

京剧音乐的程式化特征探微

陈晶

(沈阳音乐学院 音乐学系, 沈阳 110818)

摘要:程式是京剧前辈艺人所累积的智识成果,是京剧音乐表现形式和技巧展示的规范,是京剧音乐最显著的特征之一。京剧在音乐结构、声乐艺术、器乐艺术等方面都具有程式化特征。京剧作为板式变化体的主要代表,将戏曲中诸多的艺术肌理内化为有机的整体,兼具曲牌联套体的结构特征,其音乐体制是一种板腔一曲牌混合体;京剧以韵体的唱腔与散体的念白共同构建了高度凝练的、散韵相间的声乐艺术体式;京剧伴奏乐队与唱腔、表演彼唱此和、相辅相成,在共性中寻求个性,在规范中表达自由。京剧音乐的程式化是创作者与欣赏者之间约定俗成的规范,是对作品进行价值判断的标准,京剧音乐的程式性并不是简单地将其框定于某种普遍的、一般的经验主义法则之中,而是在根植传统的基础上,依据剧情的需要和人物形象的塑造展开创造性的、灵活性的二度表演创作。进入新时代,应深化相关理论研究,激活京剧传统文化质地,在唱腔、音乐创作、伴奏乐器、乐队伴奏等方面进行革新,满足人们不断变化的审美需求。

关键词:京剧音乐;程式化特征;结构特征;声乐特征;器乐特征

中图分类号:J821.2 **文献标志码:**A **文章编号:**1673-8039(2022)04-0060-08

清乾隆年间,“四大徽班”奉诏进京贺寿,皮黄腔作为京剧艺术之嚆矢,融汇借鉴了昆曲、梆子等戏曲音乐在声韵、节奏等方面的精粹,在结合了北京方言的基础之上,将戏曲板式变化加以发展、提高,从而形成了迅疾风靡朝野、蔚为风尚的京剧。作为中国国粹的京剧,将音乐、武打、舞蹈、美术、文学等贯通融释,以虚实结合的表现手法,凭借表演艺术与造型艺术使现实主义与浪漫主义的舞台呈现相得益彰。京剧为各类艺术因子的集成者,正如王国维在《戏曲考源》中谈到:“戏曲者,谓以歌舞演故事也。”^{[1]256} 由是,音乐与戏剧作为包括京剧在内的戏曲艺术的乘积,共同决定着京剧“艺术向量”的大小与优劣。而音乐作为衡鉴与辨析京剧艺术的圭臬,伴随着京剧艺术历经了几百年的历史,形成了典型化、规范化、程式化的艺术特性。而“程式化”则成为京剧艺术得以抽情凝声、铸模成势,从而达到一种“美的理想”的根本性内核与支撑。本文将研究视阈投射在京剧的音乐结构、声乐艺术、器乐艺术的程式化特征方面,在承继中华民族深厚历史中所积淀的艺术精

髓基础之上,以期在新时期与新世纪的文化语境下,剔芜存精,不断探索京剧音乐理论的内涵,进一步彰显京剧艺术的民族性与时代性。

一、京剧音乐结构的程式化特征:多重统一的“一体性”

戏曲音乐以其特殊的范式,也就是程式化组织方式,将戏曲中诸多的艺术肌理内化为一种有机的整体。戏曲音乐作为各声腔系统的音乐组合和表现形式,其结构形式大致包括三种类型:一种是曲牌联套体,元杂剧、昆曲等剧种属之;一种是板式变化体,评剧、越剧等剧种均属于这一体系;还有一种是曲牌联套体与板式变化体的综合运用,像扬剧、楚剧、闽剧、锡剧等,即属于这一类。

曲牌联套体,是由多支曲牌联缀组合成套的结构体制,其可将速度、节拍相异的曲牌按照一定的组织化、规则化整合。元杂剧、昆曲等作为曲牌联套体系的拥趸,将戏剧内容层次变化、人物形象塑造、角色感情递嬗顺利接榫而成套曲形式。在元杂剧的表演中,其音乐规定每一折戏演唱同一

收稿日期:2022-03-31

基金项目:辽宁省教育厅科学研究经费重点攻关项目“互联网语境中的中国传统音乐文化的传承与教学创新研究”(2020SYZ01);沈阳音乐学院院级科研项目“一带一路背景下的法国汉学与中国音乐文化研究”(2020YLY12)

作者简介:陈晶(1978—),女,黑龙江哈尔滨人,文学博士,沈阳音乐学院音乐学系副教授。

宫调的一成套曲子,它的每一套曲子少则由三、四支,多则可达二三十支曲牌构成。在现存的一本四折元杂剧中,也包含着四种不同宫调的联缀。这四个宫调的分配,大多数是第一套为仙吕宫,第二套为南吕宫,第三套为中吕宫,第四套为双调。其曲牌运用的手法也相当丰富,有的可以由一般的单曲连接,有的也可以用两曲循环相间的手法构架,有时也可运用同曲变体,或者突出运用一个曲牌及其变体以及转调等^{[1]473}。而梆子系统、皮黄系统所属的板式变化体,是以某一基本曲调为基础,通过速度、节拍、节奏及旋律变化演变成一系列不同的板式,如慢板、原板、快板、散板等。不同的板式变化和相异的旋律进行,使得唱腔既有统一的音乐风格,又有丰富多变的特性,在极大地发挥了唱腔所具备的表达人物感情、刻画人物性格的表现性功能的同时,也积极地促动着矛盾冲突发展的戏剧性功能的展现。

京剧作为板式变化体的主要代表,也兼具曲牌联套体的某些结构特征,其以民间音乐的变奏方法为基本原则。在传统剧目中,京剧一般或选用相应的民间器乐曲牌,或是将曲牌加以改编利用,如吹打曲牌、唢呐曲牌、笛子曲牌、丝弦曲牌等。京剧的板式变化体突破了联曲体的结构形式,不同于以曲牌的更迭来变化曲调,而是依托板式的变化来完成曲调的演变。但京剧一般是以原板板式为基准而变化派生出其他的板式。各种板式变化大致以散、慢、中、快、散为布局,如西皮常用散板—慢板—原板·二六—流水·快板—散板^[2]。京剧是以二黄、西皮声腔为主要腔调,兼用南梆子、四平调、高拨子、吹腔等腔调及“罗罗腔”“柳枝腔”“云苏调”等而形成的杂腔小调。京剧唱腔为多声腔结构,例如《四进士》《捉放曹》《打渔杀家》《空城计》《二进宫》等采用了皮黄腔,《夜奔》《扈家庄》等则采用了昆腔,《打樱桃》《春双会》《连升店》用的是吹腔,《小上坟》《小放牛》《锯大缸》等则用的是杂腔小调。从这个角度来讲,京剧的这种音乐体制也可称为板腔—曲牌混合体式。

二、京剧声乐艺术的程式化特征:高度提炼的表演语汇

作为音乐化的戏剧之一,京剧的四种基本艺术手段“唱念做打”中,“唱”与“念”位占两席。演唱与念白作为京剧声乐艺术的主要表现手段,

也具备一定的格律性和规范性特征。而这种规范性作为将生活形态的原本变为艺术形态的摹本的高度凝炼的艺术加工手段和方式,成为京剧艺术的表现功能与观众的审美功能得以实现的关键与保障。

(一)唱:以声象定位人物形象

京剧的唱,经过众多的先贤前辈不断的摸索、实践,将行腔、发音、吐字等技巧杂糅,在运气、色彩韵味、演唱技巧等方面形成了自己独特的且相对固定的体例结构。首先,京剧的声乐演唱讲究字正腔圆,也即“声、腔、字”的融洽无间。其次,京剧声乐表演以达意为主,旋律的表情作用居辅助性的地位,主要是对字意的烘托、渲染和强调。而更为重要的是,京剧声乐艺术具有描写性格的特点,这是其区别于西方歌剧声乐艺术的最为重要的特性之一。歌剧艺术将声乐演唱框定为男高音、女高音、男低音、女低音四个声部,而其划分准则与依据则是为区分音域的高低和辨析音色的差异性。而京剧的声乐表演则不然,其借助唱腔中表情达意的传递而视人物形象和性格的塑造与刻画为旨趣^[3]。如京剧《铡美案》“大堂”一出(见谱例1),包拯在开封府内用【西皮导板转原板】的唱腔义正辞严地指出陈世美抛妻弃子、背信弃义之德行。但陈世美却倚恃附马的特殊身份,通过【西皮原板转流水板】的唱腔尽显其狂悖无道和专权跋扈。在人证物证俱在的情况下,包拯用一段【西皮快板】宣读了秦香莲的状词,揭露了陈世美杀妻灭子、逼死韩祺的丑腔恶态,并最终将陈世美严惩不贷、绳之以法^{[4]118}。此唱段中,包拯运用“散—慢—快”的逐次渐快式的音乐节奏,凭藉唱腔音乐的层层布控、倍道而进,清晰地揭示了角色的情绪演进,从好言相劝、语重心长,到不堪忍耐、怒不可遏,准确地展示了包拯英勇果敢、砥励清节的形象定位。

唱腔与角色特征之间具有极大的关联性,这在京剧行当的划分中得到进一步佐证。京剧演员有专门的角色定位与分工,通过生旦净丑不同行当的演唱,以声象准确定位剧中人物形象。其中,生是扮演男性角色的,又可分为老生、武生、小生、娃娃生等。因老生多表现壮年和老年人,故发音高亢苍劲、洪亮沉着。旦为扮演女性角色的,也有青衣、花旦、刀马旦、老旦等之分。因青衣多扮演正派而端庄的女性,故须有稳重而华美的音色。净,又称花脸,是扮演个性豪迈的男性角色的,故

花脸的演唱多为刚劲雄壮、粗犷豪放。丑角,有袍带丑、方巾丑、茶衣丑等之分。顾名思义,其多表现诙谐幽默式的人物,故演唱上多以风趣且夸张性较大而见长。由此,行当唱腔的典型化与程式化,一方面使得各行之间的发声方法和曲调的色

彩产生了明显的辨识度;另一方面,也进一步促动了京剧各种流派的创立,并且使人物性格化特征的体现通过各流派的演绎而获得了长足的发展与完善。



谱例1 京剧《铡美案》“大堂”片断

谭鑫培的“谭派”演唱被顾曲家们称为“云遮月”,圆、稳之中略带伤感、颓唐之意。这一特性使“谭派”擅以表达人物的哀叹、悲辛的情绪而著称,如《洪羊洞》《探母》《南阳关》《卖马》等^{[5]173}。其中《卖马》塑造的是落魄失意的秦琼的形象。而在《南阳关》中,谭鑫培在舞台上展示了伍云召愤懑情绪的宣泄;马连良的“马派”的唱腔以线条委婉、酣畅、细腻中见洒脱而享誉剧坛。如《借东风》《草船借箭》中,马连良为观众刻画了圆润流畅而又沉静稳健的诸葛亮这一人物形象。

重要标识,擅于抓取每一段唱腔中的细小环节做精致处理,将人物心理层次的递嬗表现得分明而凿凿。如《贵妃醉酒》的第一个片段里,“海岛冰轮初转腾”唱腔一出现(见谱例2),梅兰芳便以独具特性的声线与音色将国色天香的杨贵妃的本原形象还原至观众的视表象之中。接着,唱腔通过节奏上的短促停顿、旋律上的绵延起伏以及音调上的开阔悠扬,将杨贵妃从清醒至微醺的整个过程渐次演绎,并将其从神采飞扬至落寞寡欢的心理变化过程表现得极为自然而又合乎逻辑(见谱例3)。

梅兰芳的“梅派”表演艺术以“雍容华贵”为



谱例2 “海岛冰轮初转腾”片断



谱例3 “海岛冰轮初转腾”片断

综上,唱腔,这种兼具稳定性与可塑性的符号化表演,作为京剧声乐表演艺术的重要介质,是音乐声象对观众听觉感官上的直接“投影”,而观众在听戏时,脑内能否引起视表象的浮现,也即人物的神采风韵与复杂的内心世界,也皆仰赖于此。

(二)念:“千斤话白四两唱”

除唱腔流派表演以外,京剧声乐艺术的程式性特征还可通过念白来展现。念白有着悠久的历史渊源,盛唐时期的俗讲与变文,宋代的讲史、谈经、小说等说唱艺术中都存有念白的历史印记。明代姜南《抱璞简记》云:“北曲中有全宾、全白,两人相说曰宾,一人自说曰白。”^{[1]472} 这证实了以语言来阐述、推动和联接剧情的“念白”在元代杂剧中便已广泛运用,且与“一人主唱”的“曲”部分,形成各司其职但又枝干相持的关系。

京剧依循自身的表演艺术规律,将念白从语音上划分,有韵白、白话、吟诵和怯口之分,并以字

音准确、疾徐有致、层次分明、悦耳动听为轨范。从形式上划分,念白有对白、独白、插白等。如《玉堂春·起解》一出,在苏三演【西皮慢板】时,崇公道有几处在演唱的间奏中进行的长段插白。念白时既要注重和唱词的结合,同时还要严格地掌控节奏和速度行进,每段念白结束时恰好间奏完毕、演唱开始^{[4]62}。因此,念白的轻重缓疾、抑扬顿挫皆需字雕句镂,并且相较于影视剧、话剧等其他姊妹艺术的台词来讲,京剧念白更为强调韵律感与节奏感。

此外,念白在将朗诵调上升到声音的一定强度和高度之时,亦可衔接板式。传统剧目《苏三起解》中“苦哇”的台词(见谱例4),念白已不再具备典型的语言化的本质,而从声调上作夸张的处理,从下行大三度再上滑到七度,随后接锣鼓经“冒子头”与反二黄过门,这部分念白预示和规定了板式的类型,并形成固定搭配^[6]。



梅派以及一些老生和老旦的唱腔均属此类型。在为这种唱腔伴奏时,无论是弦乐,抑或是弹拨乐,都应以老成持重、不拘绳墨的弓法或轮推动唱腔层层铺陈,从而将人物情绪的表达步步递升,形成一种从容不迫、泰然自若的音乐效果。

第三种“甩腔不坠型”,主要体现在唱词的句尾处。演唱者在句尾处有意识地将节奏慢下来,

也即坠下来。而乐队的节奏却与之相悖,即“甩腔不坠”。在奚派的《白帝城》中“点点珠泪往下抛”【反西皮二六】唱腔便属此类(见谱例5)。演唱者在每一句唱词的最后一个字都往下坠,而乐队为了保证节奏,并没有随着演唱一起撤节奏,而是坚持住原节奏。即“演员耍着走,乐队超着走”^{[9]115}。



谱例5 “点点珠泪往下抛”片断

综上所述,京剧文场中常用的管弦乐伴奏主要用于唱腔的托、保、垫、补、裹等。也就是说,乐队伴奏通常以配角的身份,通过与唱腔的彼倡此和、相辅相成,在共性中寻求个性,在规范中表达自由。

(二) 打击乐伴奏:广阔性表现空间的铺陈

除管弦乐队为唱腔伴奏以外,武场中常用的打击乐器也是京剧器乐音乐的重要组成部分。京剧打击乐器主要有鼓、板、大锣、铙钹、小锣,兼用大堂鼓、小堂鼓、大铙、小铙、碰钟等,其中鼓板是乐队的指挥乐器。按照锣鼓应用的范围加以划分,其可分为开唱锣鼓、身段锣鼓、念白锣鼓与武打锣鼓等。这些锣鼓的应用范围虽有区别,但彼此之间也不可单独割裂而使用。例如【慢长锤】,它是上场用的,为了配合人物上场的步伐、动作,但同时,它又是【慢板】【原板】【二六】的入头。用【慢长锤】上场时,后面必定要接唱【慢板】【原板】或【二六】。再如为加强语气而用的锣鼓,也常常同时配合动作^{[10]321-322}。也就是讲,虽然锣鼓各有特色与功能,但在京剧音乐中也常是融汇贯

通、一鼓兼用的。

打击乐的节奏鲜明、音响效果强烈,担负着唱腔与剧情节奏变化的职能^[8],在渲染戏剧气氛、刻画人物性格、衔接剧情与唱腔等方面发挥着极大的作用。《四郎探母·坐宫》一场,杨四郎上场唱“杨延辉坐宫院自思自叹”的一段【西皮慢板】,运用小锣,抒发了人物内心此起彼伏而略显悲凄的感慨之情。而《水浒》戏中宋江的“排山”,《空城计》中诸葛亮的点将,则充分利用大锣的音响特征,营造出一种奋武扬威、庄严隆重的气势。《洪洋洞》中杨延昭病重的一场,《桑园寄子》中逃难上山,用铙钹的色彩音调来描绘悲凉、孤寂的心理情态。

在演唱时,打击乐器还可统摄演唱速度、力度的变化。如《打渔杀家》第二场,为了加强桂英“照芦花”这三字的节奏感,锣鼓上便使用了【三锣】,一字一音(见谱例6)。同时,配合与此相适应的舞蹈动作,从而极好地统一了舞台节奏风格、凸显了人物内心思维活动。



谱例6 《打渔杀家》第二场片断

承上所论,无论是表演或是做工,打击乐器以其表现形式的广阔空间和立体性结构成为容纳戏剧与音乐内涵的主要表现手段之一。同时,也因其特殊的质料性能,在某种程度上解决了京剧音乐中管弦乐器表现能力相对不足的问题,绝长补短、相得益彰,成为中国京剧艺术特有的且有别于西方歌剧艺术的音乐表现路径。

四、京剧音乐程式化的作用:相对结构与适度解构

京剧音乐脱胎于皮黄腔,又以吸收、借鉴其他剧种音乐之精粹为金科玉律,从而使其曲牌、唱腔、锣鼓等音乐表现在长期的艺术创作、加工过程中日臻成熟、完善,并形成了一定的规程形式。而这种规程体现的既定范式,是京剧音乐一度创作的根本规范,是二度表演创作的基本轨范,是三度观众审美的关键准则。也即,京剧音乐的程式化是艺术创作者与音乐欣赏者之间约定俗成的规范,是对作品进行价值判断的一种标准。

京剧音乐的程式化是区别于西方歌剧音乐创作的重要特征之一^[11]。西方歌剧音乐创作所秉持的基本理念是打破共性化,走向个性化。特别是进入至浪漫主义时期以后,个性化与多样化成为作曲家展开创作的圭臬。因此,西方歌剧作曲家运用独特的音乐风格,鲜明的艺术色彩,丰富且复杂的和声、复调、曲式、配器等现代作曲技法,各异的音乐结构与体裁等表现形式来承载作曲家的想象力与独创性。突现个性化,是西方歌剧音乐

创作的基本主旨与概要特征。当然,程式并非完全被西方歌剧音乐创作所摒弃,其三部曲式、回旋曲式、奏鸣曲式等音乐曲式结构以及调性布局等也皆具有一定的程式性。

但在京剧音乐创作中,所执持的则是更倾向于共性化的程式特征。在唱腔方面,板式的结构形式、节奏型态、旋律特点、句式落音、字位的安排、板式变化规律等具有程式性;在乐队伴奏方面,曲牌的运用、锣鼓点在配合唱腔、念白、表演动作所形成的规则等也具有程式性。如京剧西皮原板是“眼起板落”,即弱拍起、强拍落,二黄原板唱腔体现的是“板起板落”的规范性。运用锣鼓起唱,也有一定规则,唱慢板、原板、二六板时用【夺头】起唱,唱快板时则用【紧锤】而不能用【夺头】。锣鼓点在配合表演动作方面也有一定的规定性,例如,以慌乱焦急的心情上场,必用【乱锤】;心中有事匆忙走上时,就常用【水底鱼】。器乐曲牌的运用,也形成一定的规则,戏中主帅升帐、发兵、点将时,常用唢呐曲牌【水龙吟】,又名【大开门】;凡在戏中表现上朝、回府、打扫房屋、摆宴、拜堂等情节,通常都是演奏胡琴曲牌【小开门】;而迎送宾客、接旨参拜、升堂等情节必用唢呐曲牌【工尺上】,又名“吹打”或“拜场”。

当然,程式并不是一成不变或泥古拘方的代名词,如在京剧《骂殿》中的贺后唱腔“一见皇儿把命丧,怎不叫娘痛断肠!”(见谱例7),如果按照程式,这是旦腔二黄散板旋律唱腔。



谱例7 二黄散板片断

但根据当时的语境,贺后猝然得知亲生子德昭撞柱而死、弃世陨命,悲不自胜、摧心剖肝的心境之下,仍完全沿袭程式化的二黄散板演唱,显然是极为不合时宜的。在处理这一段唱腔时(见谱例8),“程派”艺术创始人程砚秋从剧情角度出发,在保持旦腔二黄散板基本腔的调式结构、旋律

走向以及自由节奏的特点的同时,创造性地将第一句的节奏收缩,速度加快,十分符合作为母亲的贺后听闻亲儿丧命噩耗后的惊恐而失措的心绪。而在第一句唱词落地之后,第二句紧跟,两句一气呵成,并在“不”和“肠”上作欲断欲续的行腔,塑造了泣不成声、肝肠寸断的人物形象^{[12]40-41}。



谱例8 二黄散板(旦腔)片断

由此,程式是京剧前辈艺人所累积的智识成果,是京剧音乐表现形式和技巧展示的规范,是京

剧音乐最显著的特征之一。质言之,京剧音乐的美学特征,主要靠程式化的艺术手段去体现。但

京剧音乐的程式性并不是简单地将其框定于某种普遍的、一般的经验主义法则之中,而是在根植传统的基础之上,依据剧情的需要和人物形象的塑造展开创造性的、灵活性的二度表演创作。在艺术创作实践中,不断丰富、完善和创造新的程式,使京剧音乐既保持了鲜明的剧种特色,又能在实验性的“解构”中不断尝试“重建”,从而凝炼成京剧所独有的舞台表演的形式美感。

五、余论

作为高度综合性的艺术形式,京剧中一度创作的声音组合与二度创作的唱腔表达,配合乐队伴奏、剧情、语言、形体、动作、服饰等程式化特征,构建成其独一无二的美学特征。其成为决定音乐戏剧产生新属性、新功能,也即表情、达意、描写功能得以实现的关键与根本。同时,作为中华民族传统艺术形式之一,其也折射着中华民族的历史与文化,映照着中国人民的智慧与精髓,蕴含着中国人民的精神文化诉求。

但随着时代的变迁与人们审美需求的演变,京剧艺术工作者应就如何重塑京剧音乐程式性,进一步激活京剧传统的文化质地而展开一定的思考。首先,传统京剧唱腔已经形成、发展为一种完整的、成熟的戏剧性音乐,并由此积累起一系列的艺术技巧与实践经验。但在新的时代,音乐工作者不能一味地套用与惯用传统唱腔,应力求使京剧唱腔突破相对陈旧的美学框架,观照现代生活,并吸引与培养当代观众群体,特别是青年观众群体。近年来,“程派”表演艺术名家张火丁凭借经典剧目《锁麟囊》形成了一票难求的“张火丁现象”,这种现象源自于“自我”构建与当代“更新”——传统的沿袭与当代的衍生。其次,在戏曲唱腔音乐创作中可适度借鉴西方歌剧的创作思路,将重唱、合唱等引入唱腔编排,充分运用不同声部的音色变化与和声色彩的变化来塑造人物形象,推动戏剧节奏。如2021年,北京“第九届中国京剧艺术节”展演剧目《挂云山》中“锄奸”一场,运用“二重唱”深刻地展现了主人公复杂而多变的心理活动;参演剧目《燕翼堂》最后一幕,唱腔中融入了独唱、重唱、合唱等多种声乐类型,给予作品情感的发展以生动的渲染^[13]。

关于京剧伴奏乐器,特别是京剧伴奏中的打击乐器,其普遍意义上的音响过于强烈,难免产生嘈杂、刺耳的音效。其节奏上的变化虽然丰富,但

在结构和运用上,却又形成了较为固定的程式化特性。程式化是京剧音乐保持旷久的延续性和丰富可塑性的重要艺术手段,但拘泥与变通、传承与开拓之间的关系需审慎处理。凸显特性,弥补不足,应成为一个重要的议题。2000年以后上演的京剧《赤壁》《江姐》等,以中国传统打击乐器的运用为基本原则,并与西方的交响乐融合,使京剧艺术在保持鲜明的剧种特色的同时,又增添了交响性的音乐气质^[14]。此外,京剧乐队伴奏还可利用数字音频技术还原物理乐器音色,运用数字采样乐器模拟真实乐队中物理乐器演奏的效果。也就是说,可运用MIDI键盘等硬件设备操控数字模拟乐器而形成对管弦乐队的模拟,以实现京剧伴奏形式的当代化与多元化^[15]。

关于理论研究工作,对于京剧艺术的程式化特征作系统性、全面性、科学性的理论研究工作发端于20世纪80年代,“京剧学”的学科建设开始逐步受到学界的关注。经过学者几十年的努力与付出,在京剧史、京剧学文献以及京剧工具书的编撰工作方面等已取得一定的成就^①。但必须承认的是,京剧程式化特征的理论研究仍落后于创作、表演的发展,特别是对于程式化特征、作曲家创作的个性化表达、京剧艺术的当代发展等相关问题都较少引起学界在理论上的广泛探讨,从而导致京剧艺术的发展缺少必要的理论规范和真正具有理论性、思辩性的京剧音乐评论。

总括而言,作为21世纪的京剧音乐工作者,应在先贤们智慧耕耘的延长线上继续思索,能够在普遍的文化自觉意识的指向下,扎根传统、顺应潮流、主动出击、改良革新^[16],以迎接新世纪的机遇与挑战。

参考文献:

- [1]刘再生.中国古代音乐史简述(修订版)[M].北京:人民音乐出版社,2006.
- [2]查甫尧.论戏曲唱腔板式连接的多样性——与“散、慢、中、快、散”论者商榷[J].星海音乐学院学报,2000(4).
- [3]文云英.论西方歌剧与中国戏曲的异同[J].音乐探索,2012(3).
- [4]许祥麟,陆广训.大综合舞台艺术的奥秘——中国戏曲探胜[M].北京:高等教育出版社,1990.

^①如马少波等《中国京剧史》(中国戏剧出版社1999年版)、傅谨《京剧历史文献汇编·清代卷》(凤凰出版社2011年版)等。

- [5] 卢文勤. 京剧声乐研究[M]. 上海:上海文艺出版社,1984.
- [6] 熊露霞. 传统京剧音乐的审美特性[D]. 北京:中央音乐学院,2002.
- [7] 张筠青. 京剧音乐分析[M]. 北京:中央音乐学院出版社,2011.
- [8] 陈甜. 戏曲音乐中的多声形态结构[J]. 音乐研究,2018(1).
- [9] 金志强. 浅谈传统京剧弦乐伴奏中节奏的处理和层次性的把握[C]//杜凤元. 京剧器乐演奏与教学研究. 北京:中国戏剧出版社,2011.
- [10] 何为. 京剧打击乐研究[C]//何为. 戏曲音乐研究. 北京:中国戏剧出版社,1985.
- [11] 彭吉象. 如何进行比较艺术学“类型研究”——以西方音乐剧和中国京剧为例[J]. 中外艺术研究,2020(4).
- [12] 刘国杰. 西皮二黄音乐概论[M]. 上海:上海音乐出版社,1989.
- [13] 赵倩. 新时期戏曲音乐形态的建构 “第九届中国京剧艺术节”观后之思[J]. 中国戏剧,2022(1).
- [14] 曾果果. 新时期京剧艺术回眸[J]. 四川戏剧,2019(5).
- [15] 孟茜. 京剧乐队伴奏新形式的应用与推广[J]. 中国京剧,2021(8).
- [16] 冷鑫. 戏曲行当审美研究[D]. 北京:中国艺术研究院,2015.

Research on the Stylized Features of Beijing Opera Music

CHEN Jing

(Department of Musicology, Shenyang Conservatory of Music, Shenyang 110818, China)

Abstract: The stylization is the intellectual achievements accumulated by the previous artists of Beijing Opera, the standard of the expression form and skill display of Beijing Opera music, and one of the most prominent features of Beijing Opera music. Beijing Opera has stylized features in music structure, vocal music art, instrumental music art and so on. Being the main representative of Banqiang style, Beijing Opera internalizes many artistic textures into an organic entirety, and at the same time, has the structural features of a set of Qupai. The music system is the combination of Banqiang and Qupai. Beijing Opera constructs the highly condensed artistic style of vocal music by singing with rhyme and spoken parts with simple style. Beijing Opera's accompaniment band cooperates with singing and performance, which seeks individuality in universality and expresses freedom in stipulation. The stylization of Beijing Opera music is a conventional norm between the creator and the audience, and a standard for judging the value of works. It does not simply frame it in some universal and general empirical rule, but carries out the original, flexible secondary performance creation on the basis of tradition and according to the need of the plot and the shaping of the characters. In the new era, we should deepen the relevant theoretical research, activate the traditional cultural texture of Beijing Opera, and innovate in singing, music creation, accompaniment instruments, band accompaniment, etc., so as to meet people's changing aesthetic demand.

Key words: Beijing Opera music; stylized feature; structural feature; vocal music feature; instrumental music feature

(责任编辑 合 壹)