

论戏曲音乐



论戏曲音乐

中国音乐家协会上海分会 编
中国戏剧家协会上海分会

中国文联出版社 · 上海

内 容 说 明

本书收入一九八一年上海戏曲音乐座谈会上的十七篇论文和专题发言，内容包括戏曲音乐的一般理论研究和京、昆、越、沪、淮等剧种的音乐创作经验，流派的继承发展，以及主奏乐器和声乐训练方面的探讨文章。这些文章的作者，都是直接参加艺术创造，并有较丰富的实践经验，每篇文章简明扼要，深入浅出。本书可供戏曲界的专业创作人员、演奏员和演员研究戏曲音乐时参考。

论 戏 曲 音 乐

中国戏剧出版社(沪)出版

上海书店发行部发行

上海商务印刷厂排版

上海东方印刷厂印刷

850×1168毫米 1/32 6.75印张 165千字
1983年2月第1版 1983年2月上海第1次印刷

印数：0,001—5,000册

书号 8069·382 定价 0.74元

序

这是一本很好的戏曲音乐论文集。

我国戏曲有三百几十个剧种，它们有其各具特色的音乐，包括声腔演唱和器乐伴奏。这之间，既有个性，也有共性，相互交流，极为必要。为了推进戏曲艺术更好地为人民服务，为社会主义服务，音乐方面也要进一步推陈出新，对各剧种音乐的规律、法则和技巧，必须认真探讨，加以提高。在1981年上海市首届戏剧节时，中国戏剧家协会上海分会和中国音乐家协会上海分会邀请了本市和兄弟省市的戏曲音乐工作者，举行了上海市戏曲音乐座谈会。会上，出现了许多有份量的发言，现在整理成文，汇编为这本集子，出版行世，确是一件很有意义的工作。

尽管这本集子所收的十几篇文章，涉及昆、京、越、沪、淮几个剧种，所论的内容不同，所取的角度各异，但总的说来，都以实践经验为根据，所以言之有物；对如何继承，如何革新，不乏辩证的论点，是有价值的。我之所以说这本集子好，这是理由之一。

理由之二，就这些文章来看，既然出于十几位同志之手，有些观点不一致，是十分正常的事。中国剧协上海分会和中国音协上海分会还是把这些文章集中起来，一并付印，完全符合“双百”方针，这对交流心得，提供继续深入研究的基础，促进戏曲音乐事业的发展，很有好处。这样做

法,我认为值得提倡。

我自己,虽然从事戏曲工作,历史不算短了,也在昆曲音乐方面做了一点努力,但力量微薄,成绩不大:对于兄弟剧种,则更是茫然得很。可是读了本书所收的几篇文章以后,倒有一个想法:大家都知道,戏曲是综合艺术,由剧本文学、表导演、音乐、舞美几个“工种”综合而成,它们是息息相关,不可缺一的。然而,从事于每个“工种”的工作者,是不是对其他几个“工种”都了解,都熟悉呢?恐怕仅仅关心自己的本工而缺乏其它项目的知识的那种现象,还相当普遍。我想起几位前辈和合作过的京剧艺术家如:王瑶卿、余叔岩、梅兰芳,程砚秋、荀慧生、周信芳等先生,可都不是这样的。他们的本工都是演员,而对剧本、音乐以至舞台美术,又都有丰富的知识。我们不可能想象,王瑶卿先生不是具有又精又博的京剧音乐素养,就能指点或帮助梅、程等几位设计出独树一帜的流派唱腔来。再往远一些看,梁辰鱼不了解昆山腔水磨调的话,能写出一部《浣纱记》来首次体现魏良浦的声腔创造吗?徐灵昭不懂得剧本文学和场上表演的话,能为洪昉思的《长生殿》作出精采的、统一的音乐构思吗?每一个希望在戏曲艺术上获得较高造诣的人,应当对本剧种进行全面了解,越多,越精,越是有益。

由于众所周知的原因,现在的中青年戏曲工作者,在十年之久的岁月里,没有条件来对本工以外的项目进修提高,扩充专业知识,是个客观事实。为此,我诚恳期望这本集子的出版,不仅为搞戏曲音乐工作的同志们所欢迎和关

心，就是剧本文学、表导演、舞美等项的工作人员们，也要读一读，可以联系本身工作，加以理解；当然，如有不同的看法，应当容许争鸣。

除此以外，我们还能从这本集子得到启发，每次戏剧节或者会演活动之中或之后，是否也可以从剧本、表导演、伴奏、舞美等等方面，组织几次座谈，写出几篇经验体会，汇编成集，以供交流、切磋之需呢？（本书中没有谈打击乐的文章，是一缺憾。）

要我为这本集子撰序，我只是写了一点读后的感想，而对作者和编者的感谢之心是十分深切的。

俞 振 飞

一九八三年二月

目 录

序·····	俞振飞
--------	-----

理论研究

戏曲音乐的创作·····	刘如曾 (1)
论结构布局·····	连波 (12)
现代戏音乐唱腔的几个问题·····	董源 (30)
谈沪剧唱词与唱腔的关系·····	万智卿 (39)
试谈戏曲音乐的特征·····	黄钧 (45)

创作实践

大胆尝试 不断实践·····	辛清华 (50)
谈京剧音乐的创新·····	龚国泰 (63)
谱写新曲 发展淮剧音乐·····	何双林 (80)
继承与发展·····	程少樑 (87)
越剧男女声对唱探索·····	项管森 (96)

继承流派

徐玉兰唱腔简析·····	顾振遐 (123)
俞派演唱艺术和润腔特点浅谈·····	岳美缙 (141)
继承流派唱腔的体会·····	史济华 (148)

戏曲伴奏

越胡演奏浅谈·····	李子川 (164)
京胡演奏艺术及其他·····	尤继舜 (181)

声乐探索

戏曲传统声乐的科学训练·····	吴少伟 (187)
关于戏剧演员的发声探讨·····	姚士达 (198)

编后

戏曲音乐的创作

刘 如 曾

重视戏曲音乐的创作

对于戏曲音乐的创作，如今有种种称呼：“作曲”、“编曲”、“谱曲”、“音乐设计”、“唱腔设计”、“音乐整理”、“记谱”，或者干脆笼统地称为“音乐”，真是名称繁多，不胜枚举。称呼不同并不是什么大问题，问题是有的人却认为为一个戏曲的音乐创造（包括唱腔及配乐）并不是音乐创作，在唱腔上只不过是把原来戏曲的曲牌或板腔由演员唱出来，音乐工作者不过是“记记谱”而已；有的对戏曲音乐工作稍为尊重的人，也不过认为只是把原戏曲唱腔在一个戏中集曲套用，因此名曰“设计”，而“作曲”两字，只能为创作纯音乐作品才能享用。这就大大贬低了戏曲音乐创作的作用，是对戏曲音乐的鄙视，至少是偏见。

一切成功的音乐艺术作品都与本民族的民间音乐有血肉关系。俄罗斯作曲家格林卡曾说过：音乐来自人民，作曲家不过是把它整理而已。但格林卡采用民间音乐为素材所写的音乐作品仍然是极有价值的音乐创作。柴可夫斯基把民歌《万尼亚在沙发上吸板烟》用在他第一弦乐四重奏第二乐章，照样成为广大音乐爱好者极其喜爱的室内乐作品。在我国音乐作品中，亦经常以民歌、民间器乐、甚至戏曲音乐为素材的，为什么这都承认为音乐创作，而戏曲音乐是在传统基础上按照不同内容、题材、人物而发展创造，

却不认为它是创作工作呢？

戏曲是我国历史悠久、群众性最广泛的戏剧和音乐相结合的艺术，其音乐在戏曲中的功能和作用是众所共知的；如果一个戏曲离开了音乐，那么这个戏曲亦就不复存在。同时，戏曲音乐又是音乐艺术的一个品种，在今天来讲，我国广大群众在音乐生活中接触最多的还是戏曲音乐，因此绝不能把戏曲音乐排斥于音乐艺术之外；同样，戏曲音乐的创作就应该同一切音乐作品的创作一样，享有同等的地位。尤其是建国以来新创作的戏曲剧目，戏剧内容丰富多采，戏剧矛盾复杂尖锐，更是少不了音乐工作者为之创腔作曲。实践证明，音乐工作者在戏曲音乐创作中是发挥了很大作用的。而为一个戏曲的排练演出，戏曲作曲者是化费了大量精力，他们从剧作者讨论戏剧提纲起就开始进入音乐构思，经过导演排练、与演员合作创腔，以至写谱、配器、练乐、练唱，作曲者就处于十分紧张而繁重的音乐创作之中。一个大戏往往写上千页的总谱，厚厚的一大叠，劳动强度确实是很大的，因此我们必须尊重和重视戏曲音乐的创作。

要善于同各部门合作

戏曲音乐的作曲并不是一般的作曲，而是属于戏曲的作曲，它既是音乐的，又是戏曲的，因此它是一种特殊的作曲。他必须具有一定的音乐作曲专业技能，对戏剧又必须有丰富的知识和理解；同时他又是热爱戏曲、勤恳研究、谦虚谨慎、善于与人合作者。由于戏曲是综合艺术，编、导、演、音、美共为一体，他们都共同为一个完整的戏剧艺术各自担负着创作任务，因此各部门之间必须互相协作，达到相辅相成；这样，音乐作曲亦必须同编剧、导演、演员、乐队、舞美在相互合作中进行创作。

与编剧 剧本是一剧之本，毋庸置疑。每个剧本的内容题材

虽多种多样,但音乐总归是戏曲的灵魂,因此编剧在剧本写作的同时,必须注意音乐性。这里所谓的音乐性,并不是要在剧本上写上音乐提示或多写唱词,当然唱词的设置和结构与音乐唱腔更是千丝万缕的,而主要要使戏剧进展和为舞台表演制定内在的节奏。尽管有的戏曲剧本可能一句唱词都没有,也没有安排舞蹈场面,但音乐节奏都很鲜明,这就是音乐化了的剧本,也就是戏曲与话剧剧本之不同所在。人们常说有的戏曲的唱是“话剧加唱”,实际上亦就是剧本写作上不合乎戏曲的规律,亦即没有音乐性所致。

戏曲的唱腔,是编剧与作曲共同合作的结晶体,正如一首歌曲的词、曲合为一体一样。我们知道戏曲的安唱是非常重要的,为何设置唱段,通常讲“言之不足”就要唱,因此所以要唱,亦就是情之所至,是感情的升华,在语言不足以表达的时候就要咏歌。当然,人们的感情是十分复杂多样的,因此在戏曲中就有内心独自式的咏叹性的唱段,有见景抒怀的描绘性的唱段,有追溯往事的叙事性的唱段,也有作为道白的代言性的唱段。但总的来讲,音乐是感情的艺术,戏曲的演唱总是人物感情的抒发,因此唱腔都是抒情的。唱词必须是诗或词,既有文学性又有易解性。而有的剧本却任意把台词加一个韵脚作为唱词,这显然是不妥的。

由于剧种不同,唱词写法不但在语言文字上,而且在句格结构上各有不同。过去“四人帮”的文化专制主义,强令京剧的剧本要全国所有剧种一字不变地移植,这是不合乎戏曲规律的。由于各地区语言各异,形成各剧种唱腔的不同,编剧者所写剧本风格必然是本剧种的,唱词句格亦是本剧种的。梆子、皮黄系统剧种的唱词,常是三、三、四的十字句为其基本句格;南方说唱、滩簧系统剧种的唱词则常为二、二、三的七字句为其基本句格,十字句只是作为补充;而昆曲、高腔又是曲牌联缀体的唱词结构。戏曲剧本岂能一花独放?据调查,皮黄、梆子系统剧种的一个大戏的剧本只须要三、四十页(油印打字蜡纸),一般地方戏曲一个大戏的剧本就须要

五、六十页，至于滩簧系统剧种的剧本却要长达八、九十页以上。因此如果一个京剧剧本原封不动地为甬剧、沪剧移植，原来可演三小时的戏，不到二小时就演完了。而且在唱词方面，一个大段唱腔，京剧唱二十多句约须八、九分钟，已经相当长了，而甬剧一段由慢到快的[老基本调]、沪剧一段[赋子板]，一口气唱一百多句还不过瘾。因此戏曲移植必须经过改编，亦是音乐唱腔的要求。

与导演 导演是戏剧的组织者，是从平面的剧本到主体的舞台演出的创作者。作为戏曲导演，他不但是戏的专家，又是曲的专家；他既要熟识戏曲音乐（除本剧种音乐外，亦要了解兄弟剧种、甚至全国各有影响的剧种的音乐），还要对音乐在戏曲中的功能和作用有所研究；同时又必须对音乐艺术有一定修养和欣赏能力。戏曲导演在一个戏的排练中，对音乐（包括唱腔及配乐）必须全局在胸，因此与音乐工作者的合作是至为重要的。首先，在戏剧排练前，对唱段板式、节奏速度的安排，必须与作曲者和演员统一意志，因为这颇能影响戏剧节奏、速度进展的；接着，在作曲者与演员合作创腔后，导演要根据他总的戏剧构思给以审定。在戏排练到一定阶段，作曲者就要根据戏的要求写作配乐，反过来作曲者也可在总的音乐构思下对导演提出看法和要求。许多优秀的戏曲导演正是这样地重视音乐，使音乐成为全剧的有机组成部分。但是我们会遇到有个别导演不懂音乐，在音乐前面束手无策，在演员演唱时无所事事，在过门中更是无所适从。此外，有的导演对音乐却不问不闻，音乐工作者与他商研时，他却说对音乐是外行，对音乐无想法无要求，给音乐创作上造成很大困难。当然，音乐工作者除自己音乐创作专业外，也必须有丰富的戏剧知识，在工作中谦虚谨慎，这样与导演在合作中共同语言就多了，彼此心情必然愉快得多。

与演员 演员舞台表演的唱、做、念、打中唱是居首位的，因此唱腔是戏曲音乐创作的中心；唱腔的创作必须在作曲者与演员共

同合作中来完成。如果唱腔光由演员设计,音乐工作者仅是照此记谱,则音乐必然缺乏全剧的整体构思,同时唱腔亦会缺少展开的逻辑;反过来如果光由作曲者写出唱腔交演员照谱演唱,那么唱腔必然淡而无味,这是不合乎戏曲创腔规律的。因此作曲者与演员必须合作创腔,在合作中要互相尊重、彼此信任,各施其能,取长补短,共同创作出美好的唱腔来。

由于历史的原因,作曲者与老年演员、中年演员和青年演员合作创腔方法应有所不同:

一、与老年演员:他(她)们大多在建国前已有一定艺术造诣,有丰富的演唱经验和技巧,有的还形成自己唱腔上具有一定风格特色的流派,在群众中有较大影响。但由于历史原因,他们缺乏音乐创作理论知识,唱腔凝固而不易展开,这样音乐工作者与他们合作创腔时,就要对他们尊重。当然,音乐工作者有一定的创作技能,可以对他们的唱腔提出要求,适当加工,画龙点睛,使之成为唱腔的佳作。

二、与中年演员:中年演员大多是解放后成长,他(她)们既继承老一辈的传统唱腔,又在艺术实践中有所成就;并且接受一些新的音乐理论知识,能识谱但又不十分熟练。他们的演唱艺术正在成熟中,他们在唱腔上既有创造性,又善于接受新的因素。音乐工作者与他们合作中可以互相发挥创作能力,共同创造。可能有时在合作中会产生一些不同看法,但最后仍会取得统一,彼此在合作中将是愉快的。

三、与青年演员:这里所指的青年演员大多是在十年动乱中开始培养,他(她)们对戏曲传统知之不多,甚至一无所知;但他们大多具有一定的乐理基础知识和视唱能力。由于这样,他们往往自己缺乏创腔能力,而要依赖作曲者谱曲而照谱演唱,这样他们在演唱上就往往缺少韵味,因此音乐工作者以及老演员在这方面必须对青年演员帮助和指导,在实践中同时给他们加强传统唱腔学

习和补戏曲创腔课。流派唱腔是体现一个剧种发展的标志。音乐工作者在创腔中必须给青年演员以适合他们表演和演唱的流派唱腔,千万不能以作曲者自己的“派”来替代,这是千万必须注意的。

以上三种戏曲唱腔创作方法,在为青年演员创腔中,音乐工作者的创作成份多一点,在与老年演员合作中,音乐工作者的创作成份少一点,但都不能抹煞音乐工作者的创作。大凡成功的音乐作品,都是通过合作告成的,作曲者与演唱者在合作中相互补充,互通灵犀,这样才能成为佳品。

与乐队演奏者合作 周总理曾说过,戏曲乐队是戏曲的“半壁江山”,说明了乐队在戏曲演出中的重要性。他与作曲者更是休戚相关。戏曲乐队要为演员演唱伴奏外,还要为戏剧进行中配乐,任务是繁重的。各戏曲剧种都有他的主要伴唱乐器,如京剧的京胡、昆曲的笛子,梆子系统的板胡等等,这种乐器最能体现剧种风格。主奏乐师往往是长期与某演员相互合作的,他们配合默契,达到珠联璧合。然而由于剧目题材的发展,主奏乐师就不可能象传统戏曲伴奏那样专为某演员“单打一”了,而要为剧中所有演员的演唱伴奏,这样,对主奏乐师就提出了更高的要求。富有艺术实践经验的主奏乐师,在伴奏上各有特点,有的也成为流派,因此音乐工作者要尊重他们。尤其是伴奏谱及过门的写作必须按照主奏乐师演奏的风格,使他得心应手。同时乐师对音乐工作者所写曲谱也要“死谱活用”,使演唱与伴唱丝丝入扣。

戏曲配乐是戏剧进行中为唱腔伴奏以外的器乐部份,这里名称虽为配乐,但并不是被动地“配”,而是作曲者根据戏剧需要的同时,按照总的音乐结构来应用。配乐包括前奏曲、间奏曲(幕间曲)、刻画人物内心情绪和表现戏剧气氛的音乐等,但必须具有鲜明的形象和意境。过去在传统戏曲中,文场演奏牌子曲、武场运用锣鼓经来配乐,虽能表现一定的气氛和情绪,并为观众所熟悉,但它只是表现一般的喜怒哀乐,如行路、宴饮、战斗、祭奠等等以及其他各

种情境,同样一段牌子曲或锣鼓经,可以用在张三身上,也可以用在李四身上,多共性而少个性。今天我们对配乐必须有更高的要求,虽仍可以应用牌子曲和锣鼓经,但亦是继承与发展的关系。

由于配乐是戏曲的配乐,因此必须能表现戏剧性的效果。乐队的演奏必须与戏剧同起伏、共呼吸。乐队在戏曲中应立足于“伴”,不能抢戏;但在必要的时候,仍应发挥器乐的效能。使观众既看到舞台上动人的表演,又听到与戏谨相适应的器乐曲;既欣赏到美妙的歌声,又听到丝丝入扣的乐队伴奏。

与舞美合作 音乐是时间艺术,美术是空间艺术,综合艺术就是时空艺术的综合,因此戏曲的音乐与舞美关系之密切是不言而喻的。音乐与舞美共同要对戏剧所规定的情景描绘,如环境的内与外、宽与窄、明与暗、日与夜等等,音与美总是一致而不悖的。此外还有过场换景时音乐与舞美也须统一,如现在有的戏由于布景、道具的复杂,常要较长的时间来迁换,甚至演员换服装等亦须要一定的时间,于是导演经常要求用音乐来填补这个空档。但是观众到剧场来是看戏的,不是来听音乐的,因此幕间乐决不能太长,否则反使观众厌烦。连台本戏机关布景在舞美上有一个好处,就是抢景快,往往打击乐一个[四击头],仅是几秒钟内就换了景;现在有些戏的抢景是否也可来个“眼睛一眨,母鸡变鸭”呢?当然我们也不要一律都是“眼睛一眨”,而要根据戏剧进行的节奏来决定,但最好在三十秒以内,避免上千观众长时间的干等。音乐则是起到“承前启后”的作用,这是需要舞美工作者予以合作的。否则宁可不要音乐,让剧场观众清静一下为好。

综上所述,戏曲音乐的创作是在与各艺术部门合作中完成的。但合作并不否定戏曲音乐本身的创造性和独立性。在戏曲创作总的过程来说,编剧是第一度创造,其他各艺术部门(包括音乐部门)是第二度创造;从音乐本身来说,创腔、作曲是第一度创造,演唱、演奏是第二度创造。以上两种二度创造,都说明戏曲的创作是在

合作中完成的。这是戏曲创作的规律，也是戏曲音乐创作的规律。

努力提高戏曲音乐创作水平

对于戏曲音乐自身的创作，主要是塑造剧中人物的音乐形象，不仅唱腔要做到这一点，配乐也要达到这要求。在这前提下，必须重视戏曲的传统基础和剧种的风格特色；如果没有风格特色，也就是取消了戏曲艺术。这里所以要重新提出戏曲的传统和风格，由于一、经过十年浩劫，戏曲音乐的创作同其它文艺创作一样被搞乱了。“四人帮”在其“三突出”创作思想指导下，在戏曲音乐创作上提出了“三对头”，其中唯独没有剧种风格对头，因此十年中戏曲音乐的百花遭到雕谢和枯萎。在今天，虽然“四人帮”已粉碎五年之后，我们还是要对这个问题敲敲警钟。对一个剧种的风格和流派要加以重视。其二、由于戏曲音乐的创作在十年浩劫中取消了传统，近年来一个极端又走向另一个极端，造成一切服从传统，戏曲舞台上形成一片老腔老调，这对戏曲塑造人物形象，尤其是现代戏音乐的创作是十分不利的，对戏曲的发展则是极大的阻碍。戏曲音乐从人民中来，抛弃传统便成为无本之木，岂能生根开花？而唯传统论则必然会使这株花朵得不到雨露滋润而致枯萎。因此我们既要反对无视戏曲音乐传统的民族虚无主义，也要反对戏曲音乐的唯传统论。时代在前进，人民的要求亦在发展，戏剧的题材内容亦随着时代和人民的需要而不断丰富，因此戏曲音乐必须发展，推陈出新，才能适应时代和人民的需要。戏曲音乐的创作，必须从戏剧内容出发、从人物出发、从生活出发、从人物在规定情景思想情绪出发，在传统基础上发展，努力体现剧本主题思想和塑造人物的音乐形象。因此戏曲音乐的创作，一是塑造人物音乐形象，二是在传统基础上发展创造，二者必须有机结合，以创作完美的戏曲音乐。

为了要达到上述要求,我们必须努力提高戏曲音乐创作水平,建国三十年来,戏曲音乐取得了一定成绩,但比起其他音乐作品的创作或戏曲各艺术部门来,还是有一定差距的,因此我们对戏曲音乐创作必须有较高的要求,要提高戏曲音乐工作者的专业水平。首先,戏曲音乐工作者必须热爱自己的专业,要树立为戏曲音乐奋斗一辈子的思想。纵然有人对戏曲音乐有所偏见或歧视,亦应坚定信心毫不动摇。同时,对业务必须精益求精,除精通本剧种的音乐(包括所有唱腔及曲牌、锣鼓等)并有系统的理论研究外,对全国重点剧种与和本剧种有关的剧种音乐,以及民歌、民间音乐等亦须有所钻研;此外还须加强戏剧理论的学习。懂得戏,才能写作戏的音乐。这是戏剧方面的。对于作曲专业,首先要熟练地掌握曲调写作技能,精通作曲的“四大件”,即和声、复调、配器、曲式,这是作曲的基本功,必须打得极其扎实,才能在创作中应用裕如。当然我们还须不断实践,通过实践检别艺术效果。总之,戏曲作曲是一门学问很深的作曲法,戏曲音乐工作者必须用加倍的时间来努力学习。

对于一个戏曲的音乐创作,根据剧本内容的规定,首先在音乐上(包括唱腔与配乐)必须有一个完整的构思和设想,以使全局在胸。一个戏的音乐犹如一部交响乐,除了须要有鲜明的音乐形象外,结构必须严谨,而又要有层次地戏剧性展开。戏剧的结构往往是:一介绍人物和环境,二戏剧矛盾的展开,三进入高潮达到矛盾解决。一个戏曲的音乐就是须要随着戏剧矛盾的展开而展开。对待唱腔必须适度地展现人物的心灵,音调上抑扬高下、跌宕多变,结构上又是起承转合、层次分明。对待配乐,既要形象地刻划人物的命运,又要细致地描绘人物在各个规定情景的心情。现在戏曲音乐创作中很多运用主题音调的手法,但主题音调的形象必须准确而鲜明,又是易于展开的主导动机;它可以是体现本剧主题的,也可以是塑造剧中主人公形象的,或者也可以是上两者的合二而一(因为戏剧总是以剧中主人公为主线而展开的)。有时我们也可

以运用群众熟悉的音调，如群众歌曲、民歌小调等作为素材，以增强观众的联想，但必须使之成为本剧种的。如果这个戏是从它剧种移植过来的，音乐就决不可原封不动地照搬，更不能象过去“样板戏”那样照抄不误，而必须重新创作，至少是进行改编，使之剧种化。即使是应用众所周知的音调（如有的戏曲描写解放军常应用《八路军进行曲》、《三大纪律、八项注意》等），亦要根据本剧种风格进行加工。

最后，关于戏曲乐队的规格。戏曲内容和演出形式丰富多采，戏曲乐队的规格亦要随着戏曲内容形式的不同而变易。但戏曲是民族的戏曲，因此戏曲乐队必须以民乐为主。当然我们并不排斥外来乐器，以丰富器乐色彩和增强音乐效果，然而在创作和演奏上必须民族化、剧种化（实际上民族乐器中有许多就是外来的，或者是兄弟民族的。又如现今戏曲乐队中差不多都加入西洋的大提琴甚至低音提琴，以加强低声区效果，已为广大观众所习惯的了）。其次，我国民间音乐艺术，总是以少量的东西来发挥它丰富的效能，创作上如此，演奏上亦是如此，这是民族器乐的优良传统，我们的戏曲乐队亦应如此。一曲琵琶独奏，能充分表现楚汉交战，霸王被困垓下情景；几件锣鼓打击乐，则又烘托了千军万马对垒战斗的气氛。因此我们反对戏曲乐队如“样板戏”所规定的“四、三、二、一、一”加单管制那种规格的三十多人的庞大乐队，它既剥夺戏曲特色，又是劳命伤财。我们的戏曲乐队既是民族的，又要小而好。一般戏剧矛盾尖锐复杂的大型戏，乐队规模不妨大一点，二十人左右；一般仅是描写家庭纠葛的小型戏，乐队规模就应当小一点，十五人以下（当然作为实验性的，乐队偶或可以大一点，这是另外一件事）。因此戏曲乐队人员要精炼，效果要丰富，这不仅是戏曲乐队的路子，也有利于深入工农兵演出。精兵优质，这虽是一对矛盾，但我国民族音乐演奏家历来都是“一专多能”的。过去有许多国乐老先生，吹拉弹打、笙箫管笛，件件都精；优秀的戏曲乐师亦是主奏一