

近日看了《音乐研究》1993年第4期上，登载的题为《“十二木卡姆”重新记谱并将出版》的报导。

《十二木卡姆》九十年代的乐谱版本即将出版是件值得祝贺的事，但报导中把五十年代和九十年代整理“十二木卡姆”的工作相提并论，文字虽然婉转，却含有明显的褒贬之意，这就不合适了。为什么说不合适？

五十年代是整理喀什地区“十二木卡姆”的第一步工作，即把吐尔地阿洪演唱的全部“十二木卡姆”作为原始的、第一手的传统“十二木卡姆”完整的录音记谱保留下来，尽管吐尔地阿洪演唱的曲目和唱词有重复和遗缺的现象，而我们还是不作任何增补，原封不动地记谱出版。之所以这样作，是继承传统音乐遗产工作的性质所决定的。

最近整理出版的喀什“十二木卡姆”，不论整理者采取什么做法，就其工作性质而言是继五十年代整理喀什“十二木卡姆”的第二步工作，也就是在吐尔地阿洪演唱的基础上，增补许多新的曲目和唱词，由木卡姆艺术团的演员演唱录音，并根据演员演唱的录音记成乐谱。

上述这两种记谱版本，从音乐结构到演唱风格都不一样，把这两种不同演唱者的记谱褒贬比较，显然是不合适的。

就拿这两种版本记谱的韵味而言，维吾尔

族民间传说，“十二木卡姆”演唱的“神韵”是什么？吐尔地阿洪演唱的“神韵”是什么？艺术团演唱的“神韵”是什么？它们之间演唱韵味的差异又是什么，这恐怕不是听几遍演唱能够说清楚的问题吧！对这样一个问题在两者之间，说哪种记谱够味，哪种不够味，或是谁韵味高，谁韵味低，能这样比较吗？！

上面所说的两步不同的工作，是民族地区，整理多类型、大型传统音乐遗产的工作性质所决定的，致于每一步的工作做得如何？则另当别论。对于这点，不是有些人，甚至包括有些具体参加这一工作的人所了解的。因此常常有人把本不矛盾的两步工作对立起来认识。例如：有的人说现在的记谱比五十年代的记谱完整……等等。诸如此类的议论，猛一听，似乎有道理殊不知，五十年代的乐谱是个原始版本，原始版本只能是原始版本，多加了一些异体的曲目进去，就不是原始版本了。

1992年底，自治区文化厅的一位民族厅长，从

北京参加了“中国维吾尔族十二木卡姆系列活动”回到新疆后曾在自治区文化系统的大会上说得好，他说，“没有50年代整理‘十二木卡姆’的工作，就没有现在‘十二木卡姆’的工作”。不论他从什么角度讲这话，他没有把五十年代和九十年代的工作对立起来看，

(下接第30页)

关于“十二木卡姆”的 早期整理工作

●
万桐书

的步伐踩出一条自己的路，获取自己追求的目标。陈先生不为名利、辛勤耕耘了一生，终于为中国的音乐事业培养出一批技艺卓越、造诣高深的优秀提琴家及提琴教师。他们继承陈先生的遗志，培养出一批优秀的第三代小提琴家。他们都为中国的音乐事业作出了不同的贡献。

作为一位杰出的提琴教授，根据自己教学的需要，编纂了大量教材，撰写了不少总结教学经验的论文，这在我国的小提琴教授中也是少见的。他在几十年教学实践的基础上，先后编纂了三套风靡全国的小提琴教材：《实用小提琴音阶练习》三册（1962年，上海文艺出版社），《小提琴曲选》八册，（1957—62年，上海文艺出版社）以及《小提琴协奏曲》两册（1962年，上海文艺出版社）。这些教材都具有较高的学术及实用价值。苏联专家、小提琴教学的著名学者米斯强斯基特地为《实用小提琴音阶练习》写了序言。文中指出：“陈又新同志的双音及泛音练习包括了小提琴演奏这一艰难部分的一些主要方面。研究这本集子里的材料，能有助于小提琴演奏者为技

术发展打下良好的基础，并有助于把这些技术成功地运用到艺术作品，室内乐和管弦乐的演奏中去”，给予该书很高的评价。关于后两套曲选，全由陈先生选材、精心编订指法与弓法，乃至亲自校订。由于选材恰当、精确、适用、科学，因之，为全国各艺术院校、文艺团体广泛应用，多次再版，而且流传港、台、新加坡等地，在小提琴教育中产生极为深远的影响。

另外，他还为小提琴教学撰写了一些总结性的及研讨性的论文，其中较重要的有：《小提琴教学随笔》八篇（《上音》1959年8月1日至1960年3月30日），《小提琴练习中的手指保留问题》（《上音》1958年8月1日），《从两首小提琴前奏而谈起》（《上海之春》会刊），《写在弦乐四重奏演出之后》（《上音》，1960年3月30日）等。非常不幸的是他还有十五万字有关小提琴教学心得、经验介绍的文章，竟全毁于“文革”之中，应该说这是损失颇重的。

陈又新先生一生为我国的提琴教育事业呕心沥血，他所作的贡献是值得我永远不忘的。

（上接第57页）

更没有去褒谁贬谁，他说的是公正话，是维护民族团结的话。

报导中说什么：“限于当时的人力、物力和学术水平……。”五十年代的物力差，这是事实，可以说差得很。致于人力，五十年代整理歌词的李姆谢依提，在现代维吾尔文学领域中是一位有影响的诗人，他熟悉中世纪中亚、波斯阿拉伯的文史，熟悉察合台语言。没有他参加整理歌词，“十二木卡姆”唱的什么，今天还是一个谜。参加记谱的几位，除我外，还有一位邓威。他是五十年代西安音乐学院理论作曲系毕业，毕业前，曾在陕南汉中地区进行过民间音乐的采集与研究。还有一位是邵光琛，他五十年代毕业于华东艺专音乐系，曾在文化部电影音乐训练班进修。他们两位都具有较强的业务能力，完全可以胜任“十二木卡姆”的记谱。对此，在五十年中曾有个别人认为汉族音乐家不熟悉民族语

言，不可能记好木卡姆。这种论点当然是不对的，不对是在于他不清楚语调、演唱（奏）风格与乐谱的关系，按那种观点，就是任何一个不熟悉别国或别民族语言的音乐家，都不能准确的记录该国或该民族歌曲的乐谱了。这种说法已是几十年以前遇到的怪论了，现在是不是还有人持这种观点大作文章呢？

五十年代整理记谱的“十二木卡姆”，是经过吕骥、李元庆同志审查并由中央音乐学院民族音乐研究所进行业务指导的。乐谱曾由元庆同志组织音乐研究所的同行作过系统的检听鉴定。在整理记谱过程中，赛福鼎·艾则孜同志亲自过问，并审定全部歌词。他在序言中，充份肯定了这步工作的意义。

还有些问题这里就不多说了，我热切地希望负责民族音乐评论的专家，在音乐刊物上，为新疆的传统音乐遗产工作健康发展，多作点正确的舆论导向。