

戏曲
音乐
研究
丛书

路应昆 著

高腔 音乐 与 川剧

人民音乐出版社



全国艺术科学「九五」规划国家课题

路应昆 著

高腔与川剧音乐

戏曲音乐研究丛书

人民音乐出版社



图书在版编目(CIP)数据

高腔与川剧音乐/路应昆著.-北京:人民音乐出版社,
2001.7

ISBN 7-103-02199-6

I. 高… II. 路… III. ①高腔-戏曲音乐-研究-中
国 ②川剧-戏曲音乐-研究-中国 IV. J617.5
中国版本图书馆CIP数据核字(2000)第40716号

选题策划: 常静之

责任编辑: 海震(特约)

张辉

责任校对: 颜小平

人民音乐出版社出版发行

(北京市海淀区翠微路2号 邮政编码:100036)

Http://www.people-music.com

E-mail:copyright@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京市美通印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 10.375印张

2001年7月北京第1版 2001年7月北京第1次印刷

印数: 1—1,540册 定价: 30.50元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书, 如有缺页、倒装等质量问题
请与本社出版部联系调换。电话: (010)68278400

序

余 从

博士路应昆，花费两年的精力，完成了一项有关中国戏剧（曲）学中“高腔研究”的国家科研课题，定名为《高腔与川剧音乐》。这本戏曲声腔和戏曲剧种音乐研究方面的新成果、新专著，是和他近二十余年间，曾从事过川剧音乐的创作实践，和攻读硕士、博士以来，潜心调查研究、刻苦钻研四川高腔与各地高腔的努力分不开的。幸运的是，这本专著得到人民音乐出版社的支持、帮助，面世了。为此，我感到非常高兴！我在此向作者路应昆表示祝贺！更向为戏曲研究出版学术专著的人民音乐出版社表示敬意！

我读了书稿，深感这是一部有价值的力作。所以，当作者约我为这本书写序时，也就欣然接受了。现在，就从下面的三点感受说开去。

戏曲声腔、剧种研究，作为中国戏剧（曲）学的一个分支学科，是戏曲历史研究与戏曲音乐研究两者相结合而产生的一个研究范畴。而声腔、剧种的兴衰、演进，又展示着中国戏剧（曲）历史的流程，体现着戏曲艺术发展的规律，和戏曲艺术的总体特征及其变异。戏曲从唱南北曲的传奇、杂剧时期，到接踵而来的唱乱弹诸腔（调）时期，及与之相伴而行的花鼓、秧歌、灯戏等小戏，在古人的论著、诗文、笔记、小说、剧本、曲谱以及方志等书籍中，就有记述或论

说“腔”、“调”的文字。在这些珍贵的材料中,说到了中国戏剧(曲)在各个时期,由于各个地区地域性(语言语音、音乐等)的差异,所演化出来的各自具有个性特征的“腔”、“调”。它们成为识别中国戏剧(曲)不同品种、类别的最明显的标志。腔调(如高腔、昆腔、梆子腔、二黄调、西皮调等),既是一种戏曲音乐(包括唱调、伴奏、音乐形式)自身的概念,又是一种戏曲品种(涵盖剧本、舞台艺术)总体的概念。不同腔调的存在(音乐的或品种的形态、特征),不同腔调的兴衰(音乐的或品种的自身规律、生态环境),就成为从事戏曲历史研究与戏曲音乐研究者们不断探索的课题。这类课题研究的成果,又关系到戏曲品种的认定与分类的科学性,关系到中国戏剧(曲)分类学的建立。

20 世纪 50 年代以前,随着戏曲史学的建立,戏曲研究领域的开拓,在戏曲历史著述中,把“腔”、“调”的变迁,作为考证、论述的组成部分,而且有些学者、专家还发表了关于腔调考源以及某些腔种、剧种研究的论文与专著。进入 50 年代,戏曲研究界开始使用“声腔”的概念,包容了“腔”和“调”的称谓。一些戏曲研究单位、学者、专家从对古籍的扞拏搜剔,到对各地方戏曲的实地调查,陆续整理、编写出版(包括内部编印者)了有关声腔、剧种的调查报告、史料汇编、曲谱专集,记录、保存了一批剧本、音响资料。这些,大都是弥足珍贵的第一手材料。学者、专家在此基础上相继发表声腔、剧种的学术研究成果。其中,在“腔”、“调”方面,开始梳理其“系统”或“类别”,提出了“三大声腔”、“四大声腔”等“腔系”或“腔类”的学术见解。特别是,有一批音乐工作者进入戏曲界,与原有的戏曲音乐工作者相互学习、切磋研究,更促成戏曲及其剧种音乐本体研究的深化。从而带动戏曲声腔、剧种研究,逐步实现了历史研究

与音乐研究两个方面的结合。这一重要的变化,一方面使戏曲声腔剧种分支学科走向成熟;一方面由于对不同声腔、不同剧种历史与音乐研究的掘进与拓展,从深度与广度上丰富了戏曲史论研究的成果,起着辨明真理,纠正讹误,填补空白的作用。80年代以来,戏曲及其音乐研究者们在这方面的成果十分显著,有集体的也有个人的。诸如:声腔、剧种的史论专著;剧种音乐的概论、曲谱集成;中国戏曲的集成志书;地方志中的文化志;曲学、剧种的辞书百科等等,相继出版发行,受到海内外学术界、演艺界的关注。

路应昆《高腔与川剧音乐》一书,也是这方面的业绩,是高腔研究深化了的一部代表之作。书的内容,对高腔的形态、共性特征与各地各路高腔的个性特点;对高腔与其他声腔的比较;对高腔的历史与现在存活状况,都作出了实事求是的表述,提出了许多精辟的见解,读者尽可自己去研读、去品味。在这里,我所以要结合此书回顾这个学科建设的历史,是想说明我研读这本书时,体味到了它在学科建设上的价值。同时,还体察到路应昆取得成功的背后,靠的是尊重前人的研究积累,靠的是个人思辨的勤奋努力,这种治学态度尤为精贵。这就是我要说的第一个感受。

其二,除了治学态度之外,还有一个方法问题,也是研究者必须从所研究对象的实际情况出发去探索、去具体解决的。研究高腔、乱弹诸腔(调),除了有限的文献资料,和极为有限的个别曲谱(如《新订十二律京腔谱》)以外,找不到20世纪以前的曲谱,更不可能有音响存世。自20世纪初,才开始逐渐有了京剧与地方戏曲音乐的唱片音响和少量曲谱(如《梅兰芳歌曲谱》)。而大量的采录、整理声腔、剧种音乐,记录曲谱和制作音响的工作,大都是在50年代以来由各地戏曲音乐工作者完成的。路应昆对高腔及川剧音乐

进行研究,如何结合现有的音乐资料作本体的阐释,作历史的纵向论述,就遇到了一个方法上如何办的问题。我从研读《高腔与川剧音乐》的过程中,在研究方法上得到两点体会:首先,让我回忆起,1982年张庚先生在太原召开“全国梆子声腔剧种学术研讨会”期间谈话时,提倡研究戏曲要“历史的方法……比较的方法,双管齐下”,还特别针对研究声腔必然会遇到音乐材料特殊困难的问题上,提示研究者“在方法上不妨由近及远,溯源而上,或许更易于梳理清楚”的意见。张庚先生的教导,给我留下深刻的印象。现在,我觉得路应昆所采用的黄翔鹏先生所说“以今人得见之依据,求取古代之真实”的音乐史研究“法门”,也正是这个意思。这就是我感到《高腔与川剧音乐》再次证明了这种研究方法的可行性与必要性。正因为如此,这本书的结构采用了先“论说”而后“讲史”的次序,让读者有一种由“实”而“虚”,融会贯通之感。其次,让我理解到,路应昆选定川剧中的这路“高腔”作为探讨、分析、研究中国戏曲声腔之一的“高腔”的“突破口”,绝非仅仅因为他原本熟悉川剧的缘故,而是因为川剧高腔在与各地存活的各路高腔的比较中,它发展的最为完善,最具有代表性的缘故。这一点,可以说是戏曲及戏曲音乐研究者们的共识。他抓住具有“典型性”的川剧高腔,进行鞭辟入里的剖析,结合文献材料,得出实实在在的对高腔形态、特征的概括认识。并据此与现存各地各路高腔进行比较研究,得出高腔共性与各路腔种个性的科学论断;从历史的纵向探索,梳理高腔的流变及其规律。这就使他得出的观点与见解,切合实际,接近真理,而具有可信性、科学性,有益、有利于史论研究和创作实践。

其三,任何“声腔”总是一种具体的存在。中国戏剧(曲)舞台上从来也不存在抽象的“高腔”,而只有各地各路的具体的“高腔”。四

川的高腔，在历史上有显赫的过去，在近代由于昆（腔）、高（腔）、胡（琴腔）、弹（戏腔）、灯（戏腔）“五腔共和”的组合下，成为川戏（剧）所唱五种声腔中为主的一支。高腔是川剧剧种及其剧种音乐的组成部分。川剧，不仅从声腔渊源上反映出戏曲历史的层次，而且从戏班组合上由单声腔到多声腔的变迁，最终以地域性特点而被人们称之为“川剧”。因此，在以川剧高腔为“典型”，对各地各路高腔的综合、对比研究作为全书内容的主体之外，也必须对“川化”的高腔与“川化”的其他声腔，发生组合的内在规律，以及“川化”诸腔腔种的对比，作出明晰的论述。个中的规律，对比所得的认识，同样体现各地各路高腔所具有的共性特征。我以为，这正是把高腔研究与川剧音乐结合在一起研究的好处。

我的三点感受说完了。是否说得合适呢？供读者参考吧。

2000年6月

导 言

高腔为戏曲声腔一大类型。其最显著的“外观”特征是“一唱众和”、“金鼓喧阗”，即有后场的“帮”与前台角色的“唱”相应和，同时伴奏不用管弦而突出使用打击乐。这种帮、唱与打击乐三位一体的演唱形式，在有些地区（如四川）被简称为“帮打唱”。高腔的“看家老戏”多出于宋元戏文和明传奇，故其曲牌主要来自宋元“南北曲”，^①只是曲牌体式已大趋自由。腔调方面，各地各路高腔纷纭不类，由此形成众多地方分支——不同分支各有一套地方色彩很浓的土俗腔调，唱念语音也因地而异（一般为地方“官话”或文读，并杂入乡音土语）。上述诸方面特征归拢起来，可一言蔽之曰“徒歌加众和以各地土腔俗调唱自由化之南北曲”，这便是高腔作为戏曲声腔一大类型的基本界定。高腔已有大致六百年的历史，其辉煌期为明中叶至清中叶约四百年光景。高腔最重要的活动地区是长江流域——以赣、浙、苏（南）、皖（南）为腹心，其主脉向西推至湘、鄂、川；同时也向南、北两翼展开，向南流于闽、广、琼、桂、黔、滇，向北

^① 在元明清各代曲论中，“曲”（包括南曲、北曲）及“曲牌”、“曲调”等语，其完整意义包含文词和音乐两个方面，狭义则一般指文词，而且以狭义用法为主，这与“曲”在现今的用法很不一样。为避免概念混乱，本书对有关词语的用法为：a. “曲”及“曲牌”用法一般从旧，即广义合指文、乐，狭义单指文，而不单指乐；b. “曲调”一般不用，今所谓“曲调”之意概以腔调、旋律等语指称。

行至豫、鲁、晋并远抵北京、河北。漫长的历史加上几乎覆盖大半个中国的广阔地域,不仅使高腔演化出一系列地方分支,而且也使众多分支间的渊源流变关系显得深远而复杂。因而高腔总体上也常被论家视为一个“声腔系统”(就形态而言为一大“类型”,就众多分支的历史联系而言为一大“系统”,两说正可互补)。高腔对其他类型的戏曲声腔也有过很大影响,正如张庚先生所指出:“我们中国最古老的戏曲声腔,到现在为止起重要作用的有两大系统,一大系统是昆曲,一大系统就是高腔”;“高腔系统的发展,对推动我国的戏曲音乐往前发展,起了很重要的作用。”^①

“高腔”之名的由来已不易确言。明代戏曲家汤显祖曾有一首《赠郢上弟子》的诗写道:“年展高腔发柱歌,月明横泪向山河。从来郢市夸能手,今日琵琶饭甑多。”其中的“高腔”似乎是指琵琶弹唱。^② 南方不少地区都把行腔高亢的山歌叫做“高腔山歌”,可见“高腔”不一定专指戏曲声腔。清中期见于记载的“高腔”则与现今所谓高腔相通了。乾隆二十一年(1756)李声振所作《百戏竹枝词》中有一首《弋阳腔》:“查楼倚和几人同,高唱喧阗震耳聋。正恐被他南部笑,红牙槌碎大江东。”其题下注曰:“俗名高腔,视昆调甚高也。金鼓喧阗,一唱数和。都门查楼为尤盛。”这是描写轰演于北京的高腔。《百戏竹枝词》还有一首《吴音》描写昆腔的演唱,其题下注道:“俗名昆腔,又名低腔,以其低于弋阳也。”可见“高腔”是一种俗称,由“高唱喧阗”而得名。乾隆间还有几条关于高腔的记载。乾隆

① 1982年高腔学术讨论会开幕词,载《高腔学术讨论文集》5~6页(文化艺术出版社1983年版)。

② 见《汤显祖集》898页(上海人民出版社1973年版)。也有论家认为诗中所写便是作为戏曲声腔的高腔,其中“柱歌”指曲牌中的帮腔“立柱”(参见本书第三章等)。

十三年(1748)刊徐大椿《乐府传声·源流》在泛列各地不同声腔时,说到了流于北方的高腔:“若北曲之西腔、高腔、梆子、乱弹等腔,此乃其别派,不在北曲之列。南曲之异,则有海盐、义乌、弋阳、四平、乐平、太平等腔。”有两条记载是关于江西高腔的。一条为乾隆十六年(1751)刊蒋士铨杂剧《升平瑞》中的对白:“昆腔唧唧啾啾……高腔又过于吵闹”(剧情发生地在江西)。一条见于乾隆四十六年(1781)江西巡抚郝硕的一封奏折:“民间演唱,有高腔、梆子腔、乱弹等项名目,其高腔又名弋阳腔。”^① 另外,约作于乾隆四十年(1775)的李调元《剧话》记述了高腔在不同流行地区的不同称谓:“弋腔始弋阳,即今高腔,……京谓京腔,粤俗谓之高腔,楚、蜀之间谓之清戏。”上引各条合而观之,可以看出流行于不同地区(至少包括京、赣、粤、楚、蜀等地)的同一类声腔都可以称为“高腔”。在民间,清末民初时各地的高腔分支一般在当地也称“高腔”。中华人民共和国成立后,各地高腔一般称为某地高腔或某剧种高腔,如“松阳高腔”、“辰河高腔”、“祁剧(或祁阳戏)高腔”、“川剧高腔”等等。在现今学界中,这一声腔大类的总称也基本聚拢在“高腔”上。本书沿袭上述习惯,将“高腔”作为声腔大类的总称,对高腔在各地的分支则沿用由古及今已大致约成的称谓。

不过有一点应注意,即事物之“名”的出现总是晚于事物之“实”的存在,事物大类之总名的出现也总是晚于该类中一些个体专名的存在。尤其历史上那些不登大雅之堂的民间事物要引起文人注意,从而留下记载,并在观念上由个别上升到总体的抽象,更

^① 转自王利器辑录《元明清三代禁毁小说戏曲史料》116页(上海古籍出版社1981年2月版)。

需假以时日。由此很容易理解，高腔的问世肯定早于高腔之名在记载中的“浮现”，高腔的一些地方分支的形成更应早于将“高腔”用作这一声腔大类的总称。在明中叶祝允明(1460~1526)所著《猥谈》中，已记述到“弋阳腔”和“余姚腔”，它们是高腔系统中最早见于记载的两个分支。在明后期及清初的文籍中，又陆续有“乐平腔”、“徽州腔”、“青阳腔”、“太平腔”、“四平腔”、“京腔”等等名目出现，它们也都是高腔系统的不同分支。故尽管“高腔”之名出现较晚，被用作声腔大类的总名更迟，但高腔的历史却至少应从明代的“弋阳腔”算起(第十一章将作叙述)。另外“弋阳腔”之名这里也需略作说明。弋阳腔本是产自江西弋阳的一个高腔分支，但到后来，“弋阳腔”之名常被泛用，一些文人显然是把民间凡属“一唱众和”、“金鼓喧阗”的东西都笼统称为“弋阳腔”，以致“弋阳腔”后来已差不多成为高腔这一声腔大类的代称。如前举乾隆时的某些记载，便把高腔在北京的分支也称为弋阳腔；清代宫廷中兼唱昆腔、高腔的“大戏”，当时也称之为“昆、弋大戏”。显然这类情形中的“弋阳腔”，都不是真正出自江西弋阳的那一路高腔了。严格说来，“弋阳腔”本系以地名腔，故不如着眼于音乐特征的“高腔”更适于作为声腔大类的总称。本书既将这一声腔大类称为高腔，“弋阳腔”一名相应不再泛用(只是援引旧籍中的“弋阳腔”时不能一一细辨)。

本书为什么要把高腔和川剧音乐放在一起讨论呢？这自然是因为它们之间有特殊关联。川剧音乐共含五种声腔——昆腔、高腔、胡琴腔、弹戏腔和灯调(川剧界简称为“昆、高、胡、弹、灯”)，其中的高腔一种，便是高腔这个声腔系统在四川的分支。这个分支因被纳入川剧而被称为“川剧高腔”，它不仅兼有高腔分支之一和川剧声腔之一这两重身份，而且不论对于高腔这个声腔系统还是对

于川剧这个剧种,都具有极为重要的意义。在高腔的众多分支中,川剧高腔可说是最突出的一个“典型”,它集中体现了高腔的一系列主要特征,并在若干重要方面将高腔的“声腔艺术”推进到了很高的境地。故至迟清末以来,高腔系统中音乐内涵最丰富、进化水准最高的分支,公认为川剧高腔。再从川剧方面看,作为一个传统深厚、风格独特的大剧种,在其所属五种声腔中,不仅用高腔演唱的戏所占比例最大,而且就音乐变化之丰富、艺术刻画之精妙及地方特色之鲜明而言,独占鳌头的也无疑是高腔。川剧高腔在高腔大系统和川剧音乐中同时身价特出、引人注目,这是本书“一石二鸟”——同时讨论高腔和川剧音乐这两方面内容的一个重要缘由。^①

也正因为川剧高腔对于高腔和川剧音乐同时具有重要意义,故本书拟将川剧高腔作为全部讨论的基点,第一编即专门探讨川剧高腔,首先砸开这个“硬核”,揭示其音乐的基本构成及特质。对于高腔的总体研究来说,深入解剖川剧高腔这个“典型”,等于打开了一个重要突破口,可以为把握高腔的总体音乐构成提供一个坚实有力的支点。对于川剧音乐的认识来说,川剧高腔也自然应该是第一个重点研究的对象。

在解决了川剧高腔的问题后,我们的探讨即向两个方向延伸:一是向各地其他高腔分支延伸,这是第二编的内容;一是向川剧其他声腔延伸,这是第三编的内容。

第二编拟将川剧高腔与各地其他高腔分支作一些比较,目的

^① 本书所谈川剧音乐只是作为其主体的声腔和与声腔直接相关的打击乐,而不涉及与声腔无直接关系的器乐(如专门配合表演的锣鼓以及吹打牌子之类)。

在于由点及面,“浏览”高腔的总体形态特征。川剧高腔虽然在高腔系统中具有典型意义,但它并不能“代表”其他高腔分支的所有特质。也可以说川剧高腔与其他高腔分支的差异,其重要性并不亚于它们之间的共性。反过来看,这样的“浏览”也可以在高腔这一声腔大类的总体背景中,为川剧高腔找到一个更明确的“定位”。

第三编介绍川剧的昆腔、胡琴腔、弹戏腔和灯调。这四种声腔与川剧高腔共同组成了川剧音乐的大家庭,但它们彼此在音乐构成上又有很大的差异。而且一定意义上可以说,川剧的这四种声腔等于是高腔以外的几个全国性声腔大类——昆腔、皮黄腔、梆子腔以及“小戏”歌调——在四川的“缩影”。故将高腔(包括川剧高腔)与川剧的昆、胡、弹、灯诸腔放在一起讨论,也等于是将高腔与其他几大声腔类型进行比较,希望这种比较能对认识中国戏曲声腔的一些普遍性问题有所助益。

一至三编都讨论的是高腔和川剧音乐的今存形态——大体反映的是它们在20世纪前半叶的状况。^①接下来第四编,则转入对高腔和川剧音乐的历史的追溯,即“顺流而下”地清理高腔和川剧音乐的演化轨迹。需要说明的一点是,全书四编的设置之所以要在时序上“倒”过来,即先说明今存音乐情形,再回头去追述历史,这主要是从对象的特殊性质及研究资料的现有状况出发。音乐是一种“瞬时”艺术,在没有录音手段的情况下,时过境迁便不能再“重现”。今存传统高腔及川剧音乐的直接资料,主要是20世纪50年代后从艺人那里收集、记录下来的一些乐谱和音响(少数作品至今还“活”在舞台上,更多的则已无法再依原样演唱),这自然是最重

① 其中不排除20世纪50年代对传统的某些打磨。

要的研究资料。此外还有艺人传留下来的一些戏折抄本和后来的整理本,这类文本一般不带乐谱,但所录曲文和曲腔名目都和音乐有直接关系,部分抄本中还有一些提示演唱处理的符号(所谓“圈腔点板”之类),故也是了解传统音乐的重要凭借。但上述资料严格讲都属断简残编,远不足以显示高腔和川剧音乐的全部历史。而且对今存音乐资料作“时代考证”也极其困难,故不宜轻易地把它们当做更早期音乐的直接留存。正是从音乐的“瞬时”特质和资料的今详古略状况出发,本书尝试采用先“今”后“古”的做法,即先从比较“摸得着”的今存资料中获得对于高腔和川剧音乐的形态特质的具体认识,再由此“反观”其历史。笔者期望,如此寻觅对象的历史踪迹,所得到的认识能够更切实。黄翔鹏先生在论述古乐考证时曾说过几句很要紧的话:“人体解剖是古猿猿体解剖的钥匙……以今人得见之依据,求取古代之真实;古乐及其规律实即埋藏在今乐以及今所能见之古代音乐文物中”^①——这应该是音乐史研究的一个根本“法门”。

尝试先“今”后“古”的做法,与本研究领域的现状也很有关系。旧时代中,民间戏曲音乐作为土俗之音,向遭“大雅耳目”鄙弃,虽在歌台戏场上曾倾倒无数看客,但在文籍中要找出一星半点的记载却很困难。20世纪30~40年代中,有王芷章《腔调考原》等著作对高腔给予较多注意,有阎今谔《川剧序论》等著作对川剧音乐有所探讨,不过此类工作仅局限于个别研究者,其广度和深度均嫌不足。20世纪50年代起,在中华人民共和国政府领导的对传统艺术遗产进行全面清理的背景下,各地对戏曲音乐的收集、整理在空前

^① 《溯流探源——中国传统音乐研究》“后记”(人民音乐出版社1993年2月版)。

规模上展开,对高腔和川剧音乐的研究也开始在一定广度上逐步推进。在半个世纪中,有关清理和研究工作虽时有起落,但总体上还是取得了很可观的成果,既积累了一定数量的历史资料,也有不少理论建树。然而从更高要求衡量,不能不说数十年来对高腔和川剧音乐的研究也还存在明显的不足。大体而言,在理论探讨中一直存在“两条战线”——一条战线着重依据存留的作品研究其音乐形态,主要是从“音乐”下手;另一条战线则更多依据旧有的记载来研究对象的历史,又主要是从“文字”下手。两条战线各自都取得了一些重要成果,但从全局来看,两条战线的协调还不够充分,两方面所得到的认识还未能完全融为一体。这种脱节显然对现存音乐和历史状况两方面的研究都不利。有鉴于此,本书的基本原则之一是把对音乐的分析与对历史的考察紧密结合起来,尤其强调根据高腔和川剧音乐的自身特质来理解其历史轨迹,既避免把本来有着曲折、漫长演变历程的对象压成一个简单的平面,同时也避免仅从文字记载中得来的某些概念推演历史——简而言之,便是力求“历史地”看音乐,“音乐地”看历史。之所以采用先“今”后“古”的做法,也是希望能由此拉近“两条战线”的距离。

高腔和川剧音乐分开来说都是大题目,今存音乐形态和它们的漫长历史分开来说也都是大题目,故可想而知,把这几方面的内容都放在一本书里讨论是颇为繁难的。笔者不揣固陋,勉为其难,只是期望能从这样的“切入”方式中,在高腔和川剧音乐的探索方面获得一些尽可能切实的认识。书中不足之处在所难免,希望得到学界师长同仁们的多方指教!

目 录

导 言	(1)
-----------	-------

第一编 川剧高腔的音乐构成	(1)
---------------------	-------

第一章 川剧高腔的“帮打唱”	(2)
----------------------	-------

第一节 帮、唱组合	(2)
-----------------	-------

第二节 帮、唱组合的艺术表现	(11)
----------------------	------

第三节 打击乐配合帮、唱	(19)
--------------------	------

第二章 川剧高腔的腔调处理	(29)
---------------------	------

第一节 板式与句式	(29)
-----------------	------

第二节 帮——“定腔”套用	(40)
---------------------	------

第三节 唱——“依字行腔”	(44)
---------------------	------

第三章 川剧高腔的曲牌和“曲牌类”	(55)
-------------------------	------

第一节 曲牌结构	(55)
----------------	------

第二节 腔调分组与曲牌分类	(66)
---------------------	------

第三节 “曲牌类”略辨	(75)
-------------------	------

第二编 川剧高腔与各地高腔的比较	(91)
------------------------	------

第四章 各地高腔的“帮打唱”	(92)
----------------------	------

第一节 帮、唱组合的变化	(92)
--------------------	------