

京剧的京胡

与伴奏技法

文 / 李晓姝

京剧是中国最有代表性的优秀戏曲剧种。目前,从音乐角度对它的理论探求,正在逐步深入,方兴未艾。随着对京剧唱腔的结构、宫调、旋法、节奏等方面的研究,京剧的伴奏艺术已成为不可忽视的课题。在此,仅从笔者较熟悉的京剧伴奏乐器之一——京胡谈起。

一、京胡

京胡是京剧唱腔伴奏的主奏乐器,也是皮黄腔系其他剧种及某些剧种中胡琴腔的主奏乐器,但在皮黄腔系各剧种中,京剧则称为胡琴。如汉剧、徽剧、滇剧及川剧中的胡琴腔和桂剧中的南北路等等(注1)。实际上京剧界至今也有许多人仍沿用胡琴这一名称。

京胡名称的由来,是随着京剧这一名称的出现而出现的。正像当年上海人为区分其他皮黄腔系的剧种而把由北京传来的皮黄腔最终称之为京剧一样,(注2)京胡也是由南方人为了有别于其他皮黄腔系各剧种的主奏乐器,而把京剧的主奏乐器称之为京胡的。当然,更重要的一点是因为它是京剧的伴奏乐器。京胡这一名称的广泛使用是从建国后开始的,至现代京剧盛行之时,京胡这一名称也就随之确定了。

京胡是由琴杆、琴轴、千斤钩、琴筒、蛇皮、琴马、琴弦和弓子等部分组成。

京胡的运用是相当广泛的,除在京剧及皮黄腔

系各剧种中担任唱腔伴奏以外,还要担任场景音乐的伴奏。有时还要运用滑弦、弹弦等技巧制造舞台效果。近年来,京胡的运用又有了新的发展。京胡已不仅仅是戏曲伴奏乐器,而且还以独奏乐器出现在乐坛,并且涌现出一批京胡独奏、京胡协奏曲,如京胡独奏曲《京郊行》,京胡套曲《古都情思》(1. 卢沟醒狮、2. 京华气韵、3. 龙城遐想、4. 夜深沉)。京胡作为独奏乐器出现在乐坛,开拓了京胡运用的领域,并且对京胡演奏技巧起到极大丰富与提高的作用。

二、京剧乐队的文武场及京胡在伴奏中的地位

京剧乐队又称“场面”,伴奏者被称为“场面”先生。京剧的场面基本上是沿袭皮黄戏旧制逐渐衍变丰富发展而成。京剧乐队按乐器性能分为“文场”和“武场”:文场由管弦弹拨乐器组成;武场由打击乐器组成。文场的乐器包括京胡、京二胡、月琴、弦子、笛、唢呐、海笛和笙等;武场的乐器包括鼓、板、大锣、小锣等乐器。

在京剧乐队的衍变过程中,文场的变化较大。主要体现在主奏乐器的变迁和乐队编制的变化。

远在皮黄同台之前,二黄调曾以笛子为主奏乐

器，这一时期约在清朝乾隆年间。此时的二黄调只代表早期的徽调。乾隆末年，徽调、秦腔（早期西皮响）第一次合流，曾一度废笛改用胡琴伴奏。但此时的京胡还只是软弓京胡（注3）。嘉庆二年（1797）年，清朝宫廷严禁以胡琴伴奏乱弹、梆子腔等，二黄调又恢复以笛伴奏。道光年间湖北的西皮调与安徽的二黄调再次合流，长期同台产生了“皮黄戏”。至同治年间，乐师沈六认为笛子不易发展唱腔，又改用胡琴伴奏，连同文场的月琴、三弦并用，时人称之为“九根弦”。当时称优秀的场面先生为“六场”精通。所谓“六场”即文三场、武三场。

文三场有京胡、月琴、弦子，武三场即单皮鼓、大锣、小锣，总共场面需六人。但需要兼奏其他乐器，京胡兼笛子、齐钹；月琴兼笛子、唢呐、铙钹；弦子兼海笛、唢呐、堂鼓等。文场有几种不同的组合方式，分别伴奏不同类型的腔调与曲牌。最基本的组合是京胡、月琴、三弦为一组，主要奏伴二黄、

西皮、四平调、高拔子、南梆子等腔调以及在京剧中所用的某些曲牌。另一组是以笛或海笛为主奏乐器，主要伴奏京剧中的昆曲、吹腔以及杂腔小调等，以海笛主奏的昆曲剧目多是武戏，如《艳阳楼》、《钟馗嫁妹》、《挑滑车》等等。最后一组是一对唢呐，在京剧传统剧目中，唢呐应用非常广泛，几乎每个剧目都少不了它，不但吹奏性质不同的曲牌，还可以伴奏“唢呐二黄”以及杂调中的“南锣”、“云苏调”、“柳枝腔”等等。

武场的伴奏者同样也是身兼数职，甚至小锣演奏员还要负责检场。辛亥革命前后，京剧舞台上涌现了一批杰出的表演艺术家，京剧在这些不断涌现出的艺术家们严格的要求下，开始了不断的革新。这时武场的铙钹已有专人负责，检场也不再由小锣演奏员担任了。

由于京剧艺术的日臻完善，以及社会地位的日益提高，清朝统治者对京剧也逐渐产生了兴趣。随之，京剧得到了一些文人墨客的青睐，使部分艺人提高了文化水平，开阔了眼界。这对于京剧艺术的发展在一定程度上起了积极的作用。在京剧老生行当中可称承前启后、博大精深的谭鑫培正是因为结识了一批嗜好京剧的文人，才使他广览博收，综合利用，推动了老生行当的发展。以至在谭之后的老生各流派中无不受谭的影响，而这种影响主要体现在唱腔方面。当时曾流传着“有书皆作，无腔不学谭”的口头禅。谭腔之所以影响深远，是谭继余三胜之后彻底改变了当时所谓“时尚黄腔喊似雷”的唱法。在声韵字调方面完成了二黄腔地方语音向北京语音的过渡和融化，一改以往皮黄腔无论是在声腔上，曲调板式上的简单，使之抑扬婉转、流畅动听，开创了京剧演唱艺术的新局面。

促成谭鑫培在演唱艺术上取得如此成就的另一个原因，是谭打破了以往演员无固定琴师伴奏的局面。谭首先启用了著名琴师孙佐臣先生专门为其伴奏。此后，京剧界形成了名角自带琴的习惯。演员与琴师长期的舞台合作和长期的台下共同研究，推动了京剧唱腔的发展，使琴师有条件来丰富京剧唱腔的伴奏艺术。通过几代人的共同努力，京剧的演唱艺术与京胡伴奏艺术达到水乳交融，如鱼得水的





艺术境界。从而使京胡在京剧唱腔伴奏中达到不可替代、不容忽视的重要位置。

随着“四大名旦”的出现，京剧乐队的编制又作了进一步调整，首先由梅兰芳在乐队中加入京二胡，程砚秋在乐队中加入琵琶、阮、二胡、笙等乐器。这些乐器的加入极大地丰富了京剧乐队的表现力，至此传统京剧乐队的编制基本确定。

三、京胡伴奏的基本方法

京胡伴奏是京剧唱腔最得力的助手也是京剧音乐的重要组成部分，能够起到对人物思想感情的渲染，和对唱腔的烘托作用。它不仅使演唱增添光彩，还通过引子、过门、行弦、尾声等形式来修饰或润色唱腔，既作为演唱的辅助手段出现，又充分发挥器乐艺术的特长。

京胡伴奏同唱腔一样有着较严格的程式，除在各种伴奏的起、入、转、收及场景音乐上，无不通过一定的程式进行外，还在伴奏的具体方法和演奏手法上，有相当的程式和规律性，这些即是京胡伴奏的基本方法。

古老的戏曲剧种，一般伴奏的方法为随腔伴奏，即主奏乐器与唱腔旋律基本一致，无引子、过门和尾声等，如昆曲剧种中笛子为唱腔伴奏，几乎是同起同落、同高同低、同疏同密的。梆子腔系和皮黄腔系各剧种出现后，唱腔伴奏的乐器发展为拉弦乐器，即：梆子腔剧种大部分以板胡为主，皮黄

腔剧种以京胡为主。其伴奏形式有了许多发展，特别是京剧音乐，经过历代琴师不断的探索、创新，不仅在伴奏的形式和手法上得到极大的丰富和提高，而且对琴师专业的训练和艺术素养的要求方面都有较严格的规范。如：要求琴师能熟练地演唱各种唱腔，对唱词的内容，剧情及人物的性格感情的变化有全面的了解，在唱腔的音乐方面包括气口、力度变化、速度变化要充分的熟悉和掌握；要求琴师在伴奏中突出一个“严”字，要与唱腔配合得严丝合缝，一切伴奏手法都要服从唱腔的需要，不能脱离唱腔去炫耀乐器的技巧，各行其事。而是在烘托唱腔的同时，丰富和完善乐器伴奏自身的表现力，使唱腔与伴奏两者相辅相成，融为一个完美的整体。基于上述种种规范而形成的京胡伴奏的程式，是京胡伴奏艺术的宝贵传统，很值得总结和研究。

京胡伴奏的基本方法从老一辈戏曲音乐家开始就有所总结，一般归纳为“托、随、包、衬、垫、带、裹、领、保、补”等手法。由于京胡伴奏艺术的不断发展，这些手法中的某些手法已显得不很重要。某些手法之间，彼此有些类同。在此为了避免重复，重点谈谈在京胡伴奏中较为重要的“托、包、衬、补、垫”五种基本方法。

托：即托腔，京胡最基本伴奏方法。是用于唱腔相同的旋律在同度或高、低八度的音区衬托唱腔（注4）。唱腔为主、伴奏为辅，宾主关系主次分明，绝不能“喧宾夺主”。当然强调伴奏是“宾”和“辅”并不等于是消极地、被动地去伴奏，恰恰相反，只有积极地、能动地、富于活力地去伴奏才能对唱腔起到“绿叶扶红花”的作用。

托腔还有随腔伴奏的意思，因此对于伴奏者来说应和演唱者“共呼吸，同心气。”特别是散板类的唱腔基本用托腔的伴奏方式。一般导板、散板、摇板等节奏自由的板式，在伴奏和唱腔的结合上更显得灵活自由。正由于这一点，伴奏就更应该密切与唱腔的关系。换言之：唱腔节奏处理越是灵活，伴奏就越要紧紧地跟着唱腔，这样能够达到伴奏既不妨碍唱腔贯穿，又能给予唱腔一定的补充和富于效果的衬托。下面通过曲例一说明。

【曲例一】《姚期》姚期唱腔“马杜岑奉王命把草

桥来镇”，裘盛戎演唱。

例一 〔二黄散板〕 5 2 弦

琴谱

唱腔

马 杜 岑 (响)

〔2 5 6 1 2 2 1 1 2 3 3 3 2 2 1 6 6 6 6 6 6 5 5 5 5 2 3 5 3 2 - 1 2 0 0 0 1 2 3 3 3 2 0 - 0 0 3 2 1 3 2 3 1 - 1 1 1 6 6 0 1 - 2 0 0 0 1 2 3 3 3 2 0 - 0 0 3 2 1 3 2 3 1 - 1 1 1 6 5 6 1 - 〕

率 (呢) 王 (呢) 命 把 草 (倭) 桥 来 镇

〔0 2 3 3 3 3 2 1 6 6 6 5 5 5 5 5 3 3 2 3 3 3 3 2 3 3 6 1 2 3 3 3 3 2 1 6 1 3 2 2 - 2 2 2 - 〕

〔0 0 0 0 0 3 3 2 3 3 2 2 3 3 0 0 3 2 1 1 6 1 0 3 2 2 - 1 2 - 0 〕

调老 头 回 朝 转 侍 奉 当 今。

此段散板从谱面上看伴奏和唱腔几乎完全一样，但在实际伴奏中不像上板节奏那样固定。这是因为唱腔本身某些音符的时值是自由的，因此，在伴奏上可以把某些音符做自由的拉推交替弓序演奏，这就是散板的自由节奏处理。但是，另一方面唱腔常常在每换一个唱词（字）的时候，又有一个相对稳定的节奏。在自由节奏和相对稳定节奏的过渡上总有一个节奏预示，这种节奏预示通常是由演唱者来交代的，这不仅是为了唱腔内容上的需要，而且也是为了唱腔和伴奏在自由节奏中相互有所依靠。因此自由节奏和相对稳定节奏反复交替构成了散板的特点。京胡伴奏如何根据这种特点来托腔呢？它应该是：除在自由节奏时根据唱腔的不同需要较自由地运用推拉弓序外，还要根据演唱者的润腔，用滑音、打音等技巧修饰唱腔。在弓法的运用上，要求在自由推拉中随时调整弓序，以适合相对稳定节奏的需要，使弓法运用自然有序。实际上，在散板类唱腔中京胡的托腔手法，最能体现出唱腔与伴奏共同要求的节奏统一律动。

摇板的伴奏最能体现“托”的原则，因为摇板只能单纯用“托”这种伴奏方法来伴奏。摇板是一种紧拉慢唱的板式，它的节奏处理是伴奏一定的固定节奏（近似快流水的节奏），而唱腔则在伴奏的固定节奏范围内自由灵活地进行。因此托腔上，摇板和散板既有联系又不相同，下面通过曲例二分析摇板的基本特点。

〔曲例二〕《空城计》诸葛亮唱腔“我用兵数十

年从来谨慎”，杨宝森演唱。

例二〔西皮摆板〕6/3 独

(6 | 6 | 5 | 5 5 | 3 6 | 5 5 | 3 2 | 1 1 | 6 5 | 5 5)

2 2 12 3 - (3 3) 3 2 5 3 3 3 2 0 (35) 2 1 6 1 2 1 6 5 5 5 3 6 5 5

戒 用 兵 数 (哇) 十 年

3 2 | 1 1 | 6 5 5 5 | 1' 1' 2 - 2 1 2 1 2 2 0 (3 | 2 1 | 6 1 | 2 1 | 6 5 | 5 5

从 来 谨 慎,

3 6 | 5 5 | 3 2 | 1 1 | 6 5 | 5 5 | 3 6 5 7 6 7 - 2 6 3 5 5 (6 5 3 5 6 1 | 5 5)

猜 用 了 小 马 课

5 2 1 6 1 3 2 2 1 1 |

无 用 之 人 (呐)

此例摇板的托腔方法同所有西皮摇板一样在开唱前无定次过门反复，但不管过门奏到哪一个音，只要一起唱，西胡就应马上终止过门，而跳到起唱音随腔伴奏，这是最通常的摇板的起唱处理方法。另外，有时句逗之间的间奏过门只是由同音反复。如：“错用了小马谩”落SOL的过门（见谱例二）；又如：《空城计》诸葛亮的另一段西皮摇板唱腔“恨马谩失街亭”的“亭”字落音在DO上，过门是

(3 | 21 | 62 | 11)

来衔接开唱，这时候唱的伴奏方法还是和上例托腔方法一样。

二黄摇板与西皮摇板的托腔方法基本相同，不同之处在于：二黄摇板无论是首起过门还是间奏过

門, ($\overset{\sim}{6}$ | $\overset{\sim}{5}$ | 3 | 2 | 2 | 3 | 3 | $\overset{<}{33}$ | $\overset{<}{21}$ | $\overset{<}{61}$ | $\overset{<}{56}$ | $\overset{<}{76}$ | $\overset{<}{5}$ | $\overset{<}{5}$)

均不是无定次反复，而都是过门的尾音同音反复衔接唱腔。如二黄摇板首起过门此时过门尾音反复演奏，至演员起唱马上随腔伴奏。二黄摇板的托腔采用单弓，即一拍一弓，正像过门尾部的同音反复 $\left[\dot{\underset{.}{\text{f}}} : \dot{\underset{.}{\text{f}}} \right]$ 在托腔时唱词的字头应尽可能处理在推弓上，以保持摇板推拉交替的正常弓序法则，这一点在西皮摇板的托腔上显得更为重要，因此，西皮摇板采用双弓托腔，即一拍两弓，每一拍的第一弓必须是推弓。在伴奏过程中，演员的起唱往往处于过门的拉弓位置，这时伴奏应继续演奏过门以调整弓序，在推弓位置上追随唱腔。总之，摇板的起唱是很灵活的，关键在于伴奏必须密切注意演唱，使

其在保持弓序法则的基础上最迅速地跟随唱腔。

包：即包腔，是在伴奏一段唱腔的某些部分时，运用加花的手法将唱腔包裹起来。a.使唱腔与伴奏在旋法和节奏等方面形成对比；b.由于伴奏的加花，掩饰了演唱者换气造成的停顿；c.使唱腔显得更加丰富和连绵不断。包腔和托腔都是京胡伴奏的主要手法，包腔侧重于横向积极主动的去丰富装点唱腔，起着烘托的作用；托腔侧重于纵向同唱腔保持一致，起着衬托唱腔的作用。早在京剧形成初期，京胡伴奏同其他板腔体剧种伴奏的要求一样只是“托腔保调”。所谓保调，就是在伴奏的帮助下，使演员节奏、音准、速度、情感有所依靠凭借，不致荒腔、走调、脱板”（注5）。保调至今仍是京胡伴奏不可缺少的手法，但随着时代的发展，戏曲艺术不断的提高，京剧的演员演唱水准也普遍得到提高，京剧的演唱、演奏技艺已经更加专业化了。在京剧舞台上荒腔、走调、脱板已不多见，因此，单纯的保调伴奏手法已显得不很重要了。

尽管包腔是京胡伴奏的重要手法，但是在具体伴奏中也要根据剧情和唱腔的力度、速度加以运用。否则不仅不能起到烘托唱腔的作用，反而会画蛇添足、弄巧成拙。

包腔在唱段中的具体运用，如曲例三、四。

〔曲例三〕《春秋配》秋莲唱腔“受逼迫去捡柴泪如雨下”，张君秋演唱。

例三 [二黄散板] 52 弦

琴谱 565616236 6561622 7672651 | 5 5 57663643 235276

唱腔 5 3 1 6 65 1 2 7 6 1 5 5 0 0

受 逼 迫

56567623 6654 327656 7765672 | 6 66 7656 762 2 5356 | 1
5 3 7 6 65 3 5 7 765 566 6 762 2 5 06 | 1
去 拾 柴

〔曲例四〕《望江亭》谭记儿唱腔“独守空帏暗长叹”，张君秋演唱。

例四 [四手调] 52 弦

琴谱 2 2 3 1 1 1 1265 535325 6156 162 7 67276 5 6 2 7656 |
2 2 2 1 1 1 1265 53 0 56156 162 2 6 276 5 6 0 |
叹 芳 心 寂 寞

以上两例的伴奏都是运用了加花的手法，但两者又有所不同：例三是二黄慢板，速度较慢，伴奏运用了辅助加花的手法使唱腔旋律产生连绵不断的效果；例四是四平调，中速，是在唱腔气口停顿之外，运用加花手法，保持了伴奏旋律的连贯性。这种加花手法的运用，不仅具有丰富旋律、烘托气氛的作用，并且还能使演唱者在非气口处换气。即演唱者利用京胡伴奏的“包”而偷气，这种手法也称为“拉繁唱简”。即伴奏部分的旋律延绵起伏一气呵成，而唱腔则是蜻蜓点水，似断非断、似连非连，造成一种强烈的艺术效果。

衬：是在伴奏一段唱腔的某一部分时伴奏旋律与唱腔旋律在较小的范围内形成繁简的对比，以衬托唱腔。当伴奏旋律繁而唱腔旋律简时，表面上看和包腔的手法有些类似，都是运用加花，但实际上它们之间有所不同。“包”是在较长的部分中运用加花的手法，一般是在一个乐逗以上的单位连续使用加花手法，使至少是一个乐句的旋律延绵不断；“衬”则往往是在某一个唱词（字）上的加花，避免了旋律的呆板。这也是最为常见的衬托唱腔。

〔曲例五〕《审头刺汤》雪艳唱腔“旗楼上打罢了出更尽”，程砚秋演唱。

例五 [二黄散板] 52 弦

琴谱 5 6 7 7 5 0 6 7 2 5 5 6 6 |
唱腔 5 7 5 6 5 6 7 5 6 |
人 烟

上例“人”与“烟”字运用了加花衬腔手法，而“人”字的小腔伴奏简，突出了唱腔。类似这种衬腔手法在唱腔中的运用是非常普遍的，在此就无须赘述了。

补：是在演员某分句的句尾没有唱满的情况下，或是拖腔落音不到拍位时，伴奏者以一定相适应的旋律加以补充，称为“补”。这种伴奏手法对于唱腔的完整及唱腔前后的衔接起着很大作用。

〔曲例六〕《文昭关》伍子胥唱腔“一轮明月”，杨宝森演唱。

例六 [二黄散板] 5 2 弦

琴谱: 5 5 6 7 6 6 5 3 | 3 0 7 6 5 6 5 6 7 • 7 6 7 2 |
 唱腔: 5 6 7 6 6 5 3 | 0 0 7 • 7 6 7 2 |
 似 箭

上例“似”字的拖腔应拖至下一小节第一拍,这里由京胡伴奏补充了唱腔未满足之处,是典型“补”的伴奏手法的运用。

垫: 俗称“垫头”。指伴奏时,句逗之间,字与字之间以及演唱中气口停顿之处的衬垫、填补部分。垫能起到承上启下,连贯唱腔的作用。在实际伴奏中“垫头”的运用是十分普遍的,也是十分重要的。由于每段唱腔的唱词意境和情绪的不同,“垫头”也显得异常丰富、灵活。特别是在某些唱段中,伴奏运用包腔手法时,伴奏者根据这一段落的伴奏旋律另行设计垫头,使之更加突出伴奏的器乐性和旋律的连贯性。下面举例“垫头”在伴奏中的具体运用:

〔曲例七〕《失街亭》诸葛亮唱腔“两国交锋龙虎斗”,杨宝森演唱。

例七 [西皮摇板] 6 3 弦

琴谱: 1 6 2 1 2 | 2 1 3 4 3 6 | 2 2 2 1 3 5 |
 唱腔: 0 2 1 2 | 2 2 3 0 | 3 2 2 1 0 |
 两国 交锋

〔曲例八〕《打龙袍》李太后唱腔,“龙车凤辇进皇城”。

例八 [西皮快三眼] 6 3 弦

琴谱: 1 1 6 6 3 6 5 6 | 5 6 4 • 5 3 5 3 6 | 2
 唱腔: 0 0 3 • 5 5 | 5 4 • 5 3 0 0 | 2
 御 街 上 来

以上两例的“垫头”非常简单,但作用很大。如例七中“两国交锋”这个句逗之间唱腔的停顿,只用了一个音符的小“垫头”(la)便使得旋律连贯流畅。例八中“御街上”这句腔的“街”与“上”之间则是字与字之间的“垫头”,虽然只垫一个la音,则使旋律不显得呆板,并且此处“垫头”的使用还

调整了京胡的引序,为下面的伴奏作好了准备。

在“垫头”的运用中,较为复杂的一种是伴奏根据唱腔的需要,既要考虑到“垫头”与唱腔衔接自如、恰当,又要保证伴奏旋律自身的丰富和器乐性。

〔曲例九〕《李陵碑》杨继业唱“反二黄原板”

曲例九: 1 5 弦

琴谱: 1 2 1 2 3 5 2 3 | 1 6 1 2 3 | 3 5 2 5 3 2 | 3 5 6 1 2 5 3 2 | 1 2 7 6 5 6 1 |
 唱腔: 6 1 6 1 3 2 1 | 0 6 1 2 | 5 5 3 | 0 6 1 2 5 3 2 | 1 6 0 |
 又 谁 知 中 了 那 奸 贼 笔 套,
 四 下 里 众 番 奴 犹 如 海 潮

这两句“反二黄原板”根据人物情绪的需要,运用了包腔手法,因此在“垫头”的处理上也运用了加花的手法。无论是字与字之间,还是句与句之间的“垫头”,都与唱腔的伴奏旋律保持了风格上的一致,更重要的是这种“垫头”与伴奏旋律的连贯性保持了包腔伴奏所烘托起来的一种气氛。由曲例九第三小节开始的连续十六分音符的单弓快奏造成了一种紧张感,而在伴奏“海潮”的“海”字时,伴奏从连续的十六分音符突变为四分音符,且随腔使用了一个下滑音,形成了旋律疏密的强烈对比,突出了唱词重点“海”字,准确的表现了杨继业误中奸人之计,被困两狼山,盼兵不到、盼子不归的激愤中又含焦急的复杂心情。

在实际的唱腔伴奏过程中,我们所介绍的这五种京胡基本伴奏手法并非孤立的运用,而是有机的相互关联的一个整体,缺一不可。当然,京胡的基本伴奏手法也不仅限所介绍的这五种,如“带”、“领”、“保”等手法在伴奏中也是常常运用的。此外,京胡伴奏的基本手法还包括各种过门的入法、收法,唱段中的转板及行弦的处理以及京胡伴奏与打击乐(板鼓)的合作关系等。但由于篇幅所限,我们只能从最直接的“伴腔”角度加以探讨。

(作者单位:中国戏曲学院)

注释:

- ①②《中国大百科全书》戏曲·曲艺卷。
 ③张浩珍:《软弓京胡》。载《中国音乐》1986年第1期。
 ④⑤《中国大百科全书》戏曲·曲艺卷。