

戲曲音樂散論

何 為 著

人民音樂出版社

戏曲音乐散论

何 为 著

人民音乐出版社

戏曲音乐散论

何 为 著

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所发行

北京印刷三厂印刷

850×1168毫米 32开 150千文字 6.25印张

1986年7月北京第1版 1986年7月北京第1次印刷

印数: 00,001—2,225册

书号: 8026·4493 定价: 1.50元

目 录

1. 论戏曲音乐·····	(1)
2. 从唐诗、宋词到元曲的演变·····	(37)
3. 从弋阳腔到高腔·····	(55)
4. 梆子声腔与板式变化体·····	(80)
5. 论南曲的“合唱”·····	(103)
6. 论戏曲音乐形象等问题·····	(142)
7. 音乐性与戏剧性·····	(164)
8. 汤显祖·沈璟·叶堂 ——兼论音乐性与文学性·····	(180)

论戏曲音乐

一、戏曲与音乐

什么是戏曲音乐？这个问题很难用几句话说得清楚。顾名思义，戏曲音乐是指戏曲里的歌唱与伴奏。但这并不能作为我们对这个问题的答案，因为这除了说出一个人所共知的现象外，并不能使我们得到什么新的东西。戏曲为什么要有音乐，为什么没有音乐它就不成其为戏曲？戏曲音乐又是怎样的一种音乐，它与其它种类的音乐形式又有什么不同？对诸如此类的问题，一个简单的答案是无法回答的，而这恰恰又是我们为探讨戏曲音乐的特性所需要了解的。

为了把这些问题说清，我们还是先从戏曲艺术的特点、戏曲与音乐的关系谈起。

戏曲是一种戏剧。从艺术分类上说，它属于戏剧的范畴。但话剧、哑剧、歌剧、舞剧等也都是戏剧。它们之间又有什么区别呢？我们知道，以上这各种形式的戏剧。大体上又可分为两种类型：一种是与音乐相结合的，如歌剧、舞剧皆是。可称为音乐的戏剧；一种是并不与音乐相结合，这以话剧最为典型，可称为非音乐的戏剧。虽然，近代的话剧也常利用音乐来加强气氛的渲染，但这除了可以丰富话剧的表现力之外，对话剧艺术的基本特性并不发生任何改变。因为无论有无这种音乐，话剧都仍然是话剧。但对音乐戏剧来说，情况便不同了。无论是歌剧或舞剧，一旦没有了音

乐，它们也就失去了存在的意义。戏曲，也属于这种音乐戏剧的类型，不过却是一种中国式的、具有民族特点的音乐戏剧。它同样不能没有音乐，虽然它在表现形式与艺术风格上同歌剧、舞蹈的区别十分明显。

中国戏曲这样一种特定的艺术形式是怎样形成的？是基于戏剧与音乐的结合。任何一种艺术形式的产生，都不是凭空而降的，它总有一定历史的、传统的渊源。中国戏曲的来源，是由三种不同的艺术形式的综合，即古代的歌舞、说唱与滑稽戏。这本来是三种各自独立的艺术形式，各有自己的表演节目。但随着历史的发展，这三种艺术形式逐渐汇合到一起了，从而形成戏曲。歌舞本来并不表演故事，后来却逐渐加进了故事情节；说唱本来只是以第三者的身份叙述故事，后来却搬上舞台以剧中人的身份表演故事；滑稽戏本来是以说白和动作进行的戏剧表演，后来也逐渐加进了歌舞的成分。这样汇合的结果，就形成了一种把歌唱、舞蹈、念白、戏剧表演融为一体的艺术形式，这就是我们现在所说的戏曲。这个汇合过程，是歌舞、说唱的表演逐渐戏剧化，而戏剧表演又逐渐歌舞化的过程。由此可见，中国戏曲在形成之初，戏剧与音乐就不可分地结合在一起了。

中国戏曲发展至今已有八百多年的历史。一部中国戏曲史，也是一部戏曲声腔的演变史。所谓声腔，是指为戏曲所采用的、以某个地区的民间歌曲为基础构成的、具有浓郁的地方性的风格色彩的曲调群。它们形成了一种独特的曲调系统。中国最古老的两种戏曲，宋代的南戏与元代的杂剧，都是用歌曲演唱的，但由于它们兴起的地区不同，南方与北方的歌曲在风格上有明显的差异，这就形成两支不同的戏曲声腔，即南曲与北曲。南北曲的进一步演变，便是明代南曲四大声腔的出现，即海盐腔、余姚腔、

弋阳腔、昆山腔。它们各具不同的风格，是南曲流传地区扩大以后，与各地民间音乐相结合的产物。四大声腔的互相竞争与消长，促进了明清两代戏曲的繁荣。在这以后出现的梆子与皮黄，又是作为两支新的戏曲声腔兴起的，这种新声是民间音乐的发展成果，它们又陆续繁衍出许多新的剧种，为中国戏曲的发展开创了新的局面，影响和推动着近代许多地方戏曲剧种的产生。这个历史说明，戏曲发展的每一进程，都与戏曲音乐的发展直接相关联；历史上每一剧种的形成，又总以某一声腔的兴起、变迁为标志。

中国戏曲的剧种众多，现在有三百多个剧种。由于各地方言不一，各个剧种又有不同的艺术风格。无论是典雅如幽兰的昆曲，还是被誉为南国红豆的粤剧，以及田园牧歌式的花鼓戏，高亢激越的梆子，低回委婉的越剧，在风格上均各不相同，绰约多姿。这风格色彩上的差异在哪里？首先在于音乐。

人们常说中国戏曲是一种综合艺术。因为它包含有文学、音乐、表演、美术等各种成分。这每一种成分都有各自的艺术特性。但当它们进入戏曲以后，就又都或直接或间接地与音乐发生关系了。

就以戏曲的文学而论，它的艺术结构方法不同于话剧，就因为它是与戏曲音乐的结构相联系、相适应的。戏曲的文学需要有唱词。而唱词就是一种与音乐相联系的文学形式。即使是戏曲的念白，也不同于话剧的台词。因为戏曲念白除须具备性格化、动作性等条件外，也还要求它具有音乐性，读起来美听，并且能与音乐相配合。

戏曲剧本的结构形式在历史上曾经历过一番演变。无论是元代的杂剧或明代的传奇，剧本的结构形式，都是以长短句的曲牌为

基础构成的分折(或分出)形式。从南北曲开始到现今的昆曲、高腔,都采用这种结构形式。但到了清代,自从梆子、皮黄出现以后,剧本的结构形式却变为以七言或十言的上下句为基础构成的分场形式了。何以会有这种变化呢?这也是与戏曲音乐的发展相适应的,因为戏曲音乐的结构形式也发生了一个重大变化,由早先的“曲牌联套”体演变为“板式变化”体了。前者是以一支支完整的曲牌作为音乐结构的基础,一折戏必须由若干支曲牌组成一套曲子;而后的结构基础则是一对对互相对称的上下乐句,一段唱腔则是这一对上下乐句多次的变化重复。一场戏的唱腔,可以有数十对上下乐句,也可以仅有一两对上下乐句,甚至完全没有唱而全由念白构成。由此可见,戏曲文学形式的变迁,与戏曲音乐有多么密切的联系。

我们再看戏曲的表演艺术。戏曲表演要运用唱、念、做、打诸种艺术手段,这每一种手段都与音乐有不可分离的关系。唱,本来就是一种音乐的表现手段,这自不待说。念白虽不是歌唱,却要有音乐性。要求它在声调上、节奏上有抑扬、有顿挫,能与歌唱相协调。至于做功、武打,这都属于形体动作,但戏曲舞台上的形体动作又不是生活动作的直接模仿,而是具有舞蹈性的表演,它是强烈的、夸张的、富于节奏感的。因此这种形体动作又与音乐紧密地结合在一起,融化于音乐的节奏之中。传统戏曲表演要求演员熟悉锣鼓经,亦即各种锣鼓点子的组合形式,身段动作要与锣鼓经合拍;熟练的演员离开锣鼓的配合就觉得无法动作,情绪无从发挥,也就是这个道理。

唱、念、做、打这四种手段各有不同的特性。但它们又是如何综合在一起、融合成为一个整体的?在这些手段之间,音乐是一个联系的纽带,通过音乐的节奏、起着统一与协调的作用。同

时，戏剧的进行要讲舞台节奏，戏剧的情节、情绪的发展变化，戏剧矛盾的起伏跌宕，需要通过或强或弱、或张或弛的舞台节奏来体现。不仅一出戏中场与场之间要有这种变化，即使某一段表演或某一段唱腔之中，在节奏、速度上也需有种种不同的变化。这一切又是通过音乐来体现、来调节的，音乐把全剧的节奏统一贯穿起来。

我们正是从这个意义上，说戏曲是一种音乐的戏剧。因为戏曲音乐是整个戏曲艺术不可缺少的构成要素，它渗透于、贯串于戏曲艺术的各个方面。

二、戏剧音乐的特性

但是我们还要从另一个角度上来说明戏剧音乐的特殊性。因为音乐艺术也有多种形式：有声乐（独唱、重唱、合唱）、器乐（独奏、重奏、管弦乐）；还有舞蹈音乐、说唱音乐、电影音乐等等。那么，戏曲音乐与上述这些音乐形式的区别何在呢？区别在于它和戏剧的结合。这种结合，使得戏曲音乐必须体现着、适应着戏剧的要求，否则它就不成其为戏曲音乐，没有存在的意义了。这种结合也使戏曲音乐形成了它特有的结构形式、表现方法与艺术技巧，并且和戏曲艺术的各种表现手段都发生了密切的关系。从这个意义上说，戏曲音乐也是一种戏剧性的音乐。

因此，戏曲音乐，无论是它的声乐或器乐，都是作为戏剧性的表现手段而出现的。戏曲舞台上的独唱与音乐会的独唱有什么不同？后者是以独唱演员的身份与观众见面的，而前者则必须以剧中人的身份进行表演。因此，戏曲舞台上的演唱能不能达到感人的程度，作为剧中人的独唱能不能使观众信服，除了感情饱满与

技巧纯熟这样的要求外，更重要的还在于这种唱腔能否体现剧中人物的感情特征，性格特征。对独唱歌曲、室内乐或交响乐的创作或表演，人们不会提出这种要求，因为它们所担负的不是这样一种创造任务。但对戏剧性的音乐来说，这一点要求却很严格，因为这正是它所要完成的创造任务，不如此它便不成其为戏剧音乐了。传统戏曲有很多脍炙人口的唱腔，这些唱腔往往具有深刻感人的力量，使听众为之振奋，为之泪下，因而能久唱不衰。其成功的原因何在？除了因其旋律的优美动听外，还在于它通过动人的旋律表达了深切的感情，而这种感情又是从剧中人内心抒发出来的，因而也是富有性格特征的。这就告诉我们：戏曲音乐有这样一种特性：它是要创造人物形象的，因而也必须是性格化的。也就是说，戏曲音乐从创作（这种创作，传统称为谱曲，俗称创腔）到演唱，必须达到性格化的要求。

戏剧必须有情节，而情节又是由各种各样的矛盾构成的，人物性格必须在情节、矛盾的发展之中体现。因此，戏曲音乐又不能孤立地凭藉某一段唱腔来揭示人物性格，也不能以多首抒情歌曲的组合为满足。它又有另一特性：必须表现戏剧情节、戏剧矛盾的起伏与发展，表现各种人物之间的性格冲突。如果戏曲音乐不能紧紧围绕戏剧的情节而展开，就会失去它作为戏剧性音乐的特质，再美好的音乐在戏剧中也就变得毫无意义，不能引人入胜。当然，要求戏曲音乐用音符去描写事物的外部形状或叙述事件过程，那是荒谬的，是不可能办到的。但是，音乐的特长却在于它富有情绪感染力，而且，由于音乐所具有的运动的特性，它可以通过速度的快慢、节奏的缓急、旋律的起伏、力度的强弱、音色的对比、调式与调性色彩的变异等等变化，来造成不同的感情气氛，从而显示戏剧情节的发展起伏和对比。这就是说，戏曲

音乐可以表现戏剧的情节与矛盾的变化发展，不过却是通过音乐所特有的方式与手段。

为此，戏曲音乐就形成了它特有的一套戏剧化的结构形式与表现方法。例如，我们在戏曲音乐中常见的板式变化（如：慢板、原板、快板等诸种板式的转换），曲牌变化（各种曲牌互相联结成套），声腔变化（如：西皮转为二黄，北曲转为南曲），调式调性的变化（如：正调转为反调，欢音变为苦音），以及音色的变化（各种行当的不同唱法，各种乐器的配置与组合）等等方法，便都是为了上述戏剧性的要求而运用的。

戏曲音乐还有一种特性，就是与戏剧表演直接相结合。虽然，用音乐来配合舞台表演的并不只限于戏曲。话剧，乃至杂技表演也往往配以音乐。但它们仍然不同于戏曲音乐，因为它们并不直接与表演动作相结合。话剧的音乐只是作为一种渲染气氛的辅助手段而用，杂技表演的音乐则只是作为一种衬托出现。它们的表演动作与音乐之间并无必然的联系。但是，由于戏曲表演的特殊形式，使它成为一种音乐化了的戏剧表演，无论是念白、动作，都需要有一定的节奏感或韵律美。比如念白，戏曲的念白无论是韵白或方言土白，除讲究音调的抑扬与节奏的铿锵外，语气、速度，也都很注意音乐性。表演的身段、台步，又十分注重形体的美。在运动时它是一系列优美的舞姿的组合，静止时则具有雕塑式的造型美。这种特点，对音乐与表演两者都提出了要求，要它们直接结合，融为一体。表演动作必须融化在音乐的节奏与气氛之中，而音乐则必须适应表演动作的要求，为之提供这样的条件，足以使表演动作能借此得到充分的发挥。

此外，我们在戏曲的舞台处理上还看到这样的特点：虚与实的结合、时间与空间的变化，是十分灵活自由的。四个“龙套”出

场就可以代表千军万马，演员在舞台上跑一个“圆场”，可以表示长途跋涉。这种特点，使得戏曲舞台上很少用实物布景，即令在某种特定情景下非用实物不可，也往往只作一种点缀性的或象征性的表示。那么，戏曲舞台上如何表现环境的真实，使空旷的舞台具有环境的真实感呢？这就又对音乐提出了要求，要它担负起描写环境、点染气氛的任务。用音乐来造成一定的气氛，配合演员的表演动作，去感染观众，激发观众的想像力，使观众在想像中树立起环境的真实感。空空的舞台没有水，也没有船，但是从音乐所造成的气氛和演员的表演动作中，观众却可以感受到这是一叶小舟在波涛汹涌的江上疾驶；舞台上只有简陋的桌椅陈设，但是通过音乐的渲染与衙役们的吆喝，却令人感到公堂的森严气氛；同一个舞台画面，环境并没有变化，但通过音乐的暗示，人们却可以明显地感觉到时间已由三更半夜转为五鼓黎明……。这一切时间的变化，都有赖于音乐的表现，而演员的表演，就在音乐所造成的环境气氛中进行。

从戏曲音乐的这些特性看来，人们也许会产生这样的印象：较之其它许多非戏剧性音乐来，戏剧音乐似乎不很自由，它要受戏剧的许多制约。是的，情况正是这样。不过，戏剧音乐的特长，它独特的表现力，却也正在这里。

三、戏曲的声乐和器乐

戏曲音乐是汇集了民族和民间的声乐、器乐的优秀成果发展起来的。其中，声乐占有主要地位，器乐则是辅助性的。其所以如此，也是由戏曲音乐的特性决定的，因为戏曲既是一种歌唱的戏剧，它要刻划人物形象，就不能不以声乐为主要手段。虽然声乐

与器乐都长于传达感情。但在中国传统音乐美学思想中，却认为声乐优于器乐，所谓“取来歌里唱，胜向笛中吹”，便反映了这种观念。姑无论其是否偏颇，但其中却也有合理的方面。因为乐器演奏虽然也能传情，但它毕竟只能奏出抽象的乐音；而人声歌唱不但能唱出旋律，还能唱出语言。就是说，歌唱可以借唱词的帮助，把乐曲中所包含的思想表达得更为明确具体。剧中人在感叹，但他感叹的是什么，他为什么而感叹，有了唱词的帮助，听众就可以获得明确的了解。从这一点上说，器乐不具备这种长处。声乐艺术的这一特长，决定了它在戏曲中的位置。因此，戏曲音乐刻划人物形象，主要的部分便由声乐承担了。而这声乐部分，又包括唱腔与演唱两个方面。在一出戏的音乐结构之中，唱腔部分是它的主体；而唱腔则要通过演唱予以体现。戏曲演员要锻炼唱、念、做、打四种基本功，而在四功之中，唱功居于首位，可见歌唱在戏曲中的重要性。

戏曲中的唱腔大体上可以分为如下三种类型：第一类为抒情性的唱腔。这类唱腔多为四拍子、或八拍子、或慢二拍子的曲调，其特点为速度缓慢，旋律婉转曲折，字少腔多，抒情性强。传统有所谓“词情少而声情多”的说法，就是这一类长于抒发内在感情的曲调。许多剧种的慢板、大慢板、原板、中板都属于这一类。第二类为叙事性唱腔。这类唱腔多为快二拍子或一拍子的曲调。其特点为速度略快，旋律较平直简朴，字多腔少，朗诵性强。传统有所谓“词情多而声情少”者，就属于这一类曲调，适用于叙述，对答的场合。许多剧种的二六、流水等都是。第三类为戏剧性唱腔。这类唱腔多为节拍自由的散板，节奏、速度的伸缩有极大的灵活性，唱词的安排可疏可密，长于表现强烈激昂的情绪，具有节拍规整的曲调所不能达到的艺术效果。各剧种的散

板、摇板、器板等曲调，均属于这一类。

这三类具有不同性能的曲调交替运用，就构成了戏曲音乐丰富多采的戏剧性。虽然，戏曲音乐在结构形式上存在着“曲牌联套”与“板式变化”两大体系，各种曲牌及板式的种类繁多，名称各异，但基本上都不出这三种类型。在不同的戏剧场合，这三类曲调各自发挥不同的作用。

戏曲的演唱艺术，在整个戏曲演出中占有重要地位。明代音乐理论家王骥德说：“乐之筐格在曲，而色泽在唱。”演唱不仅体现唱腔的创作意图，而且给唱腔以丰富和润色。中国戏曲的演唱在长期发展中形成了自己的独特风格与专业技巧。由于中国戏曲的剧种众多，各剧种的演唱无论在咬字、行腔、润饰等方面都具有各自的特色，但又都具有共同的民族的特点。

戏曲演唱讲究气、声、字、情、及其相互间的关系。传统演唱把气息的运用与控制作为发声与歌唱的基础，要求声音发自丹田，并有各种各样的呼吸方法，即所谓偷气、取气、换气、歇气、就气，这些方法统称为气口。气口的正确运用，不但可以保证声音圆润，唱腔彻满，而且也是演唱中一种表情达意的手段，常因气口的运用恰当而使感情饱满，演唱生辉。对声音的要求则是响润耐久，而忌尖粗沉郁。因为圆润自然的发声，才能给人以美感，而面上涨红、喉间筋露，所发出的则是非艺术的声音，自然是不足取的。戏曲演唱又讲究“字正腔圆”，十分注意声与字的关系。因为从发声进入演唱后，清晰准确地表达字音与词义，使观众能听清所唱为何意，就成了唱功的第一位要求，戏曲演唱把“字正”的要求提到很重要的高度，由此形成了一系列方法与技巧。为了出字准确，就要求演唱者能分清每一字的音韵、四声、尖团，掌握每个字的发音部位与发音口形，以及如何出字、归

韵、收声等技巧。对“倒字”、“飘音”则认为是演唱中的弊病。由于声与字的这种关系，便又形成了戏曲发声特有的共鸣方法，与演唱中特殊的润腔方法与装饰唱法。但这一切毕竟也还只是歌唱艺术的表现手段，而最终目的还是在于表达感情，表现人物。如果不能作到这一点，那么，正如明代歌唱家魏良辅所说：“虽具绕梁，终不足取”，或者如清代歌唱家徐大椿所说，“虽极工，亦不过乐工之末技”。可见，以声传情，以情动人，乃是戏曲演唱的最高审美标准。

器乐在整个戏曲音乐中虽处于辅助地位，却是不可缺少的环节，并且具有声乐所不能达到的长处。器乐是由三个部分组成的，即管乐器、弦乐器、打击乐器。每一组都包含若干不同的乐器，每一种乐器又都有其不同的性能与色彩。当它们组合在一起时，便有音域宽广、音色丰富、节奏鲜明等等特点。各种乐器以不同的形式组合，在组合中突出某种乐器的独特作用，便会有不同的色调与层次，可以适应不同的戏剧场面的要求，表现不同的情调、气氛。每个剧种都有其不同的音乐风格，而主奏乐器以及乐器组合形式的差异，又往往是形成各剧种独特风格的重要因素。器乐中的打击乐器，音响强烈，节奏鲜明，戏曲以打击乐的广泛运用、并与表演动作直接相配合为特点。剧中人物的每一动作，无论是哭、笑、思索、对话，以至激烈的开打，威武的亮相，往往因打击乐的烘托而突出了节奏感，也突出了它的情绪、气氛，从而获得独到的艺术效果。

器乐的首要任务是为演唱伴奏。戏曲演唱是不能缺少器乐伴奏的衬托的，人们常常用红花绿叶比喻两者的关系，因为动人的歌唱往往藉精采的伴奏而益显其美。虽然，在中国戏曲中也有一部分剧种是以无伴奏的清唱为特点的，如我们所见到的高腔等剧

种便是这样。但这在中国戏曲中却是一种特殊的演唱形式与表现手法，而且它也并不否定器乐伴奏对戏曲演唱的重要性。严格说来，这类剧种也并非完全不用器乐伴奏。它在演唱中尽可以不用管弦乐衬托，却不能没有打击乐，打击乐不也是一种器乐伴奏么？对器乐伴奏的作用，传统用如下的简炼语言予以概括：“托腔保调”。托与保，这里包含两重意思，一是指伴奏是为辅助、衬托演唱而存在的，是为丰富唱腔的色泽与华彩；一是指伴奏又要对演唱起扶、保、领、带的作用，要在调高、音准、节奏等方面对演唱加以规范。同时又在速度的变化上加以控制和引导，使演唱者有所凭借和依靠。而不致荒腔、走调或脱板，从而达到板清、腔正的要求。

器乐也有描写性的特长。自然，这只是一种特殊的描写，它是以音响的手段来组成各种音乐的画面。因此，器乐在戏曲中又有烘托表演、描写环境、渲染气氛等作用。戏曲音乐中有各种各样的器乐曲牌，打击乐也有各种各样的锣鼓点，它们是组成戏曲中的场景音乐的手段。传统戏曲对这类场景音乐的运用，以力求简炼为特点，通常为单声部进行，并只在必要时使用，而并不求其布满全剧。这很近似中国绘画的风格，求其意到。画面上不必有水，但鱼虾的生趣盎然的形态，却可以使人感觉到水的存在。在需要大事渲染的时候，不惜浓墨重彩，可以充分运用器乐的各种手段，予以尽情发挥；而在与此相反的场合，则轻描淡写，点到为止，十分简洁。这种表现方法，固然与戏曲发展历史上一定的物质与技术条件的限制有关，但也与我们民族传统的审美观念有一定联系。正是由于这种审美观念的影响，形成戏曲器乐的独特风格。

戏曲乐队的传统特点是少而精。无论是文场(管弦乐)或武

场(打击乐),都以乐器数量不多,但却能充分发挥每件乐器的性能,因而能取得最大的艺术效果为特长。器乐伴奏,除能充分显示卓越的演奏技巧外,还以与演唱及表演动作的配合严紧著称,这种配合,往往能达到水乳交融的境界。在长期的艺术实践中,戏曲器乐形成了它一整套表现方法与艺术技巧,其中包含不少具有民族特点的作曲技法、配器手法,以及民间朴素的复调因素。

四、戏曲音乐的民间性与程式性

戏曲音乐在本质上属于民间音乐的范畴。这种属性,使它与歌剧、交响乐等专业音乐有明显的区别。虽然,作为一种戏剧性的音乐来说,戏曲音乐已拥有相当高度的专业技巧了。这些技巧不经过长期的专业训练是难于掌握的,但它仍然是民间音乐。因为它仍然带有民间音乐的若干特征。

第一是它的群众性。戏曲音乐植根于民间,有深厚的群众基础。它的音调,它的表现形式与表现方法,人民群众是感到熟悉、亲切的,通俗而又易解。它与各地的方言语音、与各地的民间音乐都有着极为密切的联系。它在长期发展过程中,又不断从各种形式的民间音乐中吸取新的养分,充实自己的生命,因而又带有浓厚的乡土气息。这是它能为群众感到亲切易解的重要条件。

第二是它创作的集体性。某一个剧种的音乐,不是由某一作曲家创作出来的,而是民间音乐长期发展的产物,是世代代人民群众的集体创造。它在从这一地至那一地、从上一代到下一代的流传过程中,曾有无数的无名作曲家参与创作、加工、润色,因而能随时代的变迁而不断发展丰富。流传至今的戏曲音乐,乃是经