

中国地方戏音乐现代整理的第一部力作

——简论安波和他的《秦腔音乐》

乔建中

摘要:1950年12月,上海海燕书店出版了音乐家安波“记录整理”的《秦腔音乐》。在中国戏曲八百年的历史进程中,有关学术研究,多以戏剧文学、戏曲历史为主,音乐唱腔方面,则仅见昆曲、京剧的曲谱记录,有关清中叶以来逐渐盛行的地方戏曲音乐,几乎是一片空白。至于有关地方戏唱腔、乐队及文武场音乐的完整记录、描述和初步研究,可以说绝无仅有。于是,《秦腔音乐》的整理记录、出版,就成为采用现代学术的理念、方法而完成的一部具有里程碑意义的戏曲音乐研究的成果。作为20世纪地方戏音乐研究的奠基性著作,《秦腔音乐》的地位、价值、方法,更需要今人给予充分的估评。

关键词:安波 秦腔音乐 现代整理

清代中叶或者更早,一些建立在地方语言和地方音调基础上的戏曲声腔和剧种逐步在中国各地形成并日渐兴盛。这些地方戏以它们清新的格调,醇厚的乡土气息和富有戏剧性的唱腔体制,赢得了各地观众的广泛赞誉,由此,也曾在历史上形成了这些新兴声腔与被誉“百戏之母”的“昆腔”相互“争胜”的人文景观。据1950年代统计,进入20世纪后,各种地方戏已达三百余种。所谓花、雅之争的赢家,自然也是那个年代方兴未艾的“花部”诸腔了。

有了民间艺术家们的实践,也就会有文人学者的关注。特别是自20世纪初开始,随着中西文化的交流和各种新学的兴起,学界出现了用现代学术观念、方法梳理中国戏曲历史及其艺术特征的一系列新著。如王国维的《宋元戏曲考》(1914)、吴梅《中国戏曲概论》(1926)以及20世纪中国音乐学先驱王光祈在德国波恩大学完成的博士论文《论中国古典歌剧》(1934)等,曲谱整理则有刘天华为梅兰芳赴美演出而专门记录的《梅兰芳歌曲谱》(1930)。对于此后的中国戏曲史、戏曲文学、表演以及戏曲音乐研究而言,上引诸著皆具有开辟新途的历史意义!

然而,我们也同时注意到,直至1940年代以前,有关中国戏曲的研究,要以文献录载为限,并主

要论及剧目、文学、历史等,要么以昆曲、京剧这些历史悠久或有全国性影响的剧种为主要对象,开展某些局部研究。而对于清中叶以来促成中国戏曲全面繁盛的梆子戏诸腔、高腔、歌舞小戏等地方剧种,却未受到应有的关注。至于有关戏曲音乐的专门著述,则更如凤毛麟角。与当时中国戏剧舞台上剧种激增、声腔并出、名伶争艳的大局面相比,与历代民间戏曲艺术家极其丰富的实践经验相比,戏曲音乐研究确实显得有些缓滞。

打破这个“僵局”的是1950年12月上海海燕书店“刊行”的一本称作《秦腔音乐》的书。封面上同时写着:民间文艺丛书,中国民间文艺研究会编,安波记录整理。也许就是因为这个“记录整理”的标注,也许因为是六十年前出版的旧作,它似乎被人们淡忘了。而我本人从1970年代第一次翻阅、1985年重阅,又于近期再阅,始终认为戏曲研究界对该著在当时的出版应予以充分肯定,并确认它在戏曲音乐研究历史上的重要地位。原因倒不是因为作者后来做了某省宣传部门的负责人或中国音乐学院的首任院长这些“身外”之誉。而是因为它自身在中国地方戏音乐领域所具有的不可替代的历史地位和特殊的学术价值。任何前人的著述,只要它获得了这种价值,无论因为何种原因而被疏忽,它最终仍然会受到人们的尊敬。安波和他的

作者简介:乔建中,杭州师范大学特聘教授,中国艺术研究院音乐研究所原所长、博导;主要研究方向:民族音乐。

《秦腔音乐》,当该属于此列。

为了这一点,笔者旧事重提,以虔诚敬仰之心,重读了该著,并写下以下心得,以就教于戏曲音乐界。

一

根据《秦腔音乐》“前言”“后记”中极为有限的作者自述,我们知道这本书是这样写成的:

1944年冬,在延安举行的“边区文教大会”结束不久,为回应“民间诗人”柯仲平的提议,作者安波于1945年2月被正式派入延安的“民众剧团”学习秦腔音乐。学习的基本方法是拜老艺人为师。作者说“我的先生却很多,特别是几位老艺人,是我的主要的求教对象”^①。而老艺人中,最重要的一位是朱宝甲。书中“大部分材料”是由他提供的;“因为他从事秦腔音乐工作三十多年的老艺人,对秦腔音乐有多方面的知识”,“每一个唱谱说明:经过了 他的同意以及大家同意的。”^②

1940年代,中国的音乐学研究尚处于起步阶段,聚集在延安的音乐家们有“眼睛向下”、“到民间去”的先进思想观念,但还没有今天学术界已经应用的很普遍的所谓“田野考察”方法论一类的术语及相关学理。而以安波的行为方式看,一头扎到民众剧团,在一点一滴地认真学唱的同时,访谈、询问、记录、求教,这不正是他的“田野”吗?而专门拜一位杰出的戏曲艺术家为师,以他的唱、讲、议、评即“口述”来学习、揣摩、感受、领悟秦腔音乐,也不正是他的“方法论”吗?而且,这样的田野、这样的方法论,即使以西方民族音乐学的学理标准衡量,起码也是及格的。就是放在今天中国的民族音乐界,我觉得也是符合其田野考察与研究方法的基本要求的。

当然,要在半年左右的时间就弄清楚一个有两百余年历史的地方戏音乐,谈何容易?所以,安波在他的“田野”中也遇到不少曲折,吃了一些苦头。如他是胶东人,方言浓重,终生难改,而且在进入民众剧团之前,仅接触过一点京剧,从事过陕北民歌、说唱的采集整理。所以,初学时的艰难可以想见。诚如他后来回忆:开始时,自己“以为是擒手到来”,“但出乎意外的是,我的教师对我有点失望,为记一个二六板,我记了几次,他们都说‘不对’,不是‘板眼不对’,就是‘腔调不准’。当时我也真有点不好意思起来了。”^③“每逢演出时,我很用心地听音乐,可是几次听的结果,都很使我难过!从锣鼓开场到散台,我仿佛置身于五里雾中,完全捉摸不着究竟!歌唱旋律的进行,乐器的伴奏音响,各样节奏的变化,使我有‘捉虎得毛’的感觉。”^④“有一次为研究从慢板转二六时的节奏变化,我的老师朱老不耐烦

的要发火了,我立刻压下了不必要的自尊心向他陪了笑脸,我说:‘不打不成材,你打我两下也不要紧;可是还要你耐心地教我!’这样一说,他倒笑了。”^⑤正是经历了这样“以真心换真诚”的教、学过程,到后来安波才成为朱宝甲先生的“好徒弟”,“一个调子他唱过三遍,我可以保证一点不错地再唱给他听”。而且,安波的执著甚至感动了这位“唱过一辈子秦腔戏,打过一辈子鼓板的,过去怀才自负‘轻易不卖的,老艺人’,竟把他‘所有的一切知识都告诉了我’“有时在他唱过一个曲牌后,还要附加一句:‘这是我花了××钱,请了×次客才学来的呀!’”^⑥

我们不妨先把论著本身暂且放在一边,仅从作者非常简略的记述中,也能够体味他在这次“田野”中所取的态度、所持的观念和所用的方法,是何等的行之有效。而且,当我们想到这是在六十五年以前的战争年代(离抗战胜利还有七个月),也是现代的音乐研究刚刚萌芽的阶段,作者在观念、方法就表现出这样高的学术自觉。作为后学,至少我是十分钦佩的。

总的来说,《秦腔音乐》是作者在一个“非学术”的年代,以半年多的时间(比当下一个博士生为写学位论文而作田野的时间还要长的多)住进一个地方戏剧团的方式,通过向一位实践经验丰富、艺术造诣甚高的民间艺术家的学唱、请教、访谈、记录而最终完成的一部地方戏音乐概论或“调查报告”。与以往同类著述的最大的差别是,它不是在书斋里、亭子间写成的,而是从对“文化现场”的观察、参与、“文化持有者”的口述中获取资料后完成的。它“去文献”而“重口传”,将访谈、记录资料作为“立论”成书的基础,因此,该著处处彰显出地方戏音乐的鲜活状态和感性经验。

二

我们要讨论的第二个问题:这本著述是什么样的?作者是以何种方式、结构来表述这个历来以“自在”形态存在的研究对象的?用现在学术界的常用语,就是他如何把秦腔音乐的“本文”转换为学术的“文本”?

如前文所述,在作者进行秦腔音乐整理、研究之前,学术界从未有人对某个地方戏音乐进行过完整、全面、系统的梳理,有的也仅仅是一些唱腔或文武场音乐的零散记录。因此,对于作者而言,他面临的主要题目,就是如何在自己所收集到的资料的基础上,对秦腔音乐做一个可以反映其全貌的相对完整的表述?

对此,本书作者是这样编排的:

全书除“前言”“主要唱例一览”“各种腔一览”“后记”外,共列十三章:

第一、概述;第二、铜器;第三、曲牌;第四、慢板;第五、二六;第六、带板;第七、二倒板;第八、尖板;第九、滚白;第十、板歌;第十一、腔;第十二、生旦净丑的比较;第十三、总唱例。

上述诸章节的安排以及它的结构系统体现出怎样的学术取向呢?从作者的角度讲,他无非是要把有关秦腔音乐的腔(各种角色、各种板类的歌唱)、器(文场乐器、武场乐器)、曲(穿插于所有表演过程中的器乐曲牌)、声(或称“音”,代表了秦腔音乐中最有特色花音、哭音、二音)、板(秦腔作为“板腔体”源头的各类板别)、白(两种极富音乐性的方言韵白)等六大因素的特征及其规律一一详述,让读者读完此书,即可领会秦腔音乐的基本知识,如果有兴趣依谱学唱,则会进一步把握这种地方戏的音乐风格,如此,知识性、应用性便兼而有之。

如果从今天学术研究的角度看,则我以为它还有更值得称道的地方。举一反三,我们可以从中“悟”到作者当年设计该著“叙事框架”的诸多“用心”,以及它为后来的同类著作所给予的“范式”性启示。全书虽然有十三章之多,但实际上像任何有序结构那样,可以划分为“头、腹、尾”三大部分。所谓“头”,即第一章“概述”。它的篇幅虽然不大,但涵盖全面,将秦腔及其音乐的诸要素一一道尽:如传说、流布(即秦腔分为东、中、西三路)、乐器配置、剧曲形式、调式、板眼、演唱、记谱、定弦定调等,无一遗漏。给人的印象,犹如秦腔音乐的一个“小百科”或“导游图”。言简意赅而又内涵丰富,确实起到了统领全书的作用。

所谓“腹”,则指第二到第十一章。如果“概述”部分属于“总论”,那么,这十章就是“分述”。它是全书的主体,无论是章节数还是篇幅,均占到五分之四。仔细分析这十章的安排,也同样是费了心思的。“铜器”列于首,因为在戏曲中,“武场乐队”不仅是“开场”重器,而且从头到尾都控制着舞台的韵律节奏,尤其是“干鼓”(即京剧中的板鼓),向来被尊为乐队的灵魂,所以,先叙述铜器,集中反映了戏曲音乐的一个本质特征。“曲牌”列于二,是因为在戏曲中“任何动作过场必有音乐伴奏”^⑦,况且,无论是“唢呐曲牌”或“丝弦曲牌”都离不开铜器的配合。鉴于“铜器”与“曲牌”在戏曲舞台上的这种统摄地位,所以,它们在“分述”部分又有总括性的意义,放在“腹”的前面,非常必要。以下八章顺序,前文已列,兹不赘。但我们在诸种板别排列的次序上发现了一个非常有意思的现象。即作者在这里是

按照每种板别与语言的远近关系排出的。歌唱性最强的“慢板”排在第一(第四章),因为相对而言,语言因素在这里被较大地“弱化”了;到“二六”,其语言的弱化程度自然强于“慢板”,之后,从“带板”以下诸板别,语言因素越来越强,直到“板歌”,完全是有“韵”的语言了。应该说,这绝不是作者随意而为,他在这里确实是向我们“暗示”了戏曲唱腔与语言之间的相互关系。因为在“概述”部分“秦腔的剧曲形式”一节,介绍诸种板式时,他特别说:“秦腔与其他大戏一样,从自然语言发展到旋律,一层一层的包括了各种形式”^⑧,即(1)说白;(2)引子、说诗;(3)板歌;(4)叫板;(5)滚白;(6)尖板;(7)带板;(8)垛板;(9)二六;(10)二倒板;(11)慢板;(12)拖腔(有声无词之腔)。无论像“分述”部分那样从“唱”到“说”,还是“概述”部分从“说”到“唱”,都反映了作者对于地方戏音乐与它所使用的方言相互关系的清晰认识和高度重视。尤其是面对秦腔这一种方言、方音的地域性极强的剧种,采用作者的这种“排序”原则,更有一种特别的意义。

所谓“尾”,即本著的最后两章。其中一章是以“生旦净丑”四个角色分别在四出不同剧目中的“二六”转“慢板”唱腔进行比较,指出他们在嗓音的运用、旋律形态及曲调个性方面的差异;最后一章为“总唱例”,即选择包括多种板别的一折秦腔戏,用以论述秦腔音乐的总体风貌。两章都属于总体归纳。也是与前面的“概述”相呼应。最终形成“总论——分述——总结”的大结构,该著头、腹、尾三部分严密的逻辑,由此得到充分的体现。

三

从《秦腔音乐》完稿、出版到如今,已经超过了—一个甲子。六十多年来,中国大陆的学术事业经历了许多曲折,但也取得了相当可观的实绩。仅以戏曲音乐而论,就有数十种地方戏音乐概论,近六十巨册以省立卷的《中国戏曲音乐集成》、《中国戏曲志》以及有关声腔源流、剧种音乐探源、戏曲音乐人类学、戏曲音乐与仪式信仰等大批成果先后出版。在这种情况下,我们重新翻检这本封尘已久、不过十多万字的戏曲音乐。“小册子”,究竟有什么意义?它自身的学术价值是什么?我们应该对它做出怎样的历史评价?

对这些问题,我的一个最强烈的感受是,作者对秦腔音乐的考察、记录、撰写均发生在战争年代。那时,举国上下,人们的最大心志,就是“救国第一”。而在这样的生活态度之下,他们深感生存不易,而要是能为民族存亡、社会进步尽一己之力就

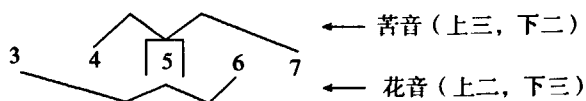
更加宝贵。所以,做任何事情,都格外认真,尽职尽责,也都把它和“救国”的神圣责任联系在一起。诚如作者所说,他所以做秦腔音乐的整理,是因为当时“秦腔的剧团日增,学秦腔的音乐工作者都有一个共同的要求:能印出秦腔的乐谱来!”^⑨就在这样简单、朴素的目标催动下,他从1945年2月到9月以“七个月来并未太间断过”的工作状态,交出初稿。我粗略统计了他七个月的工作量:记录157面乐谱,其中包括三十多段唱腔,一套开场锣鼓总谱、17首曲牌、十几段锣鼓经;另有71页文字和三份表格及几幅乐器图。这就是他“未太间断”的实际含义。请别忘了,他进驻“民众剧团”时还是个“秦腔盲”,一切都从头学起。上述所录所写,都是在“过了一个时期”才开始的。如果说,战争年代的学术研究有它特殊的精神品性的话,那么,作者整理《秦腔音乐》的所作所为及其背后的故事,就是这种“战争年代学术精神”的一个范例!

如果今天的学者都能了解20世纪第一部地方戏音乐概论是以这样的学术精神,在这样的社会环境条件下以这样的速度、质量写就的,能不感动?能不有所反思?

说到本著述的价值,我觉得至少有以下四点。

(一)对秦腔“花、哭音调式”的判断及自创的术语,准确、独到而富有新意。

秦腔唱腔中的“花音”“哭音”现象,任何人一接触这个剧种时仅凭直觉就能感受得到。然而,当我们仔细分析这两种情绪判然有别的声腔时,却又发现它们使用的是同一列音阶,即 Sol、La、Si、Do、Re、Mi、Fa、Sol,只是第三阶偏低,第七阶略高。“花哭音”的秘密究竟在什么地方呢?很简单,在于除了主音 Sol 外,它们各自选择了另外两个音作为唱腔的骨干(作者称为“次主要的音”),花音选 Mi、La;哭音选 Fa、Si,于是,花音用的较多、也显得重要的三个音是 Sol、Mi、La;哭音用的较多、也很重要的三个音是 Sol、Fa、Si,为证明二者的区别,作者先列出“慢板花哭音的主音比较”“二六花哭音的主音比较”两种图表,再绘出一个自制的“次主要音关系”图式:



他说:“如果笼统的称为六字调(即 Sol 或“徵”)自然是可以的”,但它显然不能反映出二者音乐色彩的本质。所以,他最后指出:“这种关系实是中国调式的一种特殊构成方法,为区别方便,我认

为花音可以叫做 5 3 6 (Sol、Mi、La) 调式,哭音可以叫做 5 4 7 (Sol、Fa、Si) 调式,有人喜欢把西洋音阶的结构方法用来分析中国民间乐曲,我以为这是不恰当的,是必须从中国乐曲本身出发去分析才是合理的。”^⑩概念是现象的抽象,它必须能够反映出现象的本质才具有准确性、科学性,也才会被广泛使用。安波的这个“花哭音调式”称谓,一针见血而又新颖别致,曾受到秦腔音乐界普遍认可。正像潮州音乐中民间称谓“轻三六”(Sol、La、Do、Re、Mi、Sol、La)“重三六”(Sol、Si、Do、Re、Mi、Fa、Sol、Si)轻三重六”(5612345 Sol、La、Do、Re、Mi、Fa、Sol)“活三五”(Sol、Si、Do、Re、Fa、Sol、Si)一样,既有地方特点,有揭示了音调本质,是民间智慧的生动体现。

(二)高度重视武场音乐,并以“总谱”形式记录了秦腔的“开场铜器”,由此编创了整理戏曲锣鼓的一种新手段,也彰显出中国戏曲锣鼓的精彩、精致、精确。

铜器,即武场音乐,在戏曲中具有重要的地位和作用。早期的杂剧伴奏甚至就只有锣鼓,所以曾称作“锣鼓戏”。本书作者通过与艺人的朝夕相处,深知此义。所以单列一章,并做详细记录、说明。尤其可贵的是他以七行谱完整地记录了一套开场锣鼓。在中国戏曲音乐研究历史上,这大概是头一回。其精细程度更是出乎意料。从“纵”的方面看,前五行分别是锣、钹、小钹、小锣和爆鼓(板鼓),第六行叫“总谱”,第七行是“念法”;从“横”的方面看,则依次列出拥锤—七锤—四锤—七捶—列锤子—勾锤子—变滚锤子—假关帽—勾锤子—勾锤子—第二个窝子—勾锤子—第三个窝子—拥锤子—七锤子—两锤—七锤—倒四锤—宙锤—大牌头—收尾—五锤子等22种(包括重复)锣鼓经,同时还有多处速度变化标记。对于这样一种记录方法,作者说:铜器记谱“是一个值得研究的问题,过去有人用六线谱,短线代表一种铜器;有人用汉字去记念法;有人采用分谱——每种铜器记一行;有人用符号,所有这些都各有好处。”^⑪而他通过向艺人学习后的认识是:“我们不可忽略的一个事实是:旧艺人沿用多年的是‘念音法’,如锣声念‘亢’,拔声念‘查’每种乐器同念一谱,各司其职,从念法中又可分出轻重强弱来,实在有很大的方便处,为了顾及实际使用,我们不应该废除念音。但如用汉字记却极不方便,因此决定以近年习用的新文字字母来记,兼用几个符号。”^⑫这段话,既表达了作者对民间艺人创造的“念音”法(即“锣鼓经”)的真诚的尊重,又反映出他从学术层面考虑而进行的适当调整。保住了民间传承的精华,也为它更广泛、持久的流传而贡献出自己的智慧。这种处理民间“地方

性知识”与音乐学学理关系的周全策略,同样值得今人效仿。

(三)作者为研究对象所设计的框架,思路清晰,结构合理,逻辑性强,为充分表达秦腔音乐的各种事象提供了前提,也为后来的同类著作树立了一个直接的参照系。

对于一部学术专著、考察报告或论文的价值评判,最重要的一条就是看它是否以充分的内容、有序的内在逻辑,清晰描述、解释了研究对象的真实存在。以此而论,《秦腔音乐》的作者不仅做到了,甚至可以说做的相当出色。正因为如此,紧接它出版的《山西梆子音乐》(常苏民)《河南梆子音乐》(王基笑)以及《京剧音乐介绍》(1980年代修订再版时改为《京剧音乐概论》)等,多数都程度不等地受到它的影响,所涉范围基本在《秦腔音乐》所设的各个章节中。1980年代以后,沿着同一学术范式,先后出版了诸如“昆曲音乐”“湖南花鼓戏音乐”“河北梆子音乐概论”“湘剧音乐”“越剧音乐”“山东梆子戏音乐概论”“评剧音乐”“川剧音乐”以及多部“秦腔音乐”等二三十部地方戏音乐概论性质的专著,依本人粗略的印象,它们可能在篇幅上更宏大、文字叙述更详实、记谱更细致,作者大多数也是该地方戏音乐的专门设计,即“局内人”,但就各书的整体框架和论述的范围,皆包括剧种简史、不同角色的唱腔、曲牌套数或板式结构分析、文武场音乐、经典唱段等内容,与《秦腔音乐》无异。我不敢说上述著作全部都参考了《秦腔音乐》,但学术研究中早期影响中期,中期影响近期是一个普遍现象。如果追溯“地方戏音乐”记录整理研究的开端,大概没有人怀疑《秦腔音乐》开拓性的意义和“第一本”的地位。

(四)重视民间艺人的实践体验,多处实录其口头传说及理论。

民间艺术家作为中国戏曲音乐的传承主体,在自己长期的实践中创造、保留下很多有价值的历史传说和口头经验,这些传说和实际体验对于认识戏曲传承的历史、戏曲音乐唱、奏规律都有重要的参考价值。安波在学习整理过程中,对这一方面也表现出自己敏锐的判断和卓见,只要听到,就一一记录,这又成为本书的一个特色。

在“概述”部分,作者记录了有关秦腔起源的传说、唱法等。其中,关于“庄王”一说^⑬,暗示了秦腔的角色人物之来历:“高渐离”一说^⑭,暗示了秦腔音乐“悲愤抑郁”“激昂慷慨”的源头,虽属传闻,但皆在情理之中。关于演唱,艺人关于“练出的嗓子不怕风雨”,要练“正音”,反对“浮音”;要学会“存声”,不发“狂音”;以及要学会“鼻音”、“脑音”(头

音)、“唇音”,反对“张口音”(讥之为“干路音”);还有爱护嗓子的方法是“不可多喝酒”,“演唱前不可饱食,演唱后不可吃凉性东西,饱食后更不可倒头酣睡,否则会‘倒嗓子’”;在武场乐队中,队员“鼓板手”的要求是“耳目聪明,脑灵手巧”“交代不清,学艺不精”,动作性的铜器使用法则“习惯规定灵活运用”。^⑮尽管在全书中,这些口头经验的记录不是很多,但通过上述诸条,可以看出作者十分尊重民间的这种口述智慧。事实上,作为始终以民间社会文化为根基的戏曲艺术,从诞生到成熟都未离开民间艺术家的这种口头创造。作者在那个年代就有这样的意识,令人赞叹!

四

安波是一位靠速成、自学而成就了自己的优秀音乐家,他有很好的文学素养,有敏锐的音乐感觉,更有积极进取的生活态度。所以,他1938年到延安不久,就赢得了周围同行朋友的尊重。在延安的七八年间,他热情投入记录陕北民歌记录整理运动,写出了脍炙人口的新秧歌剧《兄妹开荒》、填写了新民歌《拥军花鼓》,全身心参与“民间音乐研究会”和《民族音乐》刊物的编辑,被人们称为“小调大王”。在整理好《秦腔音乐》后,他像完成一个普通的任务那样,将原稿呈交给上级组织,就离开了延安,没想到要自己留底。在此后的离乱中,手稿遗失,他自然非常心痛。但五年后又失而复得,他的第一个反映是感谢抄写、保存了这份遗稿的他的“亲密伙伴”马可等同行!“功名利禄”,在那个年代,在这样可敬可爱的前辈身上,好像距离很远!

就在这篇文章要停笔时,我突然想到,安波交出《秦腔音乐》时才刚刚三十岁。彼时彼刻,他大概未意识到这是他自己“而立之年”交出的“立言”之作。而此时此刻,作为后学,我却为作者写作此书所灌注的学术精神、为它的开拓性意义、为它对戏曲音乐研究的历史贡献而生发出许多感慨!

毋庸置疑,这就应该是人文学术超越时代的价值所在!

注释:

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮ 安波:《秦腔音乐》,海燕书店刊行,1950年版226、1、226、226、227、51、8、9、1、16、32、33、5、5、35、36页。

(责任编辑 李 锋)