



说到新时期戏曲音乐的发展，不能否认新中国成立后的两个时期对它的影响，一是上个世纪 50 年代初传统戏曲音乐的改革，二是上个世纪 60 年代至 70 年代戏曲现代戏和京剧“样板戏”的创作。第一个时期，通过“新音乐工作者”与艺人的合作，从对传统戏曲音乐的记录和整理开始，到对声乐和器乐的创作和改革，使戏曲音乐创作逐渐从民间性向专业性过渡，而且构建起新型的音乐人才结构；第二个时期，以大规模编演现代戏特别是编演京剧现代戏为契机，实现了创作思想的解放和戏曲音乐创作方法的拓展。

改革开放以来，承继新中国成立以来戏曲音乐改革的成功经验，更加主动和自觉地学习和吸收民族民间音乐以及西方音乐的创作技法，表现手段有所拓展；声腔艺术有所发展，一些新腔格、新板式开始出现；多种多样的伴奏形式开始探索和试验，戏曲乐队中出现了民族乐队、西洋乐队以及电声乐队的多种组合编配形式。比如：京剧《曹操与杨修》既突破了传统京剧类型化的音乐创作套路，又没有沿袭“样板戏”中特性音调贯穿的音乐创作模式，为京剧音乐创作提供了又一种可能；黄梅戏《徽州女人》唱腔更靠近民族歌剧的写作手法，为管弦乐队交响功能的发挥提供了可能；越剧《春琴传》中异国旋律与越剧音调的有机融合，以及异国乐器的引入与戏曲乐队的相得益彰；京剧《贞观盛事》将传统的对唱形式改为二声部重唱的成功尝试；还将将一般意义上的伴唱拓展为多声部合唱……凡此种种，不一而足。新时期许多剧种创作实践，既对新中国成立以来戏曲音乐创作理念有所继承，又打破了“样板戏”时期单一的创作模式，不同剧种更注重本剧种自身风格的历史遗存。因此，这一时期戏曲音乐创作在继承和创新方面所取得的成绩应该予以充分肯定。

今天的戏曲艺术，表现的生活更加广阔，创作思想更加开放，艺术手段更加多样。作为戏曲艺术灵魂的戏曲音乐究竟应该找到什么样的“灵魂居所”，确实值得思考。毋庸讳言，对于音乐在戏曲中的地位和作用是一个在理论上有所共识，但在实践中常被忽视的问题。从目前戏曲音乐创作的整体而言，一方面，由于缺少了当初对戏曲音乐重视的环境和必要的机制保障，新时期以来对于戏曲音乐的投入明显不足，无论是创作队伍数量还是质量都与事业发展存在着差距；一方面，戏曲音乐到底如何继承、创新，认识上的差异带来创作上的举步维艰，表现出了既有局部的创新和突破，又有个别的固守和停滞，戏曲音乐与“综合艺术”的整体风貌不相适应显而易见。

动态

专家学者研讨《春秋》三传与经学文化

2009 年两岸四地“《春秋》三传与经学文化”学术研讨会日前在北京语言大学举行。北京语言大学党委书记王路江在开幕式上致辞。来自北京大学、清华大学、中国社会科学院、北京师范大学

《凤凰丹枫·普冬抒情诗选》研讨会举行

《凤凰丹枫·普冬抒情诗选》研讨会 9 月 5 日在现代文学馆举行。这是青年诗人普冬继《普冬诗选》、《春妮花》之后的第 3 部诗集，由华艺出版社出版。中国作协党组成员、中国作协出版集团管委会主任

《贺麟全集》首批 3 部作品出版

中国现代哲学家贺麟的全集编纂工作全面展开，首批《近代唯心论简释》、《小逻辑》、《伦理学知性改进论》3 部作品日前出

十七大报告中关于文化建设的论述让我铭记，即“要全面认识祖国传统文化，取其精华，去其糟粕，使之与当代社会相适应、与现代文明相协调，保持民族性，体现时代性”。中国戏曲作为传统文化的代表，在保护文化遗产的同时，选择怎样的发展之路，使之与当代社会和现代文明相适应，是每一个有责任的艺术家在思考的问题。音乐作为戏曲最重要的组成部分，其建设与发展的任务历史地落到我们的肩上。当今社会，文化多样化发展的格局已经确立，对于任何艺术形式的生存发展都是挑战与机遇并存。今天中国戏曲的继承发展，需要我们具有历史和时代的双重眼光，用新的视角来观照中国戏曲的创新之路。

中国戏曲有几百年的历史，现存的戏曲剧种有 200 多个，但每一个剧种的“年龄”有长有幼，既有像昆曲、秦腔、徽剧等几百年历史的古老剧种，又有像越剧、黄梅戏、龙江剧等这些不过百年甚至几十年历史的年轻剧种。古老剧种重在保护，但也要发展；而新兴剧种更要与时俱进，体现时代性，不应一概躲进“非遗”的保护伞下。其实，由于历史的局限，一些古老剧种在音乐上的自我完善尚未完全完成，像梆子声腔剧种中的男女同腔，曲牌体剧种中音乐戏剧性的缺乏，即使像京剧这样集大成的剧种，也没有解决好男女角色在演唱中不同调性的问题。而一些年轻剧种其音乐体系还在进一步构建之中，更有极大的发展空间。比如，传统的戏曲音乐过于类型化而缺乏个性；传统戏曲乐队在表现复杂的人物情感和渲染较为丰富的场景和意境时，还显得力不从心；演唱形式较为单纯，以及缺乏调性变化而引起的审美疲劳……等等，都让我们感到戏曲音乐与它应表现的生活内容存在着某些不适应，与当代观众的审美取向还存在着差距。

因此，我们应在保护中继承，在继承中创造。当代戏曲音乐的发展应该构建更加多元的格局，一是具有清晰的继承发展观，对于大批进入非物质文化遗产名录的剧种，不能不分“老幼”而一概视之；二是要有新型而充足的音乐人才队伍，培养新一代的创作人才和乐队演奏人才，为戏曲音乐的创新发展提供必要的人才保障；三是要有海纳百川的胸襟和胆识，大胆改革和试验，特别是对于年轻的剧种，也包括仅仅 200 余年的京剧，更应探索多种音乐创作技法和音乐语汇。

当我们徜徉在中国戏曲的历史长河之中，总会因前人无数的伟大创造而感慨荣耀；低头沉思，又为我们今天渐渐遗失的创造力而羞愧不已。设想我们站在前人的肩膀上，有了新的创造，并能成为后人所珍视的文化遗产，那将是我们对中国戏曲的重大贡献。

著名学者李学勤阐述了《左传》在中国历史文化研究中的重要地位。香港大学单周尧教授探讨了《春秋左传叙录》的评价问题。与会学者认为，以《春秋》三传为代表的经学文化本身所倡导的和谐、爱国、修身、明德等价值理念应该引起重视，其深厚的内涵应该得到进一步的发掘。（刘 蕾）

梁鸿鹰、杨匡汉、吴思敬、张同吾、张清华、王青凤、陈川、熊元文、徐志志、杨志学、郅玲等出席研讨会。专家认为，普冬是具有独特诗思与美学追求的诗人，这部诗集的出版是重庆乃至全国诗坛一个重要收获。（北 明）

长期从事西方哲学特别是德国古典哲学的翻译、介绍，为中国哲学与西方哲学的融合创新做出了突出贡献。《贺麟全集》将计划于 2012 年贺麟诞辰 110 周年之际出齐。（北 明）

编者按：戏曲艺术作为一种“音乐的戏剧”，其歌舞形态已从本质上规定了“音乐是戏曲的灵魂”。新中国成立 60 年来，伴随着戏曲艺术的繁荣发展，戏曲音乐形态也随之改变。传统戏曲的声腔、曲牌及场景描写音乐创作都是演员、乐师们逐步日积月累共同完成的，是经验型的集体智慧结晶。始自上世纪 5 0 年代的“戏改”，促使戏曲音乐创作向专业性转变，创作思维获得大幅拓展。戏曲音乐建设虽然在创新中获得了长足的发展，但与高科技介入后现代剧场的舞美、灯光迅速改观相比，戏曲音乐发展相对滞后，一直期待着能有突破性进展。解决戏曲音乐的继承与创新问题，对于戏曲艺术整体发展至关重要。

本报邀请万素（文化部艺术司《艺术通讯》杂志社编辑部主任）担任特约主持人，组织了此次专题笔谈，探究并破解当下在戏曲音乐认识上和实践中的困惑，以期推进戏曲音乐的时代发展。

地方戏音乐创作漫议

朱维英

今年举办的第 3 届全国地方戏优秀剧目（南方片、北方片）展演上，全国各地 45 个院团，24 个不同地方剧种汇聚一堂。这一批优秀剧目音乐创作的实践与探索也是可圈可点的。以此为例，总结近些年来地方戏音乐创作的经验

具有独特的艺术表现力和感染力

一些剧目的唱腔可以称为唱得响，传得开，留得下，受到观众热烈欢迎，有着较高的艺术价值。如豫剧《清风亭上》、评剧《寄印传奇》的唱腔音乐在塑造舞台人物形象、刻画人物心声、表现人物情感、推进戏剧矛盾、渲染舞台气氛等方面起到了至关重要的作用。河北梆子《女人九香》的唱腔音乐慷慨激越、韵味浓厚，其唱腔设计、演唱包括伴奏呈现了本土风格，曲作者娴熟作曲手法尽藏于梆子本色之中。黄梅戏《徽商胡雪岩》的音乐新鲜悦耳，依着皖南方言土韵抑扬顿挫、曲曲折折。吕剧《大唐唐官记》对男声唱腔的改革创新，以及川剧《李亚仙》唱腔的清丽凄美，都令人回味。

塑造了鲜明的人物形象

戏曲音乐具有情节化、人物个性化、剧种化和行当化的特点。刻画鲜活的舞台人物性格是唱腔音乐的首要任务。

评剧《我那呼兰河》的唱腔音乐在刻画王婆一家人物形象，表现王婆悲愤、坚韧、顽强、复杂痛苦的内心情感方面起到了至关重要的作用。第三场王婆和铁钟母子相见时，运用花脸和旦角唱腔采用双声部相叠的手法，在不同音区用不同的旋律节奏和

我国戏曲艺术作为一种音乐的戏剧，其歌舞形态已从本质上规定了“音乐是戏曲的灵魂”。“无声不歌，无动不舞”（齐如山语）说的就是戏曲表演中唱念做打（舞），无一不受音乐的制约，无一不体现出戏曲音乐的统摄力。有识者更将戏曲艺术中“戏”与“曲”的关系喻为“戏是大千世界，曲乃半壁江山”。戏曲音乐创作的“半壁江山”，直接关系到剧种风格的延续和发展。因此，在戏曲创作中，作曲家应依据戏剧性的指向，把文本所提供的人

物情感、情绪的变化和性格的发展，外化成诉诸听觉的人物音乐形象，转换成与文学语言对应的音乐语言；把人物心底的波澜起伏潮起潮落，外化为丰富多变的音乐节奏。作曲家只有在音乐性与戏剧性的融合中，以自身丰厚的人生积累、情感体验、生命感悟与娴熟作曲技巧碰撞出灵感火花，才能够完成形象思维的创造性劳动。

戏曲音乐是由声乐和器乐两大板块构成。声乐部分指演员对剧种声腔的演唱，由此传达出丰富乡情。器乐部分又分文场武场，文场指弦管乐伴奏，武场指锣鼓等打击乐。文场以主奏乐器为核心的几件，更是构成剧种音乐个性的鲜明标记。武场打击乐器敲击出千变万化的丰富节奏，不仅是人物心理节奏的载体，也将统领戏曲整个舞台呈现。除此之外，戏曲音乐的谋篇布局更需要与戏剧文学结构紧密契合，以此把握整场演出中无所不在的戏剧节奏基调。由此观之，戏曲音乐“灵活性”功能的实现，不仅体现在剧种声腔的歌唱性、旋律性，更重要的则在于能以鲜明的节奏性统帅全局。

戏曲艺术的程式化是其特征之一。戏曲程式的丰厚积淀散见于表演、音乐、舞美和服饰装扮等各分支系统。程式是一种规范，一种

音乐形成男女重唱，凸显王婆和铁钟的不同人物性格。第四场，金枝和成业的唱腔甜美、节奏明快，两人时而对唱，时而重唱，优美舒展的旋律传达出青年男女的真挚爱情。

新版越剧《梁山伯与祝英台》将越剧的经典剧目和小提琴协奏曲《梁祝》相结合，进一步深化了剧情的内涵，准确生动地塑造了感人至深的人物音乐形象，表达了爱情主题的抒情柔美、三载共读共玩的欢乐、十八相送的依依惜别、抗婚的深沉阴沉、楼台会的缠绵悱恻、哭灵投状的哭诉悲壮、化蝶的朦胧飘渺。

晋剧《傅山进京》的音乐，成功地表现了傅山的机智狡黠、执拗和扶济苍生泥土情的崇高精神境界；充满乡土色彩，用早期越剧曲调谱写的越剧《九斤姑娘》，唱腔质朴却别有韵味；评剧《马本仓当官记》中马本仓的唱腔诙谐俏皮；陇剧《苦乐村官》主人翁万善的唱腔高亢豪放；海南琼剧《下南洋》的人物唱腔委婉细腻；藏剧《英雄的春天》具有藏族民歌的风韵，高远辽阔。这些都是作曲家们音乐创造表现性、意象化的结晶。

多元化的创作形式

这次参演剧目都是新体裁、新内容，决定了在唱腔音乐创作中对创作观念、技法、形式手段都要努力予以探索创新。总体看来，这些不同剧种、剧目的音乐创作出现了多极化、多风格、多组合、多变化的艺术形态。

在唱腔写作中，作曲家们从人物出发，运用旋律、节奏、调式、调性、音色、速度、力度，并融汇其他音乐元素表现特定人物情绪，塑造出鲜活的人物音乐形

戏曲音乐的建构与困惑

万 素

由实践中凝炼成的创作原则。程式既是传统的积淀又是再创造的中介，戏曲程式并非凝固不变的文字，而有待于创作者在“活体传承”中不断融入新的生活体验，能动地运用、改造和创新、发展。

戏曲音乐结构体制分为曲牌体和板腔体两类。无论是曲牌的组合、联套，还是板腔体基本唱腔在变板变腔中生发出的各种板式、腔格及成套板式组合，其各种技法规范都已凝成程式。其中，声乐部分的唱段构成、结构对应、旋律装饰、板眼安排、节奏变化、字位疏密、调式转换、调性对比、演唱韵味、行当发声等程式，几乎囊括了由全局观照到微观调适的方方面面。器乐程式除了武场锣鼓经中的起唱锣鼓、身段锣鼓、开打锣鼓等，也涵盖了音乐伴奏与表演中唱念做打如何衔接与配合的各种法则，还包括对不同剧种主奏乐器的确立与乐队不同配置等规范。

绚丽多姿的中国戏曲音乐在作曲技法与创作概念上与西方相异多于相同。主要原因是中国戏曲的传统声腔、曲牌及场景描写音乐创作都是演员、乐师们逐步日积月累共同完成的，是经验型的集体智慧结晶。武汉音乐学院教授刘正维认为，我国当代戏曲音乐创作的转

型表现在三个方面：一是由业余性

剧种意识与音乐发展

汪人元

只有强化剧种意识，才能引起戏曲界整体对音乐的重视，才能抓住每个剧种也包括整个戏曲建设的命脉。音乐在高度综合的戏曲中是最基本的表现手段，集中体现着每个剧种的艺术风格。

剧种的建设和发展必须首先强调艺术上的继承。任何艺术的发展，它的前提和根基都是先要搞好继承。在戏曲音乐创作中，面对具有程式性特征的戏曲领域，如果对深厚的传统不能了然于胸，是断不可能具备深刻的感悟和娴熟的技术及其语汇的。戏曲创作中的新腔，不仅要遵循程式规律，还要与人物、剧情、时代相吻合，某种程度说，也应当是比以往唱腔都更新、更好、更有所超越。京剧音乐家徐兰沅对唱腔创作提出的理想要求是：“既是新朋初见，又是旧友重逢”。这一生动的表述既体现了对程式性音乐在刻画个性人物音乐形象时的要求，也表达了对剧种风格的极大尊重，体现了对戏曲创作特殊规律的遵从。

剧种发展和生存的安身立命之本是对剧种风格的把握。戏曲众多剧种的划分是对剧种风格的把握，实际表现了中国这个同一个语言和命运共同体中的地域性差异。它们总是同某一个地方民众的生活、习俗、语言、艺术、观念、趣味紧密联系在一起，表现着当地人民的意识和情感，在艺术上形成了最能够集中体现那个地方审美意识的独特表达方式，从而显示了自身的价值，也被赋予了旺盛的生命力。

戏曲剧种的主要区别在音乐和语言。众多的戏曲剧种音乐，它们以音阶、音律、旋律、调式、节奏和节拍、结构体制、主奏乐器、演唱用嗓、润腔方法、舞台语音等众多因素构筑了各自不同的艺术表达方式。地方戏的剧种风格与地域文化深刻对应，更能给人以深刻的回味。因为它与不同地区人们潜在的、世代相传的集体深层心理内容相对应，故格外容易激活相应的心理、情感和欲望，表现了“乡音耳熟”的性质，具有旺盛的生命力和顽强的稳定性。方言也是一样，它也是各地独特的表达方式，是一种特别有价值的文化积淀物。它构成了中国语言艺术化质的基质，是戏曲剧种风格的一个重要体现，也是体现地域文化深层内涵的独特表达方式。

剧种要不断丰富自身。一个剧种在表现戏剧的手段上丰富还是贫乏，进一步说，其艺术表现力的深度和广度如何，显然也是衡量其成熟与否的重要标志之一。

地方戏大多都是从民间歌舞、说唱艺术发展而来的，往往最初戏剧化程度都不高，形式也比较简单。在它们的发展过程中，为了表现越来越丰富、复杂的社会生活内容，便不断地寻求和创

造出新的表现手段，并且以艺术的创新来适应时代趣味的变化。袁雪芬曾说越剧在艺术发展的过程中有两个奶娘，一个昆剧，一个话剧。这正是

在剧种发展建设上所体现出的一种自觉借鉴与拓展。但是，当前各个剧种的发展水平相当不一。以戏曲音乐来讲，评剧的女腔丰富而动听，但男腔则远未发展得那么丰富、成熟；越剧演唱虽有行当划分，有许多的流派称谓，但总体还是比较接近，更没有发展出性格化的行当唱腔来；而京剧唱腔则不同，虽以皮黄为主，但西皮又发展出了反西皮，二黄又发展出了反二黄，另外还有高拨子、四平调、南梆子、吹腔、南锣等诸多腔调。每一种主要声腔都发展出了散、慢、中、快的不同的成套板式唱腔，男女则逢”。这一生动的表述既体现了对程式性音乐在刻画个性人物音乐形象时的要求，也表达了对剧种风格的极大尊重，体现了对戏曲创作特殊规律的遵从。

始自上世纪 50 年代的“戏改”，促使戏曲音乐创作向专业性转变，戏曲音乐形态随之改变。作曲家创作思维获得大幅拓展，不再局限于传统音乐旋律仅以加花、添眼、换头、行展等做线性运动的横向发展，而汲取了现代作曲技法中调式、调性、和声、对位等文化因素，使主题动机在不同音区、调式和调性上重复、模进、变形，让乐思获得横向与纵向同时跳跃变化。作曲家主题音调的提炼与贯穿，时代色彩音调的嵌入，改变了传统唱腔的类型化模式，代之以具有性格化并赋予时代感的唱腔音调；如器乐化写作的强化，以先秦奏曲、幕间曲和背景音乐营造戏剧气势、氛围，具有强烈的听觉冲击力；再如在民族管弦乐、西洋管弦乐、电声乐器、

造出新的表现手段，并且以艺术的创新来适应时代趣味的变化。袁雪芬曾说越剧在艺术发展的过程中有两个奶娘，一个昆剧，一个话剧。这正是

在剧种发展建设上所体现出的一种自觉借鉴与拓展。但是，当前各个剧种的发展水平相当不一。以戏曲音乐来讲，评剧的女腔丰富而动听，但男腔则远未发展得那么丰富、成熟；越剧演唱虽有行当划分，有许多的流派称谓，但总体还是比较接近，更没有发展出性格化的行当唱腔来；而京剧唱腔则不同，虽以皮黄为主，但西皮又发展出了反西皮，二黄又发展出了反二黄，另外还有高拨子、四平调、南梆子、吹腔、南锣等诸多腔调。每一种主要声腔都发展出了散、慢、中、快的不同的成套板式唱腔，男女则逢”。这一生动的表述既体现了对程式性音乐在刻画个性人物音乐形象时的要求，也表达了对剧种风格的极大尊重，体现了对戏曲创作特殊规律的遵从。

始自上世纪 50 年代的“戏改”，促使戏曲音乐创作向专业性转变，戏曲音乐形态随之改变。作曲家创作思维获得大幅拓展，不再局限于传统音乐旋律仅以加花、添眼、换头、行展等做线性运动的横向发展，而汲取了现代作曲技法中调式、调性、和声、对位等文化因素，使主题动机在不同音区、调式和调性上重复、模进、变形，让乐思获得横向与纵向同时跳跃变化。作曲家主题音调的提炼与贯穿，时代色彩音调的嵌入，改变了传统唱腔的类型化模式，代之以具有性格化并赋予时代感的唱腔音调；如器乐化写作的强化，以先秦奏曲、幕间曲和背景音乐营造戏剧气势、氛围，具有强烈的听觉冲击力；再如在民族管弦乐、西洋管弦乐、电声乐器、

造出新的表现手段，并且以艺术的创新来适应时代趣味的变化。袁雪芬曾说越剧在艺术发展的过程中有两个奶娘，一个昆剧，一个话剧。这正是

在剧种发展建设上所体现出的一种自觉借鉴与拓展。但是，当前各个剧种的发展水平相当不一。以戏曲音乐来讲，评剧的女腔丰富而动听，但男腔则远未发展得那么丰富、成熟；越剧演唱虽有行当划分，有许多的流派称谓，但总体还是比较接近，更没有发展出性格化的行当唱腔来；而京剧唱腔则不同，虽以皮黄为主，但西皮又发展出了反西皮，二黄又发展出了反二黄，另外还有高拨子、四平调、南梆子、吹腔、南锣等诸多腔调。每一种主要声腔都发展出了散、慢、中、快的不同的成套板式唱腔，男女则逢”。这一生动的表述既体现了对程式性音乐在刻画个性人物音乐形象时的要求，也表达了对剧种风格的极大尊重，体现了对戏曲创作特殊规律的遵从。

剧种发展和生存的安身立命之本是对剧种风格的把握。戏曲众多剧种的划分是对剧种风格的把握，实际表现了中国这个同一个语言和命运共同体中的地域性差异。它们总是同某一个地方民众的生活、习俗、语言、艺术、观念、趣味紧密联系在一起，表现着当地人民的意识和情感，在艺术上形成了最能够集中体现那个地方审美意识的独特表达方式，从而显示了自身的价值，也被赋予了旺盛的生命力。

戏曲剧种的主要区别在音乐和语言。众多的戏曲剧种音乐，它们以音阶、音律、旋律、调式、节奏和节拍、结构体制、主奏乐器、演唱用嗓、润腔方法、舞台语音等众多因素构筑了各自不同的艺术表达方式。地方戏的剧种风格与地域文化深刻对应，更能给人以深刻的回味。因为它与不同地区人们潜在的、世代相传的集体深层心理内容相对应，故格外容易激活相应的心理、情感和欲望，表现了“乡音耳熟”的性质，具有旺盛的生命力和顽强的稳定性。方言也是一样，它也是各地独特的表达方式，是一种特别有价值的文化积淀物。它构成了中国语言艺术化质的基质，是戏曲剧种风格的一个重要体现，也是体现地域文化深层内涵的独特表达方式。

剧种要不断丰富自身。一个剧种在表现戏剧的手段上丰富还是贫乏，进一步说，其艺术表现力的深度和广度如何，显然也是衡量其成熟与否的重要标志之一。地方戏大多都是从民间歌舞、说唱艺术发展而来的，往往最初戏剧化程度都不高，形式也比较简单。在它们的发展过程中，为了表现越来越丰富、复杂的社会生活内容，便不断地寻求和创

造出新的表现手段，并且以艺术的创新来适应时代趣味的变化。袁雪芬曾说越剧在艺术发展的过程中有两个奶娘，一个昆剧，一个话剧。这正是

在剧种发展建设上所体现出的一种自觉借鉴与拓展。但是，当前各个剧种的发展水平相当不一。以戏曲音乐来讲，评剧的女腔丰富而动听，但男腔则远未发展得那么丰富、成熟；越剧演唱虽有行当划分，有许多的流派称谓，但总体还是比较接近，更没有发展出性格化的行当唱腔来；而京剧唱腔则不同，虽以皮黄为主，但西皮又发展出了反西皮，二黄又发展出了反二黄，另外还有高拨子、四平调、南梆子、吹腔、南锣等诸多腔调。每一种主要声腔都发展出了散、慢、中、快的不同的成套板式唱腔，男女则逢”。这一生动的表述既体现了对程式性音乐在刻画个性人物音乐形象时的要求，也表达了对剧种风格的极大尊重，体现了对戏曲创作特殊规律的遵从。

始自上世纪 50 年代的“戏改”，促使戏曲音乐创作向专业性转变，戏曲音乐形态随之改变。作曲家创作思维获得大幅拓展，不再局限于传统音乐旋律仅以加花、添眼、换头、行展等做线性运动的横向发展，而汲取了现代作曲技法中调式、调性、和声、对位等文化因素，使主题动机在不同音区、调式和调性上重复、模进、变形，让乐思获得横向与纵向同时跳跃变化。作曲家主题音调的提炼与贯穿，时代色彩音调的嵌入，改变了传统唱腔的类型化模式，代之以具有性格化并赋予时代感的唱腔音调；如器乐化写作的强化，以先秦奏曲、幕间曲和背景音乐营造戏剧气势、氛围，具有强烈的听觉冲击力；再如在民族管弦乐、西洋管弦乐、电声乐器、

造出新的表现手段，并且以艺术的创新来适应时代趣味的变化。袁雪芬曾说越剧在艺术发展的过程中有两个奶娘，一个昆剧，一个话剧。这正是

在剧种发展建设上所体现出的一种自觉借鉴与拓展。但是，当前各个剧种的发展水平相当不一。以戏曲音乐来讲，评剧的女腔丰富而动听，但男腔则远未发展得那么丰富、成熟；越剧演唱虽有行当划分，有许多的流派称谓，但总体还是比较接近，更没有发展出性格化的行当唱腔来；而京剧唱腔则不同，虽以皮黄为主，但西皮又发展出了反西皮，二黄又发展出了反二黄，另外还有高拨子、四平调、南梆子、吹腔、南锣等诸多腔调。每一种主要声腔都发展出了散、慢、中、快的不同的成套板式唱腔，男女则逢”。这一生动的表述既体现了对程式性音乐在刻画个性人物音乐形象时的要求，也表达了对剧种风格的极大尊重，体现了对戏曲创作特殊规律的遵从。