

南京师范大学音乐学院

内部资料

II

内部资料 不得复制

2004 年 6 月

《JVC 世界音乐与舞蹈录像集锦》(1989 年英文版)

作者及译者名录:

主编: Fujii Tomoaki 教授, 国家民族博物馆, 音乐人类学

副主编: Omori Yasuhrio 副教授, 国家民族博物馆

Sakurai Tetsuo 副教授, 国家民族博物馆

作者、译者:

东亚:

Fujii Tomoaki 教授, 国家民族博物馆, 音乐人类学

Hoshino Hiroshi 文化习俗/传统文化高级专家, (日本政府) 文化事务机构
日本传统表演艺术

Masuyama Kenji 讲师, 东京大学艺术音乐系, 音乐人类学

Nakagawa Shin 讲师, 京都城市艺术大学, 音乐人类学

Osakata Masahiro 助理研究员, 国家民族博物馆, 音乐人类学

Shimura Tesuo 讲师, 名古屋艺术大学, 韩国音乐

中文翻译: 刘勇

东南亚:

Kosako Naoko 音乐人类学。

Moriyama Mikihiro 荷兰莱顿国家大学, 其他文学与文化

Nakagawa Shin 讲师, 京都城市艺术大学, 音乐人类学

Sakurai Shoko 讲师 弗雷斯大学, 音乐人类学

Tokumaru Yoshihiko 教授, 茶之水大学 (Ochanomizu University), 音乐人类学

Yamaguti Osamu 副教授, 大坂大学, 音乐学

中文翻译: 柳志红, 王音, 陶红, 饶文心

南亚:

Asada Yutaka 副教授, 东京大学, 外国研究, 乌尔都语和文学

Baba Yuji 讲师, 三重大学 (Mie University), 亚洲历史

Kobinata Hidetosh 音乐人类学/印度音乐

Fujii Tomoaki 教授, 国家民族博物馆, 音乐人类学

Konishi Masatoshia 教授, 立教大学 (Rikkyo University), 文化人类学

Ohtani Kimiko, 巴尔佛斯特女王大学, 舞蹈人类学

Shibuya Yoshio 副教授, 和光大学 (Wako University), 文化人类学

Takahashi Akihiro 教授, 中京女子大学 (Chukyo Women's University), 音乐人类学

Tanaka Takako 小泉文夫 (Koizumi Fumlo) 档案馆, 东京艺术大学, 音乐, 音乐人类学

中文翻译: 柳志红, 张瑞瑞

中东与非洲:

Eguchi Kazuhisa	副教授, 国家民族博物馆, 文化人类学
Endo Yasuko	副教授, 京都教育大学, 舞蹈人类学
Fujii Tomoaki	教授, 国家民族博物馆, 音乐人类学
Kawaka Junzo	教授, 亚非语言文化研究所, 东京大学, 外国研究
Koshiba Harumi	教授, 东京大学音乐人类学。
Mizuno Nobuo	教授, 兵庫教育大学 (Hyogo University of Education), 音乐人类学
Ogawa Ryo	副教授, 国家民族博物馆, 文化人类学
Tatsumura Avako	副教授, 北海道东海大学 (Hokkaido Tokai University), 音乐人类学/社会人类学

中文翻译: 汤非黎 中文审校: 汤亚汀

欧洲:

Ebato Akria	教授, 明治大学 (Meiji University), 地理学, 音乐人类学
Hamada Jiro	西班牙/拉丁美洲音乐
Ito Ichiro	副教授, 早稻田大学 (Waseda University), 文化人类学。
Kaneko Asyuko	讲师, 艾尔大学 (University of Air), 音乐人类学。
Ohiga Junko	音乐人类学
Tanimaota Kazuvuki	教授, 北海道教育大学 (Hokkaido University of Education), 音乐人类学
Ueda Shigeo	教授, 早稻田大学 (Waseda University), 宗教民歌。

中文翻译: 张雅妹

前苏联:

Hamada Jiro	西班牙/拉丁美洲音乐
Hirafuku Sadafumi	电影导演, 斯坦普影院 (Step cinema) 代表
Mashiko Machiya	讲师, 金泽女子初级学院 (Kanazawa Women's Junior college), 文化人类学
Loran Olsen	教授, 华盛顿大学, 音乐学。
Tanimoto Kazuyuki	教授, 北海道教育大学, 音乐人类学
Tsuge Genichi	教授, 东京音乐美术大学 (Tokyo University of Fine Arts and Music), 音乐人类学

中文翻译: 张雅妹

大洋州:

Koide Hikaru	制作人, 东京广播系统
Matsuyama Toshio	副教授, 国家民族博物馆, 文化人类学
Shimeda Takashi	讲师, 清水大学 (Shimane University), 音乐人类学
Tai Ryuichi	研究生, 大坂大学, 音乐人类学。
Yamada Yoichi	副教授, 清水大学, 音乐人类学。
Yamaguti Osamu	副教授, 大坂大学, 音乐学。

中文翻译: 姜妹, 周景春, 李珏

中文审校: 王珉

《JVC世界音乐与舞蹈录像集锦》1989年英文版（中译本）

前 言

1904年,随着清政府《奏定学堂章程》的出台,以及日本留学音乐教育家们的归来,开启了中国的以西洋音乐为视野的近现代音乐教育。

百年之后今日(2004年),随着南京师范大学重点项目“十五”“211”建设工程重点项目《世界多元文化音乐教育研究》(2003--2005)的启动,日本维克多利亞公司(JVC)出版的《JVC世界音乐与舞蹈录像集锦》(1989)作为项目的资料库建设的中译稿终于完成。从1904年到2004年后的今天,世界音乐教育已经从西方音乐视野转向世界音乐文化视野的变化,这其中包含了百年来世界政治、经济、文化、教育、科技、交通、互联网、人类生活方式以及日常生活视野的一个巨大变化。

《JVC世界音乐与舞蹈录像集锦》(1989)包含了30盒录像带和九本说明书。它是几十位音乐人类学家和文化人类学家辛勤劳动的成果,也包含了参与英文版出版的美国著名音乐人类学家A. 西格, M. 胡德, J. H恩克亚, B. B史密斯等的工作,中译本《JVC世界音乐与舞蹈录像集锦》是根据英文版译出。

《JVC世界音乐与舞蹈录像集锦》(1989)是专门研究世界音乐文化的资料,也是世界上首部世界音乐的录像。1995年日本出版了第二部(30盒录像带,上下两册说明书),美国也在20世纪90年代后出版了许多相关世界音乐教学的录像资料,然而,此次译出的《JVC世界音乐与舞蹈录像集锦》(1989)仍然没有失去它的价值。反之,随着时间的消逝,许多镜头更加珍贵,在日益现代化的社会中也越来越难以寻觅了。

该《集锦》也充分显示了以音乐人类学将音乐作为文化来认识的概念,在亚洲(东亚、东南亚、南亚),中东与非洲,前苏联,欧洲,美洲,大洋洲各部分之前都有音乐与文化整体方面的介绍,如亚洲音乐:多样化的世界;发现多样性与同一性;音乐民族志;复杂的社会和最有影响的文化;环境与生态系统的关系;社会 and 生活方式的关系;与宗教的关系;与语言和其他要素的关系;音乐文化圈的区划等。这些相关文化研究和论述对当今以文化理解和文化

素养为目标的世界音乐教育发展,具有极其重要的意义。它不同于那种基础主义和本质主义的音乐教育,以某种形而上学(美学)或代表音乐普遍性“本质”的音乐原理的学习为基准,在抓住“形而上学”和普遍性“本质”的基准后,以此基准去认识世界音乐。本《集锦》以音乐人类学家的观察方式,始终是将音乐置于特定的或具体的文化语境来认识、理解、研究和学习的。另外,录像所显示的视觉的音乐定位和整体背景,也充分显示出音乐在不同文化的世界观、思维模式、审美方式、生活方式与人类不同生存空间环境、社会和历史所显示的多样性特征。在当今日益全球化的社会到来之际,《集锦》为地球社会的音乐教育及教学也提供了重要的参考资料。

当然,该《集锦》只是包含了浩瀚的世界音乐与舞蹈的极少部分。再则,在许多方面都不能充分反映世界各国各民族音乐文化的丰富喻意和深广性,如中国音乐部分的录像和论述是极其有限的,不仅是音乐方面,也包括文化等方面。

该《集锦》的译出,包括国外世界音乐资料的引进,都不能说中国就建立了世界多元文化音乐的教育体系。正如1904年后,随着外来音乐教育体系的移入,并没有解决中国音乐教育体系的问题。同样,今天该《集锦》的译出,仅仅只能代表中国音乐教育者们世界意识的一种觉醒。当然,这种意识的觉醒是历史的一种必然,也是世界音乐教育发展的必然。正如埃利奥特教授所言:人类的音乐是多元的,音乐的性质就是多元的。那么,音乐教育的性质本身就是多元的(1995)。因此,世界多元文化音乐教育在中国的展开,也使中国音乐教育在新世纪处于音乐教育学科转型的开端。

该《集锦》的翻译工作是艰难的,包括世界上多种语言的翻译以及不同文化中语言概念几乎不可能完全对应。因此,许多词汇的翻译只好保持原音译文,加上时间和能力的有限,本中译本可能还存在一些问题,许多问题还需进一步钻研。

最后,衷心感谢对此中译本付出大量艰苦劳动的学人:刘勇、张雅妹、汤亚汀、王珉、柳志红等同仁,还要感谢美国威斯康大学郑苏教授为项目提供的无私援助。

管建华
2004年5月

下 册 目 录

六、中东与非洲.....	1
(第 16——19 盘录像)	
土耳其.....	2
伊朗.....	8
阿拉伯音乐.....	10
伊拉克.....	12
黎巴嫩.....	13
卡塔尔.....	15
埃及.....	16
北非音乐.....	17
突尼斯.....	18
摩洛哥.....	19
黑非洲的“声音文化”.....	20
非洲音乐.....	24
马里.....	28
喀麦隆 I.....	28
扎伊尔.....	33
坦桑尼亚.....	33
乍得.....	34
喀麦隆 II.....	40
象牙海岸.....	42
博茨瓦纳.....	51
南非共和国.....	52
非洲地图.....	54
中东: 西亚与北非地图.....	55
黄金海岸地图.....	55

七、欧洲.....56

(第 20——22 盘录像)

爱尔兰.....	57
英格兰.....	58
法国.....	59
瑞士.....	61
西德.....	62
西班牙.....	65
意大利.....	69
希腊.....	71
波兰.....	73
捷克斯洛伐克.....	74
苏台德区的舞蹈.....	76
捷克斯洛伐克——续.....	78
匈牙利.....	79
巴尔干半岛音乐.....	82
罗马尼亚.....	83
南斯拉夫.....	85
保加利亚.....	88
阿尔巴尼亚(住在南斯拉夫的阿尔巴尼亚人).....	89
欧洲地图.....	92

八、前苏联.....93

(第 23——26 录像)

前言.....	94
前苏联.....	96
俄罗斯.....	97
拉托维亚.....	108
爱沙尼亚.....	110
立陶宛.....	110
白俄罗斯.....	112
乌克兰.....	113
摩尔达维亚.....	114
阿塞拜疆.....	115

亚美尼亚·····	117
格鲁吉亚·····	118
达吉斯坦(自治共和国)·····	121
俄罗斯的吉普赛人·····	121
哈萨克·····	123
乌兹别克·····	124
土库曼·····	126
塔吉克·····	126
吉尔吉斯·····	127
卡尔梅克(自治共和国)·····	128
毛伊(自治共和国)·····	128
巴什喀尔(自治共和国)·····	129
西伯利亚和远东地区·····	130
前苏联地图·····	133
九、美洲·····	134
(第 27——28 盘录像)	
北美印第安人和因纽特人(爱斯基摩人)·····	135
北美印第安人的音乐文化·····	137
加拿大/西北海岸印第安人·····	138
美国/高原地区的美洲印第安人·····	140
内兹佩尔塞人的世界·····	144
拉丁美洲音乐·····	146
墨西哥·····	149
古巴·····	149
海地·····	151
巴西·····	152
玻利维亚·····	154
阿根廷·····	156
美洲地图·····	158
十、大洋洲·····	159
(第 29——30 盘录像带)	
密克罗尼西亚·····	160
太平洋艺术节·····	161

密克罗尼西亚的联邦国家：普北（群岛）.....	161
北马里亚纳群岛联邦：塞班岛.....	163
美拉尼西亚：巴布亚新几内亚.....	164
美拉尼西亚的其它岛屿.....	167
所罗门群岛.....	168
新喀里多尼亚(岛)	169
澳大利亚：澳大利亚土著居民.....	170
玻利尼西亚.....	174
塔西提岛.....	175
马克萨斯群岛.....	177
西萨摩亚群岛.....	178
汤加.....	180
斐济.....	181
托克劳群岛（新西兰）.....	181
库克群岛.....	182
图瓦卢群岛.....	182
新西兰：毛利人.....	183
大洋洲地图.....	184

中东与非洲

(第 16——19 盘录像)

土耳其	2
伊朗	8
阿拉伯音乐	10
伊拉克	12
黎巴嫩	13
卡塔尔	15
埃及	16
北非音乐	17
突尼斯	18
摩洛哥	19
黑非洲的“声音文化”	20
非洲音乐	24
马里	28
喀麦隆 I	28
扎伊尔	33
坦桑尼亚	33
乍得	34
喀麦隆 II	40
象牙海岸	42
博茨瓦纳	51
南非共和国	52
非洲地图	54
中东：西亚与北非地图	55
黄金海岸地图	55

土耳其

Koshiba Harumi

从地图上看，土耳其就像一只触角向西伸向欧洲的公羊的头部。土耳其人的祖先来自于南西伯利亚的贝加尔湖南部，向西移居至（今土耳其）安纳托利亚高原的广大地区，还有一些甚至远去欧洲。

土耳其人不仅吸收而且系统地组合了他们周围包括波斯与阿拉伯音乐的文化，还通过世代相传将这些音乐永久地保存了下来。

历史上，土耳其人在塑造各种中亚社会中扮演了主要角色。各种不同种族的旅行者聚集于这个丝绸之路的战略重地，有助于共同创造出它丰富的文化织体。

一些土耳其学者追寻他们文化的起源，认为它综合了四种文化中的元素，即：亚洲文化，地中海周边文化，伊斯兰文化及奥斯曼帝国时期国际文化中的元素。

土耳其音乐也同样兼收并蓄了四种不同种类的音乐：民间音乐，军乐，宗教音乐和古典音乐。先前提到的那些文化元素，也以不同程度的复杂性编织到这些音乐形式中去，从而形成了风格极其独特的各种体裁。

伊斯兰教对音乐的影响

虽然政教分离，但99%的土耳其人是穆斯林，宗教是日常生活不可分割的一部分，就连最小的村庄和小镇都有它们自己的清真寺。同其他地方的穆斯林一样，土耳其人一天向麦加朝拜五次。第一次祈祷是日落时，然后是黄昏后，夜晚，清晨，中午和下午。虽然这些做法在城市里已日益减少，但乡村里的土耳其人依然严格遵守斋月——长达一个月的在日出与日落间的斋戒，以及其他伊斯兰教历法中的献祭节日。

不同于基督教和佛教仪式，在正统伊斯兰教的礼拜中没有仪式音乐。召唤会众与对神圣的古兰经的吟诵，在异教徒听来仿佛是歌唱，但穆斯林信徒并不将其看作音乐。只有个别穆斯林秘教音乐是例外，突出的如麦夫莱维（Mevlevi）与贝克塔西（Bektasi）祭礼音乐，使用诗歌、音乐和舞蹈，以此与安拉同在。

民间音乐与舞蹈

民间音乐与舞蹈始终盛行于土耳其。民歌——turku，意思是“土耳其的”——大致分为两个相对立的形式。uzun hava（长旋律）风格音域很广，节奏随意，一般使用花唱。kirik hava（零碎的旋律）风格的特点是清晰的拍子，较窄的音域及不断重复的短乐句。第二种风格经常出现在舞曲中，被称为 oyun hava，即舞蹈歌曲。（由于古丝绸之路上的文化交流，民歌（turku）的各种不同形式与蒙古民间音乐之间有一些十分有趣的相似之处。）

各地区的民间舞蹈均不相同，不过一般是集体舞，用于促进社区间的联系及社区身份的形成。这些民间舞蹈多见于婚礼和节日庆典上。按照穆斯林的习俗，男女很少一起跳舞，人们只可以同自己的亲属手拉手跳舞。尽管如今女人带面纱已不多见，在农村里女人依然不能在男性陌生人面前露出自己的脸。不过舞厅在年轻一代中的日渐流行使得这一传统习俗开始

衰退。不少农村里的学生和工人加入城里的舞蹈团体并参与角逐每年的舞蹈比赛。

土耳其民间舞蹈中最有趣的是舞步的变化无穷。总的来说，有两种舞蹈风格：一种是每个人抓住其他人的肩膀或手从而形成锁链状或半圆状，另一种是两人为一对，在跳舞时连续将手臂举到半空中。这些舞蹈旨在刻画日常生活的各个方面，模仿鸟和动物，或根本没有什么特别的含义。许多舞蹈仅仅只是为了让每个人都步调一致。

民间舞蹈的音乐伴奏为七声音阶。它使用各种各样节奏的节拍，其中许多还被运用到了巴尔干半岛的音乐中去。九拍的不对称的 aksak（“跛行”）节拍（2+2+2+3）是采贝克（zeybek）舞节奏代表性的拍子，用于来自爱琴海西部地区的男人的舞蹈。四个单元的最后一拍被延长半拍，制造出一种“跛行”效果。基本的 2+3 节奏单元构成 5，7，8（3+3+2）和 11 拍的节奏短句。所有这些节拍经常出现在歌曲和舞蹈中，从而体现了土耳其音乐和舞步的丰富多彩。

为舞蹈伴奏的通常是达伏尔鼓（davul）和一种类似双簧管的双簧乐器祖尔纳（祖尔纳），而担任伴奏的则是半专业化的吉普赛乐师。

阿西克（Asik）——吟游诗人

弹奏萨茨（saz，长颈拨弦琉特琴）的阿西克（asik，字面意思是“爱”）吟游诗人主要在土耳其的东部活动。这些四处漫游的乐师在土耳其语中也被称为“欧赞”（ozan）。按照传统说法，普通人会瞬间进入阿西克的状态。他们会失去知觉，然后如梦境般地遇见一位老者与一个漂亮年轻女子，这两人会乞讨水，苹果及其他食物，随后消失。人们一恢复知觉，便会突然忘情地吟诵诗句，且能毫不费力地弹奏萨茨琉特。于是，阿西克吟游诗人开始一个彷徨者的生活——寻找梦中的美丽女子。这些吟游诗人有若干共同点：一种精神上的或神秘主义的意识，梦境，以及漫游。他们还被认为能够医治疾病。

一个相关的传统是对于 16 世纪到 19 世纪间主要的武士科罗格鲁（Koroglu）与达达罗格鲁（Dadaloglu）的英雄记事的叙述。其他中亚民族也有这个传统。一些学者认为，如今这种传统的叙述正在逐渐消亡，它的地位仅等同于民间歌手的即兴演唱。

军乐和古典音乐

土耳其军乐的传统可追溯到现在土耳其人的祖先在中亚的时候。马可波罗游记描述了由鼓和小号引领的军队。但“土耳其进行曲”和军乐队在奥斯曼帝国（mehterbane）军队的英雄业绩闻名于世之前并不为西方所熟悉。

在 17 世纪军乐鼎盛时期，苏丹的军乐队由 12 名各演奏不同乐器的乐手组成。最有象征意义的也是最大的定音鼓（kos）被放在骆驼或大象的背上。同时，歌唱在土耳其军乐中始终占据重要地位。

土耳其古典音乐吸收、改编和综合了传统波斯和阿拉伯音乐。它以庞大、详尽的理论框架为依据。玛卡姆（makam）设置了一套旋律理论，将所有的大全音分割为九分之一音程单位——称为“库玛”。（译注：原文误作“半音”，应改为土耳其音程单位“库玛”，一个库玛为 22-23 音分，故 9 个库玛为大全音，4 个或 5 个库玛分别为小半音或大半音——参见《中国大百科全书：音乐舞蹈卷》之“土耳其音乐”）乌苏尔（usul）是概括了节奏构架的一套理论。

对于不同乐器合奏及声乐的创作形式也有严格的理论规定。

也许土耳其古典音乐的最特别之处在于科罗(koro)合唱形式,即齐唱旋律。这种单声部音乐的目的在于平衡每个音。相类似的声乐形式也出现在不同的种族之中,曾一度被从北非到东欧的庞大的土耳其帝国所吸收。据学者们猜测,这可被看作是帝国政府的努力,目的是维持政治平衡、以控制这一广大地区。

16-1 阿赞(Azan)——伊斯兰教的召唤朝拜

土耳其 伊斯坦布尔

阿赞(azan,土耳其语中为 ezan)是指每天五次从清真寺的尖塔上呼唤教徒做礼拜。每个清真寺都有一个穆安津,也就是召唤者,来通知人们已经到了做礼拜的时候。他总是唱到:“万能的安拉是唯一的主。穆罕默德是安拉的先知。来朝拜吧,来吧,会得到拯救。万能的安拉是唯一的主。”每天都会从每个村镇的清真寺里五次同时吟诵出这种召唤,并互相产生共鸣。

这段录像演示的是伊斯坦布尔一个清真寺的穆安津(muezzin)。他的手捂着耳朵,并用自然的声音召唤,这都是不太常见的。如今,麦克风和扬声器的经常使用,使得穆安津们不用每天再爬五次尖塔了。但断电的时候这些装置便不起作用了。我记得约十年前遇到一次断电,让我欣喜地看到了我住所附近的一个清真寺里的穆安津不用麦克风、直接吟诵阿赞的场景。从那次感受后,我便开始期待断电。

16-2 麦赫特尔(Mehter)——奥斯曼帝国的军乐:“一支古老的军队进行曲”(Eski ordu marsi)

土耳其 伊斯坦布尔

在伊斯兰文化中,新月有着非常深厚的象征意义。过去,奥斯曼帝国的 yenicieri(“新军”)会打着印有新月图案的旗帜作战,并骄傲地举着新月旗在被他们攻克的城镇里游行。

如今,麦赫特尔(mehter),即奥斯曼帝国的军乐,主要在伊斯坦布尔的军事博物馆里为游客们演奏。军乐队中各成员制服的颜色代表他们各自的角色;例如,乐队指挥和首席乐手们身着红色长外套和黄色的鞋子。他们向前迈进一步,然后向右或向左转一个角度。有时候乐队形成一个半圆演奏。

乐器伴奏为单声部的,并伴有歌唱。每个歌手手持一根上端有一新月样饰物、并用马尾巴和铃铛装饰的棍子(cevgen)。歌手随着拍子上下摇动这根棍子。管乐器——包括类似双簧管的祖尔纳和一种简易的小号波鲁(boru)——用于吹奏旋律,而打击乐器则用于为军乐打拍子。纳卡莱(nakkare)由两个绑在一起的碗状的鼓构成,需由演奏者的左手臂支撑,用两根鼓棒敲击。达伏尔(davul)是一种双面的圆筒形大鼓,用一根较重的棍状鼓棒与一根小而轻巧的鼓棒敲打。类似定音鼓的考斯(kos)放置于马背上。齐尔(zil),即钹,击打三次,然后分开。

演奏的这段音乐名为“Eski ordu marsi”(一支古老的军队进行曲),也叫“Ceddin deden”。歌词大意为:

我们的祖先,祖父,父亲和儿子
都是勇敢的人

土耳其军队的英勇和荣耀
将被载入史册
土耳其人，土耳其人，可敬的土耳其人
我们要洗去耻辱
战胜那些使我们的祖先蒙辱的敌人

16-3 Hancer Bar——刀舞

土耳其 伊斯坦布尔

这种埃尔祖鲁姆地区的舞蹈称为 hancer bar 或者刀舞。最初，这种舞蹈旨在表现雄性气概与勇猛。两个舞者分别在对方面前挥舞刀剑，在空中划十字，且不能躲闪。如此惊心动魄的舞蹈，以其垂直的移动方式与复杂的舞步使观众屏息。

达伏尔与祖尔纳常为刀舞伴奏。循环的呼吸方式（即鼻子吸气，用嘴吐长气）使得在吹奏类似双簧管的祖尔纳时音不会断，听上去像风笛。双面的达伏尔用粗鼓棒敲击出沉重的低音，而用细鼓棒敲击出高音。鼓对于为舞蹈预先定基调很重要，并将很大程度上决定表演的成功与失败。

16-4 加济安泰普地区的舞蹈

土耳其 伊斯坦布尔

土耳其东南部最著名的舞蹈形式之一是哈莱（halay）组舞。曲目包含 50 多种舞蹈。录像中展示的为雷利姆（leylim）舞（2/4 节拍），男女均在一个圈里跳。祖尔纳吹奏出旋律伴奏。接下去的便是来自同一地区的各种组舞，包括沃古茨鲁（oguzlu），西比克利（cibikli），及多库茨鲁（dokuzlu）。当排成一排跳时，领舞的人往往会挥动一块手绢，示意转而跳另一种舞。

雷利姆（leylim）舞的歌词大意如下：

我们去城堡，带回了珍宝
嘿勒 呀儿 呀儿 呀儿
我们将它们藏在手绢里带了回来
施纳 乃乃乃
在手绢里，有悲伤的气味
嘿勒 呀儿 呀儿 呀儿
我们把悲伤同珍宝一起带了回来
施纳 乃乃乃

16-5 黑海地区的舞蹈

歌舞团：旅游与民俗教育中心剧团 亚洲传统音乐舞蹈节（1985） 1985. 9. 19-21, / 日本 东京

黑海东北部地区以几乎延伸入海的山脉、充足的雨水和大片自然风光而闻名。该地区长期处于希腊的殖民统治之下，直到本世纪还有不少希腊渔民住在这儿。

该地区的霍龙(horon)舞十分有名,这种快节奏的队列舞可能是所有土耳其民间舞蹈中最难跳的。对于该地区的民族舞蹈和音乐为何节奏如此之快有多种解释。有的说,这样的速度就好比黑海起伏的涟漪。另一说则是它有希腊文化的根源。在这个极度保守的地区,按照风俗,男人和女人从不在一起跳舞(尽管录像中的情况恰恰相反)。

第一段霍龙称为女孩的霍龙(kiz horon),其中舞者们按照快速 7/8 拍节拍摇摆肩膀,直到所有的舞者都气喘吁吁。

男人霍龙的特点是灵活的膝部运动,类似有管弦乐伴奏的队列舞。站在队伍中间的领舞者会喊口令示意转换到另一种舞蹈。这种舞也有七拍的节拍。每种霍龙的舞步类型均不相同。

用于伴奏的是达伏尔鼓及一种小型祖尔纳(cura 祖尔纳)。一些村落还使用三弦卡曼琴(karadeniz kemence,或称“黑海卡曼琴”)

16-6 阿夫永地区的舞蹈

歌舞团:旅游与民俗教育中心剧团 亚洲传统音乐舞蹈节(1985) 1985. 9. 19-21/日本 东京

这种舞蹈来自于安纳托利亚中部的迪纳尔镇。为舞蹈伴奏的歌曲称为哈特采姆(hatcem),它在慢九拍和快九拍(2+2+2+3)的阿克萨克“跛行”节拍之间转换。舞者向上晃动手臂,按拍点跳,他们两手各持一卡西克(kasik),即一种木匙,以跟上速度。

用中型萨茨琉特琴(baglama saz),卡瓦尔竖笛(kaval)及歌唱作旋律伴奏。一种高脚杯状的单面鼓达拉布卡(darabukka)作节奏伴奏。

16-7 萨茨(saz)——弹拨的琉特琴独奏

歌舞团:旅游与民俗教育中心剧团 亚洲传统音乐舞蹈节(1985) 1985. 9. 19-21/日本 东京

土耳其最流行的弦乐器萨茨(saz)用于演奏民间音乐及为叙事式的吟诵伴奏。该乐器用于自由组合歌曲或舞蹈中的旋律。有时候它也用作即兴演奏。“萨茨”最初的意思是指所有演奏旋律的乐器。而今它仅指一种长颈的,类似琉特琴的乐器,这种乐器有桑木的共鸣箱和松木的音板。萨茨有三种大小的,大型的称迪万(divan),中型的巴格拉玛(baglama)及小型的库拉(cura)。这段录像展示的是中型的萨茨。通常它在三相中张有5到7根金属弦。它有19到23个尼龙弦的品,移动这些品可稍稍调节音准。

萨茨以右手拿塑料拨子(最初为樱桃树树皮)弹奏,左手按弦。各种调音均有使用,大多数基于四度与五度音程(如 sol-re-la,其中 re 为最低音)。

录像是独奏简短的引子部分,演奏者没有使用拨子。这种演奏风格可能体现了很少弹奏的三弦乐器乌克泰利(uctelli)的演奏风格。接下去的部分是一段宗教舞蹈——穆斯林神秘主义教派阿莱维(Alevi)——的伴奏,9/4 拍,称为塞玛(sema)。之后是来自安卡拉地区的一段舞蹈音乐,“Yandim seker oyun havasi”。最后结尾的独奏又返回到开头节奏随意的即兴部分。

注意左手制造出的细微的装饰音效果以及拨子的运用。

16-8 锡里夫凯地区的舞蹈

歌舞团:旅游与民俗教育中心剧团 亚洲传统音乐舞蹈节(1985) 1985. 9. 19-21/日本 东京

这是位于地中海的锡里夫凯南部小镇著名的卡西克木匙舞。土耳其人称地中海为“白海”(Ak Deniz)。位于“白海”边缘的锡里夫凯舞蹈描绘了制作酸乳的过程。土耳其人坚信是他们的祖先发现了酸乳，且对于锡里夫凯地区酸乳的质地和味道感到特别自豪。

舞者们两手各持一把长柄木匙，像响板那样敲击。

锡里夫凯酸乳舞(Silifke'nin yogurdu)之后萨拉玛舞(Sallama)。伴奏与16-6中所提及的相同，只是在锡里夫凯合奏中通常由单簧管奏出主旋律。歌词大意如下：

啊，锡里夫凯酸乳，是谁创造了你？

是用圆垫子衬在你下面的母亲吗？

你的酸乳摇篮是用摇摇欲坠的屋顶上的松木做成

你厌烦任何困难的工作。

唤醒我的心灵，我热血沸腾

随着微风，你带来了

郁郁葱葱的花园中含苞待放的玫瑰

我将始终热血沸腾

直到玫瑰颜色褪去

我的爱来了，好运来了

我的知己来了

16-9 阿西克吟游诗人的表演

声乐与萨茨琉特琴：姆拉特·考巴诺格鲁 土耳其 (Murat Cobanoglu) 埃尔祖鲁姆

这是由萨茨琉特琴伴奏的、土耳其东部吟游诗人唱的一首歌。尽管他们的歌曲叙述16世纪英雄业绩的记事，近期来他们开始具有即兴表演的特点。歌词内容充满了警世格言，妙语横溢。

在土耳其东部，观众全为男性，他们往往在茶馆(cayhane)啜着甜茶，聆听吟游诗人的演唱直到清晨。吟游诗人游走于各个城镇，技艺也不断纯熟。有时候他们举办赛歌会，在嘴唇上放一根针，并规定不能唱以m、p、b为首字母的词。哪个参赛者若是嘴唇出血，那他就输了。

“阿西克”(asik，意为“爱”)在阿拉伯语中指吟游诗人。土耳其的方言中指“吟游诗人”的词是沃赞(ozan)。在埃尔祖鲁姆东部和卡尔斯地区有许多阿西克吟游诗人。

录像中展示的是埃尔祖鲁姆的沃赞迎接姆拉特·考巴诺格鲁(Murat Cobanoglu)，一个来自卡尔斯的著名阿西克。前者唱到：

没有写下阿西克任何的文字...

在心灵的召唤下，埃尔祖鲁姆的阿西克们聚集在此...

然后是考巴诺格鲁歌唱，这首歌中包括在萨茨琉特伴奏下的即兴演唱，歌词押韵。

16-10 塞玛(Sema)——伊斯兰苦行僧的旋转舞

土耳其 科尼亚

每年十二月中旬，安纳托利亚中部的科尼亚古都游客云集，人们很想观看麦伏莱维

(Mevlevi) 苏非派的神秘仪式表演。土耳其成为共和国时这种仪式是违法的，但在二十世纪五十年代它被允许面向游客。这个教派的创始人是诗人兼哲学家的鲁米 (Mevlana Celaleddin Rumi, 1200? - 1273)。如今，每逢他的周年忌日便会表演这种舞蹈。鲁米试图通过在诗歌与音乐中不停地旋转来达到宗教上的狂迷。这种舞蹈被称为塞玛 (sema)

追随者们 (dervish) 目不转睛地望着被认为是鲁米化身的太阳 (seikh)，脱去他们那象征死亡的黑色外套，折起白色裤脚的翻边，开始慢慢地朝逆时针方向转动。他们的右手掌朝上，仿佛要接受来自天上的旨意，而左手掌则朝下，似乎要将这种旨意传给芸芸众生。他们大大的毛毡帽代表着墓碑。他们的裙边也镶着毛毡，转起来形成非常好看的圆圈。

伴奏为歌唱与乐器合奏，是土耳其古典音乐的风格。歌手与乐器相继即兴表演，然后合在一起。速度渐渐变快之后，结尾是平静的即兴器乐演奏。

麦伏莱维教派的塞玛舞蹈最重要的伴奏乐器是一种竖笛，叫“乃依” (ney)。它前面六个指孔，后一面还有一个，笛身上有九结。其他常用弦乐器还有弓弦式钉琴列巴布 (rebab)，用拨子弹奏的六相十一弦的琉特琴——乌德，23 或 24 相、60 弦的两个食指都用拨子弹奏的齐特琴 (Kanun) ——卡依。录像中虽然没有出现长颈琉特琴弹布尔 (tanbur)，但它也是经常被用到的。使用两根鼓棒敲出高音与低音的定音鼓库杜姆 (kudum) 主要负责节奏部分。

这段音乐是苏齐迪拉拉调式前奏曲 (Suzidilara pesrevi)，由对苏非派有着浓厚兴趣的苏丹塞利姆三世 (1789-1807) 谱曲。

伊朗

Tsuge Gen'ich

中东伊斯兰文化圈 (包括西亚和北非) 的音乐涵盖了伊朗，阿拉伯和土耳其音乐。然而，伊朗音乐是截然不同于后两者的。

首先，伊朗音乐是三者中最古老的。它可直接追溯到萨珊 (Sasanian) 时代 (226-651)。其次，伊朗民族使用的语言同阿拉伯和土耳其的语言分属不同的语系。“伊朗人”也就是“雅利安人”；伊朗语和库尔德语，普什图语 (阿富汗的一种语言) 以及中亚的塔吉克语同属于印欧语系中伊朗语族。使用这些语言的民族的音乐有很多共同点。因此，伊朗音乐听上去与属于另一语族的阿拉伯及土耳其音乐完全不同。然而，也可以说，总体上，伊朗音乐同西亚音乐有些相似之处，因为整个地区的音乐文化是建立在一个类似的音乐体系上的。

特别就音乐的功能与形式，所使用乐器的类型及潜在的音乐美学理论而言，西亚音乐之间有着惊人的相似之处。一部分原因要追溯到伊朗音乐家们所起到的作用，是他们将自己的音乐传播到了阿拉伯的哈里发 (穆罕默德的后继者) 宫廷与土耳其苏丹的宫廷里。

伊朗音乐的调式称为达斯特伽 (dastgah)，它不仅标明了音阶和音程，还规定所允许的旋律进行类型和装饰音类型。听众情感的激发都得归功于这种特定调式的特点。演奏者可以在这些调式所允许的框架里进行即兴发挥，但不能偏离调式。波斯的达斯特伽大致上与阿拉伯的玛卡姆 (maqam) 及土耳其的玛卡姆 (makam) 相同。

尚存的伊朗古典音乐可追溯到卡贾尔 (Qajar) 时期 (1796-1925)。该时代的音乐体系有以下 12 种达斯特伽：舒尔 (shur)、阿布阿塔 (abu'ata)、阿夫沙里 (afshari)、达施梯 (dashti)、