

京剧音乐述论

李刚 王喜太 编著

辽宁人民出版社

作为京剧艺术重要组成部分的京剧音乐和剧本文学、表演、美术等有机地联系着，从而构成了完整的京剧艺术形式。而且京剧音乐又是最能体现京剧艺术精髓和京剧艺术风格的，又最为爱好者所喜欢。过去人们看戏不说是看戏，而说是听戏，并说听的就是那个味儿。即便有时受条件的限制，不能到剧场去观看，但凭借唱片、广播、录音机，也可以大过一把戏瘾，得到艺术的享受。足见戏曲音乐对人们的吸引力。再从京剧音乐本身来说，又确是一个蕴涵丰富、瑰丽堂皇的艺术宝库，足可以与世界上任何的音乐体系相媲美。

京剧音乐述论

李刚 王喜太 编著

辽宁人民出版社

© 李刚 王喜太 2007

图书在版编目 (CIP) 数据

京剧音乐述论 / 李刚, 王喜太编著. — 沈阳: 辽宁人民出版社, 2007.1

ISBN 978-7-205-06152-4

I. 京… II. ①李…②王… III. 京剧—戏曲音乐—研究 IV. J617.1

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第000103号

出版发行: 辽宁人民出版社

地址: 沈阳市和平区十一纬路25号 邮编: 110003

电话: 024-23284324 (邮 购) 024-23284321 (发行部)

传真: 024-23284191 (发行部) 024-23284304 (办公室)

网址: <http://www.lnpublish.com.cn>

印 刷: 沈阳百江印刷有限公司

幅面尺寸: 184mm × 260mm

印 张: 30

字 数: 633千字

印 数: 1~2000

出版时间: 2007年1月第1版

印刷时间: 2007年1月第1次印刷

责任编辑: 张 放 高 丹 李 丹

封面设计: 杜 江

版式设计: 王珏菲

责任校对: 恩 鸿

定 价: 58.00元

序

京剧是中华民族的文化瑰宝，是最具代表性的中国戏剧，被誉为国剧。尽管这门产生于中国农业社会的戏曲艺术，其万民争睹、满城争说、热闹非凡的艺术鼎盛时期已成为过去，但其独特的艺术风采和浓郁的民族风格，至今仍为世人所瞩目。特别是当它走出国门，更为异域他邦的欣赏者所惊叹和倾倒。

作为京剧艺术重要组成部分的京剧音乐，和剧本文学、表演、美术等有机地联系着，从而构成了完整的京剧艺术形式。而且，京剧音乐又是最能体现京剧艺术精髓和京剧艺术风格的，又最为爱好者所喜欢。过去人们看戏不说是看戏，而说是听戏，并说听的就是那个味儿，即便有时受条件的限制，不能到剧场去观看，但凭借唱片、广播、录音机，也可以大过一把戏瘾，得到艺术的享受，足见戏曲音乐对人们的吸引力。再从京剧音乐本身来说，又确是一个蕴含丰富、瑰丽堂皇的艺术宝库，足可以与世界上任何的音乐体系相媲美。

对于京剧音乐的形成、完善、发展、创新，多少代的京剧艺术家，也包括一些造诣很深的度曲家、爱好者，为此付出了大量的心血，贡献了无数的聪明才智，也因此才形成了京剧音乐体系而自立于民族音乐之林。现在戏曲院校的大专班开设有中国戏曲音乐史课程，其实作为京剧教学，如果让部分学员继续深造的话，也可以开设京剧音乐史这一专门的课程。

京剧音乐既是博大的，也是精深的，甚至说也是相当复杂的。即便是业内的某一方面的专家，也不能说全部掌握了京剧音乐，只能说是对其中的某一部分有研究、有功力。面对这样一个博大精深的艺术体系，我们要以述论的形式集腋成裘、集章成书，对其进行相对完整的表述、介绍，其难度是可想而知的。尽管水平有限、占有的资料有限，但我们由于强烈的责任感的驱动，还是致力于完成这样一件十分有意义、有价值的事。最初把这个课题确定下来，是在2005年的5月。到了2006年5月，这个课题被定为辽宁省社会科学研究的一个项目，这更让我们兴奋不已。我们深知，这个课题研究要在总结京剧的声腔艺术和音乐伴奏艺术

发生、发展、构成、演变的基础上，重点探索并揭示其内在的规律及特征，并要进一步探讨京剧音乐继承和创新的关系问题，要从理论、实践及大量谱例中总结出其发展的规律，为专业从事京剧音乐工作及学习京剧音乐者、业余爱好者起到良好的启迪、引导作用。无论从繁荣民族文化、普及振兴京剧艺术，还是从深化京剧理论研究，创建京剧学科理论的需要来看，这项研究都具有很高的学术价值和深远的社会效益。这也进一步坚定了我们结合课题进行研究，尽早把《京剧音乐述论》搞出来的决心。

实际上，戏曲音乐、乃至京剧音乐的专门著述虽然不是很多，但还是有了一些，而且各有各的较精确的概括和较详细的介绍，几乎每一部著述都倾注了编写者的大量心血，折射着其智慧的光芒。我们正是在借鉴并汲取各大家研究成果的基础上，才形成了这一“述论”的。如果没有那些专家学者在前面趟出了一条条路子，我们恐怕是要举步维艰的。

如前所述，京剧音乐确是博大精深的，仅靠几十万字，再往多了说就是几百万字，也还是不能让读者从中窥其全貌的。如同介绍像颐和园这样的皇家园林，不可能面面俱到，精细入微，也只能从大处着眼，从最具典型性、代表性处着墨。我们的这部述论即是从纵向梳理和横向拓开两个方面入手的，所谓纵向梳理，是从京剧音乐的由来、发生、发展、衍变切入，勾勒出比较清晰的历史演进嬗变的脉络，并对现代京剧音乐进行力所能及的阐述，让读者既知其源又知其流，并凭籍此能从中领悟京剧音乐的趋势走向；所谓横向拓开，是从京剧音乐的声腔、锣鼓、文场这三个大方面进入，力求无重大遗漏地介绍其主要内容，并略加分析其内在规律和相互之间的联系，至少要让读者从中得知京剧音乐的一些要领，目睹京剧音乐殿堂的玄奥和辉煌。当然，这是我们的一厢情愿，从内心深处，我们是不愿意让读者有太多的失望的。

世事沧桑，岁月如歌。从1790年高朗亭率徽班进京至今，200多年已成过去。至少150多年来，京剧艺术、京剧音乐在华夏大地上兴衰几度，但总的趋势是向前发展着的，是不断在进取着的，恰如历史的长河，蜿蜒行进、奔流不息。面对近年来京剧舞台的不景气，我们不为浮云遮望眼，仍对京剧艺术包括京剧音乐的传承、延续、发展满怀期望。发展着的京剧历史，是会为我们及后人做出最好的诠释的。

李 刚 王喜太

2006年9月 于沈阳师范大学戏剧学院

目 录

序 言

第一章 京剧音乐的形成、构成及主要作用

- 一、京剧音乐的融合、派生、繁衍及形成 1
- 二、京剧音乐的四个基本构成部分 11
- 三、京剧音乐所起的主要作用 18

第二章 京剧音乐中的声腔艺术

- 一、京剧唱腔的基本规律 21
- 二、京剧唱腔的上下句 46
- 三、京剧唱腔各种腔体、调式及板式 57
- 四、京剧念白音韵 233
- 五、京剧声腔主要流派代表人物及艺术特色 238

第三章 京剧音乐中的武场伴奏

- 一、武场乐队编成及乐器配置 251
- 二、鼓师在文武场中的指挥作用 253
- 三、打击乐伴奏主要特征 255
- 四、常用锣鼓经及其一般应用规律 257

第四章 京剧音乐中的文场音乐

- 一、文场乐队编成及乐器配置 279
- 二、琴师在文场中的重要作用 281
- 三、行当流派唱腔伴奏风格特色 286
- 四、各种曲牌音乐 322

第五章 现代京剧音乐

- 一、现代京剧音乐的出现及发展 383
- 二、“样板戏”音乐的成就及缺陷 385

三、改革开放以来京剧音乐的进步	395
四、现代京剧音乐的开拓与创新	396
五、京歌及京胡协奏曲	426
六、交响京剧音乐	439
七、用创新思维谱写新时代的京剧音乐	443
 附 录 李刚谱曲的京歌、戏歌及独奏曲作品	446
主要参考书目	473
后 记	474

第一章 京剧音乐的形成、构成及主要作用

戏曲，顾名思义就是戏和曲的结合。而曲之别又决定着戏之别。这是整个戏曲界的公论。

有戏即有曲，无曲不成戏。一个剧种的创立和形成，固然有多种因素，但主要取决于它的音乐结构和曲调特色，或者说取决于声腔曲调和舞台语言两个方面。甚至可以说，一个剧种独特音乐系统的最终形成，才能够迥然有别于其他剧种音乐，并能赢得为数相当多的群众的认可和偏爱。那么，这个剧种也才算是戏曲坛上最终确立起来，并可独领风骚，吸引观众，也才能得以广泛传播开来，并能传承延续下去。

“戏以曲兴”，“戏以曲传”。京剧整体艺术的创立和发展，最主要的也是有赖于、并得益于京剧音乐的形成，如果没有京剧音乐的形成，没有徽调和楚调在北京的同台融合，也便没有京剧整体艺术的创立。

北京自公元916年（辽耶律亿神策元年）至公元1911年（宣统三年），作为辽、金、元、明、清五个朝代的陪都或首都，一直处在政治、经济、文化的中心位置，人文荟萃，名流云集，京剧艺术诞生于此应该说是得天独厚的。

早在京剧诞生之前，许多地方戏曲汇集于此频繁演出的局面就已经形成。清朝初期，北京就有“南昆、北弋、东柳、西梆”之说。南昆即南方流行的昆曲；北弋是指江西的弋阳腔（因其后来成为“燕俗之剧”，故称之为北弋）；东柳是山东的柳子腔；西梆是指陕西及山西的梆子腔。当时，昆曲和弋阳腔在北京十分受欢迎，雄踞在这个古都的舞台上，而陕西的秦腔、山西梆子腔、安徽的徽调、湖北的汉调等地方戏曲剧种，也在北京争奇斗艳。也就在这个时期，作为雅部首席的昆曲，由于受到封建贵族的控制和影响，从形式到内容日趋僵化，逐渐脱离了大众而走向衰落。随着四大徽班进京，皮黄腔开始在京师奏响，从而为京剧音乐的诞生拉开了序幕。

一、京剧音乐的融合、派生、繁衍及形成

（一）从徽班进京、徽汉合流到京剧形成的半个多世纪

公元1790年（清乾隆五十五年），著名徽剧演员高朗亭率“三庆班”到

北京演出,带来了包括二黄腔、昆腔、四平调、吹腔、拨子等曲调在内的徽剧。继“三庆班”来北京后,又先后有“四喜班”、“和春班”、“春台班”三个徽班剧社进京,即后来人们所说的“四大徽班”进京。徽班以徽调二黄为其主调,使京剧音乐进入了孕育时期。这一时期历经了乾隆、嘉庆、道光、咸丰几个朝代。

到了道光八年(1828年),湖北艺人带楚班入京,促成了徽汉合流。而楚班所唱的曲调是以西北甘陕一带秦腔变化而成的“西皮调”为主,也兼用二黄调。因楚调与徽调非常相近,在京的楚班和徽班可经常同台演出,经过彼此互相吸收,就有了所谓的“皮黄戏”。实际上,西皮、二黄的合奏早在湖北等地已经开始,因为北京有了二黄腔,又很受京城群众的喜爱,所以在北京再次实现。

另据考证,在这之前,西皮、二黄的合奏早已经在湖北和安徽交界的一些地方出现了。鄂地的戏曲艺人尚未把西皮调带进北京,就有了与徽调结姻的实践,所以进京与徽班同台共演才甚为合拍。那个时期也有过皮黄、梆子两下锅的历史,但由于两种曲调难以合拍,最终难熔一炉而各行其道。当然,那个时候的西皮、二黄还并非今天的西皮、二黄,艺人们的声韵和曲调都还有着浓厚的原地域色彩。最为明显的是当时的老生前“三鼎甲”。

被称为京剧开山鼻祖的“三庆班”领军人物程长庚,因来自安徽,又以徽调为主,形成了徽派。而来自楚班的余三胜以“汉调”为主,形成了汉派。生于北京的张二奎,因多用北京字音形成了京派。从三个人的不同风格特征,可以看出当时京剧的用韵及声腔曲调上,各人都带有不少地方剧种的语音和腔调色彩,还未能形成整个京剧唱念以及表演等各方面的规范。但是他们对于皮黄唱腔的改造、统一和创造,在大方向上却是一致的,彼此之间也在互相借鉴和融合,因此也才能三足鼎立,熠熠生辉。同时也为京剧的创立和京剧音乐的主体构建,做出了巨大贡献。

从前“三鼎甲”遗留下的若干剧目看,西皮、二黄、反二黄的主要板式均已形成。如《四郎探母》一剧,据传是余三胜最为拿手的戏,其中几乎囊括了西皮的大多数的板式。而《碰碑》一剧,谭鑫培也是向余三胜学的,反二黄的慢板、原板也已存在。《文昭关》是程长庚最擅演的剧目,后为汪桂芬继承,再以后是王凤卿承袭了汪桂芬的衣钵。不管后来者怎么变化其二黄唱腔,但程长庚的《文昭关》二黄唱腔的框架实际上并没有大的改动。对比一下王凤卿和杨宝森的“一轮明月”一段唱,即可从中领略到程长庚传世的二黄板式的风采。

大多数的专家、学者考证认为,京剧的正式形成大约道光二十年(1840年)以后的事,也有些学者认为是在1840-1862年之间。这时京剧形成的显著特征是:各种唱腔板式已初步具备,京剧的语言特点已经形成,在角色的行当方面已出现了新的变化,已拥有一批具有京剧特点的剧目。当时还没有“京剧”这个定义,一般把京剧说成是皮黄戏或“乱弹”。北京的皮黄戏班随之向外流动,班称京班,调称京调,先后传入天津、上海等地。到了1876年,“京剧”之称始见于上海报刊。

在这个过程中，新的腔体更多的板式派生出来。如二黄反调即反二黄，据传就是余三胜首创的。反西皮唱腔虽然在程长庚、余三胜、张二奎时代就已经产生，如《鱼肠剑》和《四郎探母》中的〔反西皮散板〕，但那时仅此散板一种，而且也没有“反西皮”的说法。至清光绪前后，出现了〔反西皮摇板〕、〔反西皮二六〕等不同的板式（据说是谭鑫培的创造），这时才出现了“反西皮”的称谓。

据传京剧形成之初，主要用胡琴伴奏，但到清乾隆、嘉庆年间，因为避皇帝的讳，改用笛子，到同治年间禁令始得解除。艺人们感到笛子伴奏于辅佐唱腔有颇多的不便，远不如能模拟人声的胡琴，于是又改用胡琴，从此用胡琴伴奏便成定制，再没有改变。那一段历史时期，京剧的伴奏逐渐形成由管、弦、打击乐组成的乐队。所用乐队文场包括笛、胡琴、月琴、南弦子、唢呐、海笛；武场包括单皮鼓、锣、铙钹等。所谓的“文三场”——胡琴、月琴、南弦子，所谓的“武三场”——鼓板、大锣、小锣，成为主要的常规乐器。当时“六场通透”指的就是对这六种文、武场的主要乐器都相当熟悉，都拿得起来，而且很精。梅兰芳的伯父梅雨田先生就是被誉为“六场通透”的全面手。到了民国初年，由于增加了伴奏乐器扩大了乐队编制，文武场的位置也由前台中后侧移到了舞台的右侧。随着各种乐器伴奏技巧的提高和旋律的变化，以往一位乐师兼奏几种乐器的现象，也逐渐向着一位乐师专于一种乐器的所谓专一化方向发展。而这种专一化的发展又使乐师们对专用乐器的演奏经验和技能，得到了更大程度的丰富和提高，这也使得京剧音乐艺术更加和谐完美。

作为京剧的主奏乐器胡琴，由于几代琴师的钻研与实践，其表现能力大为提高。徐珂所著的《清稗类钞》一书的一段记载可为证。

胡琴本无奇声，自梅（雨田）弄之，凡喉所能至，弦也能至。柔之令细则如绳，放之令洪则如虎，连之令密则如雨，断之令散则如风。呼吸通神，清脆高响。他琴师皆板板数调，取足和音而止。梅自开板（俗谓之过门），即出新声，至唱处，更丝丝入扣。大抵人之喉音，能密能久，丝则一响即杀。梅鼓之，尺寸加密，凡一隙，均加一音，节节填满，不令有丝毫空漏。手指上下，急如风轮，密如蛇足。而某音应深按使切，某音应浅抚令泛，虽繁不胜记之中，而以耳会，以神通，无不入妙入微，曲尽其趣。其二簧开板，迥不犹人，不独倜傥舒和，而煞尾处撮六七音于一轮指之中，如联珠并流，如轻环急转。紧处加密，而余处仍故放令疏，戛止徐来，界限清楚。其取经皆大方家数，又非叛以繁弦急管见长。唱调无穷，弦亦无穷；每换句调，则易其法；每弄过门，则更其声，五花八门，层出不已。他人虽拾得一二，其能窥其涯涘也。

从这段记述中可以了解到，梅雨田的琴艺代表了当时琴师伴奏艺术的最高水平。如过门的创新，托腔的严谨，补垫的细密，琴音的加花，乃至泛音和一弓多音的使用等，都到了驾轻就熟的程度。更多的琴师、乐手纷纷学

习、仿效，使胡琴伴奏乃至各种文场乐器的伴奏技艺的提高也被带动起来，达到了一个新的水平。

概括地说，在这半个世纪左右的时间里，京剧音乐形成的标志主要表现在四个方面：

第一方面：建立了以“皮黄”为主，兼擅昆腔及吹腔、高拨子、南锣等地方戏曲腔调的音乐体系和板式的逐渐规范化。

第二方面：各个行当的曲调和唱法得到了拓展、丰富与美化，唱腔趋于完善。

第三方面：北京字音与湖广音结合，用中州韵，使演唱语言实现了“北京化”。

第四方面：以胡琴为主要伴奏乐器的新的、更有特色的伴奏风格的出现。

第五方面：京剧大量剧目的形成和演出市场的形成，为京剧音乐形成奠定了基础。

（二）余三胜、谭鑫培、王瑶卿、梅兰芳对京剧声腔艺术的贡献

京剧初创时期被誉为“三鼎甲”的是程长庚、余三胜、张二奎三人，若论对京剧唱腔音乐初创和完善，贡献最大的当属余三胜。

在声腔曲调上，余三胜是在汉调皮黄和徽戏二黄腔调的基础上，吸收了昆曲、秦腔等特点，创造出抑扬婉转、流畅动听的京剧唱腔。而在余三胜进京之前，北京即已流行着将近四十多年光景的二黄腔了。但是当时徽班所唱的二黄腔还是比较简单的。当时即有“时尚黄腔喊似雷”的形容。一味直腔直调地喊，当然也就谈不上有多少演唱技巧。当时的老生唱腔结构简单，音调平直，曲折变化不多，唱法讲求苍劲直拙，讲究四声正、五音全，吐字铿锵，调门要高。舞台上以“正宫调”为“官中调”，所谓实大声洪，响遏行云。余三胜进京带来了楚调新声，为京剧的形成奠定了基础。同时余三胜还为京剧创腔做出了不可磨灭的贡献。余三胜以唱“花腔”见长，实际上他在京剧唱腔的创制上开了“花腔”编创的先河，且以首唱“花腔”而独树一帜，因此当时就享有“时曲巨擘”之称谓。所谓“花腔”，即区别于老腔的新腔。这在当时是需要很大的勇气和很高的智慧的。据历史记载，京剧中的二黄反调，如《碰碑》、《牧羊圈》、《乌盆记》中的反二黄唱腔，均由余三胜所创造。在当时，程长庚是不唱二黄反调的。余三胜编创的一些“花腔”，后被谭鑫培继承并发展。同时余三胜又是创腔的高手，据传，一次余三胜与旦角演员胡喜禄合演《四郎探母》，胡喜禄不知因何故误场。余已登台演至〔西皮慢板〕唱段。当余三胜得知胡喜禄误场时，临场加唱“我好比……”数十句，直到胡喜禄穿好戏装方止。足见余三胜创腔能力之高。

继前“三鼎甲”之后，至光绪年间又有后“三鼎甲”之说，即谭鑫培、汪桂芬、孙菊仙。其中谭鑫培兼收并蓄、博采众长，在唱腔改革上取得了极大的艺术成就。如果说老生前“三鼎甲”还带有京剧前身徽、汉的地方色

彩，传到老生后“三鼎甲”时，原来那种地方色彩已逐渐融化升华，成为京剧自身的艺术特色了。

谭鑫培是京剧形成时期一位成就斐然的革新家，他对京剧老生唱腔进行创新和发展，创立了至今流行的京剧老生谭派。清代后期，慈禧太后自1881年（光绪七年）曾传唤不少京剧名演员进宫当差，叫做“内廷供奉”，对京剧艺术进行垄断，为他们演戏作乐。谭鑫培与当时很多著名的演员都被网罗进去。据管理宫廷戏曲事务的昇平署档案记载，当时充当供奉的名演员就有八十多人。谭鑫培在此期间有机会向程长庚、张二奎和余三胜三位老先生学习和共同切磋。这些老艺人虽然有高超的演唱技巧，但唱腔都比较平板，旋律性不强，比如原板、慢板的唱腔，人们称之为“直腔直调”。谭鑫培吸收其所长，再融会贯通，糅合一体，给很多唱段加上新颖的花腔。他以原老生唱腔为基础，吸取了优美的青衣唱腔旋律、花脸唱腔的气派，甚至老旦唱腔和大鼓、梆子的腔调都加以采纳，创立了自己的唱腔流派。所以他的唱腔人人爱听、风靡全国。当时有两句诗，形容谭派唱腔的盛行：“有书皆作埤（王埤），无腔不学谭”。

谭鑫培虽然是程长庚的弟子，名列程之门墙，但由于他与余三胜同是湖北籍人，在唱法上所宗更多的实际上是余（三胜）派。他能兼收并蓄，择善而从。例如：《镇潭州》、《状元谱》学程长庚；《空城计》、《碰碑》、《当锏卖马》学余三胜；《乌盆记》既学余三胜，又学王九龄；《失街亭》、《王佐断臂》学卢胜奎；《盗宗卷》、《失印救火》、《清风亭》、《一捧雪》学张胜奎。他还向二路老生崇天云学《南天门》，向冯瑞祥学《武家坡》和《奇冤报》的唱腔，到上海向善创新腔的孙春恒（孙小六）学新腔，向秦腔老艺人老达子红学《桑园会》、《连营寨》的表演。并且加以融化、整合，使之化为己有。这些剧目都是“谭派”的看家戏，久演不衰。

在唱念上，他通过自身的舞台实践，确立了以湖广音为主，夹京音读中州韵的声韵体系，以后的京剧演员几乎无不奉此为圭臬，并被视为京剧声韵的法则。在唱腔上，他把京剧老生唱腔“花腔”化，把老旦、青衣、花脸等唱腔也融入老生唱腔中，改变了以往老生唱腔“直腔直调”、“高音大嗓”的情况，使老生的唱腔曲折婉转、抑扬顿挫、跌宕起伏，形成了独具风姿的谭派唱腔，达到了“无腔不学谭”、“满城争看小叫天”的盛况。他运用自己的聪明才智还成功地创造了许多新的板式，如〔二黄快三眼〕、〔反西皮〕几种板式等。谭鑫培创腔，不只是丰富了老生唱腔，增加了老生唱腔的艺术表现力和形式美，更主要的是为塑造人物形象、生动表现人物的思想感情提供了富有魅力的音乐手段。这也是谭之后的余叔岩、言菊朋、马连良、杨宝森、谭富英等，先是亦步亦趋学谭，后来又都能自创流派的原因所在。从谭鑫培给后人留下的《洪羊洞》、《卖马》、《战太平》等唱片中，我们可以领略到这位当年的“伶界大王”声腔艺术的精彩。

与谭鑫培同时期的王瑶卿工青衣，曾参加过三庆班，以后搭入同庆班与谭鑫培合作演过很多戏，谭鑫培对他颇为赏识。后来他与谭鑫培在艺坛上并驾齐驱，继而使旦角艺术声威大振。王瑶卿家学渊源，叶茂根深，后来又广

撷博采，兼收并蓄，因而文武昆乱不挡。可是正当壮年，王瑶卿就“塌中”了，从此息影舞台，主要从事教学授徒等工作，为京剧艺术的成长壮大竭尽毕生心力。他打破了京剧旦角表演的陈规，把青衣、花旦、刀马旦、闺门旦和各种表演糅合在一起，不但大大丰富了旦角的表演艺术，而且使旦角艺术别开生面。王瑶卿在旦角的唱腔革新创造方面的贡献最为显著。他把原来青衣以高调门、长拖腔取胜的唱法，改为新颖别致、婉转多变的新腔，从而丰富了京剧旦角的唱腔；在演唱方法上，他也大胆进行革新，大大地提高了旦角唱腔的表现力；他念韵白能打破旧规，念起来自然生动，京白则大胆运用北京“旗话”，并使之合于京剧的规律，富有生活气息；他善用京白、韵白相间“风搅雪”的念法，成为一绝。他对京剧旦角的创新成果和宝贵经验，为后来的旦角表演艺术和歌唱艺术开辟了广阔的道路。在他之后所以能产生“四大名旦”，很重要的因素是梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生都受了他的指教，而后才创造出各自独具一格、影响深远的艺术流派。再后来的张君秋、新艳秋、王玉蓉、于玉蘅、杜近芳、刘秀荣等，都经过他的教诲，从而在舞台上各具风采。张君秋还于新中国成立后的60年代形成了张派，成为京剧旦角流派中一个重要的流派。

新中国建立以后，王瑶卿先生对京剧旦角唱腔音乐的创造仍然发挥着积极的作用。据载，1953年6月，中国京剧团排演京剧《柳荫记》，剧本是根据川剧《柳荫记》改编的。为了保持川剧剧本原有的风格，除了某些必要的删改外，排演时对原作并未作什么大的更动。在创作过程中，主要演员如叶盛兰、杜近芳，每天都与王瑶卿先生在一起逐场逐段地研究唱腔。导演团也有部分同志参加研究。每当唱腔设计好以后，王瑶卿先生随即要求进行示范演唱，这里应当提出的是：演员在处理演唱时，与王瑶卿先生的设计多少总有些出入。这种出入，如果是属于演员的创造、发挥，王瑶卿先生是予以肯定的；但倘若与原来设计的精神有出入，在情感的处理上及演唱风格上不能符合于原来设计上的要求的，王瑶卿先生就进一步地提出自己的意见和见解。在设计的过程中，如果有不同的意见或想法，他也常常将自己的见解作深入的发挥，其中总有一些独到的地方。此外，作为保留剧目的《白蛇传》的唱腔设计，更是倾注了他的心血，至今广为流传。程砚秋先生的程派唱腔，开始也是王瑶卿先生帮助研究创立的。

梅兰芳是现代戏曲史上最为杰出的京剧表演艺术家。他继承并发扬了前辈艺术大师胡喜禄、时小福、余紫云、陈德霖和王瑶卿的艺术，并革新传统，思想和艺术境界更为开阔，成为京剧旦角表演艺术的集大成者。从上个世纪一二十年代以来，他就曾进行了时装戏（当时的现代戏）、古装戏（侧重歌舞的神仙戏）、新编历史戏等的艺术革新实践，为京剧，特别是在旦行声腔艺术上，做出了重大贡献。

梅兰芳的家传深厚，其祖父是与程长庚同时代的、被列为同光十三绝的梅巧玲，其伯父梅雨田是当时京城的胡琴圣手。他孜孜以求，谦逊好学，也由于他生正逢时，受谭鑫培、王瑶卿等的影响很大，使他在声乐艺术上造诣甚为精深。他继承并发扬了我国的戏曲声乐艺术传统，同时结合自身的优越

条件,经过刻苦钻研、博采众长,勇于革新,创造出一种清新隽永、瑰丽大方的梅派声腔来。梅派的声腔革新是相当全面的。在他的加工、润饰和再度创造下,举凡青衣、花旦的每种腔调都变得更为优美动听了,板腔体的皮黄,在繁衍变化中所具有的优越性,于梅派的唱腔创作中,得到了更为充分的发挥。比如他在《霸王别姬》、《西施》、《太真外传》、《俊袭人》以及《凤还巢》等剧中,就曾将“南梆子”这种腔调进行了改编。通过在节奏上和旋律上以及在唱法气质上的改变,把一个常用在闺门旦、花旦身上的特性腔调,变成了能适应于另一些不同性格的女性人物身上。再如,在《三娘教子》中的〔反西皮二六〕,这种新的腔格也是梅兰芳首次用于旦角唱腔中的。还有,在《太真外传》中的〔反四平调导板〕和〔反四平调碰板〕,这也是过去京剧中没有过的新板式和新腔格。除此之外,梅兰芳的〔西皮慢板〕、〔原板〕、〔流水〕、〔二六〕、〔快板〕、〔摇板〕、〔散板〕等,以及二黄、反二黄的各种板式中,都有不少具有独创性的新腔,为旦行的唱腔开拓出相当宽阔的道路来。梅派表演艺术体系的形成,使京剧这个综合性的艺术形式更加完美统一了。他在唱腔创作上以及声乐、器乐艺术上的高度成就,对整个表演艺术所起的领带作用,对后世来说,是有很大启示的。它将更加有力地证实:戏曲艺术的发展,如看不到音乐革新这一环的关键所在,戏曲就不可能取得更为完满的革新成果。

(三) 纷呈的流派艺术对京剧音乐的发展与完善

各方面的研究普遍认为,从1871年到1937年,是京剧艺术出现高峰的时期。这个时期在剧目上,传统戏有一些得到了加工,有一些得到了翻新,大都出现了新的面貌,同时又编创和演出了一些新的剧目,所表现的题材范围扩大了。又由于剧目与演员的表演特色结合得更加紧密,相伴随地出现了为某些艺术流派所特有的剧目。舞台艺术方面,流派艺术大大发展。这之前,京剧舞台上基本是以老生为主,老生流派比较明显。而到了这一时期,梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云锐意革新,积极排演新戏。梅兰芳在一些新编演的如《嫦娥奔月》、《霸王别姬》、《西施》等“古装戏”中,唱腔曲调、伴奏乐器也更加丰富了。程砚秋、荀慧生、尚小云等也都发挥各自的创造力,编演了能够体现自己艺术特色的新戏,如程砚秋的《春闺梦》,荀慧生的《钗头凤》、尚小云的《汉明妃》等,舞台上出现了“四大名旦”竞争的局面。这不仅使旦角声腔艺术焕发出空前的光彩,而且带动其他行当的声腔生发繁衍,争奇斗绝,出现了流派纷呈、姹紫嫣红的局面。如老生行,余叔岩、马连良、高庆奎、言菊朋等都在继承传统的基础上发展出各自的流派。在上海,周信芳(麒麟童)以《萧何月下追韩信》等新剧目,独树一帜,影响广及江南各地,世称“麒派”。武生行,杨小楼、尚和玉等与南方的李春来、盖叫天等,也都形成有鲜明艺术特色的流派。此外,花脸、小生、老旦、丑等,也都人才辈出,京剧声腔及伴奏艺术都达到了一定的艺术高峰,从而使京剧音乐得到了前所未有的发展和完善。仅就乐队的伴奏上

说,梅兰芳和他的琴师徐兰沅和王少卿把京二胡引进了文场为旦角的演唱伴奏,加强了伴奏的厚度。杨小楼则在武场中加进了铙钹,增强了打击乐的表现力。

众多艺术流派的形成,也可以看作是艺术家共性与个性统一的产物。从大的方面看,它符合艺术发展的规律,因为艺术创造具有多样化的特征,同时又强调独创性。流派的多样与发展,正是艺术创造多样化和独创性的具体体现。

流派有源有流,有继承有发展。以京剧生行看,程长庚、余三胜、张二奎是京剧生行最早的三个流派。这三位都是京剧开创和形成时期的宗师,他们除了有各自的艺术风格外,程长庚出身徽班略带徽味;余三胜出身汉调,稍具汉风;张二奎则更多吸收京腔。后“三鼎甲”谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬是京剧趋于成熟时期的巨匠,后“三鼎甲”都奉程长庚为师,但谭鑫培同时向余三胜问艺,受余三胜的影响亦颇深。谭鑫培之后,于20世纪20年代又出现了余、言、高、马四大须生。他们则是在京剧繁荣时期的代表人物。有趣的是,余叔岩、言菊朋、高庆奎、马连良四人开始无一不是宗谭的。他们在“谭派”这棵参天大树上面,结合自己的特点,长出了各具风采的枝叶与果实,形成了余、言、高、马四个新的流派。而在南方,周信芳又创立了“麒派”。旦行方面,王瑶卿承上启下,上承梅巧玲、余紫云的衣钵,下启梅兰芳、程砚秋之端绪。四大名旦梅、程、荀、尚都是他的学生,他因材施教,根据他们各自的不同情况给以具体指导,后来形成了四种不同流派。没有继承,没有创新,就没有新的流派。流派的发展史是京剧发展史的一个缩影。京剧音乐艺术也就是在一代代艺术家不断继承、不断创造、不断演变的过程中向前发展的。一方面是剧目、人才的积累与更新;一方面是艺术本体向完善、丰富、精美的境地发展。发展的观点应该是审视和研究京剧和京剧音乐史的一个基本观点和重要观点。

而京剧音乐的辉煌也正是几代艺术家共同努力营造起来的,它既包括那些大师、杰出艺术家、流派创始人,同时还包括那些不大出名的人物,没有他们的共同努力,只靠几个人是撑不起京剧这座耸入云天的巍巍大厦的。京剧音乐的辉煌还是各种艺术流派装饰点缀起来的,一花独放不是春,万紫千红才是春,多姿多彩才能绘制出绚烂的图画。流派的产生和得以存在除了上面所说的艺术多样化、独创性的特征所使然之外,同时也是广大观众多种审美趣味、多层次的欣赏需求所要求的。各种流派都有自己的特点,这种特点可能包含着长处与短处,但寸有所长,尺有所短。流派与流派之间具有不可替代性,同时又有互补性,有时互相借鉴,互相渗透。

(四) 科班、戏曲学校教习及传承所起到的作用

京剧是音乐化的戏剧,京剧音乐是戏剧化的音乐。而京剧音乐的规范化和在更大的范围得以传播,作为京剧表演及演奏人才培养基地的科班和戏曲学校是功不可没的。

在京剧孕育、形成、发展的过程中，科班也相继兴办起来。早在咸丰、同治年间就有双庆班、全福班、小和春、小福胜、得胜奎、小金奎六个班。光绪年间有小荣椿、小丹桂、小吉利、小福寿、小玉成和长春社等科班。当时许多艺高技精、名声显赫的演员都被聘为教师。谭鑫培就曾受聘长春社执教。在中国戏曲教育史上最值得大书特书的是“富连成”科班。富连成（前一个时期叫喜连成）科班于1840年创办，坚持40多年之久。“富连成”成为建制最完整、时间最长、成果最丰硕的科班。

1904年，吉林富商牛子厚出资，委托一位叫叶春善的京剧艺人先是招收了六名学徒，开始在自己的家中传授他们“生旦净丑、文武昆乱”之道。翌年，叶春善又招收了三十余名弟子，并正式成立“喜连成”科班（初名“喜连升”）。1912年（民国元年）科班由沈昆接任东家，正式将“喜连成”更名为“北平富连成戏剧学社”，即后来梨园界大名鼎鼎的“富连成”。

从“喜连成”创办到1948年“富连成”宣布解散，44年总共办了七科，学生以“喜、连、富、盛、世、元、韵”排名，先后培养了七百余位京剧演员，传承剧目达四百余出，这在戏曲科班史上是绝无仅有的。其中像梅兰芳、周信芳、马连良均出自“富连成”（梅、周属于带艺入科，类似今天的插班生；马则是坐科学员），并成长为一代京剧艺术大师，将中国戏曲的表演推向艺术的高峰。此外，不少学员后来也成为京剧流派的创始人，比如：老生的“谭（富英）派”，小生的“叶（盛兰）派”，旦行的“筱（筱翠花，即于连泉）派”，净行的“侯（喜瑞）派”、“裘（盛戎）派”、“袁（世海）派”，以及丑行的“叶（盛章）派”。这些流派艺术，极大地发展了京剧的表演，丰富了舞台的剧目，成为中国戏曲艺术宝库中的珍贵遗产。

“富连成”社实行社长负责制，学员在习艺、生活等方面均有严格的规章制度和严明的纪律规定，教学中注重“量材授艺，人尽其才”。“富连成”内部组织严密，教师多由德艺双馨的老艺人担任，队伍齐整且精良。在学戏的过程中，老先生们授课并不是光讲理论，更多的是“走”（示范）给学生看，然后让学生们跟着学，秉承言传身教的传统。他们的理论最朴素：百闻不如一见，百看不如一练。要想在台上唱、念、做、打有个“范儿”，就非下苦功不可。

“富连成”科班为将“以湖广音读中州韵”的方法予以规范化，使之成为京剧语言的标准和京剧唱念必须遵守的准则，科班创始人叶春善先生在《科班训词》中特地订了京剧语音声韵“最要十则”和“最忌四则”，要求学生“你们门人等务必要时时刻刻记着”：“最要十则：要分平上去入；要分五方元音；要分尖团讹舛；要分唇齿喉音；要分曲词昆乱；要分徽湖两音；要分阴阳顿挫……”“最忌四则：最忌倒音怯韵；最忌喷字不真；最忌荒腔晾调；最忌板眼欠劲。”

“富连成”学员对外的公演，靠台上的一个又一个角色，一次又一次的演出来给自己做人生的定位。高质量的演出，赢得了大批观众，甚至出现了很多“追捧者”（相当于现今的“追星族”），专门捧“富连成”的角儿。这里有平头百姓，他们从戏里得到传统道德的感化和历史典故的教育，以及游

走于精彩唱腔和美轮美奂的舞蹈中的愉悦。这里更不乏文化名士，他们将传统的戏曲作为抒情铭志的平台，将中国传统文化精神融合其中，不断提升和扩展着京剧的艺术品位和人文境界。

时代造就了“富连成”，“富连成”也创造了一个时代。

“富连成”科班虽退出历史的舞台，但它的影响却至今也没有消退。在梨园界和广大戏迷心中，“富连成”成为一个时代的标志和一种挥之不去的美好记忆。这之后京剧舞台上的一些“红角儿”大都直接或间接受到过“富连成”出身的老先生们的指点或亲授。甚至一些当年的“富连成”学员，至今仍宝刀不老，在新世纪的舞台上表演着从前辈那里传习下来的京剧经典。最具代表性的当属谭元寿先生，他年近八旬不仅依然经常活跃于氍毹之上，还热心地向年轻演员传授家学。而谭门七代名家，更是一曲梨园佳话，宛如一个京剧艺术发展的缩影。

从20世纪30年代末到40年代，戏曲教育发展迅速。旧式班社和新型戏曲学校同时并存，为戏曲艺术培养了大批人才。1930年，中华戏曲专科学校在京成立。十年间培养出“德、和、金、玉、永”五科学生。1937年初夏，尚小云在北平开始筹办荣春社京剧科班，招收梨园同行及尚家亲朋子弟入学，到1938年春，已有学员200余人，一时间十分兴旺。1938年，封志模在西安创办夏声剧校，辗转四川、安徽、江苏、上海、福建，在艰难的跋涉中锻炼了人才、演出了大量剧目。1943年秋，国立歌剧学校在重庆创立，到1945年，由国立戏剧专科学校接收。同年11月，徐慕云在上海主办中华国剧学校，坚持了5年之久。早在抗战胜利前就存在的四维儿童剧校在冯玉昆的率领下，于1946年到达沈阳，与“荣玉社”小科班合并为四维剧校第二分校。四维剧校后来发展到5个分校，中华人民共和国成立前夕，三分校进入北京，成为中国戏曲学校的前身。其他分校被用来充实部队京剧团体。这一时期，全国其他地方的戏曲教育也十分发达，较有影响的学校和科班仅京剧就有近20家。戏曲学校一边培养人才，一边编创剧目上演，在戏曲艺术的发展中成为一股不可忽视的力量。

全国解放后，50年代，全国各省、市（自治区）的戏曲学校纷纷建立，取代了旧科班。各戏校延聘有声望、有造诣的艺术家担任领导职务和教学工作，课程设置注重基本功的训练，通过剧目教学，传授基本技艺知识。教学步骤采取循序渐进的原则，使用教材与口传心授相结合，课堂教育与舞台实践相结合的方法。半个多世纪，全国各地戏曲学校京剧专业培养了数千名演员、编剧、音乐设计、音乐伴奏和教师、研究人员等方面的人才，培育了一代又一代的京剧事业接班人。

正是由于有了这些科班和戏曲学校，使京剧艺术薪火得以代代相传，京剧音乐在这些京剧艺术家的摇篮中也不断得到了升华。比如当年“三庆班”擅演的《三国戏》，“三庆班”不复存在后，老艺人也相继谢世，这些剧目，包括其唱腔和音乐也将失传。是肖长华等老先生再经挖掘和整理，才得以在“富连成”科班中重新恢复上演，并使之再现辉煌。现在京剧舞台上常演的传统剧目，甚至还达不到“富连成”科班常演剧目的一小部分。毫无疑问，