

具有数千年优秀历史的中国戏曲艺术，在改革开放的新世纪与新世界腾飞的大潮中，正面对着一个重振雄风的重要课题。作为中国戏曲“龙头老人”的京剧，更起着领军的重要作用。而音乐即所谓“曲”，又是京剧的核心与支撑。所以，研究探讨京剧音乐的历史流变，并从中找出重要的规律与经验，对于京剧乃至整个戏曲艺术的繁荣与发展，既具有理论上的参考价值，更具有实践中的参照价值。

一、孕育与形成

京剧音乐的孕育与形成时期，大约在18世纪末至19世纪60年代。这一时期的京剧音乐，充分显示出其民族性、民间性、多元性等特点，这些特点也便成为某种历史规律与历史经验。

京剧音乐是民族音乐的一个分支，其民族性特点十分鲜明。其声乐（唱腔）部分，属于民族唱法中的戏曲唱法，即使有人将“传统戏曲声乐唱法流派”与“美声唱法流派”、“中国民族唱法流派”、“通俗歌曲演唱流派”并称为“四大流派”，但也十分明确地认为：“戏曲声乐唱法，既是中国戏曲综合艺术的重要组成部分，也是我国民族声乐艺术宝库中熠熠闪光的瑰宝。在我国民族声乐艺术发展的长河中，戏曲唱法的历史最为悠久，发展最为成熟，可谓行当齐全，自成体系。”^①京剧声乐则完全符合戏曲声乐的这些共性特点，即以民族性为其神髓。

京剧器乐（乐队伴奏）也是典型的民族器乐，其中的“三大件”——京胡、京二胡、月琴，都是民族弦乐器；而其他伴奏乐器笙、笛子、琵琶、唢呐、箫等等，也均属民族管弦乐器；至于其鼓、锣、铙钹等等，同样属于民族打击乐器。总之，器乐的民族性特征，也是十分鲜明的。

在京剧音乐的孕育形成时期，其民间性特点也是十分突出的。在唱腔音乐上，形成了以西皮（包括反西皮）、二黄（包括反二黄）两种腔调为主，以高拨子、四平调、吹腔、昆曲为辅，兼用地方小戏腔调的板式变化体、曲牌联接体及民间小调相结合的音乐体制。这些地方小戏与民间小调的音乐成分，成为京剧音乐民间性的一大艺术基因。

至于多元性，就更是京剧音乐孕育形成时期的一大显著特点。众所周知，京剧音乐的母体是徽调音乐，而徽调音乐本身，即是一个由吹腔、四平调、高拨子、二黄、西皮、高腔、昆腔、昆弋

京剧音乐的历史流变

● 张晓慧

腔、花腔小调等各种音乐构成的一个多元组合体。后来，徽调又先后与汉调、秦腔形成“徽汉合流”、“徽秦合流”，而汉调与秦腔也分别由皮黄、襄阳腔与劝善调、陇东调、欢音、苦音等组成两大多元体。后来，徽班进京后，又与京腔、昆腔以及北京地方的民间小调、曲艺音乐相结合，从而形成一个兼收并蓄、博采众长的多元音乐组合体，奠定了京剧音乐多元性的坚实基础。

二、发展与成熟

京剧音乐的发展与成熟时期，大约在19世纪60年代至20世纪40年代（1949年），这一时期京剧音乐的特点，除继续沿着民族性、民间性、多元性的方向发展之外，集中体现在创新性方面。而这种创新性，又主要表现在以下各点：

其一是唱腔创新。首先是对京剧字韵进行规范。在京剧音乐的孕育与形成时期，声腔、曲调、结构、板式、节奏等音乐部分虽已初步定型，但是在语音、字韵、四声调值诸方面，尚显庞杂，且不甚规范，这直接影响北方观众的欣赏与理解，并对唱腔创作产生不利的影响，造成一定的困难。许多京剧表演艺术家与音乐工作者，经过多年艺术实践，在继承的基础上勇于创新，将创新的焦点定位在建立相对的语音规范、统一字韵上，即以中州韵为主，用湖广音结合北京音的方法，进行演唱和念白。这一创新的成功，不仅结束了京剧字音庞杂的局面，而且为后人的创新提供了所遵循的理论法则。其次是对唱腔进行润色加工。许多表演艺术家从过去“直腔直调”、“实大洪声”的演唱方法中大胆跳出来，对唱腔进行润色加工，突出了唱腔音乐的抒情性特点。例如谭鑫培先生就强化了唱腔的润色加工，使唱腔音乐实现了新的质变。他运用级进和三度的旋律对传统唱腔进行环绕，使唱腔流畅圆润。并在旋律的起伏、音域、音区、拖腔、句幅以及倚音、颤音、滑音等方面，均因戏因人而用，使唱腔的演唱技巧准确、恰当、精练地为内容与人物情感服务。再次是广收博采，丰富唱腔。许多艺术家，吸收、借鉴各种戏曲、曲艺的音乐素材，据为己用，从而大大丰富了京剧唱腔。如谭鑫培先生就吸收、借鉴了梆子、昆曲、汉调、京韵大鼓等旋律素材，经过剪裁、变化，使京剧唱腔的风格、韵味融为一体，提高了唱腔的艺术表现力与艺术感染力。最后是演唱上创新。在演唱上，一改从前单纯追求高音大噪、拉长腔、唱悲调的传统唱法，而是注重唱腔结构的严谨、唱腔与唱词的完美结合，使词情、曲情、声情和韵味、力度实现有机统一，收到了以情带声、声情并茂、以情感人的艺术效果。

其二是行当唱腔的形成。京剧音乐的孕育与形成时期，主要以老生唱腔为主，其他行当的唱腔尚未形成。而在本时期，除了老生唱腔的发展成熟以外，其他各行当的唱腔运用真声唱法，音色脆亮；老生唱腔亦用真声唱法，苍劲质朴；小生唱腔运用假声唱法，高亢帅气；青衣唱腔用假声唱法，深沉端庄；花旦唱腔亦用假声唱法，明亮秀丽；花脸唱腔用真声唱法，浑厚有力……如此等等，勿庸赘述。

其三是流派唱腔的形成。如果说，京剧音乐中流派唱腔，在其孕育与形成时期，还只是一种雏形的话，那么到了本时期，则流派唱腔不仅正式形成，而且异彩纷呈，各放其辉。例如老生唱腔中，就有“前四大须生”——余（叔岩）、言（菊朋）、高（庆奎）、马（连良）和“后四大须生”——马（连良）、谭（富英）、杨（宝森）、奚（啸伯）以及“南麒（麒麟童、周信芳）北马（连良）关外唐（韵笙）”。旦行唱腔中，也有“四大名旦”——梅（兰芳）、尚（小云）、程（砚秋）、荀（慧生）与“四小名旦”——李世芳、张君秋、毛世来、宋德珠。净行唱腔中，也有裘（盛戎）、袁（世海）派诸家。流派唱腔不仅是流派艺术的主要标志，而且是京剧艺术成熟的主要标志之一。

其四是表演艺术家的出现。本时期，京剧出现了众多的表演艺术家，特别是梅

中国特色变奏曲式——板式变化体

● 陈启云

在 我国戏曲里，有一种叫做板式变化体（或板腔体）的结构形式。这种结构，它往往以对称的上下句作为戏曲的基本单位，按照一定的变体原则，演变为各种不同的板式，再通过各种不同板式的转换来构成一场戏或整出戏的音乐。与此同时，从西方引进的作曲技法理论中则有一个变奏曲式。著名作曲家吴祖强在他的专著《曲式与作品分析》中这样说：由代表基本音乐的主题的最初陈述及其若干次变化的重复或展开（称为“变奏”）所构成的曲式称为变奏曲式。显然，从以上的描述中，我们已经发现板式变化体与变奏曲式有着一些相似的地方。

一、板式变化体与变奏曲式的联系

1、都有一个可供变化的基础。不管是板式变化体还是变奏曲式都有一个可供变化发展的原始基础。在板式变化体里的原始基础是对称的上下句乐段结构；同样，在欧洲的变奏曲式里也有一个可供变化的主题，一般来说，主题也不大，多是乐段或二段结构。这些基础存在的目的就是为了给以后各自的变化发展提供原始材料。

2、都通过相应的变化而发展。当两者都有了可供变化发展的原始材料时，不管是板式变化体还是变奏曲式都在各自的基础上通过各种方法变化发展。尽管两者变化发展的手法不尽相同，但他们的基本思路是一样的，两者都是在发展的过程中，以改变原始材料的面貌为目的，使其原始材料在各自的发展中呈现出新的因素与新的面貌——新材料。

3、变化发展的材料都与原始基础有着密切的联系。可是，更为奇怪的是，在板式变化体与变奏曲式里，通过各种手法发展而来的新材料却都与各自

兰芳先生，成为大师级人物，他的表演体系，也成为与斯坦尼斯拉夫斯基体系、布莱希特体系并称的“世界三大戏剧体系”之一。而这些艺术家的成功点与闪光点，也主要以唱腔的创新为主。如梅兰芳就对旦行唱腔加重尾音的唱法进行改革，并引进二胡等乐器伴奏，令人耳目一新，把旦行唱腔艺术提高到一个高峰。

三、创新与重振

京剧音乐的创新与重振时期，是从1949年建国至今的新时期。如果说，在京剧音乐的发展与成熟时期，创新尚处于局部的活，那么在本时期，创新已成为全方位、系列化、深层次的重要课题，并成为重振京剧艺术的一大关键问题。而且，这种创新又把民族性、民间性、多元性提升到一个全新的高度。这种创新与重振，主要表现在以下各点：

一是唱腔创作的创新。这一时期，许多京剧人把“创腔”作为艺术创作的重点与中心，为此不遗余力，并取得了骄人的业绩。例如《红灯记》中把“磨剪子来抢菜刀”的吆喝声写入唱腔旋律之中，《奇袭白虎团》中把“打败美帝野心狼”的歌曲曲调写进唱腔旋律之中，《蝶恋花》中，吸收、借鉴了越剧、

评弹、四川清音、湖南民歌等音乐素材。不仅唱腔旋律创新，而且唱腔板式也大胆创新，如《红灯记》就创造出前所未有的〔二黄二六〕和〔西皮三六〕等新板式；在调式调性上，也进行了全面创新，如《白毛女》由〔四平调〕转〔反二黄〕转调手法的运用、《节振国》由〔西皮原板〕直接转入〔二黄原板〕转调手法的运用等等，均大获成功。此外，在唱腔创作中，注重运用“唱腔的总体布局”、“核心唱段成套唱腔”、“人物特性音调”、“调性的色彩变化”、“旋律的发展手法”、“主题变奏与主题发展”等各种西洋作曲法中的精华，也取得显著成就。

二是演唱方法的创新。这一时期，京剧唱腔演唱方法的创新，也是全面深入的。例如《六号门》中，运用了“二重唱”的演唱方法；《黛诺》中，运用了抒情花腔女高音的美声唱法。净行演员裘盛戎，使京剧净行的演唱方法得到全方位升华，他在发声位置、气息支点、口型、韵味各方面，进行全面深入的创新，创造出起、落、甩、顿、滑、挑、绷等7种演唱技巧，并注重字、声、韵、气、情、真、美的有机统一，形成了“十净九裘”的喜人局面。

三是伴奏音乐的创新。这一时期，许多京剧院（团）演出的许多剧目，均采用了中西混合乐队编制，并运用西洋配器法、伴奏织体写作法等，使京剧伴奏音乐出现了一个全新的景象，例如冠名为“大型交响京剧”的《大唐贵妃》，就是这方面的佼佼者。

综上所述，整个京剧音乐的历史流变已充分证明，民族性、民间性、多元性是其神髓，而创新性又是其生命。这，可视为京剧音乐的发展规律与艺术经验，值得我们认真思考理解，并发扬光大。“历史是今天的镜子，现实是历史的继续。只有站在时代的高度，尊重京剧唱腔音乐的内在规律，适应当代观众审美需要，才能使京剧唱腔音乐有更大发展。”^①不仅京剧唱腔音乐如此，整个京剧音乐亦如此。

注释：

①韩勣国编著：《歌唱教程》第170—171页，武汉测绘科技大学出版社1999年第1版。

②傅彦滨著：《京剧音乐论》第18页，黑龙江人民出版社1998年第1版。

（作者单位：安阳师院）