



# 戏曲音乐五题

陈钧 著

中国文联出版社

# 戏曲音乐五题

陈钧 著

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

戏曲音乐五题 / 陈钧著. --北京: 中国戏剧出版社,  
2013.1

ISBN 978-7-104-03827-6

I. ① 戏… II. ① 陈… III. ① 戏曲音乐-研究 IV. ① J617

中国版本图书馆CIP数据核字 ( 2012 ) 第232635号

---

## 戏曲音乐五题

责任编辑: 李可夫

责任印制: 冯志强

---

出版发行: 中国戏剧出版社

出 版 人: 樊国宾

社 址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层

网 址: <http://www.theatrebook.cn>

电 话: 010-58930221 58930237 58930238  
58930239 58930240 58930241 ( 发行部 )

传 真: 010-58930242 ( 发行部 )

读者服务: 010-58930221

邮购地址: 北京市海淀区紫竹院路116号嘉豪国际中心A座10层  
( 100097 )

---

印 刷: 北京海纳百川印刷有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/32

印 张: 7

字 数: 156千

版 次: 2013年1月 北京第1版 第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-104-03827-6

定 价: 24.00元

---

版权专有, 违者必究; 如有质量问题, 请与出版社联系调换。

## 自序

任何事物都有着自己独特的形式和性质，形式和性质的特殊性是我们认识和把握具体事物的客观依据。戏曲艺术在我国已经存在八百多年了，在这漫长的发生、发展历程中，不同的剧种在中华文化大的传统下循着各自不同的境遇炼铸成了形式和风格迥异的音乐，并以三百多个品种的庞大阵容向世人展示了中华传统音乐形态的丰富多彩及其内涵的博大精深。

在中国，上至达官贵人，下至黎民百姓，多少代观众曾被生、旦、净、丑所痴迷；多少辈戏迷曾为唱、做、念、打而癫狂。几经寒暑，艺人的血汗浇灌了南戏北曲；几度春秋，观众的悲喜培育了西调东腔。然而，唱戏的只管唱戏，听戏的只知捧场。艺人卖艺谋生、观众花钱消遣，二者各得其所，不过是娱乐一场。秦声、赵曲、吴歌、燕歌、楚调、蜀音、蔡讴、越唱，谁去探究其中的机理与格筐？

中华文化实用理性的传统和功利性的追求，中国哲学对事物感性直观的整体把握形式和直觉顿悟的思维方式，造就了我们民族对于事物缺少逻辑推理和科学分析的习惯。上述种种问题在对戏曲艺术和戏曲音乐的认识中表现得非常明显。当下，“传统戏曲老了、传统戏曲过时了”的呼声不绝于耳，于是人们追逐着戏曲的“现代和后现代”。也许喜新厌旧是人类的天性，但是除去浮躁定下心来细细思索，新的一定比旧的好吗？艺术能够以新旧来论

优劣吗？而对于戏曲界中指责传统戏曲陈旧落后的人们，我们不禁要问，你们对传统戏曲真的看明白了吗？你们能够无愧地说真懂戏曲了吗？其实在我国全社会追求现代化的今天，戏曲界对传统戏曲艺术“知其然，不知其所以然”的状况仍然没有改观，似乎对于传统戏曲艺术的理性认识与戏曲艺术的传承和发展毫无关系。好像对戏曲艺术传统的否定和颠覆就意味着传统戏曲艺术的发展。

上世纪初以来反传统成为了中国文化界的主流意识，文化上的西方中心观念和对传统文化的诋毁，已经动摇了传统戏曲艺术存在和发展的根基。新文化运动中的激进思潮，不论是强调戏剧的文学性将戏曲音乐视为古典戏剧的遗形物主张“废唱而归于科白”，力图以话剧取代戏曲；还是以欧洲歌剧为标准指责戏曲音乐过于简单，从而否定戏曲的歌剧属性主张以西洋歌剧为模式，将传统戏曲改造为新歌剧，两种主张不但均以改造社会为目的赋予戏曲改良运动过多的功利性，而且对传统戏曲音乐同样采取了否定的态度。

上世纪 50 年代以来我国全面开展了戏曲改革运动，在源于新文化运动时期的西化观念、激进思潮、和苏俄式的思想观念及其对于艺术政治功利性的诉求下，艺术反映现实生活仍然是作为传统戏曲发展的方向。但是传统戏曲音乐是否能够担当起如此功利性的发展任务呢？传统戏曲音乐如何改革才可能完成这样重要的社会使命呢？针对这些问题于传统戏曲音乐的价值、性质、形式、和方法的评价和认识等方面，在戏曲界和音乐界曾经引起了长期的争论。在这场争论和付诸于改革的实践中，将传统戏曲艺术发展为新歌剧以完成反映现实生活目的的主流意识形态虽然遇到种种困惑和观众的不满，但始终坚持主导着这样一场史无前例的传统戏曲艺术革命。

在戏曲音乐界大批新音乐工作者和戏曲剧团中的乐师们满怀热情地投入到这场轰轰烈烈的戏曲改革实践中，由于对于传统戏曲音乐了解不够，特别是我国传统戏曲音乐理论研究的滞后，导致他们很难深入了解和准确把握戏曲音乐的规律。于是他们的欧洲音乐中心观念及其所熟悉的作曲理论和方法就成为了戏曲音乐改革的主要理念和方法，以音乐的一般性代替戏曲音乐的特殊性成为他们对传统戏曲音乐认识和改革实践的指导思想。在主流意识形态的主导和西方音乐知识的普及下，以现代戏为主的新歌剧不但成为新音乐工作者的艺术追求，同时也成为了戏曲剧团中许多乐师们对戏曲音乐发展的愿景和追求，如是，恰恰把几百年以来观众的戏曲艺术审美情趣、选择、和评判抛到了一旁，从而使传统戏曲艺术创作失去了观众参与的半边天。观众的审美趣味和需求被主流意识形态的主导所代替，戏曲艺术创新实践逐渐偏离乃至背弃传统戏曲美学原则，戏曲艺术创作逐渐脱离市场，成为政治宣传的工具。半个多世纪的戏曲音乐改革实践到今天我们看到，在对戏曲艺术传统不断否定的过程中，许许多多大排场、大制作，追求“现代意识和现代品格”的剧种风格新歌剧出现了。不过，这样有着所谓现代、后现代追求的“新戏曲”，从表演形式到表现方式与传统戏曲早已不是一回事了，传统戏曲艺术的质变已是不容置疑的事实，戏曲的概念已被新歌剧所偷换。戏曲艺术的发展不是在对传统的传承过程中去实现，而是走着一反传统的道路，岂非咄咄怪事。

反思以往的戏曲艺术改革实践及其理念，我觉得就音乐来说，百年来在激进的反传统思潮下，改革创新与继承传统在我们的现实生活中具有极大的价值反差。在改革意味着革命，保守意味着落后甚至“反动”这样“宁左勿右”的年代里，传统艺术依照自身规律传承和发展的可能不复存在；音乐工作者在西方音乐为中

心的观念下,在对传统戏曲音乐本质特征缺少理性认识的情况下,凭主观意志所致力于的改革实践其盲目性是不言而喻的。

我几十年来由于亲身参与评剧音乐创作实践,同时对评剧音乐的历史进行了较为细致地剖析和梳理。在这个过程中,我见到了在戏曲音乐实践中激进与保守两种思想的冲突和争执,也见到了观众对于传统的亲近和留恋,对于盲目改革创新的反感和无奈。在我对评剧音乐史研究的过程中,我看到了评剧音乐是如何从莲花落音乐衍变而成的;评剧音乐的发展又是在什么样的形式和机制中进行的;观众的参与在评剧音乐的发生、发展过程中所起到的作用。我体验到了什么是戏曲音乐的民间性;什么是戏曲音乐的程式和程式性;程式和程式性与民间性创作方式之间有着怎样的关系;以及戏曲音乐发展的形式及其内涵。

由于评剧艺术产生于清末民初历史较短,因此使我有可能会接触到评剧音乐发生、发展过程中的许多资料,有可能对戏曲艺术中一个具体剧种的音乐及其发生、发展过程进行较为细致的解剖和研究。而评剧作为一个戏曲剧种,其音乐发生、发展的背景、过程、和机理与我国其他戏曲剧种音乐基本上是一致的,因此我们有可能以对评剧音乐及其历史的研究来了解和理解我国戏曲音乐整体的基本特征和性质。这是我研究戏曲音乐特征和性质的基本条件和前提。

由于我的艺术经历和我对近百年来传统戏曲音乐之所以遭遇种种厄运原因的思考,促使我在近20年以来一直欲从理论上探索戏曲音乐的性质及其科学发展的途径和机制。我以为,戏曲音乐乃至戏曲艺术的发展不可能脱离传统,只有在对传统戏曲艺术认真传承的前提下才可能实现传统艺术的发展。半个多世纪以来在戏曲改革实践中,“贵在创新”是人们普遍的价值观,“不破不立”是人们对传统戏曲发展的基本态度。但是“新”不可能凭空产

生，“破”与“立”也并非随意而为。“新”与“旧”虽然是一对矛盾，但“新”的产生却不可能是对“旧”简单地、全面地否定。没有“旧”岂能有“新”，在事物的发展中新与旧之间的联系是无法割断的。在传统艺术的发展中，“破”是容易的，而“立”却不是简单的事，因为“立”并非天马行空随心所欲，它是有着前提条件的，这就是要求立起来的新艺术形式与传统艺术形式必须在性质上保持一致。没有性质上的一致，所谓“立”就没有真正的意义和价值。我们说，新形式的产生当然是对传统的超越，但是“超越”却不意味着对传统不合逻辑地否定，相反，它却更多地反映了对传统中所蕴含的规律的遵循和更为巧妙、更为高超地把握。因此可以设想，当传统被否定和抛弃后，新的形式会合理地产生吗？当前许多改革者所津津乐道的，以模仿西方形式和技法为得意的所谓戏曲创新剧目，新倒是新了，但是能够称其为戏曲吗？我以为这些改革和创新由于割断了与戏曲艺术传统的联系，其实不过是以西方话剧、歌剧、音乐剧等形式和手段来给中国传统戏曲变性而已。这些创新形式的出现反映出我们戏曲改革队伍中所缺乏的不是标新立异的西方化的形式和技法，而是对于中华民族文化的自尊、自信、和感情；对于传统戏曲艺术和艺术传统最起码的了解、和科学的发展观念。百年来在戏曲改革实践中，民族文化遗产已经被我们摧残的太多、太多了。就这份民族文化遗产而言，如若我们再不尽力保护和拯救的话，那就真是无颜以对祖宗和子孙了。

我想，对于传统戏曲艺术和戏曲音乐的传承与发展而言，除去思想观念上的问题以外，对传统戏曲音乐的理性认识是不可或缺的。传统戏曲音乐的方法与其性质是相联系的，只有认识和理解传统戏曲音乐的性质，才可能认识其方法的合理性，从而才能够遵循着传统戏曲音乐的规律去传承和发展传统戏曲艺术。同时

也才能清醒地看到，半个多世纪以来我们所进行的戏曲音乐改革的得与失。只有尊重和理解前辈艺人的智慧和创造力，并把他们非凡的成就视为中华民族一份丰厚的文化遗产，才可能认识到传承和发展这份文化遗产是民族和历史赋予我辈的责任。面对这样的责任，我们是应当以严肃、认真、和敬畏的态度来对待的。因为我们是中华民族的子孙，保护、传承、和发展中华民族文化遗产的任务对于我们来说是义不容辞的。

以上把我所以研究戏曲音乐理论问题的背景、心态、和动机作一交代，以便于读者加深对本书内容的理解。是为序。

陈 钧

2010. 5. 于津南陋室

# 目 录

|                                  |    |
|----------------------------------|----|
| 自序                               | 1  |
| 第一题 戏曲、鼓曲中音乐与语言的关系               | 1  |
| 一、汉族传统音乐与语言的关系                   | 1  |
| 二、戏曲、鼓曲中的语音规范                    | 6  |
| 三、欧洲音乐中心观念对中国音乐与语言关系的不理解         | 29 |
| 四、戏曲、鼓曲音乐的构成因素和韵味                | 40 |
| 第二题 戏曲音乐的民间性                     | 43 |
| 一、个体操作形式分散的集体创作体制                | 43 |
| 二、口头的随机性即兴创作方式                   | 44 |
| 三、社会审美评判的筛选和规范作用                 | 48 |
| 四、戏曲音乐的变体性                       | 50 |
| (一) 相同板式下不同唱词的变体形式               | 53 |
| (二) 相同板式下相同唱词的变体形式               | 58 |
| (三) 唱词相同板式不同                     | 62 |
| 五、戏曲音乐的复体性                       | 64 |
| (一) 刘翠霞〔慢板〕上句尾部大二度和小三度下波音辅助音的运用  | 67 |
| (二) 白玉霜〔慢板〕上句第二读唱词音腔的“2 7 6 5”形式 | 68 |
| (三) 爱莲君〔慢板〕下句甩腔尾部《孟姜女小调》尾腔乐汇的运用  | 69 |
| 六、市场化的经营管理模式和艺术生产体制              | 70 |
| 七、同遵共享的创作意识和环境                   | 72 |
| (一) 共同遵循程式规范的创作意识                | 72 |
| (二) 共同享有艺术资源和成果的集体专利形式           | 73 |
| 第三题 戏曲音乐的程式性                     | 76 |
| 一、存在于剧种艺术中的戏曲音乐程式和程式性            | 76 |

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| (一) 程式是艺术家和观众共同创造相互约定的艺术符号体系                        | 76  |
| (二) 戏曲剧目音乐的剧种性                                      | 78  |
| (三) 戏曲音乐审美方式的剧种性                                    | 80  |
| 二、戏曲音乐程式性的规范性和随机性                                   | 82  |
| (一) “有定格无定式”的创作方法                                   | 82  |
| (二) 戏曲音乐程式的基本内容                                     | 83  |
| (三) 戏曲音乐程式的规范性和随机性                                  | 84  |
| 三、戏曲音乐程式性的整合性                                       | 86  |
| (一) 戏曲音乐程式性的整合性具有发展机制和功能                            | 86  |
| (二) 在整合机制中剧种音乐程式规范、观众的审美评判和选择、剧目音乐创新形式的程式性运作三者之间的关系 | 90  |
| 四、程式性运作中的“重复与模仿”                                    | 94  |
| 五、戏曲音乐程式性与歌剧音乐程式性的不同                                | 96  |
| 六、戏曲剧种音乐程式性的具体体现                                    | 100 |
| (一) 音乐形式的程式性                                        | 100 |
| 1. 语言运用的规范                                          | 100 |
| 2. 音乐形式的规范                                          | 101 |
| (1) 板式的规范                                           | 101 |
| (2) 甩腔的规范                                           | 103 |
| (3) 过门的规范                                           | 104 |
| (4) 对唱腔创新形式的规范                                      | 105 |
| (二) 音乐形式组织和运用方式的程式性                                 | 112 |
| 第四题 戏曲音乐的戏剧性与戏曲艺术的音乐性                               | 122 |
| 一、戏曲艺术整体的综合性                                        | 122 |
| 二、戏曲音乐的戏剧性与戏曲艺术音乐性                                  | 128 |
| (一) 音乐与文学剧本的关系                                      | 131 |
| (二) 音乐与导、表演的关系                                      | 137 |
| (三) 演员作为表演主体和客体的二重性…                                | 146 |
| (四) 提倡科学思维                                          | 150 |

|                      |     |
|----------------------|-----|
| 第五题 戏曲音乐的当代发展        | 153 |
| 一、艺术发展是有规律的          | 154 |
| (一) 认识发展的内部依据        | 154 |
| (二) 辨明发展的阶段和性质       | 157 |
| 二、民间性戏曲音乐的发展         | 161 |
| (一) 歌舞表演是戏曲艺术审美的关注点  | 161 |
| (二) 戏曲音乐发展的剧种性       | 173 |
| (三) “移步不换形”          | 176 |
| 三、戏曲音乐当代发展状况         | 182 |
| (一) “新歌剧情结”下的激进主义发展观 | 183 |
| (二) 否定程式性的戏曲音乐改革实践   | 187 |
| 后记                   | 207 |

## 第一题 戏曲、鼓曲中 音乐与语言的关系

### 一、汉族传统音乐与语言的关系

我国汉民族音乐及其韵味与语言有着极为密切的关系。汉字是单音节的，以声、韵、调为三要素。汉字字调分为平、上、去、入四声。北方语言中没有入声字，以平声之阴平、阳平，仄声之上声、去声分为四声。汉语是以调辨义的语言，它本身就富于音乐性，因此《乐记》中指出：“歌之为言也，长言之也。”<sup>①</sup>即阐明了我国传统音乐的基本逻辑。《音腔论》的作者沈洽说：“正是汉语的这些基本特征，对音腔观念和被我们称为音腔的音进行的样式的形成产生了最直接的巨大影响”。他在《音腔论》中说：“由此可知，HCY<sup>②</sup>的一个音腔与汉语中的一个音节（一个字）构成直接的对应生成关系；汉语的一个字可能有的头、腹、尾结构正好与音腔中可能有的头、体、尾结构相一致；一个字可能有的声调变化、音色变化和力度变化则促成了一个音腔在音过程中音成分的大幅度变化，这就是HCY中，音腔这种音意识的由来，也是HCY之所以不同于OCY，会尤其充分地发展了音腔观念的最基础的原因。”<sup>③</sup>清人徐大椿说：“古人作乐，皆以人声为本，书

---

<sup>①</sup> 《乐记》第54页。人民音乐出版社1958年出版。

<sup>②</sup> HCY和OCY是“汉族传统音乐”和“欧洲传统音乐”的汉语拼音缩写。

<sup>③</sup> 《中央音乐学院学报》1982年地4期，第20页。

曰‘诗言志，歌咏言，声依咏，律和声。’人声不可辨，虽律吕何以和之，故人声存而乐之本自不没于天下。”<sup>①</sup>以上见解把语言是音乐的依据和原因这种关系作了极为明确的说明。对于汉族音乐（声乐）来讲语言是音乐的基础，这是一种客观存在的事实。《尚书·虞书·舜典》中的“诗言志，歌永言，声依永，律和声”<sup>②</sup>，用十二个字具体地解释了汉族语言与音乐的关系：诗用语言来表达人的内心情感；歌就是诗的语言的延长；诗句的声腔（语言）要依据于（歌者）长言所运用方言的声、韵、调（旋律方面），其长短、徐疾、强弱要依据于长言时（将诗的语言伸长吟诵时）的节奏、速度、力度变化；用与演唱者所运用语言声腔的基本形式及其感情相吻合的旋律来歌唱。以上四句话既解释了音乐与语言的关系，同时也阐明了汉族音乐的形成机制和原理。这是古人对传统音乐作曲方法最精辟的论述。这四句话前两句很好理解，“诗言志，歌永言”不过是“志由诗言，永言为歌”。而后两句“声依永，律和声”却需要注意，我们知道汉语因地域不同，有着多样的方言语音，所以形成于各地的音乐必然是当地语言声调的反映，音乐与语言这种密切的关系不是任何主观意志所能主宰的。违反这种规律的音乐必然失去这种音乐的地方语言特色，从而失去这种音乐艺术的风格和韵味。这就是说，律和之“声”，必须是永言之“声”；永言之“声”，必须是歌之“永言”（歌者的语言）；歌之“永言”，必须言诗中之“志”。这后两句话中的两个“声”字都是指语言声腔的，可见古人对音乐与语言关系的强调。宋人朱长文曾说：“以声依咏，则节奏曲折之不失也。以律和声，则清浊

<sup>①</sup> 《乐府传声·序》，载《中国古代乐论选辑》第424页。人民音乐出版社1981年出版。

<sup>②</sup> 见《尚书》第17页，中国文史出版社2003年版。

高下必正也。”<sup>①</sup>清人王夫之曾说：“律调而后声得所和，声和而后咏得所依，咏得所依而后言得以咏，言得以咏而后志著于言。”

<sup>②</sup>他们都解释了音乐中“言、永、声、律”四种形式要素之间的关系。南北朝时刘勰曾说：“乐府者，声依咏，律和声也。”<sup>③</sup>宋代沈括曾说：“古诗皆咏之，然后以声依咏以成曲，谓之协律。”<sup>④</sup>所谓协律就是让音乐与语言和谐一致，这也是我国传统音乐最基本的作曲方法。明代戏剧家汤显祖也说：“曲者，字句转声而已。”<sup>⑤</sup>就是说戏曲是语言的音乐化。可见，古代先贤们历来对汉族音乐与语言的关系是理解得很明白且很深透的。汉族传统音乐的本质在于“声依永，律和声”，语言不但规范着音乐的旋律、节奏、和结构，而且决定着音乐的风格。沈洽认为“凡带腔的音，都可称为音腔。”“音腔是一种包含有某种音高、力度、音色变化成分的音过程的特定样式。”<sup>⑥</sup>那么，汉语本身由于存在“调”这一元素，因此字腔在某种程度上也就蕴含着音腔雏形的意义了。

清代音乐家徐大椿在他的著作《乐府传声》中专门有讲唱腔与唱词关系的一节名为《一字高低不一》。他说：

字之配入工尺，高低本无一定，如世所传《仪礼》通传乐谱，《鹿鸣》之‘我有嘉宾’，首章则‘我’为蕤，‘有’为林，‘嘉’为应，‘宾’为南；次章则‘我’为林，‘有’为南，‘嘉’为应，‘宾’为黄。诸律旋用，则高低互易，从古如此，所以天下有不入调之曲，而无不可唱之曲。曲之不入调者，

<sup>①</sup> 《琴史》，载《中国古代乐论选辑》第206页。

<sup>②</sup> 《尚书引义·舜曲三》，载《中国古代乐论选辑》第355页。

<sup>③</sup> 《文心雕龙·乐府第七》，载《中国古代乐论选辑》第131页。

<sup>④</sup> 《梦溪笔谈·乐律一》，载《中国古代乐论选辑》第196页。

<sup>⑤</sup> 见《答凌初成书信》，载《汤显祖集》第1345页。

<sup>⑥</sup> 《中央音乐学院学报》1982年第4期，第14页。

字句不准，阴阳不分，平仄失调是也。无不可唱者，迁低就高，迁高就低，平声仄读，仄声平读，凡不合调不成调之曲，皆可被之管弦矣。然必字字读真，而能不失宫调，谐和丝竹，方为合度之曲耳。故曲之工不工，唱者居其半，而作曲者居其半也。曲尽合调，而唱者违之，其咎在唱者；曲不合调，则使唱者依调则非其字，依字则非其调，势必改读字音，迁就其声以合调，则调虽是而字面不真，曲之不工，作曲者不能辞其责也。故字声之高下，可以通融者，如《鹿鸣》所谱之类，原可以出入转移，其不可通融之处，则断不得用此一字，而离宫失调，亦不得因欲合调，而出韵乖声，故作曲者与唱曲者，不可不相谋也。”<sup>①</sup>

徐大椿在这里讲的就是语音与唱腔旋律之间的关系，他强调了在音乐创作中作曲者与演唱者之间要互相切磋，既不能因字害腔，也不能因腔害字。其实这种方法是我国传统戏曲和鼓曲创作中一直在沿用的方法。

明代音乐家魏良辅在他的《曲律》中说：“五音以四声为主，四声不得其宜，则五音废矣。平上去入，逐一考究，务得中正，如或苟且舛误，声调自乖，虽具绕梁，终不足取。”<sup>②</sup>可见以语音作为唱调及其歌唱依据的“字正腔圆”，自古以来就是我国音乐艺术审美价值标准的。当代戏曲理论家余从先生认为：“无论是单声腔的剧种，还是多声腔的剧种，首要的特征是当地的方言语音。我们说方言语音是首要的，并不排斥和否定其他因素，而在于说明它的重要性。声腔的首要因素是腔调，无腔调则无所谓声腔可

<sup>①</sup> 见傅惜华编：《古代戏曲声乐论著丛编》第225页，人民音乐出版社1957年版。

<sup>②</sup> 见傅惜华编：《古代戏曲声乐论著丛编》第27页。

言；剧种的首要因素是方言语音，无方言语音就构不成剧种音乐的地方特色，也就没有腔调上的差别，这就是声腔概念与剧种概念各自具有的质的规定性。”<sup>①</sup>

我们说，虽然欧洲语言与我国汉族语言区别很大，但是欧洲的音乐学家并没有忽略对音乐与语言关系的研究，如前苏联音乐美学家克列姆辽夫曾说过：“人类语言音调的音乐化，在音乐中起着首要作用；只有靠它的中介，在音乐里体现活生生的人类感情才是可能的”。<sup>②</sup>波兰音乐学家卓菲娅·丽莎也说：“这种将语言特性向旋律音调结构的移植，是音乐具有感情表现力的根源之一。”<sup>③</sup>在谈到音乐与诗的关系时，她又说道：“历史的发展，音乐同语言之间的稳固的联系，都证实了这两者间联系的有机性，这种联系贯穿在音乐的各个发展阶段，直到今天也没有削弱。”<sup>④</sup>由此可见，音乐与语言的关系作为音乐研究特别是旋律研究中的一个课题，一直为不同地域、不同民族的音乐学家所重视。

然而半个世纪以来由于在对传统文化的否定中把传统音乐中客观存在的音韵问题视为教条主义、烦琐哲学而加以批判，导致了我国戏曲艺术工作者在本来对戏曲音乐本质规律缺少必要的理性认识的情况下，在戏曲剧种音乐创作实践中忽视甚至否定音乐与语言的关系，从而造成了对剧种音乐风格把握上的困难，和对剧种音乐韵味的破坏。

<sup>①</sup> 见余从：《戏曲声腔》，载《戏曲声腔剧种研究》第107页。人民音乐出版社1990年出版。

<sup>②</sup> 克列姆辽夫：《论苏联音乐学的若干问题》，转引自〔波〕卓菲娅·丽莎：《论音乐的特殊性》第47页。上海文艺出版社1982年出版。

<sup>③</sup> 卓菲娅·丽莎：《论音乐的特殊性》第48—49页。

<sup>④</sup> 卓菲娅·丽莎：《论音乐的特殊性》第49页。