

文章编号:1003-9104(2015)04-0034-08

中国京剧音乐及其现代发展^{*}

汪人元^{1,2}

(1. 江苏省文化厅,江苏南京210029;2. 江苏省文化艺术研究院,江苏南京210005)

摘要:中国京剧音乐形成与发展中的历史经验主要表现在以下三个方面:一是努力发展音乐表现戏剧的丰富手段;二是构筑统一、鲜明的个性风格;三是提升美的品格。20世纪以来的中国京剧音乐发展基本可以1949年为界,分为两个阶段、两种方式。前半段大体没有改变艺术自发生存与生长状态,基本是对原有格局的一种延续与丰富,后半段是一种全新生态环境下的全新发展格局。整个京剧音乐的现代发展,基本上走的是一条积极追求现代化与民族化相结合的道路,但也始终并能够从根本上解决好自身发展中“粗暴与保守”之争的问题。新时期以来,京剧音乐的创作发展不断困顿萎缩。全国京剧院团数量锐减,观众老化,演出的数量与质量下降。特别是专业音乐人才投入的中断,使得今天的京剧音乐建设发展,作为我国民族传统音乐中的一个品种,再度出现了与现代音乐之间的基本隔膜状态。处于当前这个全球现代化的潮流以及完全开放的世界环境之中,京剧的生存发展,必须拥有面向现代化、面向世界、面向未来的宽阔胸怀与视野。在这个前提之下,当前京剧音乐创作发展中特别需要注意两个问题:一是积极建立双重视点、双重乐感、双重修养;二是在操作层面上要努力克服“两功”的欠缺。从当前实际出发,我们必须高度重视扭转目前创作中缺乏“两功”的不良现象,让当前京剧音乐较为薄弱的继承、发展问题得到最为直接和切实的改观。

关键词:戏曲艺术;音乐艺术;艺术创作;京剧音乐;历史经验;现代发展

中图分类号:J80

文献标识码:A

如同中国戏曲的各个剧种一样,京剧的唱腔音乐在京剧的诞生与发展、成熟之中,都有着最为醒目的标志性作用。京剧在晚清初生时曾经被人们称为“黄腔”、“皮黄戏”,正说明当时这种新的皮黄声腔在戏曲舞台表演上的独特性与稳定性足以标志一个新兴剧种的诞生;而当京剧兴盛之际,成为京城里王公贵族、贩夫走卒都普遍喜爱的艺术,也正是那时到处流行着“店主东”(京剧《卖马》中唱段)、“满城争说叫天儿”(“叫天儿”是建立了京剧奠基伟业的一代宗师谭鑫培的艺名)、并且“无腔不学谭”的时候。

同样,后来京剧发展高度成熟,被人们尊称为“国剧”,也是与京剧唱腔音乐的极大发展、丰富多姿、并具有很高的艺术品格分不开的。举一个例子,可以说明点问题。我们从陶君起编著《京剧剧目初探》所提及的1220余个剧目(还决不是京剧全部剧目)就可以看到,它们竟然包括了反映古代政治、军事斗争的,歌颂善良正义的,表现爱情悲欢的,取材神话故事等极其广泛的不同内容,以及传统戏、新编历史剧、现代戏的不同类型,还有形式上的文戏、武戏、唱工戏、做工戏、本戏、折子戏、大戏、小戏多样品种,

* 作者简介:汪人元(1949-),男,汉,江苏灌云人,中国艺术研究院文学硕士,研究员,先后任江苏省文化艺术研究院研究员,江苏省文化厅副巡视员,文化部文学艺术专家委员会委员,江苏省戏剧家协会主席,兼任中国戏曲音乐学会副会长,中国戏曲学院客座教授,中国戏曲音乐研究所顾问,美国夏威夷大学高级访问学者,江苏省“跨世纪学术带头人”,江苏省人民政府“有突出贡献的中青年专家”,为国家文华奖评审委员、中国京剧艺术节评审委员、国家舞台艺术精品工程评审委员、国家重点京剧院团评估专家组成员、国家社会科学基金艺术学项目评审委员,获第九届中国文联文艺评论奖一等奖,第四届中国戏剧奖·理论评论奖、全国新时期以来戏曲音乐论文一等奖、全国艺术学科国家重点项目文艺集成志书编撰成果个人一等奖、江苏省政府哲学社会科学优秀成果奖等。研究方向:文艺评论,文化理论研究。

真是何其丰富多彩。从中自然可以想见,京剧的唱腔音乐在表现如此丰富的戏剧内容时,自身又该是何等丰富多姿。事实也正是这样,长期以来,京剧在各类剧目、各种行当、各个流派上都给我们留下了很多精彩而令人难忘的优秀唱段。不夸张地说,在全国的各个剧种之中,如果就举办同一个剧种的戏曲演唱会而论,那么,在大多数人的心目中,其唱腔最为丰富,不同声腔、板式、行当、流派的唱腔色彩最为多样,艺术成就也最为突出,整场演唱会最为耐听且最不容易乏味的,恐怕还属京剧。

说到京剧唱腔,它的主体原是来自于北方的西皮和南方的二黄,京剧皮黄声腔的曲性可谓一南一北、一刚一柔,合流之后它们相互融合,也相互补充,发展出了既有对比又很统一,并且具有完整表现力的戏剧性音乐。它原本来自草根,但从安徽、湖北进京以后,又广泛吸收了“艺术前辈”昆曲、梆子声腔等多种营养,特别是在京都文化的薰染陶冶之下,终于形成了自己“明丽清醇、端庄大方”的艺术风格。于是这种兼有南北音乐特质,单纯而又广为吸纳,来自民间但又经过提升的京剧声腔,最终以自身鲜明独特的风格和雅俗兼备的品格而为国人所广泛接受和喜爱。所以,京剧成为“国剧”决非偶然,它与京剧音乐的高度发展和锤炼提升,能够突破一般地方戏那种“地方性”的局限,而更多体现民族性的精神、气质、趣味和智慧,是分不开的。

因此,研究京剧,绝对离不开对京剧音乐的深入、透彻的研究。

关于京剧音乐的分类、结构、形态,包括使用方法,刘吉典先生的《京剧音乐概论》《中国大百科全书·戏曲曲艺》卷、《中国京剧百科全书》等著作都有很好的介绍与论述。本文仅从京剧音乐形成与发展的历史经验入手,谈谈它的现代发展。而对京剧音乐历史经验的回顾,不仅可以为今天京剧音乐的健康发展带来启示,同时也对全国戏曲各剧种音乐的发展和建设也具有同样重要的意义。

一、京剧音乐形成与发展中的历史经验

京剧的形成,缘起于具有清晰记载的清乾隆五十五年(1790)的徽班进京,但京剧的真正诞生却是一个模糊的过程,一般认为是在19世纪中期(道咸年间),至今不过160年左右。但是相对于全国大量已有一百多年历史的地方戏剧种来说,京剧音乐的成熟却是极为突出的,这就不能不引起我们高度重视。就其形成与发展的历史经验来说,主要表现在以下三个方面。

(一)努力发展音乐表现戏剧的丰富手段

所有剧种音乐的成熟,都首先离不开对表现戏剧手段的丰富性追求,如同许多剧种都是从“二小戏”、“三小戏”走向对社会广阔内容表现的“大戏”一样,

需要极大地扩展和丰富自己表现戏剧的形式手段。所不同的是,京剧的前身——徽、汉班艺术,都具有了相当的资质,进京之时已能演成本大戏。京剧不是北京土生土长、一棵小苗开出的花朵,而是一双较为健硕的父母孕育出的英才,甚至今天他的“双亲”——徽剧和汉剧仍然还健在呢。但是只要把京剧音乐与其“父辈”比较一下就可以知道,它在进京以后有了多么巨大的丰富发展。就表现戏剧手段的丰富性而言,主要有四个方面的成就。

1. 皮黄合流,广为吸纳,以融铸新声

在这一过程中,充分体现了善于汲取同时代最高和最新艺术成就的可贵特点。

徽班进京之时,正是清代地方戏全面兴盛、昆曲虽然走向衰颓但仍然还保留着大量优秀人才和舞台艺术之际,而京都更是戏曲集中、繁兴之地,诸腔杂陈、人才荟萃、戏园林立。为了在激烈的商业竞争中立足,徽班从一开始便以兼收并蓄为特点而迅速成为勃兴乱弹的后起之秀。比如高朗亭带入京师的三庆班就是“以安庆花部,合京秦两腔”(李斗《扬州画舫录》)而成,并且通过当时戏曲舞台上昆、秦、高、皮黄等各类声腔的“合演”“兼唱”“互相改换本子”等多种盛行、开放的手段,擅唱二黄的徽班与后来入京、擅唱西皮的汉班不仅完成了皮黄的深度合流,而且确立了京剧以皮黄声腔为主,同时极大地吸纳各剧种音乐优秀手段的基本格局。

可以说,京剧音乐形成之初是什么有用学什么,什么受欢迎学什么,什么最好学什么,在博采众长之中让皮黄腔融合、发展、成熟起来。除了唱腔以外,也包括从昆曲吸收了大量曲牌音乐,从梆子与昆曲中吸收了丰富的打击乐形式,特别是认真地向昆曲学习了演唱方面的各种技巧,以至达到“老伶工未有不习昆曲者”的地步,“内行中谓必先学昆曲后习二黄自然字正腔圆,板槽结实,无荒腔走板之弊”(许九野《梨园轶闻》),所以京剧老艺人都曾把京剧唱工说成是“昆腔的底工,皮黄的罩面”。京剧音乐终于在当时诸腔杂陈之中一枝独秀,同时也在后来众多皮黄腔剧种中遥遥领先。

2. 行当的发展

行当是中国戏曲在表现人物上所采取的艺术形式分类的程式性方法,它是一种独特的性格化表演方式。它为塑造不同类型戏剧人物(区别性别、年龄、性格、身份等)提供了基本手段,也为表演的艺术积累和传承提供了方便,是戏曲对人类戏剧艺术的一个重要和独特的贡献。每个剧种的音乐在行当唱腔的发展状况,很大程度上可以反映出它的成熟度,而京剧音乐则在此方面作出了几乎是突出的贡献。

京剧的行当不仅齐全,而且每个行当都发展出了自己独特的“行当唱腔”和“行当唱法”,这是非常了不起的艺术创造。老生、小生、花脸、花旦、老旦、丑行

分别用来表现中老年男性、青年男子、性格粗豪刚烈的男性、青年女子、老年妇女、滑稽调笑人物。他们首先是唱法不同，即采用截然不同的发声用嗓方法在音色上加以区别，同时咬字行腔各异，还积累了各自整套较为成熟的润腔方法，甚至为了便于不同行当演唱的发音、更体现相应的性格气质，在唱词韵辙的选用上也相应地加以区别。但更为重要的是，还形成了各个行当的唱腔，而且这些丰富的行当唱腔都是在同一个皮黄声腔的基础上发展出来的，它们既有比较鲜明的性格区别，又有非常统一的剧种风格。而所有这些发展，首先是建立在男女分腔问题的良好解决基础之上的。我们可以看到，旦腔是在生腔的基础上，运用“同宫异调”的方法发展而成，两者相差四五度，而分别运用小嗓和大嗓演唱，它完全解决了男女演员同台演唱在不换胡琴、不变调门的前提下，却能够适应男女不同声区的问题。由于调式不同、音区不同，旋律风格自然发生了变化，但调高一致，结构相同，甚至过门相近，因此在唱腔性格变化的同时，又保持着生、旦腔之间最密切的血缘关系。这是京剧音乐在发展行当唱腔上作出的重大贡献，在整个戏曲中也具有重要的典范意义。

在京剧行当艺术的发展过程中，还不断形成了同一行当中有不同侧重的分类。如老生行当可分安工、衰派、靠把，武生则分长靠、短打，花脸又分铜锤、架子、武二花，旦行也有青衣、花旦、刀马旦、武旦等不同类别；甚至在同一个行当中还发展出诸多鲜明的艺术流派，即如老生中的谭派、余派、马派、言派、杨派、高派、麒派，旦行中的梅派、尚派、程派、荀派、张派，小生、花脸等，老旦亦然：它们都可以视为京剧表演性格化方式的一种延伸与细化，其中流派艺术的创造更是京剧表演性格化与个人化的有机结合，为近现代戏曲表演的多样化开辟了新途，它们在唱腔音乐上都有不同程度的发展与贡献。既给人们带来了丰富的听觉美感，更为京剧音乐表现不同类别的戏剧人物增加了相应的音乐语言。

3. 板式变化技术技巧的成熟

在戏曲音乐的两大结构体制中，如果说昆曲是曲牌联套的代表的话，那么京剧音乐则是后起的板式变化体制中最为出色的，它继承了中国民族音乐的优秀传统，把节奏、节拍变化为基础的变奏方法，运用得极其精彩。我们从唐大曲已经可以看到“散序”“中序”“破”的丰富节拍、节奏变化及其“散—慢—快”的节奏格式了，而这种民族变奏方法的传统与技巧在后世戏曲的板式变化中得到了极大的继承与发展，在京剧里则更是从皮黄声腔最简单的一对上下句，发展出了一整套“散、慢、中、快”的丰富板式。散唱的有【散板】【摇板】【导板】，均为散拍子，而其中的【摇板】却还是一种演唱自由而伴奏却规整的复合节拍；慢速的有【慢板】【快三眼】，都是一板三眼的四拍子；中速的

有【原板】【二六】，是为二拍子；快速的则有【快板】【垛板】【流水】等，都是一拍子；这些整、散、快、慢的不同唱腔板式，各自具有不同的形态与功能，通过对它们的独立或者对比使用以及各种各样的组合变化，便构成了表现戏剧情感的丰富而有效的手段。京剧音乐从单纯中求变化，即从一个基本腔发展出众多不同板式的唱腔，相对于曲牌体制的众多固定曲调以及严谨的格律而言，它的创作和表演获得了更多的自由。而以节奏变化作为音乐发展的原则，也让板式变化的音乐方式，更直接而深刻地契合了力度、节奏的变化所引发的情感运动的基本形态，从而走出了音乐表现戏剧情感的另一条新路，积累起丰富的技巧，达到了很高的水平。

4. 器乐的全面发展

京剧音乐的形成发展中，器乐是与声乐同步获得全面发展的，同样具有很丰富的表现力。

首先，在唱腔伴奏上，确立了京胡、京二胡、月琴的“三大件”基本结构与相应的演奏技术。

“三大件”中，有刚有柔、有高有低、有点有线，形成了合理的搭配。特别是领奏的京胡，声音洪亮堂皇，刚柔舒顿并举，在历代琴师诸如首创皮黄伴奏改吹笛为胡琴的王晓韶，改软弓为硬弓演奏的李四、樊三（徐慕云《梨园影事》）及后来的孙佐臣、梅雨田、徐兰沅等名家的刻苦钻研下，发展出了以连、断、顿、抖不同弓法，和沾、打、揉、滑各种指法，对唱腔进行托、保、衬、垫、补等丰富的伴奏方法，在尺寸、劲头、韵味上与京剧演唱形成了极为默契的统一风格，同时也构建了自己独特而成熟的演奏技巧，以至达到听京胡而知皮黄的效果。甚至，还形成了独立的京胡演奏艺术，并且成为整个戏曲音乐界中少见的、可以举办独奏音乐会的主奏乐器。

其次，在烘托表演、渲染环境气氛方面，则从昆曲、各个地方剧种以及民间器乐中吸纳大量的曲牌，构成了表现不同戏剧内容及戏剧情绪中的六种京剧曲牌——神乐、舞乐、宴乐、军乐、喜乐、哀乐，以及在演奏形式与音色划分上的不同类型——混牌子（管弦与锣鼓合奏）、清牌子（单以管弦演奏）、唢呐牌子、笛子牌子、胡琴牌子，表现力颇为丰富。

再次，打击乐的发展。京剧打击乐在广为吸收的基础上，最终确立了以鼓板引领大锣、铙钹、小锣的演奏这样一个基本结构，发展出一整套丰富的演奏语汇及语法，对舞台演出发挥了强大而独特的功能。从《京剧打击乐汇编》一书所收入的锣鼓点来看，就多达257种，这还不包括在实际运用之中，运用不同演奏方式（比如对锣的正击、侧击、闷击等）以及组合方式带来的音色变化，和因戏不同而导致的新的节奏形式的丰富创造。在戏曲演出中，打击乐对演员表演唱、念、做、打的起、接、顿、收，对戏剧气氛的张、弛、强、弱，都有极为主动的引领和表现，同时也成为了贯

串与统领全剧舞台节奏的鲜明形式。它既作用于演员的身体,又作用于角色的心理,既是戏曲表演的紧密配合者,也是戏剧节奏的强烈体现者,成为了表现戏剧不可或缺的一个重要手段。

(二) 构筑统一、鲜明的个性风格

一个剧种音乐的形成与发展过程中,如果只求多样而无统一,那是谈不上成熟的,甚至都达不到自成一体、构建剧种的基本标准。京剧音乐在广为吸纳、而且讲究“昆乱不挡”的前提下,却完成了自身鲜明统一个性风格的构筑,这主要得益于以下三方面的建设。

1. 语音统一

汉语语音的独特语音结构,决定了我国语言与音乐之间具有着特殊的紧密关系。同种声腔如果用不同语音来演唱,会产生不同音乐风格,乃至形成不同剧种——所谓“字音既殊,腔调即变”,正如梆子声腔在晋、陕、冀、鲁、豫等各地流布后用各地方言最终唱出了不同的剧种;而不同的曲调运用同一种语音来演唱,却可能形成完全统一的音乐风格——正如昆曲的曲牌数以千计,而且是吸收了大量的南、北曲,让人听到的却是浑然统一的昆剧风格,语音是其中重要的因素之一。因此,在京剧初兴之时,语音的统一是其重要的追求目标。

前面说到,当时舞台上是诸腔杂陈,梆子和皮黄、乱弹和昆腔同台演出,甚至在一出戏里同唱的所谓“二下锅”、“风搅雪”现象十分常见,更何况皮黄艺人总是主动学习和借鉴各种声腔之长,音乐风格的不统一便是客观存在的现象。即使是到了确立皮黄为主的时期,西皮和二黄之间的深度交融也还是一个问题。而且即使是京剧鼻祖老三鼎甲的程长庚、余三胜、张二奎,当时他们三人也依然分别还用徽、鄂、京这三种不同的语音来演唱皮黄,尚未完成真正的统一。

京剧语音的统一是由谭鑫培来完成的。他在人三庆班后曾拜在程长庚门下,程长庚因深研昆曲而咬字极清这一点对谭鑫培的影响非常深刻,因此谭鑫培在自己的唱念之中“任何一字一腔都能字字清楚从不含混,绝没有四声不正之处”(徐兰沅《徐兰沅操琴生活》);而在唱腔上,则又大量接受了以花腔著称的汉派余三胜、王九龄的艺术滋养,他在自己的唱腔艺术创造中极其重视字音与旋律的关系、语音的统一与规范,最后终于创立了“以湖广音夹用京音读中州韵”的京剧字韵,并以自己风行一时的“谭腔”而统一了整个京剧界的语音。以至有人评论:“本来天下无所谓谭调,只要将唱词中,字之阴阳尖团,平上去入,分得清楚,就字发腔,自成谭调”(张肖伦《菊部丛谭》)。足可见字腔关系之紧密,以及当时人们对于语音规范的高度重视。谭鑫培在字调的运用上是以湖广音为主的,即“阳平低出,阴平高,上声下行而去

声降后上挑”的形态。在前辈艺人徽、汉、京三种语言并用的情况下,他却作出了这样的选择,并不能简单认为他是湖北人的原因,而应该看到徽、汉、京这三种语言本身在音乐性上是不尽相同的,湖广音至少在声调方面其调值差要比另外两种语言大得多,换句话说,它声调的音域要宽广得多,这是极有利于唱念音乐性的发挥的。而运用湖广音时夹用京音,不仅有利于京剧在北京的立足,同一个字在唱腔中偶然作不同读音的处理,也对京剧唱腔旋律的丰富发展带来了极大的方便。艺术家的选择完全暗合了艺术发展的内在规律。

2. 音乐风格统一

京剧音乐在皮黄合流以后,大以皮黄为主兼用其他曲调的发展中不断融成一体,形成了自己统一的剧种风格。这个“皮黄化”的过程,实际也是一个交融、发展、提升的过程。前面说过,京剧唱腔的丰富板式、皮黄的反调、行当唱腔、流派唱腔,都是在皮黄声腔最基本的一对上下句中发展出来的,自然有着紧密的血缘关系和统一的艺术风格。但是对于外来剧种的声腔及各种音乐语言的吸收,“皮黄化”的任务就显得更加重要。

在这个方面,共同因素(特别是音调)的使用发挥了很大的作用。“小腔儿”的通用,不同声腔之间对结构方法的借鉴,不同声腔中相同落音的乐句之间旋律的相互借用,小垫头的通用以及过门的借用,都是普遍的手法。比如【四平调】与【二黄原板】之间在过门上的沟通,【南梆子】与【西皮原板】的过门借用等等,都使得它们的风格愈见融合与统一。当然,在唱法上因为具有发声、用气、行腔、润腔技术的成熟规范以及统一严谨的字韵,包括在伴奏上因京胡技术技巧的高度发展所形成的浓烈色彩与韵味,都对唱腔风格的统一产生了积极的作用。

正如京剧虽然受到昆曲的影响很深,包括对唱念咬字的讲究、角色上场的引子、小生行当运用小嗓演唱等都是来自于昆曲,但今天看来,京剧唱腔却完全不同与昆曲。而且即使是大量从昆曲搬用来的曲牌,一旦用京胡来演奏,便全然赋予了京剧的气质,形成了统一的艺术风格。

3. 以各个行当、流派的领军人物来形成艺术规范

京剧音乐的发展中,业内人士总是比较自觉地以各个行当和流派的领军人物的艺术成就来形成规范,这对京剧音乐发展具有特别重要的意义——它总是能让自己不同时期的艺术最高成就成为本剧种的公共财富,同时也形成了稳定的艺术标杆与起点,对艺术的质地和风格都有极好的规范与统一作用。这个特点或许是同京剧圈子内外都对这门艺术持比较“讲究”的态度分不开。

如果说老三鼎甲的程长庚、余三胜、张二奎是以

他们的艺术更多确立了京剧这个剧种在当时艺坛的重大影响的话,那么,谭鑫培则是以自己的艺术为京剧界自身树立了杰出范本。自谭腔成熟、风行之后,宗谭者如同众水归壑,形成了“无腔不学谭”的局面。后来者,也都是在这样同一个高度上又发展出余(叔岩)派、言(菊朋)派、马(连良)派、杨(宝森)派、高(庆奎)派、麒(麟童)派、奚(啸伯)派等等。同样,旦行的陈德霖、王瑶卿、梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生、张君秋,花脸行的金少山、郝寿臣、侯喜瑞、裘盛戎,小生行的德珺如、姜妙香、叶盛兰,老旦行的李多奎、李金泉,丑行的刘赶三、萧长华等,他们都在不同时期以自己杰出的艺术,为京剧各个行当创造了鲜明艺术个性的流派,为后世所景仰和尊崇,他们所积累的艺术财富——无论是丰富的剧目唱腔还是高超的演唱技艺,既为后辈立下规范,同时也滋养并不断催生着新的艺术成就。这种规范是一种极好的积累,也是一种极好的统一,它积极地维系、建设并发展着京剧艺术的统一风格。

(三)提升美的品格

京剧音乐在它的形成与发展过程中,不仅致力于建设和发展表现戏剧的丰富手段,构筑自己鲜明独特的个性风格,而且也终始不断在提升自身美的品格上作出了卓越的成就,以至成为了中国戏曲杰出的代表性剧种。这主要体现在如下三个方面。

1. 对雅与俗的追求。

京剧缘起于徽班进京,它的前身是民间艺术,而且京剧的兴起也是完全沿着清代戏曲“花雅之争”中不断胜出的花部乱弹之“俗”的道路发展起来的。而这种俗,则很重要地体现于戏曲的大众化和戏剧化的倾向上。也就是以更加质朴和通俗易懂的形式贴近民众、贴近生活,特别是能够紧密地反映当时的社会矛盾和民众心理,同时在文学和音乐上又突破了昆曲分出的形式和曲牌联套音乐结构的制约,以句数和段数的自由灵活、字数对偶但长短不拘的上下句形式,以及板式变化音乐体制这种更加自由和活泼的方式来充分发展新的戏剧性手段,并灵活地依据戏剧冲突来安排戏剧结构,大大克服了昆曲过于追求形式典雅而戏剧性不足的弊病。因此,花部戏曲虽然近俗,但毕竟其事“足以动人;其词直质,虽妇孺亦能解;其音慷慨,血气为之动荡”(焦循《花部农谭》),有着极大的感染力。而初兴的京剧,也正是首先以这种俗的魅力来征服观众的。

但是京剧的发展成熟却又是在“京都化”的过程中完成的,而决不等同于一般剧种的“地方化”。徽班进京之后,不仅于诸腔杂陈、名伶辈出的“戏曲中心”里兼收并蓄、获益提升,更是在京都这样的特殊文化环境以及高层次观众中不断地走向雅化,其中宫廷的重视与倡导具有不容忽视的作用。当时的光绪皇帝和西太后慈禧都酷爱戏曲,“供奉名伶,提倡戏

剧,实较明皇乾隆犹有过之,一时王公大臣、贝子、贝勒之精于音律、长于戏剧者,不胜枚举”(徐慕云《梨园影事》),以至谭鑫培等一批名演员入内廷供奉,都被赏赐品禄,皆有伶官之目。宫廷演戏则极其讲究,每戏都有一种叫做“串贯”的定本,详注“剧目名称、演出时间、人物扮相、唱词念白、板式锣鼓、武打套数,乃至眼神表情、动作指法、四声韵律、尖团字音等”(李洪春《京剧长谈》),极大保证并推动着表演的认真与精细之风。而宫廷的倡导,也必然引导大量文人、士大夫对京剧艺术的投入与影响,另一方面,京剧艺人则也主动与文人接近,钻研艺术,并接受帮助及文化熏陶。因此,京剧在唱念中不断“去怯味”,在音乐准确表现戏剧的基础上又进一步追求美感,讲究韵味,不断提升自己的品位,摸索并贴近规律,以艺术的高度与深度来完成自己的文化积淀。最终,以雅俗共赏的品质赢得了普遍的观众、获得了全面的兴盛。

2. 规范的意义。

京剧是一门特别讲究规范的艺术,演员讲究分行应工,表演尊崇流派,唱念讲究规范,剧目讲究戏路,学戏要求规矩扎实,装扮要求“宁穿破也不穿错”等等,这种讲究规范的结果,甚至可以达到演员在各地搭班唱戏,不用对戏而“台上见”也可以无缝对接的地步。具有规范并讲究规范,就能够让年幼的孩童学戏数年也可以颇具光彩,更能够让所有演员在前人艺术的高度上不断攀登,而不致于总是从零开始、盲目摸索。因此,京剧各个时期不同行当、流派的领军人物所创造的丰富表演艺术,在受到普遍尊崇之时,并不只是把艺术手段的丰富性、独特性确定下来,同时也是把它们美的品格确立下来、传递下去,并且通过美的不断创新和智慧的添加而获得不断提升。

所以,规范的意义,不仅是技术的范本,也是美的标杆。在不断创造音乐表现戏剧的丰富手段与技巧的同时,也让形式美的追求成为自觉,甚至突显其独立的审美价值。大量经典唱段的流传,诸如《甘露寺》的“劝千岁杀字休出口”、《文昭关》的“一轮明月照窗前”、《追韩信》的“三生有幸”、《宇宙锋》的“我这里假意儿懒睁杏眼”、《锁麟囊》的“春秋亭外风雨暴”、《红娘》的“小姐你多丰采”、《吊金龟》的“小张义”、《赵氏孤儿》的“我魏绛”等等,它们可以离开剧目的演出而反复欣赏、经久不衰,让我们深感艺术规范的成就与力量。

3. 音乐性与戏剧性的关系。

音乐性与戏剧性这一对关系,是所有戏剧音乐最基本的矛盾。戏剧中的音乐,如果不能很好地承担或者背离戏剧表现的基本要求,哪怕再好听,它都不是好的戏剧音乐;相反,虽然戏剧性很强,但音乐性却不够强,音乐自身的形式发展不充分,美感及其魅力也不足,那么它也不是一种成熟的戏剧音乐。所以,对音乐性与戏剧性关系的解决方法及其高度,很大程度上

体现着某种戏剧音乐的品质。京剧音乐在各个剧种中,在二者关系的处理原则及其手段上都达到了相当突出的高度。

首先是京剧音乐已经形成了自己表现戏剧极为丰富的手段。它是以刚健明快的西皮和深沉温厚的二黄为主体的,同时还辅以华丽缠绵的四平调、激昂悲愤的高拨子、清新柔美的南梆子等多种声腔,这些不同的声腔本身就具有不同的音乐色彩。而由此又进一步发展出了比较成熟的行当唱腔和流派唱腔,构筑了表现不同戏剧人物的得力手段。而极其丰富的板式唱腔更是把板式变化手段运用到了很高的程度,成为表现不同戏剧情绪的灵活方式。在它们的实际运用中,遵循着表现戏剧的基本原则,形成了很成熟、也很独特的戏剧结构方式。

比如,可以在不同场次中使用不同声腔来形成大的色彩对比;在同一个场次中,既可以有大段静场演唱的抒情性唱段,也可以有从容的叙述性唱腔,还可以有尖锐冲突的戏剧性唱段。既可以有大段的成套唱腔,也可以有单一板式的小型唱段,非常自由而多样。在服从戏剧表现要求的情况下京剧音乐也有各种灵活的音乐处理方法,体现着音乐与戏剧的高度契合。

比如,可以用【滚板】来表现半说半唱、如泣如诉的效果;也可以因表演上的要求而将规整的唱段切开,而中间使用过门或者锣鼓,来适应唱念做打表演艺术的综合发展及其呈现;还可以因人物的激动而处理成开口即唱,免去了惯用的过门;甚至是为了场上表演的特殊需要而把唱腔安排为不完整的“三条腿”,这些音乐形式都显得极富戏剧性,在表现戏剧上颇为得心应手。

但另一方面,京剧音乐又有对自身音乐性的高度追求。无论是唱念技巧的精细复杂,还是大量优美唱段的经久耐听,或是三大件演奏上的技艺高度,都曾经让京剧观众的审美达到了追求“听戏”的特殊状态,足以说明京剧音乐美所具有的品格。

京剧音乐形成与发展的这三条历史经验,其实也是所有剧种音乐发展成熟的必经之途,具有共通的道理,只是京剧做得更为出众罢了。这三个不同方面的追求都很重要,都需要认真建设,而且越是自觉便越有成就,剧种音乐发展也越快。当然,这三个方面也都有一个时代性的问题,也就是说,在表现戏剧的手段、风格的取向、美的趣味上,不同时代会有不同的要求与标准,因此,这种追求与确立就不应该是一劳永逸的。剧种音乐的成熟永远不要成为剧种艺术发展止步的理由,否则就必然走向衰老而被取代,或者只能送进博物馆成为让人怀念、膜拜的固化物。

二、京剧音乐的现代发展

(一) 京剧音乐现代发展回顾

20世纪以来,随着时代的巨变,京剧音乐有了较突出的发展。但基本上可以1949年为界,分为两个阶段、两种方式。

前半段,在大体没有改变艺术自发生存与生长的状态下,其发展基本是对原有格局的一种延续与丰富,比如流派的极大丰富,对剧目的丰富积累,地区流布的广阔延伸。20世纪开启了中国重大的社会变革,社会政治、经济、文化都发生了极其深刻的变化。从较为紧密的关系角度来看,由于近现代以来大中城市兴起,工商业发展,交通发达,茶园戏楼兴建,文化娱乐市场逐渐形成,大大促进了京剧的进一步流动与发展,在全国各地的演出乃至扎根已成格局。尤其是上海作为中国近现代文化的重镇,京剧活动极其繁盛,各地名家无不以到上海演出、立足为荣,而本地也聚集了大量南方京剧名家,并且以善于吸纳变革而形成了京剧海派。当时的社会改良,又因为倡导女权,先是戏园向女性观众开放,后来又兴起女性上台演戏,无形中推动了京剧旦行艺术的发展,形成了京剧男女演员并举、诸多行当全面兴盛的局面。

可以说,京剧绝大部分流派,除了形成的张(君秋)派、裘(盛戎)派以外,包括旦角“四大流派”的梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生,以及筱翠花(于连泉)、芙蓉草(赵桐珊)、黄桂秋等在内的旦角流派,以及生行的余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良、周信芳、唐韵笙、谭富英、杨宝森、奚啸伯、孟小冬,武生杨小楼、盖叫天,小生行的姜妙香、叶盛兰、俞振飞,净行的金少山、郝寿臣、侯喜瑞,老旦李多奎,丑行的萧长华等各路名家流派,基本都是形成于此时,他们也都不断创作了一批属于自己的优秀代表剧目,给后世留下了众多的优秀唱腔。当时流行“南欧北梅”(欧阳予倩与梅兰芳)、“南麒北马关外唐”(麒麟童、马连良、唐韵笙)的说法,也正可以从一个方面说明此阶段京剧在全国流行的格局及艺术上的丰富发展。

后半段,则是一种全新生态环境下的全新发展格局。主要表现为在政府的重视与支持下,新音乐工作者的不断投入,作曲专业分工的形成,导演制的戏曲创作格局的形成,以及同现代音乐教育及创作的接轨。这当然也是整个中国戏曲发展中有别于历史上任何一个阶段的新时期和新格局,只是京剧音乐的发展显得格外特殊而已。

1949年以后,国家政府对戏曲高度重视,把它看作社会主义文化建设的重要组成部分,曾为戏曲的发展与改革颁布过全国性政令,并组织过大量的活动,而其中大部分都与京剧关联紧密。比如,50年代的“戏改”运动、1952年的第一届全国戏曲观摩演出大会、1955至1957年先后举办的三届戏曲演员讲习会、文化部数次戏曲剧目工作会议、1959年新中国成立十周年献礼演出等活动中,京剧都占据了重要的地位。而1964年的京剧现代戏观摩演出大会、“文革”

十年中“样板戏”的创作与普及、新时期以来的纪念徽班进京 200 周年振兴京剧观摩研讨大会、纪念梅(兰芳)周(信芳)活动、梅兰芳金奖大赛、中国京剧艺术节、设立中国京剧艺术基金会、创办《中国京剧》杂志以及开办中国京剧优秀青年演员研究生班、评估国家重点京剧院团并实施保护与扶持规划等，则更是完全为京剧艺术的建设与发展所采取的政府行为。然而，在这半个世纪以来对京剧扶持的政策影响中，对京剧音乐艺术发展产生最深刻作用的还是这样两个方面：一是专业作曲分工的确立，二是现代戏音乐的创作。前者是艺术生产方式的根本性变化，而后者则是全新的内容对传统京剧音乐形式发展产生了空前的刺激与推动。

戏曲音乐自古以来并没有专业作曲，它的创作都是由演员与乐师所兼任的，体现了民间音乐的基本特征。伴随着“戏改”运动的全面展开，大量“新音乐工作者”进入了戏曲队伍，并由此逐步确立了京剧专业作曲的分工。他们基本都是接受了西方音乐教育的音乐工作者——20 世纪之初建立起来的中国音乐专业教育始终保持着“西制格局”，在进入京剧院团之后，先做学生，后做先生，甚至“先结婚后恋爱”，刻苦钻研京剧艺术，对整理和记录京剧传统音乐资料和创作新的作品等各方面都发挥了极为重要的作用。

在整个戏曲音乐专业化建设当中，带来的影响是巨大而深刻的。比如，较为系统地搜集、整理、出版了大量京剧音乐资料，建立了全面的戏曲教育机构——特别是专门培养京剧人才的中国戏曲学校，而全国各地的戏曲学校也大多开设了京剧专业——加强了京剧音乐研究，尤其是在音乐创作中，大批专业音乐工作者的加入不仅意味着从总体格局上沟通了传统音乐与现代音乐的发展——“样板戏”的创作时期甚至把当时中国音乐界最优秀的作曲家、指挥家、演奏家调集到京剧的创作和演出中来，而且也自然带来了许多新技术、新观念、新趣味，极大地推动了京剧音乐的新发展。在这种专业分工的创作新格局下，自然会有利于克服历史上的经验积累方式而不断提升对创作规律的认知、对作品精致的要求、对继承与创新都要保持质量的理性自觉；会在戏曲从广场艺术走向剧场艺术的转换中努力追求现代剧场优质的听觉艺术效果；会从理性上更加深刻地思考如何在音乐创作中处理好戏与曲的关系、唱与念的统一、声乐与器乐的均衡、唱腔与演唱的关系、音乐与效果的配合、剧目创作中音乐结构的完整与严谨要求等以克服因人设戏所带来的残缺和失重；以及引进新的作曲技术并且探索京剧音乐新的发展方式及其可能等等。

而新内容的创作、特别是现代戏的创作，也对京剧音乐发展带来了很重要的推动作用。20 世纪上半叶，虽然也曾出现过比较自然地要求京剧表现现代生活内容、反映民众心声的艺术倾向及其实践，但随着

戏曲改良在艺术上的失败而时装戏和现代戏很快消退了。但是 1949 年以后，在政府的大力倡导下，现代戏的创作成为突出的现象——甚至一度扭曲成了唯一，这在客观上极大推动了京剧音乐的探索与发展。通过对新的音乐语言的吸收、新的作曲技术的运用、新的音乐个性的追求、新的气质与韵味的捕捉、新的唱念方法的探索等富有创造性的实践，传统的京剧音乐在表现现代生活中的难题大体被解决了。

因此，在这几十年中涌现出了一大批在音乐上很有成就的各类京剧作品，如《柳荫记》《满江红》《白毛女》《白蛇传》《穆桂英挂帅》《望江亭》《赵氏孤儿》《西厢记》《杨门女将》《红灯记》《智取威虎山》《沙家浜》《海港》《六号门》《节振国》《黛诺》《箭杆河边》《龙江颂》《杜鹃山》《蝶恋花》《恩仇恋》《徐九经升官记》《对花枪》《曹操与杨修》等，它们有力地显示了这个时代所特有的成就。它们在京剧音乐原本已经相当成熟的前提下，再度发展，在极大丰富京剧音乐新的表现手段、发展新的风格气质、形成新的美感方面，都取得了无可置疑的重大收获。

当然，在整个京剧音乐现代发展的历程中，特别是在它的专业化建设中也存在着比较突出的问题。比如，很容易出现简单排斥戏曲音乐的民间性特点，对戏曲音乐的程式性、对音乐表演及其发展之中的不确定性甚至是创造性，一概采取鄙薄的态度，对戏曲音乐的专业化建设误以为就是用西方专业音乐来取代民族戏曲的民间性，在作曲专业分工后演员的艺术创造性被无形地削弱乃至剥夺，在创作与表演中甚至从观念到技术上都有“以西代中”的倾向。与此同时，与“西化”干扰并存的“政治化”倾向，也对京剧音乐艺术带来了伤害。最为极端的例子就是，“样板戏”音乐在“阶级斗争观点”和“三突出原则”的指导下，正、反面人物音乐形象的模式化和概念化，以及音乐总体风格上的高、强、快、硬，那种剑拔弩张的表达方式。

由此看来，整个京剧音乐的现代发展，基本上走的是一条积极追求现代化与民族化相结合的道路，但是基本上也始终并未能够从根本上解决好自身发展中“粗暴与保守”之争的问题。

(二) 当前京剧音乐创新发展中的主要问题

新时期以来，京剧音乐的创作发展处于不断困顿与萎缩之中。这固然与“文革”十年除了“样板戏”之外一概禁演所有“老戏”、人为割断京剧艺术传统有关，但也更是由处于全球化的世界格局和改革开放社会转型的国内格局之中，作为民族传统艺术的普遍命运所致。

全国京剧院团数量锐减，观众老化，演出的数量与质量下降，成为了一个基本事实。特别是专业音乐人才投入的中断——戏曲音乐教育自身十分薄弱，而全国的音乐学院则完全没有戏曲专业设置，使得今天

的京剧音乐建设发展,作为我国民族传统音乐中的一个品种,再度出现了与现代音乐之间的基本隔膜状态。

我们常常看到,京剧的成熟和自我封闭往往导致牺牲与丧失以往自身的优秀传统——善于吸纳同时代艺术最新、最高成就的追求与能力;对传统遗产流失的焦虑,包括把京剧绝对化地视为古典艺术的观念,则导致了必须原样保存而反对现代化的要求;现实当中创作力量薄弱并且投入不足所致的新创作品、特别是艺术创新和探索质量不过关,也引发了对创新本身的置疑。因此总体看来,今天的京剧音乐发展,一方面人们对传统的认知不断加深并格外尊崇,另一方面则因创作力量薄弱、浮躁世风之下创作质量也在降低:在双重因素的共同作用下,往往落入“不如守旧”的状态,因为这样做,既省力,又不容易遭人指责。故而,近若干年来京剧音乐作品大部分是在低层次徘徊,不仅缺少真正在艺术上的有效积累,更谈不上自身发展的质的突破。

其实,京剧音乐从来也没有僵化,也决不应该僵化。从京剧音乐现代发展的历史经验与实绩,与它所肩负的现代使命来看,我们都应该有责任、也有信心地认为,它既要保留古典美,也要创造现代美。京剧作为一个最具有民族精神气质的代表性剧种,它最有资格、也最有责任对自己提出这样的要求。今天整个中国文化的建设发展,完全处于一个全球现代化的潮流之中,也处在一个完全开放的世界环境之中,京剧的生存发展同样如此,它必须拥有面向现代化、面向世界、面向未来的宽阔胸怀与视野。在这个前提之下,当前京剧音乐创作发展中特别需要注意两个问题。

第一,积极建立双重视点、双重乐感、双重修养。

20世纪以来的戏曲音乐发展,始终伴随着中外音乐文化交流以及中国专业音乐建设这两大主题作为宏大背景的。因此,京剧音乐的现代化进程的基本方式、也即专业化建设工作,也始终紧密联系着中外音乐文化的交流。京剧音乐的现代发展既要扎实继承、又要积极创新,既要努力吸收外来音乐的各种滋养,又要自觉保持民族精神及其特色。这些问题始终紧紧纠缠在一起,在某种程度上体现了一种古今关系与中外关系的一致性。今天我们在现代京剧音乐发展的道路上,特别需要以前所未有的开放心态,自觉清醒地牢牢把握戏曲音乐的民族性与现代性这样的“双重视点”,努力培养应有的中外音乐文化的“双重乐感”,并且积极建构学贯中西的“双重修养”从深层次完成当代京剧音乐传承与发展的重大使命。

我们要从培养人才的角度,更加自觉地打破长期以来戏曲教育与音乐教育的疏离状态,把戏曲界、戏剧界、文化界同教育界更加紧密地联系起来,从合理的知识结构角度,为民族戏曲的健康发展提供应有的

人才资源与理论支撑。

我们也要在创作观念及实践中,不断自觉地深入体味乃至能够把握戏曲音乐民族性与现代性的内涵与实质。一方面,要全面把握京剧音乐作曲技术、演唱技术、演奏技术这样一套独特的音乐戏剧化方式之文化积累,特别是要深刻领悟它们与民族内在的精神联系;另一方面,则要探索表现现代生活内涵时对形式的创造性变革,追求新的气质与趣味,特别是在吸收新的艺术观念和技术手段时,努力达到融通、并保留自身的优良传统,提升专业化水准却不排斥民间性的合理因素尤为重视演员创造能力及个性发挥,运用新的、外来的技术而并不丧失民族神韵。

第二,在操作层面上要努力克服“两功”的欠缺。

当前大量的京剧音乐作品,包括其中的创新追求,质量不高,也难以流传,比较直接的原因就在于缺乏“两功”:既缺功力,也缺功夫。

功力不足,一方面是由人才老化、人才流失所致,且不说高水平的作曲家,目前全国京剧院团中就连专职的作曲也日渐稀少(许多院团连一个也没有);另一方面则是对现状认识不够。正如同今天戏校毕业的演员会戏太少一样,作曲本科毕业的学生同样会戏太少,甚至连看戏都少,进团工作以后,这种状况依然没有得到根本性改观,这一点却没有引起普遍应有的高度重视,并加以切实的改变。京剧音乐是一种程式性艺术,对其丰厚的遗产如果没有充分的理解与把握,就断不可能具有创作所必需的深厚功力。过去京剧没有专业作曲,大多是演员、乐师自己设计唱腔,他们虽然没有学过作曲,但学戏太丰、演出太多、体味太深,这一点,与我们今天的情况具有太大的差异。当年谭鑫培大胆发展新腔,能够吸收各种丰富的营养,包括外来剧种以及说唱大鼓,但仍然还是京剧,他的唱腔出新但不出格且尤有品格,既好听又耐听,就是因为功底深厚。他自己会戏三百多出,在上海常年演戏竟然可以每天不重复;周信芳一生演戏六百出之多,才能于倒仓困境之中,别出一格、创立新的流派。这些情况太值得我们深思。

功夫不够,则完全是由于现实中自身的浅薄与浮躁。一方面文化的主管部门包括院团领导大大低估了音乐创作对剧目成败的影响,以及音乐创作的复杂繁难,不知道应该在音乐上下功夫,因此就会出现一个剧本创作、研讨、加工一二年,一旦定稿则仅留给作曲半个月时间的现象,完全不懂得“唱腔不过关,戏就留不住”的基本道理,剧院组织新剧目创作时在音乐上下的功夫远远不够。另一方面,曲作者完成任务式的创作,缺少必要的功夫。因为不被重视,待遇也低,时间又短,压力还大,往往导致抢时间完成任务、拿了钱交活儿的现象,甚至出现作曲只写唱腔、连唱腔过门都不考虑而交由琴师去填空的现象,这样的结果必然就是匆忙之作,而不可能反复(下转第56页)

及其电影理想,而当这种“透支”到达极限以后,电影市场迅速“跌落”,这些企业又会同样迅速地撤退出电影产业,又去寻找新的市场“猎物”。此时,留给电影产业的将是生态“严重污染”和“破坏”,而它的“治理”绝非一日之功也非一本之利。如此“热钱”“炒坏”一个行业生态的案例并非鲜见。

因此,在当前电影产业“钱”江浪潮滚滚之时,需要呼吁的是电影生态保护,电影作为文化产业,它首先是文化然后是产业,而不是首先是产业然后是文化。这是一个良性发展的行业规律,也是作为每一个进入这个行业者的天职。
(责任编辑:楚小庆)

参考文献:

- [1]张曦.娱乐年终策划:2015·中国电影市场前瞻[N].中国新闻社,2014-12-24.
- [2]周南焱.冯小刚呼吁重塑电影人文精神[N].北京日报,2014-04-10.

- [3]万一、邬焕庆、姜辰蓉.中国电影制片人整体素质亟待提高[EB/OL].新华社,2006-07-04.
- [4]杨莲洁.《失恋33天》宣传锁定文艺青年[N].北京晨报,2011-11-23.
- [5]渔夫.一个制片人的50条自我修养[EB/OL].编剧帮网,2015-04-10.
- [6]浅谈影视制片人的素质[EB/OL].中国影视艺术教育网.
- [7]何群.配方式生产:好莱坞电影产业的文本制作[J].文化产业,2002,(10).
- [8]刘阳.电影产业:收益岂止是票房[N].人民日报,2013-07-29.
- [9]黄旖琦、李启玮.商界人士:中国进一步深化将影响亚洲[N].人民日报,2013-07-29.
- [10]厉震林.中国文化的“养生法”[J].群言,2015,(01).
- [11]阎建刚痛批文化资本泡沫:我们电影不缺钱[EB/OL].中国娱乐网,2015-04-13.

Several Keywords Relevant to Film Industry Upgrade

LI Zhen-lin

(Shanghai Theatre Academy, Shanghai 200040)

Abstract: Chinese film industry is now coming into a phase in which market quality is appealed. There are several keywords relevant. The first is professional film producer: he is supposed to be the first author of film, and his style decides the style of the film. The second is professional labor division, and this makes a lot of professions that once were not sufficiently paid attention to continually emerge. The third is post film product: for it, we should establish a conception of grand film industry. The fourth is a new profit model, that is to say we should try various kinds of continual profit ability. The fifth is youth community: we should strengthen internet marketing means and innovation and creativity. The sixth is film ecology: we'd better not repeat to destroy a professional ecology.

Key Words: Chinese Film Industry; Professional Film Producer; Professional Labor Division; Post Film Product; Youth Community; Film Ecology

(上接第41页)推敲,也没有可能同演员、乐师进行磨合斟酌,同样也不可能在练乐、坐唱上多下功夫,更不可能在完成任务之后,再对作品进行反复多次的修改。而这一切,原本都是一部好作品所应该下的所有功夫。

本来,即使是功力深厚,不下功夫也出不了好作品;相反,如若功力不足,多下功夫也至少可以有所弥

补。现在的问题却是,功力原本就不足,且又不下功夫,而且每次新创作品总是一锤子买卖,还想砸出一个金娃娃,岂非笑谈?

从当前京剧音乐创作实际情况出发,我们必须高度重视扭转目前创作缺乏“两功”的现象,让当前京剧音乐较为薄弱的继承与发展问题得到最为直接和切实的改观。
(责任编辑:陈娟娟)

Peking Opera Music and Its Modern Development

WANG Ren-yuan^{1,2}

(1. Jiangsu Provincial Department of Culture, Nanjing, Jiangsu 210029;
2. Jiangsu Provincial Research of Culture and Arts, Nanjing, Jiangsu 210005)

Abstract: The historical experience of Peking opera music mainly lies in three aspects as follows: firstly, it is necessary to endeavor to develop rich means to represent opera through music; secondly, to establish peculiar style; thirdly, to promote the quality of beauty. Up to 20th century, as the time goes, Peking Opera music has had comparatively prominent development. In this paper, I firstly review the modern development of Peking Opera music, then I set forth several problems in current innovative development of Peking Opera music and propose relevant countermeasure.

Key Words: Peking Opera Music; Historical Experience; Modern Development