

北疆木卡姆

(新疆维吾尔族大型套曲)

简其华编著



中国艺术研究院音乐研究所

J6F831.4

J282

(BK167090)

北疆木卡姆

(新疆维吾尔族大型套曲)

简其华 编著

一九九八年十二月

167090

责任编辑：于 洁
封面设计：蒋代平

北疆木卡姆

简其华 编著

*

中国音乐学杂志社

(北京东直门外新源里西一楼 邮编：100027)

中国艺术研究院音乐研究所发行

电脑排版：北京新乐友科技中心

*

850 × 1168 毫米 1 / 16 13.1 印张

1998 年 12 月第 1 版 1998 年 12 月第 1 次印刷

印数：1—1000 册 定价：20 元

ISSN 1103 - 0042 CN 11 - 1316 / J



采访著名艺人阿布杜维里



演唱木卡姆的著名艺人

自左至右：阿布拉汗、左尔顿、阿布杜维里、于三江、阿麦提汗。

目 录

序.....	乔建中(1)
概 述	简其华(3)
曲目和曲谱	(16)
英译歌词	(173)
后 记	编著者(205)

序

当本书的编著者简其华先生将已经校对了两遍的排印稿交到我手中希望我浏览并能写一篇短序的时候，我的心好像被这厚重的书稿猛然击了一下，渐渐地，一件与之相关的往事和一种颇具职业性质的感慨让我沉浸在涔涔的回忆之中。

1987年，即将离所休息的简其华老师找到我，将两部著述的初稿：《北疆木卡姆》和《新疆鼓吹乐》（即“唢呐与纳格拉合奏”）放在眼前，并说这是他20多年前两度赴新疆考察后，对维吾尔族两种古老的民间音乐艺术录音资料的系统整理和研究，希望能安排出版。作为他的晚辈，我自然知道他的这个要求的份量。但限于当时本所拮据的经费状况，我实在没有勇气对他说个“行”！而简先生也有他的行事之道，从那年开始，每逢年终，不多不少，他都照例提一次。我嘛，也是怀着歉意，照例请他原谅一次。直至1997年年底，面对这位年届古稀的长者，我真的没有勇气再说个“不行”了。因为我知道，他这样做，并不仅仅是出于自我，而是要给往昔的工作划上一个句号，更是要对当年的被采访者履行一个民族音乐学家的承诺。在他看来，采录之后，全部资料归入音乐研究所的档案库，这自然是非常有意义的，但这只能是一半。与这一半同样重要的，是应该将记录整理的书稿正式出版，以便向所有为此付出劳动的民间音乐家们作一个交待。总而言之，是“还”清这笔拖欠已久的“文债”。想到这些，不管本所未来的经济情形如何，我终于在十多年后第一次对他说了个“行”字，并请他先整理出版这本《北疆木卡姆》。自此，我如释重负，简老师的“神气”也为之一振，以比我更加轻松的心情全力以赴地投入旧稿整理的工作。从此在我俩不多的几次接触中，我分明感到他似乎又回到40年前首次入疆倾听“西域”之乐的那种亢奋状态。作为同行，我知道我们经常会被自己所迷恋的事业和音乐情不自禁地卷入这种状态。我还隐约体会到，这个“决定”于无意间打“通”了采录者与被采录者、音乐学家与民间音乐家之间、因为某个环节不畅而可能阻塞的关系，使双方同处于信任、理解的链环上。这对于十几年来一直陷入人、事纷繁中的我，确实是一种莫大的安慰。

可能是因为临近世纪末的缘故，这些年来很多同行都在认真思考本世纪中国音乐学的历史进程和下个世纪如何发展的问题。我本人的基本思路是，前面的50年是各类传统音乐品种蓬勃发展、全面走向成熟，因而引起少数有文化自觉意识的音乐家的关注并开始作了一定的采集整理的时期；后面的这几十年，特别是五、六十年代和八、九十年代则是一个全面、系统收集整理，并有数以千百计的音乐学者投入其中的初步研究的时期。天降大任于斯人，音乐研究所正好在两个时期的交接之际应运而生。而且，从它呱呱落地的1950年起，就责无旁贷地扛起了收集、采录、整理、保存、研究中国音乐的旗帜，加入到这个既古老又年轻的新兴学科的建设潮流之中。简其华老师恰恰也是在音乐研究所的初创时期加入这一队伍的。据我所知，为了开辟音乐学研究的新环境，音乐研究所从1950年到1964年，先后进行了十几次规模不等、具有“取样”性质但对日后的学术研究产生了深远影响的传统音乐实地考察。而其中最重要的一些考察他几乎都参加了。例如：1952年11月—1953年3月在杨荫浏先生的指导下整理编辑《智化寺京音乐谱》；1953年7月与杨先生同赴西安采录“西安鼓乐”；同年9月—12月随河曲民歌采访组赴山西河曲采录“山曲”等；1956年4月—7月随所内10余位同仁赴湖南进行湖南民间音乐普查；1957年5月—7月赴贵州东南采录苗族民歌、芦笙；1958年8月—1959年6月赴新疆维吾尔族采录“木卡姆”等传统音乐；1962年1月赴云南考察傣、彝、景颇、哈尼、傈僳、阿昌族民间音乐；

1962年10月—1963年4月再度赴新疆采访哈萨克、维吾尔族民间音乐……。类似简先生的这种经历，音乐研究所的那一代人几乎都有，所以，这是一代学者的一个带有时代印记的共同行为。当年，他们风华正茂，但为了给国家和民族积累和保存散落在人们口耳之间的这份珍贵遗产，他们把自己的青春岁月大都消耗在那边远的山寨荒原上了。然而，正是在这种生命力的释放中，在一种义无反顾、舍我予谁的团队敬业精神的驱使下，音乐研究所的各种资料：录音带、乐书、乐谱、乐器、图片、唱片都在与日俱增。时光，可以淘汰、湮没很多事物；同样，它也可以使很多本为平常之物变得价值连城。曾几何时，秦砖汉瓦，不过是一些普通的建筑材料，但两千年后，它们所积淀的文化含义，竟让专家们赞叹不已。又有谁能想到，四十多年前比比皆是、飘洒于山寨乡间的“村夫”之唱，如今正以人们意想不到的速度走向衰微。而当人们真的在生活中听不到这些率性的歌唱时，音乐研究所保存下来的这些录音资料，才会作为全中华民族的“记忆”，被视为与秦砖汉瓦等价的文化珍宝。也许，到那个时候，包括简先生在内的一代学者所留下的业绩将更显现出它真正的价值。

这就是我接到这部书稿时一刹那间的追忆和慨叹……。

最后，关于“木卡姆”的整理研究，我还想说一点“局外人”的意见。匈牙利著名音乐学家萨波奇·本采在《旋律史》中曾以一个章节的篇幅专门讨论了木卡姆(译作“马卡姆”)。他说：马卡姆是什么呢？根据东方学学者艾得尔森的考证，它的原意是阿拉伯歌手在哈里发的宫殿演唱时所站的高台。另一种意思简单地就是“规则”和“法律”，它和希腊的“努模”(nomos)一样，对音乐也适用；但第三种意思就是“声音”了，广义地说，它的意思是旋律形式、模式、公式或典型的形式。在我国，木卡姆音乐早在15世纪起已经在维吾尔族中广泛流传，但直到50年代初，才为世人所知并受到音乐学家的重视。首先是1951—1956年间新疆的音乐工作者与为支援边疆而从音乐研究所调去的万桐书先生一起，整理了著名木卡姆艺术家土尔地阿洪(1881—1956)演唱的“南疆木卡姆”；接着便是简其华先生这一次对“北疆木卡姆”和“哈密木卡姆”的采录；80年代以来，又有了哈密地区的音乐家对“哈密木卡姆”及某些音乐家对“南疆木卡姆”的重新记录整理；近期新疆音乐学家将开始考察流行于叶尔羌河、塔里木河流域的“刀郎(也作多兰)木卡姆”，由于大多数木卡姆的结构都是十二套，所以，中国学者对这种有多层含义的传统音乐一般是从曲体结构、表演形式和乐队规模等形态角度来理解的，这当然有它不容忽视的依据。然而，当人们对这种源于阿拉伯—波斯的高度类型化的音乐现象有了更为丰富、更加感性的了解之后，当中亚地区的木卡姆音乐已经受到国际音乐学界更加广泛的注视并酿成“木卡姆学”的时候，我们不妨打开眼界，从文化历史的整合性角度，将它视为有广大地理分布和多种种族来源的阿拉伯旋律型或旋律原则，也许会进一步促进我们在这方面的研究深度。如果能有这种改变，那么，这套采录于近三、四十年前，却可能已有数百年的传承史的珍贵音乐，对于我们研究木卡姆音乐及其东渐的历史脉络、中原文化与“西域文化”的相互交流、吸收、特定旋律原则对音乐品种的风格及其传承的影响等，至少又提供了一个新的理想的研究对象。

遵简老师之嘱，写了上面这些与本书不完全相关的话，聊以充“序”。

盛世

1998. 盛夏

北京——朝外红北1—1106 思仁斋

概 述

简其华

木卡姆(Mukam)是新疆维吾尔族一种内容丰富、体裁多样、风格独特的大型的古典音乐,一般都有十二套之多,故又称为十二木卡姆。

木卡姆原意为旋法、规则、模式等。伊拉克称玛戛姆(Magam),伊朗称玛卡姆(Makam),阿塞拜疆称木戛姆(Mugam),塔吉克称木可姆(Mukom)。虽然名称相同或相似,但由于民族、地域、语言和生活不同,各具特点。

中国的木卡姆,是居住新疆的维吾尔族在长期的历史中发展形成的,它的历史悠久,直接与木卡姆有关的史料,有新疆和田学者毛拉·依斯木吐拉于公元1893年用古维吾尔文所著的《艺人简史》^①,书中记述了十四至十五世纪期间十七名艺人创作木卡姆和制作乐器的史实,例如:“艺人艾不乃斯·法拉比,擅长音乐,能制作并演奏卡龙,他将绝技教给他的学生。他为《拉克》、《乌夏克》木卡姆配曲,已成为永不消逝的音乐。哪个艺人不知道《于孜哈尔》木卡姆这一名作,它的前一、二、三段,正是法拉比心血的创作。”

“艺人阿布都热合买·加米,他能独奏弹布尔、萨它尔、卡龙等各种乐器。《埃介姆》木卡姆中的两段,就是他的杰作。”

“艺人依里西尔·纳瓦,他常在晚上弹着弹布尔或拉着萨它尔创作诗歌,写到疲倦不止。他创作的《纳瓦》木卡姆,早已四海皆知。”

“艺人麦乌拉纳·沙依甫·伯力合,他演奏弹布尔使人神魂倾倒。他用弹布尔演奏了《伊克戈壁》木卡姆,当奏完二曲接三曲时,飞来一只夜莺,落在琴弦轴上叫鸣。”

“艺人克地尔汗出生于莎车,他在音乐上显示了非凡的才能,他创作过名叫《乌扎勒》的木卡姆。”

“艺人麦买提·库西提格尔,他创作木卡姆中的“恰哈尔孜乃甫”,这是每个艺人都喜欢欣赏的音乐。此歌问世不久,得到很高的评价。另外,他又创作了《恰尔尕》木卡姆。邻近的哈拉桑、伊拉克、撒马尔罕、叶尔羌等地的艺人,无人不知,无人不晓。他又创作了《杜尕》木卡姆。这首歌曲非常动听。他为麦乌拉纳的诗词特意创作了《潘儿尕》木卡姆,凡听过此曲的人无不感动。其中享有名声并流传于东方和西方各地的有《木夏乌热克》、《比乌代克》、《恰哈尔孜乃甫》、《杜尕》、《赛尔》、《恰尔尕》和《潘儿尕》等木卡姆。……他留下了各种木卡姆,并培养了成千的徒弟。”

“艺人麦乌拉纳·鲁提彼,曾创作了《比亚代提》木卡姆,并教给学生。”

注:①这本手抄本,是我参加1958年少数民族社会历史调查工作时,维吾尔组的阿比列孜提供的。

“女艺人阿曼尼莎是一位卓越的歌手，她家里有独它尔琴，她常常为客人弹奏《潘几尕》木卡姆。”

以上都记载了有关木卡姆和乐器部分，这是不可多得的史料。元末明初(公元 1368 年前后)，浙江人陶宗仪所著《南村辍耕录》卷二十八中记载：“回回曲(附)：伉里、乌黑某当当、清泉当当。”

清乾隆年间编的《律吕正义后编》(1746 年)，书中把维吾尔族的音乐称为“回部乐”，记载和绘制了达卜(手鼓)、那噶喇(纳格拉)、塞他尔(萨它尔)、喇巴卜(热瓦普)、苏尔奈(唢呐)、哈尔扎克(艾捷克)、哈龙(卡龙)等乐器。此外，书中还记载了《思那满》、《塞勒喀思》、《塞罕》、《珠鲁》等曲名。这些乐器和曲名，至今仍然流传。

从以上一些与木卡姆直接有关的史料中，我们可以看到几点：

1. 一个民族的音乐文化，是在长期历史中形成的。维吾尔族的木卡姆的产生和发展也是这样，它是各个历史时期许多知名和无名的音乐家所创作的。《艺人简史》中也说：“每一个时代都出现过成千上万的艺人，如果在这里一一叙述，实在限于小册子的篇幅。因此，我在千万个艺人中选出一些来叙述。至于其他创作一两个木卡姆，创作一两件乐器的艺人还不在少数，遗憾的是对他们的事迹没有在这里作详尽的介绍。”木卡姆的发展过程，事实也是如此，历代无数的音乐家都对木卡姆作出了重要的贡献。

2. 这些艺人大都是生活于十五世纪的前后，他们创作的木卡姆，都有一个承前启后的关系，即在前人创作的基础上，不断加工和创新，有所继承，又有所发展。因此，木卡姆的出现，早于此时是肯定无疑的。这些艺人大多数出生于新疆的莎车、和田等地，因此，木卡姆最初产生和流传于这一带，也是无容置疑的。由于南疆与中亚毗邻，这些艺人的足迹遍及印度、埃及、伊拉克等。《艺人简史》中也记载着艺人克沙古鲁斯，“他曾在印度学会了天文，印度人从他那里学会了音乐。”还记载着艺人麦乌拉纳·依力，“他曾到过沙特阿拉伯朝觐。《伊拉克戈壁》木卡姆，正是他横跨伊拉克戈壁朝汗时作的。这就是《伊拉克戈壁》木卡姆名称的由来。”有的艺人由于音乐上造诣高深，远近地区有不少人慕名前来学艺，如艺人克地尔汗就收了不少徒弟，伊拉克、伊朗、伊斯坦布尔、克什米尔等遥远的国家和地区，都有不少人前来当他的学徒。所以，我们也可以这样认为，新疆维吾尔族的木卡姆产生于南疆本地，在发展的过程中也受到境内各民族以及中亚地区各民族的影响。文化的相互交流，对音乐的发展起到促进的作用。

3. 史料中所记载的《拉克》、《乌夏克》、《埃介姆》、《纳瓦》、《伊拉克》、《乌扎勒》、《恰尔尕》、《潘几尕》、《赛尕》、《于孜哈尔》等木卡姆，至今仍流传在南疆、北疆和东疆的木卡姆之中。《思那满》即《赛力曼》、《塞勒喀思》即《赛乃克斯》，《珠鲁》即《朱拉》，都是今天流传的“多朗木卡姆”的曲名。书中所提到的独它尔、萨它尔、弹布尔、卡龙、达卜、纳格拉、艾捷克、热瓦普等乐器，流传于民间。至于书中未提到的曲名和乐器，至今仍在流传的，大致是以后的创作和增加的，如《北疆木卡姆》中的《伊犁》木卡姆，是二十世纪初的才产生的；《洛莎列》木卡姆，是二十世纪四十年代由伊犁著名艺人孜克尔所创作的。音乐历史长河向前奔流，木卡姆也不断发展和丰富。

从五十年代开始，有关艺术部门对木卡姆进行了搜集、调查和研究工作。按照木卡姆所流传地区、音乐结构、音乐风格等不同，大致有下面几种：

1. 流传在南疆的喀什、莎车、和田、于田、第勒等地的木卡姆，它的历史悠久，结构完整，共有十二套，其曲名顺序为：

- | | |
|-------------|------------|
| (1)拉克木卡姆 | (2)且比亚特木卡姆 |
| (3)木夏乌热克木卡姆 | (4)恰尔尕木卡姆 |
| (5)潘儿尕木卡姆 | (6)乌扎勒木卡姆 |
| (7)埃介姆木卡姆 | (8)乌夏克木卡姆 |
| (9)巴雅特木卡姆 | (10)纳瓦木卡姆 |
| (11)西尔木卡姆 | (12)伊拉克木卡姆 |

每一套木卡姆都是由“大拉克曼、”“达斯坦”和“麦西热普”三个部分组成；每一个部分又由若干首乐曲组合。其中有歌唱的，有歌舞的，有乐器演奏的，可以说是由民歌、歌舞和器乐三者结合的大型套曲。

以《拉克》木卡姆为例，它的音乐结构是这样的：

《拉克》木卡姆

(1) 大拉克曼

散板序唱、太孜、太孜间奏曲、怒斯赫、怒斯赫间奏曲、小赛勒克、小赛勒克间奏曲、朱拉、赛乃姆、大赛勒克、帕西路间奏曲、太喀特。

(2)达斯坦

第一达斯坦、第一达斯坦间奏曲、
第二达斯坦、第二达斯坦间奏曲、
第三达斯坦、第三达斯坦间奏曲、
第四达斯坦、第四达斯坦间奏曲。

(3)麦西热普

第一麦西热普、第二麦西热普。

南疆木卡姆每套均由三个部分组成，但每个部分所组合的数量不一，有的多一些，有的少一些。

2. 流行于北疆伊犁地区的木卡姆，是一百多年前(约1883年)喀什著名艺人穆哈默德·毛拉，他把南疆的木卡姆带到伊犁，但由于“大拉克曼”的音乐过于复杂，未能流传下来，而“达斯坦”和“麦西热普”两个部分，经过他和其他艺人的加工整理，在演唱的过程中又结合北疆的民间音乐，发展成为曲调简练、活泼明朗的风格。共有十四套之多，其曲名顺序为：

- | | |
|-------------|------------|
| (1)拉克木卡姆 | (2)且比亚特木卡姆 |
| (3)木夏乌热克木卡姆 | (4)恰尔尕木卡姆 |
| (5)潘儿尕木卡姆 | (6)乌扎勒木卡姆 |
| (7)埃介姆木卡姆 | (8)乌夏克木卡姆 |

- | | |
|-------------|------------|
| (9)巴雅特木卡姆 | (10)纳瓦木卡姆 |
| (11)伊犁木卡姆 | (12)洛莎列木卡姆 |
| (13)于孜哈尔木卡姆 | (14)于赛音木卡姆 |

每一套木卡姆都由“木卡姆”(即保留了南疆木卡姆中“大拉克曼”的散板序唱,有的艺人也把散板序唱叫“木卡姆”)、“达斯坦”和“麦西热普”三个部分,后两部分均由若干首乐曲组成,但数目不一,如《拉克》木卡姆:

《拉克》木卡姆

(1)木卡姆(散板序唱)②

(2)达斯坦

第一达斯坦、第一达斯坦间奏曲③

第二达斯坦、第二达斯坦间奏曲

第三达斯坦、第三达斯坦间奏曲

(3)麦西热普

第一麦西热普,第二麦西热普,第三麦西热普。

每一套木卡姆的乐曲组合长短不一,如《乌扎勒》木卡姆有四首“达斯坦”和四首“达斯坦间奏曲”,有六首“麦西热普”之多。《埃介姆》木卡姆却省略了“达斯坦”,只有“木卡姆”和“麦西热普”两个部分。而后来创作的《洛莎列》木卡姆,却增加了“达卜乃克曼”部分,省去“麦西热普”部分,它的“达斯坦”却有十二首(六首“达斯坦”和六首“达斯坦间奏曲”)之多。

大多数的北疆木卡姆,是由吟诵性的“木卡姆”(散板序唱)、抒情流畅的“达斯坦”和欢快热烈的歌舞“麦西热普”组成。北疆整个木卡姆比南疆的木卡姆都较简练,但仍同属于一个渊源的。

3. 流传在新疆南部沿塔里木戈壁边缘的麦盖提、巴楚、阿瓦提、库尔勒等地,有一部结构较为简练,但音乐古朴、风格粗犷的木卡姆,人们习惯把它称作“多朗木卡姆”,也有人把它称为“多朗赛乃姆”。原也有十二套之多,但我们目前收集到七套,其曲名顺序为:

- | | |
|-------------|-------------|
| (1)拉克木卡姆 | (2)波姆拜亚宛木卡姆 |
| (3)于孜哈尔木卡姆 | (4)孜拜亚宛木卡姆 |
| (5)斯姆拜亚宛木卡姆 | (6)曲尔拜亚宛木卡姆 |
| (7)朱拉木卡姆 | |

每一套木卡姆都由“木卡姆”(散板序唱)、“切克特曼”、“赛乃姆”、“赛乃克斯”、“赛力曼”组成,每一个部分只有一首乐曲。除第一首“木卡姆”(散板序唱)之外,其他四首都是简短而具有歌舞特点,可以说,“多朗木卡姆”是一种歌舞组曲的音乐。

4. 流传在新疆东部哈密地区的木卡姆叫“哈密木卡姆”,我们收集十二套,其曲名顺序为:

- | | |
|-----------|-------------|
| (1)多尔木卡姆 | (2)木孜它扎提木卡姆 |
| (3)禾普提木卡姆 | (4)且比亚特木卡姆 |

注:②我在采访时,有的艺人把每套木卡姆开始由一个演唱的一首散板序唱称为“木卡姆”。③达斯坦是有伴奏的歌唱,达斯坦间奏曲是器乐演奏的。

- (5)木夏乌热克木卡姆 (6)乌扎勒木卡姆
(7)恰尔尕木卡姆 (8)伊拉克木卡姆
(9)多朗木夏乌热克木卡姆 (10)乌鲁克杜尔木卡姆
(11)拉克木卡 (12)杜阿木卡姆

每一套木卡姆都由“木卡姆”(散板序唱)和“拉克曼”，两个部分组成：

木卡姆→拉克曼

“木卡姆”是一首散板序唱，曲调近似吟诵，但音调悠扬。“拉克曼”是由几首或十数首的歌舞和民歌组成，每首曲子都较为短小，结构比较规整，曲调平稳流畅，因哈密地区汉族人较多，民族杂居，相互影响，“哈密木卡姆”的音乐中有相当多的采用五声音阶，风格独特。

哈密艺人把一首曲子称为“尤卜尔马克”，把数首曲子称为“肖盖”，有的“拉克曼”部份有两个“肖盖”(即两组由若干首曲子组成的“拉克曼”)。

此外，吐鲁蕃也有十二木卡姆。

流传新疆的这些木卡姆，它们的共同特点是：一、都有十二套之多，每套曲若干部分和若干首曲子组合而成，是一种结构较大的组曲形式；二、各种木卡姆的曲式结构不尽相同，但是每套的第一首曲子都采用散板序唱的“木卡姆”，这是区别木卡姆和一般组曲的重要标志；三、都有歌舞音乐，且边歌边舞。

因为木卡姆产生于不同的时期，流传于不同的地区，是吸取当地的民间音乐发展而成的，因而又有各自不同的特点。大体上，南疆木卡姆典雅深刻，北疆木卡姆明朗流畅，多朗木卡姆古朴粗犷，哈密木卡姆朴素抒情。

三

维吾尔族喜庆节日或者麦西热普(一种群众性的娱乐晚会，有歌舞、猜谜、朗诵诗歌等内容)里，音乐和歌舞是不可少的。尤其是在麦西热普中，常常请一些著名的艺人演唱木卡姆，当演唱一些歌曲或演奏一些乐曲时，大家都聚精会神地聆听，当歌舞音乐一起，有人且歌且舞，有人鼓掌合拍而唱，大家都沉湎在欢乐的气氛中。木卡姆一直在民间是这样地传唱，成为维吾尔人民文化生活中一个组成部分。

把木卡姆搬上舞台，是在二十世纪三十年代以后才出现。在维吾尔人民中，流传《艾甫与赛乃姆》，《麦吉依与莱丽》，《蕴倩姆》等叙事长诗，其内容是反映青年在爱情生活上的波折，揭露封建制度下的黑暗统治，歌颂纯洁的爱情。维吾尔族的音乐家把这些故事改编为歌剧，把这些叙事诗与木卡姆的音乐结合，受到维吾尔人民广泛欢迎。因而，木卡姆中有的歌词是上述民间故事的叙事诗。

木卡姆的大部分歌词作者，既有出自知名的诗人，也有出自无名的歌手。歌词所反映的生活内容也比较广泛。

木卡姆歌词中知名的作者有纳瓦依，麦希热卜、克沙古鲁斯等，他们都是十五世纪前后的学识渊博的人，他们精通诗歌和音乐，所创作的诗歌和木卡姆，至今为人们所传唱。

人们习惯把他们的诗称为古典诗，多为二行诗体，多音节，音节数为十二、十三、十四、十五不等，押尾韵。这些诗词寓意深刻、寓于哲理、耐人寻味、发人深思，多用于每套木卡姆开始的散板序唱中。

例如《且比亚特》木卡姆的散板序唱：

每个人来到世界上都有自己的责任，
每个人在生活旅途上都有自己的目标。
不要爱财如命，财产不会随你而去，享尽人间乐，最终还是要死去。
明白这个道理，你就不会痛苦呻吟，
你就不会后悔，也不会唉声叹气。

例如《木夏乌热克》木卡姆散板序唱：

正直的乞丐比虚伪的皇帝更尊贵，
在死亡面前皇帝和穷人一样平等。
纳瓦依，你不要痛苦，高兴地生活吧，
这个道理既难懂，但也非常之浅易。

为数较多的是广泛流传的民间诗歌，这些歌词一般是四行体，每行音节多种多样，较为常用的是七个音节的，二、四行押尾韵，或一、二、四行押尾韵，也有一、二行和三、四行各押不同的尾韵的，歌词中常夹有衬词衬句。歌词常用比兴手法，想象力丰富、形象生动。大部分反映爱情内容，感情真挚，朴实无华。例如：

没有经历过严寒的夜莺，
不知道春天的可爱；
没有受过折磨的情人，
不知道忠诚的可贵。

我的脸儿象苹果，
相思使它变枯黄；
左也是痴情如焚，
右也是魂牵梦想。

木卡姆歌中反映人民真挚纯朴的爱情和反对封建婚姻制度的内容，占较大的篇幅，这也和其他民族的民歌基本相同。维吾尔人民在封建制度和封建礼教的压迫下，他们的理想常常被残酷的现实所扑灭。尽管如此，他们用民歌这种艺术形式来表达他们要求解放的愿望，因而这些民歌洋溢着喜悦和欢乐，尤其是在歌舞中表现得更加充分。

四

北疆木卡姆在音乐的结构、句式、旋律、调式和节拍等方面，有它自己的特点，这也是它区别于其他木卡姆的主要方面。

1. 音乐的结构

北疆木卡姆是一种音乐结构较大的套曲，它把朗诵调、民歌、歌舞和器乐有规律地组合起来，除了第十一套至十四套之外，其余第一套至第十套都是由下面三个部分组成的：

(1)“木卡姆”是一首篇幅较长，吟诵性的旋律，散板的节拍，感情深沉的独唱歌曲。因为它是在每套“木卡姆”开始时的散歌曲，故又称“散板序唱”。一般由一名老艺人自拉萨它尔或自弹弹布尔伴奏。

(2)“达斯坦”是由几首歌曲和几首器乐曲相间组成，少则有三首，多则有六首，旋律抒情流畅，速度中等。歌曲部分有独唱、对唱和齐唱，乐器随着歌声伴奏，浑然一体。器乐部分全由乐器合奏，歌声暂止。所用乐器有萨它尔、弹布尔、热瓦普、独它尔、艾捷克、乃依(笛子)和达卜(手鼓)等。歌曲和器乐的曲子篇幅也较长，后者往往是在前者的基础上发展起来的，是继歌声之后的补充和衍变，前后呼应，相得益彰。一些旋律悠扬的器乐曲，常常被艺人们单独的演奏。

(3)“麦西热普”是由三首至六首的歌舞曲组成的，歌唱时一首唱毕接一首，歌曲之间没有大段的器乐曲，最多也只是一两小节的间奏，作为两曲衔接之用。这种歌舞组曲的形式，通常是边唱边舞，音乐明快活泼，速度越唱越快，以热烈的情绪结束。

北疆木卡姆大都由上述三个部分组成，即由悠扬的“木卡姆”开始，中间是抒情性浓厚的“达斯坦”，最后以欢快的“麦西热普”结束。每套木卡姆以慢、中、快的速度布局，演唱时间约三十分钟。

少数的北疆木卡姆(如第十一、十三、十四套)只有“木卡姆”(散板序唱)和“麦西热普”两个部分，或只有“达斯坦”部分。但新创作的《洛莎列》木卡姆的结构却有自己的特点，它是由下面三个部分组成的：

(1)木卡姆

是一首音调悠扬的散板序唱。

(2)达卜乃克曼

是一首较长的抒情歌曲。

(3)达斯坦

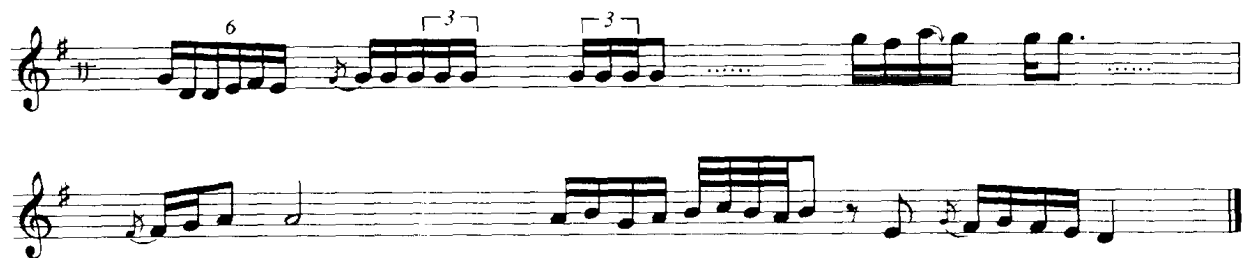
由六首歌曲和六首器乐相间组成。

2. 乐句和旋律和特点

北疆木卡姆每个组成部分在音乐上乐句和旋律上都各有特点。

(1)木卡姆篇幅较长，句式不太方整，旋律一般采用邻音级进和同音重复的手法，具有吟诵性的特点。

旋律在开始时较为平稳，较少跳越，但随着感情的发展，旋律往上走。达到高潮之后，又逐渐回复到平静，例如《拉克》木卡姆：



有的“木卡姆”在开始时，旋律也是平稳的，但在中间部分有两个高潮，而且一层高一层，似峰峦重叠。高潮之后，又回复平静而告终，例如《且比亚特》木卡姆：



“木卡姆”(散板序唱)所唱的歌词，大部分是著名诗人的作品，这些古典诗词多为二行体多音节，因而词曲结合的关系，乐名也较长，散板式的旋律，比较自由

(2) 达斯坦

歌曲部分的句式和歌词的句式密切联系，这部分的歌词多采用民间诗歌，四行体，每行七个音节的较多，歌曲相应也是四乐句，乐句有均衡的，也有长短不一的。

四乐句的歌曲是由 AB 两句，重复其中的 A 句发展而成，如《乌夏克》木卡姆和第二达斯坦，它们的句式为：ABA A'。第三句 A 是重复句，A' 是变化重复句。

较多的四句式分别由四个不同旋律，但彼此又有内在联系的乐句组成的，其句式为：ABCD，近似起、承、转、合的关系。

以上两种四句式，通常只唱一段词，我们把它称作一段体。如果唱两段以上的歌词时，往往以一段体的句式为基础，把它发展为二段体、三段体和四段体。

例如《拉克》木卡姆的第二“达斯坦”，其句式为两段体。

┌——第一段——┐	┌——第二段——┐
A A A' B	C C D B

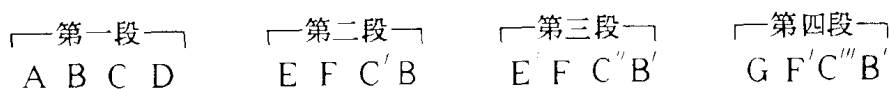
第一段以 A 为主句，经过重复和变化重复之后，发展了 B 句，第二段出现了 CCD 句之后，又回复到 B 句结束。许多歌曲都采用这种“同尾句”的手法，保持前后的统一。

例如《乌扎勒》木卡姆的第一达斯坦，其句式为三段体：

┌——第一段——┐	┌——第二段——┐	┌——第三段——┐
A A B C	D D B' C	E F B C

这首歌曲每一段的头两句都不相同，但每一段的后两句都是相同的(即 BC 句相同)。这种“换头同尾”的手法近似回旋曲。这种句式在“达斯坦”里被广泛的运用。

例如《洛莎列》木卡姆的第六“达斯坦”，其句式四段：



这首歌曲句式的特点是：(1)以第一段四句为基础，然后把BC两句倒过来作三次变化重复。(2)第二、三、四段保持了重复FCB句关系。(3)第三与第四段又采用“换头同尾”的手法。这种句式变化虽多，但前后呼应，既变化又统一。

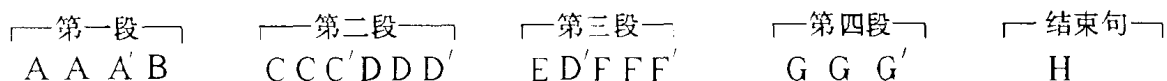
“达斯坦”中歌曲的旋律十分流畅舒展，但较少作大幅度的跳越。它既不象散板序唱那样深沉，但也不象麦西热普那样欢快跳跃。委婉优美，抒情如歌是它最大的特点。

器乐曲的句式也是多种多样的，有的较为短小，均衡对称。例如《乌夏克》木卡姆第三“达斯坦间奏曲”，其句式为：

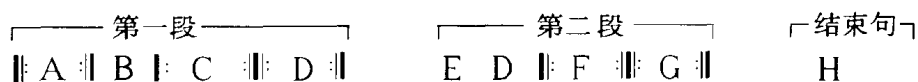
A A' B C

但是，大多数乐曲的篇幅较长，句式复杂。尽管如此，许多复杂的句式，也是在四乐句基础上，采用重复和变化重复手法扩展而成。例如《潘儿尕》木卡姆第一“达斯坦间奏曲”，

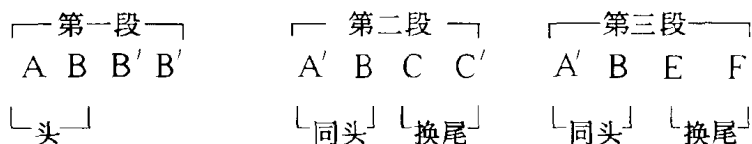
其句式为：



这样的句式，从表面上看是四段体加一个结束句，乐句也较多。但是，如果我们把它作细致和分析，它是把ACDEFG几个乐句作多次的重复或变化重复，把它扩展为一首篇幅较长的乐曲。其实，我们也可以把它作为二段体加一个结束句：



有的三段体的器乐曲，每段前两个乐句都相同，而后面两个乐句都不尽相同，采用了“同头换尾”的手法扩充其乐句。例如《拉克》木卡姆第一“达斯坦间奏曲”的句式：



有的器乐曲的名式，都不象上面所说的那样容易划分，它的整首乐曲一气呵成，一环扣一环，前后连贯。例如《且比亚特》木卡姆第一达斯坦间奏曲。

器乐曲的旋律是在歌曲的基础上发展起来的，它在“达斯坦”里，起间奏的作用，同前后的歌曲有内在的联系，融为一体。由于维吾尔艺人演奏技巧的高超，把间奏曲发展成为独立存在的音乐。这些间奏曲在被单独演奏时，艺人都把它称作某个木卡姆的“拉克曼”。

“拉克曼”的意思是乐曲。明快、清晰而又热情，是这些器乐曲的特点。

(3) 麦西热普

这是由几首歌舞曲组成的部分，音乐具有舞蹈性，节奏鲜明，旋律轻盈。

舞蹈歌曲的基本句式是四乐句，有一段体、二段体、三段体，也有四段体的。

“麦西热普”的第一曲，通常采用多段体，如《拉克》木卡姆：

┌ 第一段 ┐	┌ 第二段 ┐	┌ 第三段 ┐	┌ 第四段 ┐
A B A B	C B' D B''	E E D B''	F F D B''

第一段以 AB 句两次出现，构成了简单的四句，而以后的第二、三段虽然发展了的乐句 CDEF 等，但每段仍然把第一段的 B 句作了变化重复，使整首歌舞曲前后连贯。

“麦西热普”的中间部分，既有一段体的，也有多段体的。而最后一首歌舞曲，大多数是一段体的，例如《且比亚特》木卡姆最后一首由 ABCB 四乐句组成。

有的“麦西热普”最后一曲，虽然也采用也一段体，但是它把后面的两个半句作多次的重复，把它延伸为篇幅较长的曲子。如《木夏乌热克》木卡姆中的“麦西热普”：

┌ 第一段 ┐	┌ 重复段 ┐
A A' B C	B' C B C B C B' C B C

这种把后两句反复多次，促成一种热烈的歌舞气氛。

3. 调式和调式转换

木卡姆所用的调式是多种多样的，即使是同一个调式，它的音阶组合也各有不同，有四声、五声、六声、七声以及七声外音(即七声以外的升高或降低半音)。

维吾尔音乐的调式有它的特殊性，很难完全用汉族的调式或西洋的调式命名，现暂用 Do、Re 等调式，把木卡姆所采用的调式和音阶分别列表(详见附表一、二)。

每一套木卡姆分别采用几种调式和不同的音阶，有时在一首乐曲里，同时采用两三种不同的调式，使整套木卡姆在调式上富于对比变化。

调式的转换手法较多，也很自然。通常运用的手法为：

(1) 主音位置不变，但转换了调式。如《乌扎勒》木卡姆，开始是 Re 调式，后来转到 La 调式上：



(2) 主音位置变换，转到另外的调式上。如《且比亚特》木卡姆，开始是 Do 调式，后来转到 La 调式上：



(3) 主音位置变换，但调式相同。如《拉克》木卡姆事的第一达斯坦，开始是 Re 调式，