改而击字，如果唱词为十言句，在每句唱词的后四个字上每字击一下；如果唱词为七言句，则在每句唱词的后三个字上各击一下。遇有拖腔时，按照唱腔的抑扬顿挫连续击。梆子除击节外，在一定程度上也起着控制唱腔节奏、烘托人物感情和显示剧种风格的作用。

### 三、著名演员与优秀剧目

1) 魏联升（1881~1922），艺名元元红，河北安次县（今廊坊市安次区）人。十二岁入永胜和科班从纪发（十二红）习艺。工老生。十几岁首演于天津金声园，声名鹊起。他在继承河北梆子老派唱腔的基础上，吸收各家各派之优长，根据河北地方语言音调的特点，创造出了崭新的河北梆子艺术流派——元派，对河北梆子的发展作出了卓越贡献。元派以华丽流畅、变化多彩的风格赢得观众，为后辈许多老生演员所效法。小香水、王金成、银达子等都是元派的继承者。代表剧目：《战北原》等。



图 1-1 银达子

2) 李佩云（?~1945），艺名小香水，天津宝坻县（今宝坻区）人。她是魏联升弟子，师徒常同台演出，珠联璧合，脍炙人口。她青衣、老生两门抱，能戏颇多。她扮相庄重，做派传神，嗓音高亮，有“铁嗓铜喉”之誉。她青衣戏唱得悲凉凄厉，哀婉动人，以《桑园会》《春秋配》等戏著名；老生戏演得深沉遒劲，气宇轩昂，无女子脂粉之音，透男儿刚毅之气。对后代演员影响很大。代表剧目：《大登殿》等。

3) 银达子（1895~1959）（图 1-1），原名王庆林，天津人。银达子专工老生，以唱工见长，能戏颇多，三十年代便已名响剧坛。他的唱腔主要继承了魏联升的“元派”风格。中年以后，嗓音失润，便苦心研磨，另辟蹊径，根据自己的嗓音条件对梆子的男声唱法进行了较大的改革，创造了以铺叙为主的低音平板梆子腔，从而自成一派，被称为“银派”。“银派”唱腔以真声为主，间以假音翻高，



吐字清晰，节奏鲜明，迂回婉转，韵味浓郁，演唱起来如说似唱，声声入耳，如叙家常，别具风格。代表剧目：《金水桥》《打金枝》《四进士》《战北原》等。

4) 王玉馨(1923~2007)(图1-2)，原名陈国贤，河北省安新县人，生于1923年。其父陈栋才，是河北梆子有名的“刀马”。她三岁习艺，专工老生。中华人民共和国成立前就已蜚声于天津舞台。王玉馨有一副天赋的好嗓子，结实纯正，宽厚明亮，无女子脂粉之音，透男儿刚毅之气。她的唱腔取“何派”(何达子)与“元派”(小元元红)之长，巧柔妙创别具一格。她的演唱技法十分精湛细腻，慷慨时如虎啸龙吟，大气磅礴；柔润处似泉水叮咚，雅韵致极。她与名琴师郭筱亭共同创造的老生“反调”和“悲调”，大大丰富了河北梆子的老生唱腔。代表剧目：《辕门斩子》《苏武》《江东记》《太白醉写》等。



图1-2 王玉馨



图1-3 张淑敏

5) 张淑敏(1937~1974)(图1-3)，生于北京，十四岁时拜著名河北梆子演员李桂云为师学戏。十五岁又拜著名河北梆子演员贾桂兰(小金刚钻)为师。1953年，年仅十六岁的张淑敏正式参加了河北省河北梆子剧团。同年冬天随同中国人民第三届赴朝慰问团赴朝慰问演出。张淑敏经常学习兄弟剧种的演唱方法，用以丰富自己演唱上的表现力。她有着一副好嗓子，高音清脆明亮，低音浑厚刚健，中音圆润贯通。她既融会了李桂云的讲究润腔，又掌握了贾桂兰的富于高亢、激昂的“硬上弓”的梆子腔，从而形成了自己独特的演唱风格。她熟练掌握了河北梆子的“腭音”“嗽音”“夯音”“吞音”“逗音”“喷音”等多种演唱技巧和各种共鸣音的运用方法，练就了有力的“喷口”。她最善于表达人物的思想感情，刻画不同的人物性格，特别是她扮演的杜十娘，被中国戏剧界知名人士誉为“精彩细腻，简直是一件成熟的艺术精品”。张淑敏以她高超的演唱艺术、卓越的表演才能，受到北京、天津、上海、福建、南京及河北广大地区观众的热烈赞扬。张淑敏曾多次为毛主席、周总理等国家领导人演出，受到过周总理的亲切会见。代表剧目：《忠孝牌》《杜十娘》《龙江颂》等。

6) 张慧云(1941~)(图1-4)，河北高阳县人。国家一级演员，第三届“中国戏剧梅花奖”获得者，中国戏剧家协会(以下简称中国剧协)会员，中国剧协河北分会理事，河北省政协委员。她专攻青衣、闺门旦。她七岁开始学艺，随母张凤仙学习河北梆子，并配戏演娃娃生；八岁开始演主戏，十岁时随父母参加了冀中九分区剧社，学习京剧、评剧《拾玉镯》《打狗劝夫》等剧目；十四岁加入河北定县梆子团，学演了《王宝