



## 木卡姆的调式理论与

### 苏祇婆的“五旦七声”

· 王曾婉 ·

近几年来，我国的民族音乐学有了新的发展，“木卡姆”做为维吾尔族一部重要的音乐遗产，也受到各界的重视而成为众所瞩目的研究课题，不少同志纷纷发表了他们多年来调查研究的成果，提出了许多有价值的史料和崭新的观点，为木卡姆的研究作出了可贵的贡献。但是也应看到在目前已发表的文章中，还存在着一些分歧甚至有些是重大的分歧。以下仅就木卡姆的调式问题谈些个人意见，文中对已发表的文章会有一些涉及，目的全在探讨，并希读者指正。

在尚未深入探讨木卡姆的调式问题之前，对下列问题进行些必要的回顾是有益的；我们应了解在上述问题上我国学术界已经取得了哪些宝贵的探索和成果。

早在1981年我国木卡姆研究学者阿不都西库尔·穆罕默德伊明同志，和1982年关也维同志都提出，“木卡姆”一词最早出现在公元四世纪龟兹文献中<sup>①</sup>，这是迄今为止我们已知的最早的年代。这一发现的重要意义就在于：它打破了国外研究学者提出的“木卡姆”一词是来自阿拉伯语，和最早出现在十三世

纪的观点。龟兹文献的发现为木卡姆与龟兹乐的渊源关系提供了有力的依据，奠定了木卡姆最早形成的区域即在我国新疆地区，为在世界范围内木卡姆史学的研究打开了新局面，也为木卡姆的源流及一系列音乐理论问题的研究扫清了障碍。这是其一。

关于木卡姆的原意与定义问题，万桐书同志早在1960年和关也维同志于1982年的著文中均解释为“大曲”<sup>②</sup>。它不仅包含了“木卡姆”一词的原意，也概括地表明了木卡姆的曲体结构。关也维同志将木卡姆的“琼乃额麦”与我国“唐代大曲”的结构进行了较为细致的比较，从而使这二者建立起有机的联系。这雄辩地说明将木卡姆解释为“大曲”是确切的，它与我国维吾尔族木卡姆的实际和我国历史的记载相印证。但目前有的文章选择了国外研究~~者~~根据某些地区的木卡姆的音乐实际做出的“木卡姆”是“即兴演唱演奏的形式”这一概念做为木卡姆的定义，这定义不符合我国木卡姆的音乐特征。更有甚者是将“即兴演唱演奏的形式”与“大曲”，这两个不同的概念混为一谈，并强加于人<sup>③</sup>，从而造成了混乱。这是其二。

关于对我国维吾尔族木卡姆的分类问题早在1960年万桐书同志已将新疆各地流传的木卡姆，在调查与分析的基础上按其形成的地区、历史、音乐体裁特征及风格区分为三类，这是有道理的，也是科学的。这三类是：以歌曲、乐曲、舞曲组成的《十

二木卡姆》和以歌舞音乐为主组成的《多兰木卡姆》，以及以民歌为主组成的《哈密木卡姆》，它们分别流行在喀什、莎车、买盖提、阿瓦提；哈密地区。目前有的文章不注重分类法的科学性，将各地流传的木卡姆一概罗列出来，甚至将伊犁民歌套曲、鼓吹套曲也全部列入，提出木卡姆有七种<sup>⑤</sup>或五种<sup>⑥</sup>，这种区分法不利于加深读者对木卡姆的了解。

对我国木卡姆研究中已经取得的成就，我们应于以正确的理解、运用和发展它。在探讨木卡姆的调式理论问题时，这些观点还要谈到。以下分四个问题详述之。

### 一、关于“同一宫调的若干‘遍’”

我们已知木卡姆解释为“大曲”不仅包含了它的词意，还指一定的音乐结构。但这不仅有曲式结构的内容，若要使大曲连续不断的演奏下去，还应包括调式、调性连接的法则，从而将大曲的各个组成部份构成一个整体。我们注意到《词海》中对“大曲”有如下的注释：“唐宋大曲，由同一宫调的若干‘遍’组成的大型乐舞”。由此可以看出，它把调的连接对于大曲结构的重要性提到了首位。怎样理解《词海》对大曲的注解，它涉及到我国传统的宫调理论和“五旦七声”等一系列理论的理解与继承，以及能不能让来源于龟兹之地的“旋宫”、“五旦七声”等音乐理论，重新回到它的故乡的人民手中。为着这一目的，我们需继

续进行深入地探讨。

我国古代乐论中的“宫调”一词的含义和应用范围比较广泛。它可以指某宫音的音高和以宫为主音所构成的调式；而一个宫音阶上构成的各个调式可称“宫调系统”；“宫”还具有调式中心的含意，因此，还可以泛指任何一个调式和它的关系调。这里共具有三层含意，即：一、宫调式，二、宫调系统（也称“平行调式”），三、宫调系统关系（包括宫调系统和它的关系调）。①

所谓宫调系统是指同音列、不同调式、不同主音各调式；宫调系统关系调包括同主音、不同调式、不同音列各调式，和同调式、不同主音、不同音列各调式这两个范畴，这两个范畴和宫调系统不同处即在于它们都是“移宫犯调”。前一种范畴的如“以宫为徵”的上四度移宫的近关系调；后一种范畴的如“以徵为宫”的上五度移宫的近关系调，再加上“以宫为商”、“以商为宫”、“以宫为羽”、“以羽为宫”、“以宫为角”、“以角为宫”等等，再加上移宫犯调以后的平行调式，即不同主音、不同调式、不同音列这样一些关系较远的调，就构成一个庞大的围绕宫音的调发展纲（详见图二）。上述这些关系调都属于“同一宫调”的范畴。所谓“大曲三犯，四犯不等”就是讲大曲中“移宫犯调”的情形。

以上就是《词海》对“大曲”所做的注解在调式方面所应包

合的内容，至于“若干遍次”，谷苞、关也维同志的文章已有较详尽的论述，这里不再赘述。

## 二、一均之中七声皆可为调首

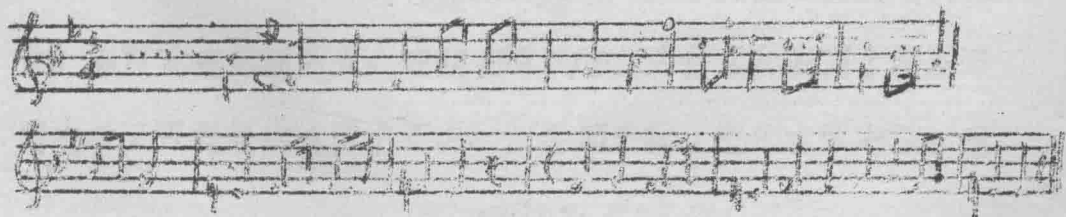
长期以来我国汉族民间音乐的研究学者指出，我国汉族民间音乐的调式有宫、商、角、徵、羽五种。这对于我国大部份地区和民族都是适用的。但对于维吾尔族民间音乐和木卡姆来讲就不够了，五种调式以外，变宫、变徵两种调式不仅存在于我国历史文献的记载中，还存在于我们已经掌握的木卡姆的音响和曲谱中。日本音乐学家林谦三在他的《隋唐燕乐调研究》中曾说：“古时一均之中七音，其宫音以外不为调首，因而调与宫调不外是同意语。龟兹乐调传入以后，宫声以外的六声都可以为调首而成为调了。”调首可理解为调式主音，即是说宫声以外六声都可以做主音而建立一个调式。该书也提到有变徵调式。

翻开清代丁福保辑录的《全汉三国晋南北朝诗》，许多诗都注有调式名称，其中也有变徵调式的记载。我国古代雅乐音阶中就包含着变徵音。《战国策》荆轲刺秦王的故事就记录着：“荆轲入秦……高渐离击筑，荆轲和而歌，为变徵之声，士皆垂泪涕泣”。这悲壮的“变徵之声”是否就是变徵调的歌声？《新唐书·礼乐志》记录了唐初祖孝孙等人运用编钟演奏

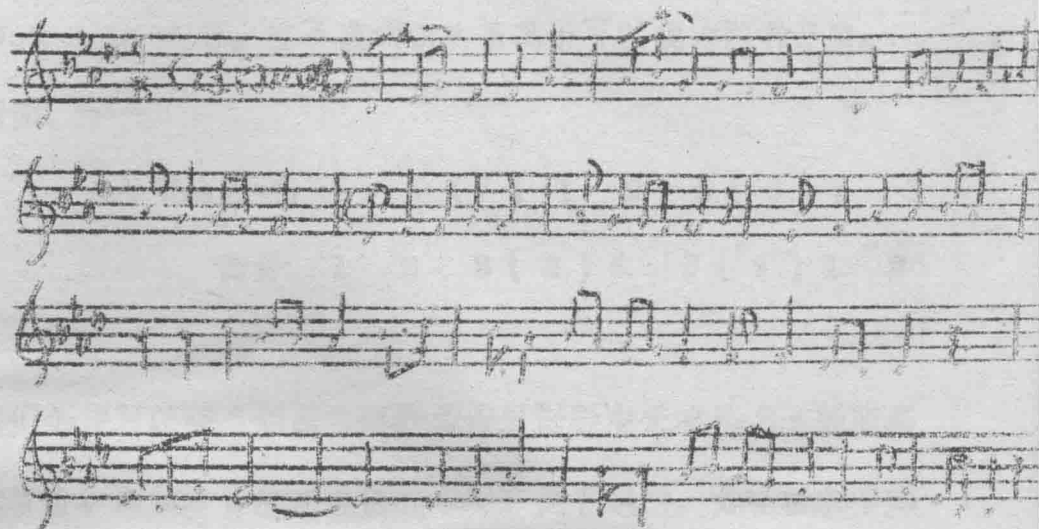
八十四调的情形。其中化简：“凡十二宫调，……十二商调，……十二角调，……十二徵调，……十二羽调，……。十二变徵调居角音之后，正徵之前。十二变宫调，在羽音之后，清宫之前。”唐《乐书要录》中记有：“每均七调，每调有曲，终十二均，合八十四调也”。从这些记载来看，包含变徵、变宫在内的七种调式不仅是有其名，而且确有其曲，并且是用于音乐实践中的，其中有些在今天看来已是接近消失了的调式，其历史还相当悠久。

保存在今天维吾尔十二木卡姆的变宫调式是大量的，并极富特色。变宫音具有稳定感。如《埃介姆》、《乌夏克》、《纳瓦》等木卡姆中的变宫调式曲目十分优雅、动听。唯变徵调式曲目比较难觅，只有《木夏无热克》木卡姆第三达斯坦和第三达斯坦间奏曲两首，在伊犁地区流传的这两个曲例终结音都是变徵音；吐尔迪阿洪演唱的在终止处的乐器演奏时滑到了徵音。此外，伊犁地区流传的十二木卡姆中《于孜哈》木卡姆的第二、第三达斯坦则是清角调式。这四首均列为《艾里甫与赛乃姆》歌剧选曲而为众所熟知。现将两种调式的主要乐句列下：

### 《木夏无热克》第三达斯坦（变徵调式）



### 《于孜哈》第三达斯坦（清角调式）



为什么在现实生活中七声的第四级会出现变徵和清角两种不同的调式呢？这有待进一步从探讨音阶的构成形态，和不同历史时期音阶的演变中去找答案。本文仅在于指出变徵调的存在，并将清角调式也做为一个客观存在的事实反映出来。据此，我们可以说七种调式确实存在于维吾尔民间音乐中。

### 三、三类木卡姆并非一个调式体系

由于我国维吾尔族居聚的地区疆域辽阔，再加上人种、族源、语言、宗教和历史，文化交流等各种因素，使木卡姆的调式呈现出极其丰富、复杂的情况。从各类木卡姆的实际音响与曲谱分析，其调式丰富性是在不同的乐律基础上形成的，概括地说，可归纳为三种调式体系。十分巧合的是，这三种调式体系与三类木卡姆的分类法竟然大体相同。它们是：



一、受中原音乐的影响，以五度相生律为基础形成的《哈密木卡姆》七声调式体系；

二、受北方游牧人的影响，以自然律为基础形成的《多兰木卡姆》，还有伊犁当地的一种套数少的木卡姆，五声调式体系；

三、先以龟兹乐调十二律为基础，后又受阿拉伯九律、及阿尔·法拉比十七律和近代二十四平均律的影响，所形成的《十二木卡姆》七声（兼有八声、九声）调式体系。包括宫、商、角、变徵（清角）、徵、羽、变宫七种调式。

我们对各类木卡姆的乐律、音阶、调式所做的归纳，是根据大量的曲谱资料初步得出的。由于各类木卡姆音阶、调式、旋法不同，显然不能用一种调式体系的理论去解释，也是用一种调式体系概括不了的。其中第三类调式体系中的龟兹乐调是本文要讨论的重点，现在先谈谈前两类。

哈密木卡姆七声调式体系中，最具有代表性的是带有降 $S_1$ 的七声燕乐音阶，它与西北一带的民间音乐有许多共同的特征。历史上哈密又称“伊州”，“伊州大曲”隋唐以前就已传入中原，影响颇为深远。据史载伊州大曲的结构十分完整，并有“侧商调里唱伊州”的诗句。什么是侧商调？如果是燕乐音阶的商调式，则可称燕乐商调式，或清商调式①，为什么称侧商？据夏野同志考证可能是由古琴中正弄、侧弄而来②，中国古琴七弦，采

用五声音阶调弦并将七弦定为：Sol、la、do、re、mi、

Sol、la 七音，在不改调弦的情况下可以视为两种音阶。

例如：——

古琴中的正弄：5 6 (7) 1 2 3 (4) 5 6

侧弄：1 2 3 (4) 5 6 (7) 1 2

我们如果可以将“侧商”解释为古琴侧弄中带有降S<sub>1</sub>的商调式音阶，则这种音阶在哈密木卡姆中是普遍的。如哈密木卡姆中的《乌鲁杜尔木卡姆》第一达斯坦。曲谱如下。

#### 《乌鲁杜尔木卡姆》第一达斯坦



哈密木卡姆中带降S<sub>1</sub>的七声商调式，降S<sub>1</sub>常稍高，故用“↓”来表示。它与西北民歌的风格极相近似。除此，哈密木卡姆中也同时使用新音阶，常用六声或七声，“二变”音通常只作为辅助音用，并以五声为骨干音。

《多兰木卡姆》与伊犁地方形成的套数较少的木卡姆，使用五声音阶和五声旋法。每套木卡姆的散板序唱具有草原牧歌的气息。如伊犁地方形成的木卡姆中的散板序唱，就是由低入

度的羽音。逐渐由低到高迂迴上行至高八度的羽音，以后又在较宽广的音域中起伏最后至主音终止的。

北方游牧人使用自然律的情况可以从以下四方面得到证明。一是由于声乐形式中自然律的存在；其次是拉弦乐器和弹拨乐器无固定品位，故常用泛音；三是一些吹管乐器无按孔或按孔少，多用泛音吹奏法，如角大铜角、胡笳等。乐器成为我们识别音律的“实验台”。多兰木卡姆的音律受着附近地区民间音乐的影响，已没有那么纯正，但旋法上的五声风格仍然十分明显。

下面我们专题讨论“十二木卡姆”的调式。

#### 四、“五旦七声”与“旋宫”之法是剖析十二木卡姆调式的理论基础

我国旋宫的理论早在春秋战国时代就已经产生，《礼记·礼运》中就有“五声，六律，十二管，旋相为宫”。旋宫图是用十二律盘为基础，而用声盘旋转。五声配十二律可得六十调。但先秦的旋宫古法在汉以后严重失传<sup>①</sup>旋宫理论的恢复与完善则与西域音乐传入中原及龟兹琵琶演奏家苏祇婆；和中原音乐理论家万宝常、郑译、祖孝孙、张文收等人的贡献分不开。

《隋书·音乐志》是这样记载的：“周武帝时，有龟兹人苏

祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中，间有七声，因而问之。答曰：“父在西域，称为知音，世代传习，调有七种。”又说：“译遂因其所捻琵琶，弦柱相饮为均，推演其声，更立七均，合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调。十二律合八十四调”。现根据“律有七音，音立一调”，“十二律合八十四调”的理论，和上一节已经阐明的七种调式，与十二律合成八十四调，绘成简要图式（见图一），同时注明各调与基本宫调式的关系。

（图一见下页）

上述一系列引证都是说明调有七种，合十二律共得八十四调，何以又有苏祇婆“五旦七声”五七卅五调之说呢？“五旦七声”应做何解？

“‘旦者，汉言均也’。所谓均是律位有定的一组，或五音，或七音，成为一个音列，也叫做宫”。<sup>⑫</sup>这就是说“旦”为“均”，“均”又是指某一律上的一个八度的音列。一均之中有七声（也即七音），“五旦”即“五均”，每均七音，音立一调，即可得卅五调。

我们已经看到八十四调简要图式，但实际演奏时，常常不是全部应用，而只用其中的一部分。“五旦七声”究竟应包括哪些调？我们根据各调与基本宫调式之间共同音的多少，调发展关系

韵通近，制成八十四调调发展关系图，以表示各调与基本宫的疏密关系。通过这个网状的关系图，再看“五旦七声”与十二木卡姆使用着哪些调。（图二见15页）

图二说明：1. 本图为以下调式分析方便起见，已用今天使用的音名代替律名，唱名代替调式名；

2. 图中以G: do调式为基本宫，虚线以上ra调式为新音阶中可能出现的调式；

3. 图中竖线相互连接的调式为同宫系统调式，实际应用中较常见；

4. 图中横线相互连接的调式为宫调系统关系调中的同调式，不同主音，常见。

5. 图中由左下方至右上方之间斜线相互连接的调式为宫调系统关系调，属同主音，不同调式，实际应用中较常见。

6. 图中由右上方至左下方斜线相互连接的调式为宫调系统关系调，即“移宫犯调”以后的平行调式，为不同主音，不同调式，不同音列。实际应用中较少见。

各调根据共同音的多少所形成的与基本宫的疏密关系，而使相互距离越近，调的转换与调的连接就越容易。这个法则对于今天学过西洋音乐理论的人并不陌生，而在距今已有一千五百余年的龟兹古国，和唐代长安所演奏的龟兹乐和唐代大曲中，也正是

设黄钟为C 十二律名 官调系统 关系调 (同调式) (同主音)		十二律				
		C	$\sharp C$	D	$\sharp D$	E
		黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗
		宫调		商调		角调
各调与基本官的关系	以官为变	变官	官		高	
		以商为宫		变官	官	
	以官为羽	羽		变官	官	
		以角为宫		羽		变官
	以官为徵	徵		羽		变官
		以变徵为宫	变徵	徵		羽
		以徵为宫		变徵	徵	羽
	以官为角	角		变徵	徵	
		以羽为宫		角		变徵
	以官为商	商		角		变徵
	以变为官		高		角	

简要图式

与七种调式						
F	$\sharp F$	G	$\sharp G$	A	$\flat B$	$\flat B$
仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
	变徵调	徵调		羽调		变宫调
角		变徵	徵		羽	
	角		变徵	徵		羽
商		角		变徵	徵	
	商		角		变徵	徵
宫		高		角		变徵
变宫	官		商		角	
	变宫	官		角		角
羽		变宫	官		商	
	羽		变宫	官		商
徵		羽		变宫	官	
变徵	徵		羽		变宫	官

每个音都可建立一个调式，合八十四调

图二、八十四调调发展关系图。





准确的运用着这个客观规律，也即调发展关系的法则，首先使用着那些距离最近的调。“五旦七声”也是基于这一法则，在基本宫与相邻近的五均上建立的各调式。“五旦”并非指五种调式。下面让我们先对十二木卡姆使用的调式与调性阐明之后，再来对照龟兹乐中使用的是哪“五旦”，将更易明瞭。

根据万桐书同志在《十二木卡姆》一书简介中，向我们展示的十二木卡姆调式、调性一览表，和吐尔迪阿洪所使用的莎塔尔的调弦法获悉，在十二套木卡姆中担任主奏乐器的莎塔尔有一根主奏弦，十二根共鸣弦。演唱十二木卡姆时主奏弦定弦音高为C，始终不变。十二根共鸣弦的定弦仅在后六套演唱时做了微小的调整，即将前六套使用的C C d e g a c' d' d' g' d' c<sup>2</sup>，改为C C d e g a d' d' d' g' d' c<sup>2</sup>。这一音之差的改动与木卡姆使用的调式、调性不无关系。据该书记载，十二木卡姆使用的“旦”（“均”或“宫”）却正是： $\overset{\flat}{D}$  E—— $\overset{\flat}{D}$  B——F——C——G 这样五个相邻近的均和平行调式在内的共十八个调。这里应补充的是，如前已提及由于《木夏无热克》木卡姆第三达斯坦的终结音，在莎塔尔演奏时由 $\sharp F$  a滑到S o1，使调式尚不能确定为变徵调式，但若从整首达斯坦演唱中，各乐段多次均在变徵音上收束（见《十二木卡姆》上册第175～176页），而目前这一达斯坦在《艾里甫与赛乃姆》歌剧演出