

研讨会中方筹备组编



第六届
国际木卡姆研讨会
论文集

中央音乐学院出版社

研讨会中方筹备组编



第六届
国际木卡姆研讨会
论文集

中央音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

第六届国际木卡姆研讨会文集/“第六届国际木卡姆研讨会”中方筹备组编. —北京:中央音乐学院出版社, 2007.5

ISBN 978-7-81096-214-8

I. 第... II. 第... III. 维吾尔族—民族音乐—中国—国际学术会议—文集 IV. J607.215-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 064578 号

第六届国际木卡姆研讨会文集

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: 787×1092 毫米 16 开 印张: 22.25

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2007 年 5 月第 1 版 2007 年 5 月第 1 次印刷

印 数: 1—3,000 册

书 号: ISBN 978-7-81096-214-8

定 价: 45.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031

发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

出版说明

2007年3月初,本论文集的编者之一周吉先生与我社洽商,希望能由我们出版两本有关木卡姆艺术的图书(另一本是《中国新疆维吾尔木卡姆艺术图像、音响集粹》),而且要求在2007年6月9日中国文化遗产日能够举行这两本书的首发式。当时我社对是否接受这项如此紧迫的任务是很犹豫的。但是考虑到2004年我社出版的《刀郎木卡姆的生态与形态研究》赢得了较好的社会反响,并且在“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”申报“人类口头和非物质文化遗产代表作”时发挥了不小的作用,我们还是大胆地承担了这项复杂而急迫的工作。这两本书的稿件都是在3月下旬才交付给我社的,这意味着在短短的两个月内要完成编辑、排版、校对、设计、音响处理等诸多既细致又琐碎的工作。为了保证按时出版,我们放下了手头的其他图书的出版任务,调动了全社的编辑、出版和设计的力量投入其中。尽管如此,其中肯定还是有不少令人遗憾之处的。

众所周知,木卡姆是一种流布于中亚、西亚、北非广大地域的音乐文化形态。本论文集收入的31篇论文的作者来自不同的国度,文章的内容涉及境内外多个民族的历史、地理、宗教、语言,更不要说音乐领域的诸多问题了。而目前国内对相关的许多概念、术语、人物没有统一的称谓和译名,在出版本论文集时我们只好采用尊重原稿这种权宜的办法,因此在本文集中出现同一个事物有不同的名称的现象相信读者们是可以谅解的。另外论文的参考文献和注释有多个文种,每个作者标注的方式不同,我们没有对此进行统一。此外由于时间过于紧迫,文中所引用的谱例没有重新制作,仅采用了原稿的扫描样。最后还需要说明一点,个别论文所引用的地图由于我们无法核对其精确性,只好做删除性的技术处理。

尽管有这些遗憾,但我们相信,现在呈现在大家面前的这本论文集仍然是一部学术质量高,信息量丰富,值得音乐学教学、研究和学习者认真研读的好书。

前 言

本文集收录了在“第六届国际木卡姆研讨会”上中外学者宣读的31篇论文。

“第六届国际木卡姆研讨会”于2006年9月25日至29日在新疆维吾尔自治区首府乌鲁木齐市举行。本次会议由中国文化部、新疆维吾尔自治区人民政府和国际传统音乐学会木卡姆学科组联合主办，中国文化部外联局、新疆文化厅承办，新疆非物质文化遗产保护研究中心、新疆艺术学院、新疆师范大学协办。来自德国、法国、美国、意大利、突尼斯、阿塞拜疆、乌兹别克斯坦、哈萨克斯坦、日本等9个国家，以及中国北京、上海、海南、浙江、湖北、河南、台湾和新疆等省、市、自治区的75位以木卡姆为主要研究方向的音乐学家、舞蹈学家、文学家出席了会议。

国际传统音乐学会木卡姆学科组为从属于联合国教科文组织的国际性学术组织，成立于1988年。自1988年6月在德国柏林举行“第一届国际木卡姆研讨会”以来，已经走过了近二十个年头。此前已在不同国家举办过五届国际木卡姆研讨会。回顾历届会议，发表论文的数量不断增多，研究重点也从较为宽泛地研究木卡姆这一音乐现象，具体化为对木卡姆的地区风格研究和比较研究，研究队伍日益壮大。在本届研讨会上，更是实现了以往中国学者无人参会的零的突破。

本届会议共收到论文40余篇，有31位学者在会上宣读了论文，并就中国新疆及他国木卡姆的历史和现状、木卡姆在不同国家及地区的表现形式、木卡姆在21世纪的保护与传承这三个中心议题进行了深入探讨，取得了可喜的成果，并一致通过了“乌鲁木齐共识”。

会议期间，与会学者还观看了新疆首届民间文化艺术节优秀民间艺术汇演，参观了由“木卡姆展厅”和“各民族非物质文化遗产展厅”共同组成的“2006’新疆非物质文化遗产保护成果展”，并赴吐鲁番参加了“吐鲁番木卡姆保护传承中心”的揭幕仪式，参观考察了原生态的维吾尔木卡姆等。

本文集所收录的31篇论文，大体可归纳为如下七个领域：

1. 关于木卡姆本体的研究

内容涉及木卡姆的乐律乐调、结构原则、节拍节奏、旋律特征及发展手法、音乐表现形式、唱词特点、词曲关系、使用乐器及其组合，以及曲谱记录方法

等。舞蹈学家们着重对木卡姆中的舞蹈艺术作了探析。

2. 关于木卡姆文化背景的研究

学者们分别从历史语境、认知语境、社会语境、宗教语境、地理语境以及和别的文化群体的关系等不同角度,阐述了木卡姆的社会文化背景。

3. 关于木卡姆表演场合、功能及其美学特征、历史文化价值、社会文化价值的研究

从哲学内涵与哲理、数字美学、文艺美学和音乐美学四方面阐释木卡姆在美学层面的价值和意义,并从音乐本体的各个方面总结木卡姆音乐的美学特征,是这一部分论文的中心内容。

4. 关于木卡姆的比较研究

其中,有的是对世界各国所存在木卡姆音乐现象的宏观比较,有的是对中外同名木卡姆乐调的比较,也有对一个国家或地区中所存在的不同种类木卡姆之间的比较,还有对木卡姆和本民族其他种类传统音乐或其他民族传统音乐的比较。

5. 关于木卡姆形成、发展历史的研究

学者们就中外木卡姆的形成和发展见仁见智地提出了自己的观点,其中不乏独创,值得我们进一步关注。

6. 关于方法论的研究

有学者在论文中呼吁木卡姆学者必须将传统音乐看成一门“科学”,而不只是一种“艺术”,当务之急是要建构木卡姆体系。摆脱某些西方偏见,力求在保留、传承原有木卡姆音乐核心的同时,实现木卡姆音乐的创新、发展。

7. 关于木卡姆教育传承的研究

不少学者指出:不失时机地将木卡姆传承纳入学校教育轨道,使其成为活态传承的有机组成部分,是摆在我们面前的艰巨任务。

国际传统音乐学会木卡姆学科组组长儒尔根·埃尔斯纳先生在《关于国际传统音乐学会(ICTM)木卡姆学科组第六次国际学术会议评估的备忘录》中指出:“这次会议是十分成功和富有成果的。会中,组织者以举行多种活动的形式向学科组概括地介绍了新疆木卡姆艺术专家的研究工作及其取得的成果,这极大地扩展了学科组的研究领域。双方建立的学术联系将会深化木卡姆的主体及方法研究,这些研究也应当得到进一步的加强。”会议不仅增进了中外学者的相互交流,为国际木卡姆的研究搭建了一个很好的平台,同时也使国外学者对中国新疆维吾尔

尔木卡姆有了进一步的认识，对中国研究木卡姆的学术现状有了更多的了解。

本届会议的召开和本论文集的出版，是“中国新疆维吾尔木卡姆艺术”成功申报“人类口头和非物质遗产代表作”之后，落实十年拯救计划的一部分，也是中国政府在“申报书”中对联合国承诺的兑现。它既是一次成果检阅，也是促进交流的重要举措，必将成为国际木卡姆研究的新开端。

“第六届国际木卡姆研讨会”

中方筹备组

2007年3月10日

目 录

前 言	(1)
论木卡姆文化现象	陈铭道 (1)
维吾尔木卡姆音乐的律学研究	韩宝强 (12)
刀郎人眼中的“巴亚宛” ——“刀郎木卡姆”中的“巴亚宛”和刀郎人的 崇高感	依明·艾合买提 (29)
木卡姆——点亮维吾尔人的精神灯塔	阿扎提·苏里唐 (42)
木卡姆音乐研究领域中的三个问题	关也维 (49)
当代维吾尔木卡姆研究的理论思考	周菁葆 (55)
裕固族西部民歌和维吾尔族南疆木卡姆之比较研究	杜亚雄 (61)
理论的探索——试论语境中的“哈密木卡姆” ——哈密维吾尔民间歌谣	努斯热提·图尔迪 (68)
维吾尔音乐经典“十二木卡姆”与“多郎木卡姆” 对比研究	阿布都克里木·热合曼 (72)
论达斯坦与木卡姆	牙生·木合甫力 (84)
论吐尔地阿洪演唱的“十二木卡姆”歌词	阿不都秀库尔·吐尔地 (92)
扎品音乐的革新还是形式化 ——对马来社会中木卡姆最新意义的一些看法	吉萨·杰尼金 (102)
维吾尔木卡姆与音乐创作	苏来曼·依明 (119)
学校艺术教育传承 ——中国维吾尔木卡姆当代保存的重要手段	赵塔里木 (126)
当今操突厥语各民族的音乐传统	费苏拉·M·卡洛马特利 (133)
中亚各国传统音乐文化中的循环结构	沙基姆·古里耶夫 (140)
马格里布努巴音乐语汇中的塔布及调式性	穆罕默德·古塔特 (145)

艾弗里亚赛勒比的《赛亚哈特纳姆》中的“木卡姆”

和“乌苏尔” 沃尔夫·迪耶特里奇 (153)

麦西热甫与木卡姆关系论 艾娣娅·买买提 (160)

维吾尔族“十二木卡姆”

——一个印度、波斯-阿拉伯及中国音乐文化融合的产物 ... 蔡宗德 (173)

木卡姆规则与木卡姆

——各地区木卡姆传统的差异 儒尔根·埃尔斯纳 (185)

维吾尔人音乐史初探 苏拉娅·阿伽叶娃 (196)

维吾尔族与阿拉伯木卡姆音乐中同名调之结构比较 李 玫 (203)

维吾尔“十二木卡姆”音列研究 王文静 (213)

维吾尔木卡姆音体系研究 周 吉 (229)

“刀郎木卡姆”多声形态研究 樊祖荫 (247)

木卡姆概念的失传

——以批判的眼光看中亚各国的木卡姆 让·杜林 (267)

对吐尔地阿洪演唱版《恰尔尕木卡姆》的记谱研究 黎海涛 (276)

维吾尔族传统音乐“木卡姆”调查、资讯汇编(提纲) 万桐书 (299)

维吾尔木卡姆中的舞蹈艺术 李季莲 (310)

维吾尔木卡姆与绿洲舞蹈文化传承 罗雄岩 (318)

卡龙再考 柘植元一、阿不都赛米·阿不都热合曼 (331)

乌鲁木齐共识 (337)

本书作者名录 (339)

后 记 (345)

论木卡姆文化现象

陈铭道

在浩瀚的宇宙中，有一个蓝色的星球
在这个星球上的某个地方，我们叫它家乡
我们的祖先出生在那里
我们出生在那里
我们的孩子也将会出生在那里
于是，我们为它而歌唱、舞蹈
——爱尔兰《大河之舞》解说词

世界上有两千多个民族。不同的民族有不同的文化，不同的文化有不同的音乐。没有音乐的民族不存在，世界上没有哪个民族在寂寞中苦度岁月。一个人没有心脏不能活，一个民族没有音乐则不能成其为一个民族。因此，研究民族的音乐，弘扬民族的音乐文化，是当代学术的应有之义。

民族音乐学提出把音乐作为一种文化来研究，已经过去近半个世纪。^①在学者们的心目中，这固然是一种很能接触音乐本质的观点，然而，就如何深入一种文化而言，民族音乐学并没有提出自己的方法论，并就考察的文化项目列出一张最后的清单。

其实，对音乐进行文化研究，并不排斥音乐的本体研究。二者相依相存，不可偏废。就不同学术专业和研究方法而言，不存在一般或概括性的理由根据来支持其存在。我们可以展示音乐的知识，但不应就这些知识的权威性做辩护，也不应把这些知识推戴为“科学”。这种推崇，在原则上没有意义，因为世界上不同的文化价值体系互相冲突。当代民族音乐学除了对音乐进行技术和结构分析，提供差异的事实，重要的是，它还揭示在这些事实后面支撑它们的不同的价值体系。

科学的任务是描述感觉经验，并把它作为论证的根基。因此，音乐本体的研

究恰恰是文化研究的基础。近年来,对民族音乐学自身做政治和文化反省,可以发现当代民族音乐学家就是国家民族音乐学术研究和发展的权力与资源的垄断者,而时下流行的研究,大多是“加点文化,然后搅拌”。事实上,当知识本身成了研究对象的时候,很少有人能把它看作一种社会实践的方向来研究。本文,是对研究的描述。

世界上所有的重要学者都承认人类社会存在着独特的伊斯兰文明。伊斯兰文明起源于公元7世纪的阿拉伯半岛,然后迅速传播,跨越北非和伊比利亚半岛,传向东中亚、南亚次大陆和东南亚。结果,出现了拥有大量穆斯林人口的地区。^②

在中亚、西亚和北非,东西长一万多公里的土地上,从中国的新疆到北非的突尼斯,穆斯林民族,如,亚述人、阿拉伯人、贝都因人、土耳其人、柏柏人、土库曼人、亚美尼亚人、库尔德人、卡普特人、阿塞拜疆人、塔吉克人、乌兹别克人、维吾尔人、伊朗人、部分西班牙人、索马里人、阿泽里人等,享有一种共同的音乐文化。这种音乐文化,音调独特,音程迥异,拥有自己节奏模式,使用标准大致相同的乐器。它在自己语境中,为四亿多人提供音响的享受。

按照哈比卜·哈桑·托玛的说法:“无论是创作还是即兴,声乐还是器乐,世俗还是宗教,一种音乐精神贯穿其中,产生出音调空间和节奏结构的美学同质性。”^③这种音乐精神的理论和实践的便是木卡姆(阿拉伯语 Maqām, 复数 maqāmāt)。木卡姆提供了特殊的调式结构,使之概念化,产生出旋律。木卡姆最基本的特征就是音调空间有固定的组成形式,它的核心是调式模式。在一个一个的木卡姆中,这些调式模式有各种各样的变化,生成不同的音程内核,这些音程内核决定着旋律线条,并由此给赋予不同的木卡姆特定的情感特征。

就地理文化空间而言,这些木卡姆并不是存在于一个个孤立的地区,而是彼此相通,形成了很容易感知的一种世界范围的音乐现象;国际学术界一般称其为木卡姆现象,“the Maqām phenomenon”这个术语为民族音乐学界所广泛接受。使用这个术语的目的很明确,一方面是肯定木卡姆的基本含义,这些含义在不同的地区名称或许不同,但音组织的观念是一致的;另一方面则是泛指这种大范围的存在着的音乐文化。

从世界范围看,如果我们对木卡姆做综合的考虑,可以发现木卡姆不管名称怎样变,它的基本含义是相同的——音组织。其实,当代木卡姆是一种旋律类型,它的特点包括音高序列,变化音和特殊的旋律型,它们结合起来支配着具体的音乐中的旋律轮廓。

笔者冒昧认为,简化到最低限度,木卡姆的基础在某种意义上可以看作是一个纯四度音程框架(Taking the leave to say, the author thinks that simplified to

minimum, the basis of maqām may, in some sense, be regarded as an interval span of the perfect fourth)。对四、五、八度音程的感知,是人类的天赋。^④就这种归纳而言,木卡姆展示出自己的物理学和心理学根据。

四度音程构成了木卡姆的音调空间,在这个空间中,可以填充各种不同的音而形成四度四音音列(tetrachords)。尽管 tetrachord 这个术语出自希腊语 tetráchordos,但这里使用它,仅仅是借它的形“tetrá”——四,以及“chordos”——音。由于西亚、中亚和北非地区大量使用二十四律,因此,填充在木卡姆四度中各音和由此形成的音程关系,则包含中立三度,这与希腊四音列大不相同。^⑤

两个木卡姆四音列叠置起来,构成音阶。下四音列是这个音阶的基础,它的上面跟随一个四度四音列。在实际运用中,在回到原初的下四音列以前,可以做各种变化,转入其他木卡姆。主音卡拉尔(qarār)或其八度音(daragat al-rukūz)是木卡姆的重要音级,通常“起首(mahdā)、毕曲(qarār)”都在其上。此外,木卡姆四音列中主音上方的第五级音——伽玛兹(ghammāz)和下方起导音作用的音——扎赫尔(zahīr),对木卡姆音阶起着很强支撑作用。

木卡姆音阶可分成不同的旋律单位阿依纳斯(ajnās, jins 的复数形式),而阿依纳斯就相当于四音列(带上伽玛兹,就是五音列)。这些四音列的音程结构各不相同,只有三个阿依纳斯和欧洲自然音列的音程结构相同,其余的,因包含变化音和 $\frac{1}{4}$ (或 $\frac{3}{4}$)音而相当复杂。在节奏的模式中,这些旋律单位与特定的木卡姆相连,产生不同的旋律动机,强调使用各种重要的音。^⑥

一方面,木卡姆是固定的,另一方面,木卡姆却又是变化的。音乐家们认为,变化(sika)正是木卡姆的区别性特征:地区性风格和个人风格,调式中心,旋律进行,甚至审美意向,都来自这种变化。也正是因为变化,世界各地的木卡姆不尽相同,给木卡姆带来了生机,体现着木卡姆的生命力。^⑦

从对木卡姆的艺术实践和理论分析来看,笔者认为,规范和变化是木卡姆艺术实践的核心。出于对木卡姆的充分掌握,作曲家们和音乐家们通过呈示基本(或原初)木卡姆,然后变化,游弋于不同的木卡姆中,展示着他们高超的技巧和木卡姆的魅力。

从资料看,最近几十年中,木卡姆的理论和实践都受到西方音乐的影响。最大的影响就是因为使用欧洲五线谱,削弱(甚至抛弃)了即兴原则,并向十二平均律靠拢,同时减少了所使用的木卡姆的数目——埃及开罗音乐家使用的木卡姆,从1932年会议肯定52个,减少到八十年代的20个;1989年,则只有12个木卡姆经常用,另外一些木卡姆则处于偶尔用用的境地。

这里涉及木卡姆的分类,木卡姆的分类是一个众说纷纭的领域。

上个世纪三、四十年代，音乐家们根据终止音来分类，分出了8类、9类、10类或11类等，无法统一起来。后来，人们发现，木卡姆的终止音只有4个，它们是c, d, e^{1/2b}, f等四个音。根据这一点，提出了一个变化方案，以木卡姆下四音列的旋律单位——阿依纳斯（ajnās）为基础，把木卡姆分成不同的谱系——法瑟尔（fasīl, 复数 fasīlahs），这些法瑟尔有自己的名称，同谱系的用相同的名称；次级分类，则用不同的名称。这样，在1964年，埃及政府举行会议，把46个基本的木卡姆分为11类。这11类再进一步根据是否使用中立音，分成两组。

木卡姆的分类完成了。

不过，这只是埃及的，其他国家穆斯林使用的木卡姆并不能纳入这种分类中。在不同的国家以及地区，木卡姆表现出不同的音乐演出形式。中东和北非，流行纳乌巴。

纳乌巴

音乐理论不能脱离具体的音乐而存在，任何音乐都必须存在于一个社会的音乐实践中。所有这些木卡姆形成了艺术的实践而不是一种僵死的理论。音乐出自一种文化，它是文化功能的一个组成部分，也是文化的一部分。这样，当我们查看世界范围的木卡姆，我们发现它们各有自己的曲式构造形态，显然，我们应当在它们自身的环境中来理解它们。因此，考察不同社会环境中的木卡姆是本文的应有之义。

从大的环境中看，木卡姆主要的曲式构造是纳乌巴（nawba, 又译努白）。它是一种大型的套曲。纳乌巴可分东部纳乌巴和西部纳乌巴（或安达路西亚纳乌巴）；后者还可细分为摩洛哥、阿尔及利亚和突尼斯三种。

东部的纳乌巴由八个乐章组成。

这些乐章的核心集中围绕着节拍的模式。最复杂的节奏，首先出现在套曲的开始部分，比较简单的节奏，则安排在套曲的后面。纳乌巴开始的部分叫做塔克斯姆（taqsim）。这是用乐器即兴演奏的乐段，是乐器大师的展示技巧的段落；因他是用自己选择的木卡姆即兴演奏，于是，他的演奏也就同时给其它的乐师提供了木卡姆的模式。这样，其余的乐师也根据他呈示的木卡姆，加入演奏。

大多数塔克斯姆，都是自由节奏；不过，也可以用规整的节拍。

塔克斯姆后面是相当长、相当复杂的器乐段巴希拉伏（bashraf）。巴系拉伏由4-5个克阿纳（khana）组成。每个克阿纳用一种节拍，反复的次数相同，都带尾声。

第一个克阿纳，使用的木卡姆以及在这个木卡姆上形成的旋律主题完整地呈示出来。第二个克阿纳使用了变化音，开始向包含这些变化音的新的木卡姆转化。第三个克阿纳旋律开始集中使用木卡姆音阶的上四音列。第四个克阿纳回到木卡姆的下四音列，重复已出现过的基本主题。

纳乌巴的第三个乐章是萨马依 (sama'i)。它也包含 4-5 个部分。前三（或四）个部分基本上使用五拍子，不过最后的那个部分肯定是三拍子的乐曲。

纳乌巴的第四个乐章是一组不同的塔瓦史 (tawashih)。这是乐队伴奏的歌唱部分，歌词使用阿拉伯语的诗歌，反复演唱。由于乐队也参加演唱，所以，它又称为乐队齐唱段。这样，就引出了著名的马鲁夫段 (ma'luf)。马鲁夫是乐队伴奏的男声齐唱，使用比较简单的、单一的节奏模式。因马鲁夫段节奏简单，歌词普及，流行于民间，它又经常被从纳乌巴中抽出来，作为单独节目演出。

此外，塔瓦史也使用不同的节奏模式，不同的段落使用不同的节奏，反复五至六遍。

接下来是喀斯达 (qasida)，这是东部纳乌巴的高潮段落。喀斯达是根据木卡姆模式即兴演唱的声乐段落。它使用名称相同的古典阿拉伯语诗歌，着重点在诗歌的第二、三、五、七行，音乐的节拍取决于诗歌的节奏。演员通常怀抱乌德琴 ('Ud)，自弹自唱。音乐家们用其他乐器，跟随伴奏。实际上，音乐伴奏只是在诗行之间穿插短乐句，同时用乐队声响给演唱提供音高标准。

喀斯达演唱的诗歌包括各种各样的内容，宗教的颂歌，丧事的挽歌，讽刺歌曲……等等，什么都有。在欢乐的演唱中，纳乌巴的第一部分就此结束。

纳乌巴的第二部分，由塔米拉 (tamila) 开始。这是器乐段落，由乐队演奏，穿插一些独奏。塔米拉使用的旋律，一般根据要所使用的木卡姆提前作好，反复使用，没多大的变化。其后，转到独奏段。独奏者根据乐队刚刚演奏过的音乐主题，做相当长的一段即兴演奏。

独奏后接着转入乐队以后，是达乌尔段 (dawr)。这个段落用流行诗歌做歌词，在演出时会引起听众强烈的共鸣。达乌尔段也分三个部分：

- 1) 慢速部分，乐手演奏同时与歌手齐唱；
- 2) 达乌尔的主体，是一个主唱段，前面使用器乐引子，唱完后带一个器乐尾声；
- 3) 结束段，也是歌手与乐队的齐唱。

纳乌巴整个是由乐队上台演出，除独唱演员外，乐队成员也参加演唱。乐队基本配置比较固定，由下列乐器组成：乌德琴，卡农琴 (qanun)，小提琴，奈依 (nay)，达拉布卡鼓 (darabuka)。

纳乌巴是一种在木卡姆上形成的大型套曲，现在很少单独演出，而是与其他

音乐形式一起演出，共同开音乐会。经常被从纳乌巴中抽出来参加音乐会的段落是马鲁夫和达乌尔。

西部的纳乌巴被称作安达路西亚传统。现代的音乐家们宣称，这个传统是穆斯林统治西班牙时期音乐传统的继续。不过，在 1492 年以后，穆斯林迁出西班牙，由于大量移民，这些音乐散失了。当时流传的 24 套纳乌巴，逐渐遗忘，没有传承下来，现在只剩一首所谓的安达路西亚纳乌巴，是后来编的。

摩洛哥现在还保留着 11 套纳乌巴。摩洛哥的纳乌巴其实是乐队伴奏的声乐套曲 (Sana't)，分五个米赞 (mizan，复数 miyazen)，每一部分有不同的节奏模式。每个米赞都用器乐引子开头。五个米赞，节拍有不同的速度，快的一快到底；慢的，逐渐加速，这被称为“桥”——过渡到快速节拍。几首歌曲以后，做第二“桥”，进入最快的段落 (insiraf)。然后，演奏一个尾声，全曲结束。

纳乌巴的演出要几个小时，很少全演。在婚礼和节日，一般只用一种节奏模式的乐曲，接下来，唱几首其他纳乌巴中的米赞，彼此之间用一些精心创作的歌曲隔开。此外，在重大的礼仪活动中，也会演出纳乌巴，但无非也是抽取演出而已。由于不经常演出，加上没有乐谱，一些纳乌巴也面临着失传的危险。

达斯坦朶赫

在中亚和西亚地区，音乐传统十分古老。到了 18 世纪，各种调式的分类以及它们的次序关系，逐渐淡化；而到了 19 世纪中叶，所有的调式及其理论都被称为木卡姆。就具体的音乐实践来看，在不同的文化传统中，另有自己的理论和艺术形式。然而，这些理论的核心和木卡姆大同小异。在波斯音乐中，最核心的声乐曲目是阿瓦兹 (avaz)。阿瓦兹的基础是记忆中传承下来的非节拍化旋律格式，这种格式被称作古谢 (gushehs)。古谢在 18 世纪后期代替了古波斯的音乐创作形式，给即兴演奏提供类似曲调的音调模式。这些音调模式固定分配在 12 个模式的谱系中，统称为达斯坦朶赫 (dastgah)。

达斯坦朶赫和阿瓦兹这两个术语不仅是调式分类体系，也是特殊的表演顺序。首先出现的段落是达拉马德 (daramad)，它跟纳乌巴中的塔克斯姆和印度音乐的阿拉普 (Alap) 差不多，主要是呈示将要使用的音列。接下来便是古谢段。古谢包括有 200 多个现成旋律，在演奏时，可临时选择。

跟波斯的阿瓦兹一样，伊朗阿泽里人的木卡姆或木卡姆 - 达斯坦朶赫，以及伊拉克的木卡姆，组成了或多或少比较固定的、自由节奏的旋律模式。这两种木卡姆在理论上都是开放的体系，在它们被 19 世纪后期被编定以前，可以对应于波斯的音乐理论。阿泽里人大约 130 个音调模式，包括十多个主要的木卡姆。在

木卡姆下面，还有二级分类，它们的功用是预先调整主要木卡姆的音列。古谢是有固定节奏的段落，它的旋律与多个木卡姆有关，这取决于演奏者对各个木卡姆熟悉的程度。

木卡姆－达斯坦尕赫是对基本木卡姆的扩充性的呈示，其中包含转入其它木卡姆的骨干音。不过，与波斯达斯坦尕赫中的古谢不同，阿泽里人旋律的安排，包括旋律音调整的顺序，都是固定的。

伊拉克大约有 50 个木卡姆，它们包括大约 30 来个调整的乐曲。这些乐曲被称为是库塔（quta）。库塔与阿泽里一样，在各木卡姆之间是可以转换的。如同波斯的达斯坦尕赫，每个伊拉克木卡姆的调性－旋律特征和总体结构是事先定下来的。在实际的演奏中，音乐家们根据确定下来的各种因素，熟练地配合演奏出各种变化的曲调。

伊朗达斯坦尕赫反复的格式，以及阿泽里人木卡姆－达斯坦尕赫和伊拉克木卡姆的反复，它们的特色是由音序的调性－旋律原则决定的。而相比之下，在四个北非国家的纳乌巴中，音序的基本原则是节奏－节拍。重要的声乐曲目中，基础在于特殊的节奏－节拍模式。这种模式被称作“伊卡阿特”（iqa'at）。

根据这些模式，木卡姆被分到固定数目的纳乌巴中；摩洛哥 11 个，阿尔及利亚 12 个，突尼斯和利比亚都是 13 个。纳乌巴根据木卡姆和复合曲目的决定性的木卡姆命名。在每个纳乌巴中，个别的歌曲安排在伊卡阿特的固定顺序中。纳乌巴的演出在习惯上有固定的顺序，这样，在调性－旋律标准的基础上就产生出更小的反复动机。从理论上讲，纳乌巴是一个封闭的系统，不允许有新的曲目。

在土耳其奥斯曼帝国时期，各种演出中音乐的反复形式，诸如：埃因（ayin）、各种类型的法斯勒（fasil）和地中海东部地区的瓦萨（wasa），尽管特殊的节奏－节拍模式（usls）是变化的，但在各组成部分出现的顺序上仍然同样强调节奏和节拍的对比。在每个反复形式中，预先确定了范围的各种不同的体裁，与同样是已提前确定的木卡姆，被统一到各种即兴方式的类别中，按照特殊的预定的演出顺序进行。在这个基础上形成了土耳其木卡姆的核心。

固定的节拍化的作品，如中亚地区的沙土木卡姆（shashmakom）核心的声乐反复部分，形成了自己节奏－节拍和调性模式反复方式。其主要部分萨拉克巴尔（sarakhbar），引入整个反复的基本音调－旋律的节拍，然后在基本的木卡姆中逐渐进入上行的音调组，达到旋律和情感的高潮。萨拉克巴尔用已经出现的音序和高声部的重复和变化，通过对比调式音列预示基本木卡姆的音序，在激越的情绪中引入变化的音调，最终下行回到木卡姆基本模式的核心——下四音列。

这些木卡姆的音调－旋律组织——萨拉克巴尔，服从木卡姆的基本结构，这

种情况可以在伊朗的达斯坦朶赫、伊拉克木卡姆、土耳其木卡姆、叙利亚木卡姆中发现。在基本方式朶巴（shu'ba）相同而节奏－节拍模式不同的木卡姆中，演唱了一套歌曲以后，不露痕迹的转换会引入一种新的朶巴。它的基本部分再度接一首（或一套）歌曲。这些歌曲有着不同的节奏－节拍特征，通常是两个或三个朶巴组成一场演出。在 20 世纪中叶，最后的变换习惯性地引导至最初的木卡姆。

结 语

不涉及不同人群的音乐实践，音乐性音响组织的理论便失去了意义。音乐是人的产物，它必然有自己的结构，但是它的结构不能脱离产生它的人类行为而独立存在。因此，要想了解一种音乐结构为什么以它现有的方式存在，我们就必须了解产生它的人类行为是怎样的，为什么是这样的，以及这种行为之下的观念是怎样、为什么如此组织从而能够产生出所需要的音响组织方式。木卡姆正是一种富有特色的音响组织方式。

音乐在进行的时候，它必须显示自己的秩序。从本文对木卡姆“秩序”的介绍和讨论中，我们可以发现音乐是人类行为的产品，而人类行为是由他们的社会和文化来决定的。对音乐进行结构分析不失为一种富有说服力的分析。但是，如果这一分析脱离了产生音乐的社会状况，也就失去了意义。因此，本文用不同地区的木卡姆的表现形式来证明同一种音乐理论在不同的社会中会有不同的实践性的变形。不过，尽管它们听起来是那样的不同，而它们的结构说明，它们是大致相同的东西。

音乐本身没有绝对的好坏，人们之所以对音乐有不同的看法和感受，是因为它对于不同文化和群体的成员来说，意味着截然不同的东西。人的音乐行为受到音乐观念的支配，木卡姆就是一种音乐观念。音乐观念是文化模式造就的，它是文明的一个组成部分。即使是在一种很完善的音乐体系中，对它的音响结构所作的解释，都可能并不完整。然而，如果把一种音响的结构模式放在它的文化语境中来考虑的话，有可能产生的那些结构解释就会在数量上大大地减少并趋于一些比较统一的说法。

因此，音乐所表现出的秩序，已然存在于社会和文化中，除非音响结构模式发生变化，否则，音乐不能添加任何超乎文化的东西。

2006 年 7 月 24 日