

论现代京剧中西混合乐队的组建与功能

庄永平（上海艺术研究所，上海 201103）

[摘要] 20世纪60年代中期组建的现代京剧中西混合伴奏乐队，是中国戏曲及其戏曲音乐发展的一个创举，是一次真正中国音乐自身层面上的革命。它以其严谨的现代乐队组织理念，即西洋乐器要成组、成建制，不能采取零敲碎打方式运用；民族乐器主要突出其民族化的、独特的音色。因此，在唱腔中“四大件”常浮现于音乐的面上，西洋乐器支撑打底，但也时时有所独特的展现。尤其是在过门、大过门以及前奏曲等器乐部分，可以充分发挥也应该发挥西洋乐器成组的威力和表现力。这种乐队不仅符合戏曲音乐表现规律，大大增强了京剧乐队的表现功能，而且，具有现代音乐的意识与精神，成为现代京剧改革成功的标志之一，也是中国音乐与乐队发展的典范。

[关键词] 现代京剧；中西混合伴奏乐队；四大件；建制；乐器改革

[中图分类号] J607；J617.14 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1008-9667（2015）04-0118-05

20世纪60年代中期，掀起了京剧现代戏创作的高潮，后来被称为“样板戏”的剧目成为其中的佼佼者。这些现代戏的最主要成就，就在于音乐包括唱腔与配乐创作的成功。所谓戏曲，如果戏和曲各占一半的话，更主要的是戏是通过曲才体现出来的，因此，曲的部分也就显得尤为重要了。外国人把我国的戏曲归于歌剧（意大利语 *opera*）一类，也就是与他们的歌剧一样，“剧”主要是通过“歌”来展现的。我们现在知道的西洋歌剧创作者都是作曲家，如比才、威尔第、普契尼等，至于编剧、导演、编舞、舞美等创作人员，已很少有人知晓，也不必知晓。即使我们以前创作的民族歌剧，如《洪湖赤卫队》、《江姐》等，也只知作曲家的名字，对于编剧、导演等就记不住了。可见，音乐在歌剧中占有主导地位，而且由一些伟大的作曲家来担当。可惜的是，我们的戏曲创作一直没有意识到如何以音乐为主来进行创作。当然，其间也有很多客观因素。例如，长期以来传统的“依声填词”创作方式，一直主宰了戏曲音乐的创作，这是由汉语单音节结构引申出来的结果，其原因是非常深刻隐蔽而无所不在的。因此，

所谓作曲实际上就是作词，到了京剧的时代虽然情况有所变化，但从总体上来说，在原有剧种腔调基础上进行的这种创作，其实质还是传统留下来的“听唱新翻杨柳枝”（唐刘禹锡诗句）的做法。“翻”者就是倾倒、变动位置，即使有推翻、改变之意，但总是在原有的基础上加以变动的，因而在京剧创作上才有“移步不换形”观点的产生。^①现在看来过去传统的戏曲音乐创作方法，已经不能适应时代发展的需要。那么，自“样板戏”产生以来，情况就有了一定的转机。一方面像于会泳等接受过专业音乐培养的作曲人才参与创作，于氏还在上海音乐学院组织过戏曲音乐创作训练班，培养了一批戏曲音乐创作人才。由于专业及准音乐创作人员参与创作，对京剧唱腔的设计与乐队组织及配器等方面，均有了很大的起色。但是，值得指出的是，像于会泳个人在京剧音乐方面的创作才能，实在是无人企及的。这种人才不是说冒出了就能冒出来的，正像历史上魏良辅改革昆山腔那样，他的才华与影响几百年来也几乎仅此一人。另一方面，也正是于会泳后来政治地位的上升，整个戏曲创作无形之中确立了以音

收稿日期：2015-06-30

作者简介：庄永平（1945—），上海人。上海艺术研究所研究员，研究方向：中国传统音乐。

①梅兰芳曾提出“移步不换形”的观点，确实比较适合传统京剧乃至戏曲发展的状况。问题是这种从量变发展到质变过程用这句话来概括，其话语本身既不定量也不定性，前后二者关系的变数也是很难把握的。是否不停的移步始终不必换形？步子移到什么地步才会引起换形？等等。各个时代以及各人的看法与尺度往往不一，有的甚至大相径庭。因此，从现代京剧乃至戏曲发展的角度而言，移到一定的地步必然要换形，这是事物发展的规律。现代京剧中西混合乐队的产生，可以看作既移步甚至跨步，才产生出形式上的变化（换形）。

乐为主的局面，关于这一点看来是极为重要的，是现代京剧取得成功的关键所在，是值得我们今天深思的。问题是既要以音乐为主，但也要有真才实学的人来担当，可以说今天京剧创作在这两方面都极缺失矣。

一、从扩充民族管弦乐队起步

于会泳从 1965 年 3 月，从上海音乐学院作曲理论系副主任岗位上，被借调到上海京剧团《海港》剧组担任音乐组组长。除了担当唱腔设计的重任以外，他对旧京剧乐队的改革也有了一系列的设想。开始时是在旧京剧乐队基础上扩充成为中型的民族管弦乐队。这时，他率先提出了后来广泛流传的伴奏“四大件”的概念，就是京胡、京二胡、月琴、小三弦，后又改用琵琶替代小三弦组成的“四大件”。然后，补充了二胡、高胡、革胡、低革胡、大阮、排笙、唢呐、中音唢呐等乐器，使乐队人员大幅增加，表现力有了很大的提高。在配器与使用的理念上，他认为根据京剧乐队中各乐器高低反差较大的特点，如京胡与低革胡之间音域音区相差甚大，要填满中间的部分是较困难的。因此，他提出集中力量打歼灭战的办法。也就是在一般的唱段中，就让四大件来操作，偶尔乐队全奏突出一下就可以了。在成套的唱段中如【慢板】，也不必分散力量，不要零碎的搞些什么音型在那里填衬，但是在大过门中，大伙儿一块儿扑上去，运用全奏的形式造成音量上的极大对比，使听众感觉到这个乐队是有很大威力的，实际上也仅是突出重点，不至平均使用力量而已。他一直强调要“平中出奇”，说是如果都是“奇”的话，就会形成一种新的“平淡”局面，也就是都是高峰也就不成为高峰了。这种辩证的拿捏不是说说就能取得的，而是要有戏曲音乐乃至整个音乐方面深厚功力的。正因为他是搞音乐理论的，平时非常注意一些理论性的概括。除了像上面率先提出“四大件”概念外，还有像现在广泛使用的“无定次反复”符号（—。—），也是在这个时期提出的。由于一般搞民乐的还不太习惯于这种旋律片段的反复，但在戏曲音乐中则是常见的。因此，乐队演奏员要眼睛盯着，耳朵听着，随时注意板鼓发出的转变信号，所以用了两个圆圈代表眼镜，就像是带了一副眼镜那样注意力一定要高度集中。我们俗称这种反复叫“无限反复”，但于氏考虑后认为，“无限反复”的讲法不够贴切，因为这不是无限反复下去，还是叫“无定次反复”（亦称“自由反复”）好。因为在板鼓发出变化的指示前，到底反复几遍是无定次的，或几次或十几次不等，故谓“无定次反复”，现在这个符

号已成为中国音乐中富于特色的符号了。那时，观众们对《海港》乐队的评价颇高，认为这是一流的戏曲伴奏乐队。实际上这不仅与演奏员水平高低有关，更与如何来使用和调配乐队有关。后来在中西混合乐队中，这种使用与调配也就显得更为重要了。

二、中西混合乐队的组建

民族管弦乐队取得了很好的实际效果，1967 年 6 月 22 日，毛主席等在人民大会堂小礼堂观看《海港》时，用的还是民族管弦乐队。但是，从发展的的眼光来看，毕竟民族管弦乐队的局限性还是较大的。虽然于氏是搞民族音乐理论的，但他并未被民族音乐的框框所困住，而是有着更大的音乐抱负。当然，对于组建和使用中西混合乐队，是于氏本人的意愿还是江青的意思，我们不得而知。只知江青一直是偏爱西洋音乐的，在 1963 年前后，那时中央首长来沪视察经常组织有晚会招待他们，笔者在上海民族乐团时也经常参加这种宴会伴奏的。首长的喜好经常也表现在晚会的内容方面，例如，陈云喜爱评弹，晚会就以评弹为主；叶帅喜爱昆曲，任务主要就交给上海昆剧团。像周总理来大都是上海民族乐团的任务；朱老总来也是喜爱民乐的，经常还要增加一个他最喜爱的《打黄羊》的曲子，因为这大概是他在陕北听惯了的，而江青或陈（毅）老总来通常也是上海交响乐团的任务。因此，笔者估计，江青可能会谈起西洋音乐及乐器等，但绝不可能具体到提出和如何组建中西混合伴奏乐队，这应该说是于会泳心中所向往的，是对他旧剧（旧京剧）改革早有的设想。当然，中西乐器混合于一个乐队之中，在上个世纪三、四十年代早已有之，最为突出的就是广东音乐乐队，用了一些梵奥铃（小提琴）、班卓琴、吉他，甚至小号等外国乐器。1940 年代越剧改革时，也曾使用过一些西洋乐器进乐队等。但是，那时的这些做法大都是一些下意识的、即兴式的使用，并没有具有组建一种中西混合乐队的整体构想。甚至像在陕北根据地排练《黄河大合唱》，是有什么乐器就用什么乐器，不管是中还是西，这些都称不上真正的准概念的中西混合乐队。真正的中西混合乐队，是于会泳组建的这种乐队。当时的想法是这样的：一是戏曲中的乐队规模不可能很大，因为放在舞台的下场门，不可能安置过大的乐队。当时曾经也设想过像西洋歌剧乐队那样，放在台下的乐池中。但江青竭力反对这种做法，认为这样做会造成一面音墙，隔绝了演员与观众间的情感交流，而且也不符合中国人看戏听戏的习惯。二是虽然规模不可能很大，但既然要使用西洋乐器，它和民族乐器的不同在于，

一定要成组成建制地加以运用，如果分散运用就不成气候。以前广东音乐乐队的做法都是零敲碎打式的运用，故而效果并不好。经过再三权衡，于氏提出了“4、3、2、1、1”乐队的构想。所谓“4、3、2、1、1”指的是提琴使用的数量，因为提琴群是整个西洋管弦乐队的基础。这样，第一小提琴4、第二小提琴3、中提琴2、大提琴1、低音大提琴1。木管是长笛2、双簧管1、单簧管1、大管1；铜管是小号2、圆号2、长号1、竖琴1、定音鼓1。再加上京胡1、京二胡1、月琴1、琵琶1、36音键盘排笙1以及板鼓1、大锣1、铙钹1、小锣1，设指挥1，共33人。^①这种中西混合乐队后来就被称为“43211”乐队，这样的中西混合乐队编制，后来在其他的京剧乐队中被普遍推广。当然，根据具体的剧情可以有所变化，例如，《智取威虎山》乐队中就用了钢片琴而不用竖琴，然而乐队成组成建制的概念是不变的。为了达到管弦乐队双管制目的，其中主要是用36音键盘排笙的中低音部分充抵大管Ⅱ、长号Ⅱ；中高音部分充抵双簧管Ⅱ、单簧管Ⅱ。在具体的使用上，民族乐器基本上是浮在面上的，以其独特的音色取胜。而西洋乐器通常是作打底的，但是在过门尤其是大过门，以及前奏曲等中，可以有极大发挥的余地，这是这种乐队的优势所在。这种乐队的构想当初遇到的第一个难题就是对排笙的改革，那时的排笙还比较小，没有这么多音，因此，就提出首先必须改革排笙。这样，就把任务交给了笔者，于是与当时排笙生产的厂家——苏州民族乐器一厂合作试制。而且，于氏特别提出为了使弹钢琴的能演奏，必须把原来中国律吕式排列的键盘改为钢琴式键盘，后来又因弹钢琴的人吹奏不便，又改成既可吹奏又可脚踏的。当然，正像风琴脚踏不易控制音量力度变化那样，排笙演奏时还是要以吹奏为主，这样便于控制音量，增强演奏的表现力。经过多次的改进终于试制成功，当时报上也刊发了试制成功的消息。但是，排笙改革的成功虽然基本解决了铜木管的双管制问题，然而铜木管与弦乐的平衡问题还是没有得到解决。如果将话筒放在乐队前面以加强弦乐的音量，铜木管的声音仍然要窜进话筒之中。更麻烦的是，打击乐的声音也被放大了，这种做法肯定是不可行的。当

时，笔者就想起在上海民族乐团演出时，张子谦的古琴独奏及琴箫合奏时，把一个拾音器放在右边的琴面上，声音被放大效果很好，旁边其他的声音也进不来。于是，以这种方法来放大提琴音量的建议被采纳。这样，笔者又与当时的上海无线电十一厂，他们是专门生产扬声器（俗称喇叭）的工厂，与技术人员共同把小喇叭的纸盆拿下来，另做一个反向的小纸盆粘在音圈上，顶端再粘合一个有机玻璃小圆棒，这样就可以粘在琴板上放大音量了。做好了以后就把它黏合在琴面上，经过试验发现黏合在琴面上声音效果并不好，因为它没有经过琴体的共鸣，声音发干，缺少谐波。后来发现黏合在琴的背面上效果较好，因为它是经过共鸣箱振动后被收入放大的。这样，谐波越多，声音也就越好听了。而且，可以利用原来提琴的腮托固定与调节拾音头子。不过，大提琴的音色有些特殊，就是在示波器中看似很好的圆波形，听起来声音却过于圆润像大管。实际上大提琴的音色是有些扁的（俗称指板声），你把它搞得过于圆润就像大管了。因此，就有意把它搞得失真一些，看上去是一种不太好的方波形声音反而更真实，这也使我们长了知识。解决了拾音头子后，就到当时的上海无线电十八厂搞扩音机，他们的厂当时是非常简陋的，但对我们的任务是非常重视的。这样，每一个琴根据不同的使用频率，配置一个小扩音机，基本上也就把这套装置搞好了。到了剧场中经过调试后又发现，在一半是真声，一半是电声的情况下，声音的效果最佳。而且，观众也分不出是原来乐器的声音还是扩音放大了的声音，这样真真假假也就达到了预定的目标。但比较麻烦的是，每次根据不同剧场的具体音响效果，都要对每一个乐器进行调试，综合起来听整个弦乐的音量平衡，再与铜木管及其他乐器达到音量平衡，这样，才基本上达到双管制管弦乐队的音响效果。

另一个问题是打击乐器的音量问题。京剧乐队中原来文武场的音量就是不平衡的，武场打击乐器的音量太大。因此，于氏就提出改革打击乐器音量的要求。当时，由《智取威虎山》乐队的铙钹演奏员刘奎元负责，与苏州民族乐器三厂合作试制。实际上打击乐器的改革看着很简单，其实也是非常不

^①乐队人员：第一小提琴郑石生、俞丽拿、沈榕（以上为原上海音乐学院）、莫天平（原上海儿童艺术剧院）；第二小提琴蒋建昌（原上海电影乐团）、熊融礼（原上海电影乐团）、王小春（原上海音乐学院附中）；中提琴沈西蒂（原上海音乐学院）、余人凤（原上海音乐学院附中）；大提琴秦庆余（原上海音乐学院）、低音提琴吴慰多（原上海音乐学院附中）。长笛谭密子（原上海音乐学院）、赵文海（原上海音乐学院附中）、双簧管沙剑麟（原上海儿童艺术剧院）后俞效良（原上海歌剧院）、单簧管洪竞立（原上海音乐学院）、大管周希文（原上海管乐团）；小号徐瑞楚（原上海管乐团）、靡祥云（原上海管乐团）、圆号韩锐光（原上海音乐学院）、张顺康（原上海管乐团）、长号李祥发（原上海管乐团）。竖琴谢哲芝（原上海音乐学院）；定音鼓陈海根（原上海儿童艺术剧院）。指挥王永吉（由原上海音乐学院附中小提琴转任）。京剧文场：京胡马锦良、查长生；京二胡李寿成、罗怀哲（原上海戏曲学校）；月琴顾永湘；琵琶庄永平（原上海民族乐团）；排笙姚志军（钢琴演奏员，原上海音乐学院）。京剧武场：板鼓高明亮、王燮元（后李朝贵）；大锣徐春林、孙鸿奎；闹钹单荣华；小锣李才宝。

易。就拿铙钹来说，改小了音就高了，边大了声音过于发脆，中心的钹大了声音又过于低沉。几经试验总算改好了，但到现场一试声音倒还可以，但是演员习惯了原来洪大的声响，现在改小了感到使不上劲。这个矛盾一时无法解决，考虑再三只能放弃原来改革的初衷。但是，乐队音量不平衡的矛盾还是没有得到解决。而且，根据下场门的地方要安置33人的乐队也是勉为其难的。于是，又想到是否可以把乐队分成上下两层，上层为武场打击乐器，下层为文场乐队。而且，上层用有机玻璃围起了，把打击乐器关在里面减轻它们的音量。这样一来，在没有办法的办法情况下，总算基本上解决了打击乐器与其他乐器音量平衡的问题。这样就去联系工厂把造房子的钢管与接头都买来，每次演出前又多了一个任务，就是搭手脚架子铺上木板，再加上电声扩音装置要布线等，可谓忙得不亦乐乎。架子还要搭得非常结实牢靠，像打鼓佬的“崩登仓”一使劲，整个架子都在晃动，真怕它塌下来。经过这些努力，才基本解决了中西混合乐队使用的种种问题。

三、中西混合乐队的巨大能量

于氏对中西乐队的使用有着一整套的想法，但也是根据具体的情况随时有所变化。例如，除了改革排笙和将提琴声音作电声扩大较成功以外，改革打击乐器的想法经过实践也就放弃了。但是，他采用了折中的办法，把打击乐器挡在有机玻璃板的后面，不仅减轻了音量，而且保持了敲击的劲头。又如，开始的时候他也曾提出能否将^bE调小号改成E调，因为京剧的【西皮】唱腔大都使用的是E调，然而西洋乐器的改革谈何容易？一方面询问有关厂家，被告知这种改革不容易，另一方面，发现演员的嗓音普遍已不太适应以前的高调门。因此，演唱时就把调门降低了小二度，由E调改成^bE调演唱，小号的调门也就不必去改动了。但是这样一来，对我们乐队却造成了音准上的一定难度。因为我们知道，民族乐器是比较适合运用升调的，相反，西洋乐器尤其是铜管乐器是比较适合运用降调的。拿二胡和小提琴相比，二胡由于音域较窄因而很看重对空弦的利用率，由于定弦的关系升调对乐器空弦利用率就较高。小提琴的定弦虽然也可利用空弦音，但它们却常常有意避用之。这是因为用空弦音不能运用揉弦美化音色，在音高上又不能作微调的，这对保持和弦的协和性也是不利的。就拿《海港》来说，上半场主要用【西皮】^bE调，下半场主要用【二黄】D调。上下场相差小二度，在乐队音准上就很麻烦。其中最为突出的是琵琶和竖琴在上下半场休息时，

由于使用律制不同的关系都要作定弦上的微调，稍有不慎整个乐队的音准就出问题了。除此之外，于氏在配器上非常欣赏（俄）里姆斯基-科萨科夫的配器法。一方面认为乐队的声部只能是四个，不能多于四个。所以他是先写钢琴谱式的缩谱，声部只有四个，但注明哪些乐器用哪一个声部，标记得非常的详细，然后由助手把钢琴缩谱放大成乐队的总谱。因此，看来他没有直接写乐队总谱，实际上他的钢琴缩谱已经是乐队的总谱了，这种作曲配器的顺序一直坚持多部现代京剧音乐的创作。还有，开始时他主张管乐必须用夹置配器法，也就是如铜管组吹奏一个和弦，由高至低是第一小号、第一圆号、第二小号、第二圆号，然后底下是长号或排笙的低音。虽然，这种夹置法的效果比较好，使各乐器能尽可能地融合在一起，问题是在京剧音乐中似乎有点水土不服。因为京剧常用的是E调或^bE调，主要问题是第一圆号显得音区太高了。当时，《海港》剧组乐队的第一圆号手，是全国唯一在国际圆号比赛中的铜奖获得者。这样的高手在吹奏第一圆号声部时，也常感到有些吃力，音色也不够松弛。因此，后来于氏也就放弃了在任何情况下运用管乐夹置法的要求。

至于中西混合乐队的音响威力与效果，莫过于在纯音乐的部分，尤其在幕间曲中得到了极大的发挥。其中最为典型的是于氏创作的《智取威虎山》第五场和《海港》第四场的前奏曲连唱腔中。可以说这两首前奏曲毫不逊色于西洋歌剧中那些著名的前奏曲，不仅具有极大的气势和绚丽的色彩，更主要是极具中国作风和中国气派。在《智取威虎山》第五场“打虎上山”前奏曲中，一开始就用多变的打击乐节奏，引出铿锵有力的旋律，这种打击乐与乐队的合奏，是于氏之师沈知白所提倡的。早在上世纪40年代，沈氏就提到：“旧戏中有个最大的缺点，就是用大锣大鼓时，丝竹就停奏，而用丝竹时，锣鼓也停奏。我以为锣鼓、丝竹同时并用是值得提倡的。”^[1148]于氏正是将锣鼓与乐队交相合奏，一时金鼓齐鸣、乐声大作，气势恢宏、一泻千里。接着，又以圆号吹奏由京剧【西皮导板】发展而来的悠长旋律，圆号朦胧的音色就像是茫茫深山雪飘中空旷的壮丽景色，四度翻奏的旋律表现了杨子荣独自骑马深入虎穴，英雄虎胆式的精神面貌。其间乐队穿插的旋律又如朔风漫卷着的雪花，其音乐形象之鲜明与生动，为古今京剧音乐中所未见。观众在听到这种音乐时，似乎身不由己的从座位上跳将起来，精神为之一振，能达到如此引人入胜又催人奋进的音乐，非大手笔不可为矣。看来很普通的一句【导

板】唱腔，经过中西混合乐队的演绎，竟然产生出如此巨大的伟力，有点不可思议。然而，音乐就是这样，好的音乐、成功的音乐，产生的感染力就是这样令人振奋。而《海港》第四场的前奏曲及唱腔，是以绚丽的音乐色彩著称。我们都知道，雨后彩虹是十分迷人的，具有七彩缤纷的画面效果，但如何用音乐来描写却有着多种的方法。于氏采用的是他最擅长的，笔者称之为“四度架构”的调性、调式变化手段。首先，这种“四度架构”的旋律调式变化，非常适合京剧的音乐。因为北方语言是以普通话为标准，普通话本身就是建立在阴阳声相差四度调值之上的。因此，于氏把“四度架构”方式用于京剧唱腔与伴奏上，就显得特别的合适。最为突出的就是引进北方大鼓的四度音调，糅合在京剧唱腔中，使其既突破了原有的唱腔程式，突出了他个性化的旋律特征，又不至于步子跨得太大，完全脱离京剧原有腔调而变得面目皆非。而在前奏曲等纯器乐的部分，更是结合借鉴西洋模进等手法的运用。如四、五度调式的对比，更发展到大二度调式的对比运用等，多重调式的对比就显示出音乐的绚丽色彩来。尤其是那句用圆号吹奏的高耸入云的旋律短句，具有气贯长虹之势，一般作曲家是很少写到这么高的音区。当时，圆号手对如此高音区的旋律，颇有畏难的情绪，也不是百分之百有把握吹好它，但其音乐效果之好却是无与伦比的，是令人信服的。

结语

20世纪60年代中期组建的中西混合乐队，确实是我国戏曲音乐历史上从未有过的，被实践证明了的是有巨大正能量的伴奏乐队。及时总结这种乐队的功

能对于我们今天发展戏曲音乐及其乐队，有着不可估量的作用。遗憾的是，近半个世纪以来，由于种种的政治、历史、社会的原因，像以往取得成功经验的中西混合乐队，这几十年来基本被放弃了。纵观现在的京剧与乐队，仍然是“四大件”在撑场面，这种局面能为观众尤其是年轻观众长时间接受吗？京剧的乐队如今已远远不及沪剧等地方戏曲剧种乐队的表现力，就这种得而复失的现象很值得我们深思。在现在的京剧音乐创作中，往往无全盘的设想和开拓性的手段，还是走着老底子的路子。虽说人才的缺乏是其主要的原因，但是体制上的束缚，观念上的复旧，因袭旧制也是很重要的原因之一。沈知白在上世纪40年代就写有《怎样改革旧戏的音乐》^{[1]45-54}一文，前瞻性地提出了很多实质性的问题与解决问题的看法：“改革旧戏的目标不是迁就它的一切程式，延长它的寿命，而是要使它迅速蜕化成新的形式。我希望伶界有识之士都肯受一切足以缩短这过渡时期而目前又不难付诸实施的改革办法。”今天可以断言，戏曲创作的成功，首要的是音乐创作的成功，没有音乐创作的成功，是谈不上什么成功的。我们不能沉浸在豪华的布景之中，导演的特殊调度之中，所谓大牌演员的阵容之中。没有动人的、脍炙人口的、能流传不息的唱腔，没有丰满的、充满变化与能量的乐队音响，就不能说创作取得了成功。因为这是戏曲艺术本身所决定了的，以前我们没有意识到这一点，现在我们更不能忽视这一点。

参考文献：

[1]沈知白.怎样改革旧戏的音乐[J]//姜椿芳，赵佳梓.沈知白音乐论文集[C].上海：上海音乐出版社，1994.

（责任编辑：李小戈）