

湖
南
师
范
大
学
音
乐
学
院
博
士
文
丛

赵志安 著
朱咏北 主编

传统京剧胡伴奏艺术研究

——音乐人类学视野的个案分析

湖南文艺出版社

学视野的个案分析

湖 南 师 范 大 学 音 乐 学 院 博 士 文 丛

赵志安 著

传统京剧京胡伴奏艺术研究

——音乐人类学视野的个案分析

湖南文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

传统京剧京胡伴奏艺术研究/赵志安著. —长沙:

湖南文艺出版社, 2005.4

ISBN 7-5404-3474-0

I.传... II.赵... III.京胡—奏法—研究

IV.J632.24

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 021877 号

传统京剧京胡伴奏艺术研究

赵志安 著

责任编辑:孙佳

刘建辉

*

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市雨花区东二环一段 508 号 邮编:410014)

湖南省新华书店经销 长沙环境保护学校印刷厂印刷

*

2005 年 4 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 970×680 1/16 印张: 16.25

ISBN 7-5404-3474-0

J·985 定价:30.00 元

若有质量问题,请直接与本社出版科联系调换

序一

王耀华

京剧艺术素有“国剧”之盛誉，是中国传统戏曲之集大成者。在传统京剧艺术中，京胡是伴奏乐队中举足轻重的“主奏乐器”。京胡伴奏音乐与唱腔融为一体，成为京剧唱腔音乐艺术的重要组成部分。另一方面，清初以来流布全国各地的 330 多个剧种中，以各种胡琴作为主奏乐器的竟多达 200 多个剧种，可见这种富有特色的胡琴类“主奏乐器”的设置是传统戏曲、尤其是“板式变化体”戏曲伴奏乐队中的普遍现象。因此，赵志安的这本《传统京剧京胡伴奏艺术研究》作为他的博士学位论文，就是试图以京胡这件京剧“文场”“主奏乐器”为切入点，对传统戏曲伴奏艺术进行一次音乐人类学视角的个案研究。

以一件乐器作为博士论文的研究对象有不小难度。作者为了做好这一选题，在研究过程中，创新性的融入了音乐人类学的研究思维。首先在资料收集上。作者不仅对传统已有的京胡伴奏音乐文献、图像、音响以及曲谱资料进行广泛收集和整理，而且重视音乐人类学的“田野调查”。作者先后在中国京剧院、中国戏曲学院、北京市戏曲学校、中国戏曲学校、以及福建省京剧团等教学、演出团体进行了长期的田野调查。通过访问许多京剧琴师、鼓师、教师和表演艺术家，收集、整理了许多鲜活的资料。另外，由于作者硕士阶段的研究方向为“二胡演奏与教学”，已经学习、掌握了多种胡琴乐器的演奏技能。为了强调音乐人类学作为“局内人”的体验，作者在“田野调查”过程中，曾向诸多琴师学习京胡演奏、伴奏技能，观摩他们的教学、排练和演出实践。并通过自己的亲身学习、实践和对京剧京胡伴奏的演出、教学、排演等环节长期观察而获得深刻细致的认识。

在研究方法上，本书作者突破传统的主要着重于京胡伴奏音乐形态研究的方法，而将视野扩展、深入到探求京胡伴奏的本质规律及其成因。一个世纪以来，

有关京胡伴奏的专门论著虽多达四、五十本，但传统已有的京胡伴奏的研究成果，大多出于对伴奏实践的关注，重视对京胡伴奏音乐形态、具体手法和操作技能的经验总结，停留在京胡演奏法和伴奏法层次的探讨。本书作者则从音乐人类学的研究思维出发，不仅力求探知京胡伴奏实践中各种现象的本质规律“是什么”，还努力去追究这种规律产生的过程及其原因。也就是说，作者不仅从京胡伴奏音乐本体出发，更从传统京剧文化的概念和京剧伴奏乐手的音乐行为等角度来深入认识京胡伴奏的艺术规律。

由此，本书除第一章绪论外，主体部分二至五章，则是通过京胡形成、确立的历史沿革；京胡伴奏音乐的艺术规律、京胡伴奏主体——琴师之研究以及京胡伴奏艺术的审美特征等章节，从京胡伴奏的物质形式层面、音乐形态层面、演奏主体层面和审美层面等多层研究视角，首次对传统京剧京胡伴奏艺术规律作一个立体、全面的揭示。通过以上各方面的论述，凸显了本书的研究目的和价值不仅在于对京胡伴奏艺术规律有一个全面、系统的剖析。而且对于京剧表演艺术风格认识的深入，对于京剧伴奏乃至戏曲伴奏艺术审美规律的初步把握，以及对于音乐人类学研究思维如何与传统戏曲伴奏艺术这一研究对象有机结合的探讨等等，都具有积极的开拓意义。尽管这种初步的思考和实验性研究还有许多有待完善的地方，但无损于它在传统戏曲伴奏艺术研究领域开拓性的学术价值。

因此，在这一学术专著得以出版之际，我作为赵志安的指导教师，也为学生的辛勤汗水有所收获而感到由衷的高兴！并祝愿他在今后的学术研究中，勤耕不辍、勇于探索，不断取得新的成功和进步。

2005年(春节)2月

序二

乔建中

“伴奏”是与歌唱一同成长起来的一门艺术。在中国，它有极其悠久的历史 and 多种多样的形式。早先，人们仅使用一两件乐器，即可与歌唱共同营造出某种意境。如《尚书·益稷》之“搏拊琴瑟以咏”；《诗经·园有桃》之“心之忧矣，我歌且谣”【1】《论语·阳货》之“闻弦歌之声”；秦相百里奚之妻堂上“抚琴自唱”；《战国策·燕策》“高渐离击筑，荆轲和而歌”等。汉唐以降，伴奏乐队的组合逐步复杂，既有汉代“丝竹更相和，执节者歌”的“相和大曲”；也有唐代由数十种乐器编制的宫廷“燕乐”【2】。宋元两朝，我国说唱、戏曲艺术开始走向成熟，也因此而促进了各类伴奏乐队的多样化，以适应不同地区声腔品种的歌唱要求。明清以来，民间歌舞、民间说唱、地方戏曲全面繁荣，几乎每一种类都按照当地的传统和听众的审美需求建立了各具特色的文武场伴奏乐队，而且，在数百年的艺术实践中，一代又一代伴奏艺人通过与戏曲、曲艺演员的合作，在伴奏技艺手法、处理腔、乐关系及乐队自身机制等方面均积累了非常丰富的经验。甚而成为代表中国音乐审美趣味、具有中国音乐表演体系特色的一笔巨大的遗产。

十分可惜的是，由于民间艺术一贯处于中国封建社会的下层，加之戏曲、曲艺的伴奏技艺始终以经验、感性的形态“传承”于艺人的手、耳之间，传统伴奏艺术的许多精微奥妙，除偶然在个别著录中留下片言只语外，几乎都随民间音乐家的去世而消失在历史中。近半个世纪以来，随着民间音乐地位的上升，部分伴奏艺术家或音乐学家意识到这笔技艺的可贵，曾先后以某些主奏乐器的“演奏法”“演奏入门”或“回忆录”的名目出版了部分著述。其中如京胡大师徐兰沅（1892--1976）先生的《我的操琴生活》，首次总结了京胡伴奏技法，提出“掸、拈、滑、垫、虚、兜、抒”七字诀，难能可贵。然而，与数百年间、成千上万民间艺术家积累起来的高超技艺和充满感性体味的宝贵经验相比，它们不过是“沧海一粟”。至于在我们音乐学领域，由有识之士通过广泛收集资料，作系统缜密的思考论证，进行从“里”到外，从技术、技巧到社会文化的全面研究，则可以说基本没有。

本文作者也许正是有感于传统伴奏艺术亟待进行理论总结,或者是觉察到它的巨大丰富的蕴藏与以往研究工作“空白”之间的不相称,故在入学攻读博士学位之日起便开始思考与此相关的一些题目。最初,他曾想选戏曲乐队中“主奏乐器”的地位、特色、功能、作用这类题目,但终因题目太泛而放弃。但这一思考还是让他开阔了自己视野,并坚定了研究传统伴奏艺术的决心。最终,他收缩“战线”把眼光集中在“京剧伴奏艺术”这个学术焦点上。这样的选择,既与自己最初的思考相衔接,又可以在一个具有伴奏艺术“典范”意义的论域里发挥才智,进行一番理论探索。

据我所知,作者为完成本题目的研究,先后作了三个方面的准备。一是学科理论,即民族音乐学的基本目标:“音乐在人类过去与现在的文化中扮演何种角色,以及音乐对人类的意义。”(B·奈特尔语),为全面理解这一学理,他阅读了一批国内外民族音乐学专著,以把握自己对研究对象文化内涵解释的总方向;二是相关资料。他采取先“宽”后“窄”,先“放”后“收”的步骤,收集了大量讨论地方戏乐队、京剧乐队伴奏、京胡演奏技艺的专书和散见于其他文献中的“口碑资料”的记录,以找到最充分的资料依据并奠定本题研究的扎实基础。三是个人体验。作者凭借自己原有的二胡演奏基础,拜京胡艺术家为师,认真学习京胡伴奏的种种技艺,借此体验某些书面上“看”不到的技术、艺术之奥秘。也许可以说,二胡演奏仅使他获得了“第一乐感”,而学习京胡又使他获得了一种“新”乐感、新“知识”,即目前学界的所谓“地方性知识”。这大概就是当代美国民族音乐学家M·胡德所倡导的“双重音乐感”的一种尝试吧!无论M·胡德先生的本意如何,以我个人的体会而言,当代民族音乐学家在从事自己选定的课题时,应该想办法让自己“获得”这样的“乐感”和“知识”。因为,“获得”与不“获得”,最后所取得成果的“成色”大概会很不一样的。谓予不信,诸君不妨试试。

作了以上的准备后,作者最终完成了这篇论文。全文前半围绕京胡、后半围绕乐师逐一展开,最后落在“审美”层面。琴、乐、人三者都顾及到了。可谓布局合理,结构有序,论述全面。

鉴于这是第一次用这样的篇幅、视角论述“伴奏艺术”这样的专题。作者所为,确有一种“闯关”或“填补空白”的意义。当然,“闯关”“补白”都要有巨大的付出。就作者而言,他已尽心尽力,将一个“命题”变成一本专著,我们有

理由肯定他的这种付出。接下来，就应该是读者的参与了。竭诚希望各位读者阅读该书后能发表高见。无论是对本题目的研究，还是对“伴奏艺术”这个领域的讨论，都需要有更多同道的参与和关注。原因就是它具有太大的价值而又一直被冷落。无疑，这也正是作者所企望的。

本书作者读完博士学位后，因教学需要，即转入“音乐传播学”的研究。但我想，两百多年成长繁盛起来京胡及其伴奏艺术，本身也是“传播”的结果，所以它也包含着“音乐传播”的命题。所以，我相信，等作者将“音乐传播学”研究到一定程度时，他一定会以京胡及京剧伴奏艺术的传播为对象，再完成另一部大作，使伴奏艺术的研究在“音乐传播学”中也占有一席之地！

这是后话。

还想说也应该说的是：衷心祝贺作者所作的这一开拓性研究成果的公开出版！同时希望有更多同好探索这个有数千年积累、蕴藏丰厚的艺术宝库！

2005年3月13日

北京德外丝竹园 5-2-101 思 仁 斋

【1】《诗 毛传》：“曲合乐曰歌，徒歌曰谣。”另《毛诗正义》云：乐即琴瑟。《行苇传》云：歌者，合于琴瑟也。故，此处之“歌”，有伴奏的歌唱。

【2】唐燕乐分散序；中序、拍序或歌头；破三个部分，其中“中序”以、歌唱为主，并有乐队伴奏。

内 容 提 要

本文运用民族音乐学的研究方法，首次对传统京剧时期京胡伴奏艺术规律作一次多层、全面的揭示：

首先，对京胡自身形制构造发展、成熟的过程，以及京胡在京剧皮黄腔伴奏乐队中“主奏地位”确立的历程作了系统的概述和梳理；在对京胡历史沿革的考察过程中，初步解答了京胡具有清脆明亮的音色、独特的形制构造，以及能够成为京剧剧种风格代表的“主奏乐器”的原因。

其次，深入分析了京胡伴奏音乐的宫调、技法、一般形态特征以及个性流派风格等京胡伴奏音乐形态层面艺术规律的构成；在此基础上，进一步研究了这些艺术规律形成的过程和产生的原因。并且联系京胡伴奏的艺术实践，探讨了京胡伴奏音乐形态规律的运用与艺术表现需要之间的密切联系。

再次，笔者在传统已有的琴师传记资料的基础上，以较大的篇幅对传统京剧中琴师的职能、以及琴师自身进行了多维分析。其中，通过对作为“主奏者”的琴师在传统京剧所承担的多重职能以及实施其职能的行为和过程的认识，进一步揭示了传统京剧伴奏艺术乃至表演艺术的风格特征。而通过对琴师主体自身的多维分析，更深入地认识了传统京剧的戏班乐队组织、经济基础、演出、伴奏机制和习惯、演出中的演员、乐手和观众的沟通方式等等。

最后，透过现象看本质，从美学高度来揭示京胡伴奏艺术最为突出的“主奏性”和“程式性”等审美特征，进而推绎出京胡伴奏艺术中“主奏性”与“程式性”这一对共生的审美特性，在传统戏曲伴奏艺术中具有普遍的意义。

关键词：京胡伴奏艺术民族音乐学研究方法

Abstract

By means of Ethnomusicology, the thesis tries to throw light on the regular patterns of JingHu accompaniment in traditional PeKing Opera in perspective for the first time.

First, it elucidates systematically on the development of the instrument's construction and the establishment of its "leading position" in the "PiHuangQiang" accompaniment band of PeKing Opera. Investigating the evolution procedure of JingHu, it gives regarding the tone colour of "clearness, brightness", the distinctive construction and its "leading position" in accompaniment performance in PeKing Opera.

Second, it analyzes profoundly the formation of the art patterns of JingHu accompaniment music, referring to GongDiao, craftsmanship, ordinary formula characteristics, individual style of different sect and so on. Furthermore, it illuminates on the formation procedure of the art patterns as well as the formation cause. In reference to his own performance practice, the author also shows the connection between the application of the art patterns of JingHu accompaniment music and the necessity of concrete music performance.

Third, owing to large amount of biographical material about traditional musicians, the author analyzes in a large space the musician's functions as well as the musicians

themselves in different perspective, therefore fills the gaps in the research on PeKing Opera musicians. On the basis of such steps, the author shows the accompaniment artistry of traditional PeKing Opera and the stylistic characteristics of its performance. Meanwhile, the author investigates profoundly the band organization of traditional PeKing Opera, the economics base, the communication way between musicians and spectators, etc.

Finally, the thesis reveals the most outstanding aesthetic characteristic in JingHu accompaniment artistry, such as “ZhuZouXing” and “ChengShiXing”. Moreover, the author comes to conclusion that the two intergrowth aesthetic characteristics mentioned above are universal in accompaniment artistry of traditional Chinese Opera.

Key words: JingHu accompaniment artistry ; research perspective of Ethnomusicology.

中文摘要

对京胡伴奏艺术的研究,自京剧诞生、成熟以来,就一直是一个备受关注的课题。但已往的有关京胡伴奏的研究成果,大多着重于对京胡伴奏音乐形态的研究,以及对具体伴奏手法和操作技能的经验总结等等。本文在前人研究的基础上试图运用民族音乐学的研究方法,不仅把京胡伴奏音乐形态之研究推向深入,而且对京胡伴奏的物质形式、演奏主体、审美特征等方面都进行理论探索。本文对“京胡伴奏艺术规律”的研究,主要涉及以下四个层面的问题:

一、京胡形成、确立的历史沿革

作为一件拉弦乐器,京胡有着悠久的历史。并且由于社会政治经济、审美风格等因素的变迁,从中国弓弦乐器的初期形态——“棒擦”弦乐器到作为京胡前身——清代“胡琴”的演变,在乐器形制、构造和演奏方式乃至名称内涵上,经历了四次重大演变和选择过程。直到清代,才在形制和名称上都“实至名归”,成为现代胡琴的开端。

而在清代,“胡琴”在作为众多“板式变化体”戏曲的主奏乐器,并以之为载体传播、流布到全国各地的同时,自身的形制和品种也获得了极大的发展。衍生出“二股弦类、南音二弦类、徽胡类、汉调胡琴类、大筒子类、滩簧胡琴类”等六大胡琴类型所组成的拉弦乐器的庞大家族。这六大胡琴类型在整体上也表现出以“二股弦类胡琴”和“汉调类胡琴”为代表的、鲜明的南北地域风格差异。而京胡的形成与这几大胡琴类型都有着千丝万缕的关联。

1790年“三庆徽班”的进京拉开了京剧孕育、形成的序幕。与此同时,进京徽班中的“胡琴”也开始了向京胡嬗变的复杂过程。第一个进程便是徽班中“胡琴”主奏乐器地位的确立。

晚清时期,进京徽班中二黄腔的“主奏乐器”,经历了一个“用胡琴”、“改笛”乃到“胡琴和笛并用”等复杂的历程。但在“徽班中皮黄作为主要声腔的确立、清廷对‘花部’诸腔态度的转变以及‘板式变化体’戏曲剧种伴奏的共性特征、

京胡乐器本身的性能优势”等内、外因作用下，胡琴最终取代笛子，成为京剧皮黄腔伴奏乐队中的“主奏乐器”。可见京剧对胡琴的选择决不是历史的偶然。

此外，京胡最终能够确立其“主奏乐器”的地位并贯穿了京剧一百多年来的发展历程，成为京剧艺术“标志性”特色乐器，另一个重要原因还在于徽班中的胡琴嬗变成“京胡”，经历了一个“胡琴”质变的历史演进过程，这一演进过程具有“南北交融”的特征。即在形制上以南方胡琴为基础，在音色、表现风格上却融合了北方胡琴“高亢、明亮、尖锐”等特点，从而形成了京胡独立的个性品格，并最终确立了自己独特的音色、形制和技法风格，成为代表京剧剧种特色的、民族拉弦乐器家族中富有个性魅力的一员。

二、京胡伴奏音乐的艺术规律

京胡伴奏音乐以京剧唱腔音乐为基础形成了完备的体系，京胡伴奏音乐在宫调、技法以及托腔手法等音乐形态上也都形成了各自独特的规律。

如传统京剧京胡“调”的名称，以工尺谱字来命名。其调名的产生，来自以小工调笛子为基准所产生的“笛上七调”，因而传统京剧京胡的调门是具有“绝对律高”含义的。另外，京胡的定调与声腔、指法和弦式等因素都有关联，并且胡琴的弦式因素对宫音位置起决定作用。此外，除了这些宫调体系构成上的特色外，京胡伴奏音乐在用律、用调数量、调门的表现意义以及旋宫转调手法上都各有特点。

在演奏技法上，京胡伴奏也表现出鲜明的个性特色：如运用了“低翻高、高翻低”伴奏手法，这使得京胡的伴奏和唱腔旋律之间，就像大嗓和小嗓的对比一样，非常协调地交融在一起；京胡左手“掸、滑、打、揉”等指法的灵活运用，使得京胡伴奏与唱腔的旋律构成“唱简伴繁、唱停伴垫”的衬托、对比的关系；京胡右手“逆弓”弓序的运用使得京胡伴奏在节拍上产生一种“前轻后重”的切分效果，与唱腔旋律节拍轻重音的处理构成鲜明对比；形成了伴奏和唱腔旋律在节拍轻重音上交相辉映的效果等等。京胡伴奏技法体系上的这种特色，有着与众不同的京剧剧种特色，也是京胡能成为京剧剧种风格代表，具有独特艺术魅力的重要原因之一。

在音乐形态上，京胡伴奏音乐是唱腔音乐艺术中不可分割的有机组成部分。

二者整体上是一种高度统一的“骨肉相连”的紧密关系。另一方面，由于众多京胡“托腔”手法的弹性运用，京胡伴奏音乐与唱腔音乐在形成高度统一融合关系的同时，也在“统一中求变化”，使京胡伴奏音乐和唱腔构成“同中有异”的关系。而且，作为“板式变化体”之典型代表，与其他剧种相比较，京胡伴奏更强调“求异”，即京胡伴奏音乐形态上的“即兴能动性”，表现得最为成熟和典型。

京胡伴奏音乐形态上的这种“即兴性”和琴师伴奏个性特征发展成熟的标志之一，就是京胡伴奏流派风格的产生。而所谓京胡伴奏的“流派风格”，是指京胡伴奏以某一唱腔流派艺术的审美风格为基础，在伴奏音乐形态和演奏技法上融合该流派唱腔演唱上的艺术特点，从而形成与该流派唱腔风格相吻合的伴奏特点和风格。在传统京胡艺术中，唱腔流派的产生是演员和琴师共同创造的结果。因此，每一唱腔“流派”风格基本上都有与它艺术特点相适应的伴奏风格，从而使京胡伴奏音乐自身形成众多色彩迥异的“流派”风格。

三、京胡伴奏主体——琴师之研究

音乐的主体——“人”对于民族音乐学者来说，是一个意义重大的研究对象。因此，对京胡伴奏艺术的系统研究，自然也离不开对其演奏主体——琴师的认知。对琴师的研究，不仅是对琴师群体自身的认知，而且还是对京胡伴奏艺术乃至京剧表演艺术风格特征认识的深入。

传统京剧中，作为京胡伴奏主体的琴师，是伴奏乐手中的“主奏者”，扮演着“多重角色”、承担着多种职能。他不仅主要担负演员唱腔演唱的伴奏；而且还协调演出中演员、鼓师与“文场”交流互动的各种因素，并且指导演出准备中的多个环节。

如作为演出舞台上的“演奏者”。他既是舞台演出中主要担任唱腔伴奏的“伴腔者”，也是京剧“文场”合奏中的成员之一，并且还担负着“文场”合奏中“领奏者”的重任。而作为演出舞台上的“协调者”，他在传统京剧舞台表演机制中，成为传输、协调演员与鼓师、“文场”合奏等伴奏环节之间交流互动的重要枢纽之一。另外，作为演出准备中的“创腔者”和“传承者”，琴师尤其是名琴师对京剧唱腔音乐艺术的发展作出了重大贡献；对于传统京剧艺术的传承、发展，也是一支不容忽视的重要力量。

另外, 本文通过对琴师主体本身的多维分析表明: 琴师这个群体在传统京剧中扮演了极其重要的角色, 对传统京胡艺术发展作出了巨大的贡献。究其原因, 除了“外因”——京剧艺术表演风格、创作、传承、伴奏机制上的特色提供了可能性外, 琴师主体自身在“教育传承模式”、“社会地位阶层”以及“艺术素质”“知识结构”上存在的特征, 也是琴师能在传统京剧艺术中发挥多种重要功能、的决定性因素。

四、京胡伴奏艺术的审美特征

本文在对京胡伴奏艺术的物质形式、音乐形态和演奏主体等多层探讨基础上, 上升到美学高度, 初步揭示出京胡伴奏艺术最为突出的“主奏性”和“程式性”等审美特征。

京胡伴奏音乐“程式性”审美特征的共性内涵可表述为: “它是植根于民族文化传统土壤之中的、与民族艺术欣赏习惯和审美趣味相适应的、传统红曲的一种形式上的规范和表现手段; 它作为一种平易、简便的语汇系统, 是一种形象化、物质化的艺术经验。”而从京胡伴奏艺术实践出发, 将“定量分析”(形态上的量化分析)与“定性分析”(审美本质之个性特征的探讨)相结合来看, 京胡伴奏音乐“程式性”的个性特征, 集中体现在京胡伴奏音乐形态结构上“一曲”的规约性和运用上“一曲多用”的类型性两个方面。

另一方面, 京胡伴奏艺术又具有“主奏性”审美特征。这种“主奏性”从审美逻辑上说, 是与“程式性”相对的一种“非程式性”的能动创造, 集中体现京胡伴奏“即兴、能动性”充分发挥的审美特性, 它有着多层内涵, 如在乐器组合形式上, 表现为“主奏乐器”的确立, 并因此使得“主奏乐器”的演奏主体之乐师, 在伴奏乐队中发挥核心“主奏者”的多重作用。在伴奏形态上, 则强调了“主奏乐器”伴奏音乐形态上即兴、能动的创造性运用等等。并且, “主奏性”与“程式性”这一对传统京胡伴奏艺术中共生的审美特性, 在传统戏曲伴奏艺术中具有普遍的意义, 只是在不同剧种的伴奏中表现的程度有所差异, 而以传统京剧京胡伴奏艺术表现得最为典型。

目 录

第一章 绪 论

第一节 选题之解释·····	1
第二节 已有成果之综述·····	4
第三节 本文的研究方法·····	14
第四节 本文的研究目的及价值估计·····	18

第二章 京胡形成、确立的历史沿革

第一节 徽班进京前“胡琴”的演进·····	21
一、清代“胡琴”历史渊源之概说·····	21
二、清代“胡琴”在戏曲声腔剧种中的衍变·····	27
第二节 徽班进京后“胡琴”向京胡的嬗变·····	35
一、徽班中“胡琴”主奏地位的确立·····	35
二、徽班中“胡琴”向京胡的嬗变·····	47

第三章 京胡伴奏音乐的艺术规律

第一节 传统京剧京胡伴奏音乐的宫调特点·····	57
一、京胡伴奏音乐的宫调体系·····	58
二、京胡伴奏音乐宫调的运用·····	63
三、京胡伴奏音乐的宫调变化·····	68
第二节 京胡伴奏音乐的技法特色·····	72
第三节 京胡伴奏音乐的形态特征·····	79
一、京胡伴奏的曲牌音乐·····	80
二、京胡伴奏的过门音乐·····	85
三、京胡伴奏的“托腔”音乐·····	98
第四节 京胡伴奏音乐的流派风格·····	110

一、京胡伴奏音乐流派风格的内涵·····	110
二、京胡伴奏音乐流派风格的个案研究·····	115

第四章 京胡伴奏主体——琴师之研究

第一节 琴师所扮演的多重“角色”·····	125
一、演奏者·····	126
二、协调者·····	134
三、创腔者·····	140
四、传承者·····	150
第二节 琴师主体的多维分析·····	154
一、50名京剧名琴师简况登记表·····	154
二、琴师的素质结构·····	163
三、琴师的教育传承·····	166
四、琴师的阶层地位·····	172

第五章 京胡伴奏艺术的审美特征

第一节 京胡伴奏艺术的“程式性”·····	184
一、京胡伴奏“程式性”审美特征的共性内涵·····	185
二、京胡伴奏“程式性”审美内涵的个性特征·····	188
第二节 京胡伴奏艺术的“主奏性”·····	196
一、京胡伴奏“主奏性”审美内涵的多层认识·····	197
二、京胡伴奏“主奏性”审美特征的普遍意义·····	205
结 论·····	211
参考文献·····	215
附录一（谱例）·····	226
附录二（图片）·····	244
鸣 谢·····	246