

维吾尔十二木卡姆

UIGHUR TWELVE MUQAM

2

且比巴亚特

CHABBAYAT

中国大百科全书出版社

维吾尔十二木卡姆

2

且比巴亚特

新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会 编
新疆维吾尔自治区古典文学研究会

中国大百科全书出版社

主 编 铁木尔·达瓦买提

副主编 买买提明·玉素甫
买买提吐尔逊·巴吾东

编 委 铁木尔·达瓦买提(新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会会长)
米吉提·纳斯尔(副研究员)
买买提明·玉素甫(新疆维吾尔自治区古典文学研究会会长、研究员)
伊敏·吐尔逊(研究员)
买买提·司马义(新疆维吾尔自治区十二木卡姆基金会会长)
阿布都热衣木·热介甫(教授)
谢日甫丁·乌买尔(教授)
哈密提·铁木尔(教授)
买买提吐尔逊·巴吾东(副编审)
万桐树(一级作曲) 田联韬(教授)
柯尤慕·图尔迪(一级作家)
乌布利·斯拉木(编审)
张宏超(副研究员)
阿布列孜·夏克尔(木卡姆演奏家)

十二木卡姆歌词整理顾问

买买提·赛莱阿吉(研究员)

哈密提·铁木尔(教授)

斯拉菲尔·玉素甫(研究员)

阿布都克尤木·霍加(研究员)

热合曼·马木提(编审)

十二木卡姆歌词整理小组成员

买买提吐尔逊·巴吾东(副编审)

谢日甫丁·乌买尔(教授)

伊敏·吐尔逊(研究员)

买买提力·祖农(一级编剧)

阿布列孜·夏克尔(木卡姆演奏家)

卡吾勒阿洪(木卡姆演奏家)

艾斯哈尔(副教授)

吐尔逊·吾守尔(副教授) 乌买尔·伊明

买提吐尔迪·米尔扎艾合买提(编辑)

十二木卡姆重新记谱

买提肉孜·吐尔逊(一级作曲)

新发现 53 种曲调记谱

阿布都克里木·吾斯曼(讲师)

十二木卡姆乐谱小组成员

万桐树(一级作曲)

努尔买买提(一级作曲)

周吉(一级作曲)

黑亚斯丁·巴拉提(一级作曲)

阿布力克木·阿布都拉(一级作曲)

苏莱曼·伊明(教授)

韩宝强(博士)

阿布列孜·夏克尔(木卡姆演奏家)

卡吾勒阿洪(木卡姆演奏家)

十二木卡姆歌词汉文翻译

王一之(编审)

张宏超(副研究员)

艾克拜尔·吾拉木(副编审)

伊明·艾合买提

赵国栋(教授)

杨金祥(副编审)

库尔班·巴拉提(副编审)

买买提力·达尼

十二木卡姆歌词汉文译文审定

王一之(编审)

张宏超(副研究员)

艾克拜尔·吾拉木(副编审)

库尔班·巴拉提(副编审)

序、注释、古典诗人小传汉文翻译

艾克拜尔·吾拉木(副编审)

序英文翻译

孟庆时(编审)

徐友渔(研究员) 鲁旭东

拉丁文转写

买买提吐尔逊·巴吾东(副编审)

买提热衣木·沙依提(副教授)

维吾尔文译释、词条索引、注释、古典诗人小传

买买提吐尔逊·巴吾东(副编审)

十二木卡姆乐谱审定

田联韬(教授) 周吉(一级作曲)

新发现 53 种曲调乐谱审定

田联韬(教授) 苏莱曼·伊明(教授)

乐谱记录说明、曲目一览表

阿布列孜·夏克尔(木卡姆演奏家)

阿布都克里木·吾斯曼(讲师)

装帧设计、题图、尾花

吐尔迪·卡德尔

插图

哈孜·艾买提(教授)

维吾尔文书法

尼亚孜·克里木

吐尔迪·卡德尔

摄影

艾力肯·哈德尔

收藏并提供维吾尔十二木卡姆重要组成部分的《阿比倩希曼》、《穆斯台扎特》、《依希热提恩格兹》等珍贵文化遗产者

肉孜阿洪卡伦其

哈力克阿吉 赛帕尔

主要出版编辑人员

总编辑	徐惟诚	
副总编辑	王德有	
主任编辑	杨光辉	阿去克
责任编辑	金 波	阿去克
音乐编辑	曹 莱	
维吾尔文特约编辑	买买提吐尔逊·巴吾东	
	谢日甫丁·乌买尔	
	阿布都克尤木·霍加	
汉文特约编辑	艾克拜尔·吾拉木	
维吾尔文、拉丁文转写责任校对	买买提吐尔逊·巴吾东	
汉文责任校对	金 波	
	艾克拜尔·吾拉木	晓英
维吾尔文特约技术编辑	阿布列孜·卡斯木	
责任印制	童行侃	钱大川



序

维吾尔十二木卡姆,是中华民族灿烂文化宝库中的一块瑰宝,是勤劳而具有创造精神的维吾尔人民的智慧结晶,也是一部用音乐语言叙述维吾尔人民各方面生活的文化艺术百科全书。她巧妙地运用音乐、文学、舞蹈、戏剧等各类艺术形式,表现了维吾尔人民绚丽的生活、高尚的情操、崇高的理想与追求,以及在当时的历史环境中维吾尔人民的喜怒哀乐。音乐的表现既具有抒情性与叙事性,也具有音乐与诗歌和谐统一的特点。十二木卡姆这种巨型音乐作品在世界民族艺术史上极为罕见,被誉为“东方音乐文化的一大奇迹”。

维吾尔木卡姆的历史源远流长,背景广阔,并与维吾尔人民的历史同步发展。她是在不同地域、不同时代由众多的维吾尔民间艺术家、民间歌手、民间演奏家创造并逐步完善的民族音乐套曲。

由于维吾尔族群范围的部落众多,分布

的地域广阔,所以其文化与音乐具有多层次、多源流的特点。古代的国际内陆交通干线——“丝绸之路”横跨整个新疆,维吾尔文化正是在这个作为东西方文化重要交汇点的地域产生的,而作为维吾尔民族文化重要组成部分的音乐艺术也正是在这块土地上形成的。同时,维吾尔人民在本民族固有的音乐艺术的基础上,吸收了其他民族音乐的有益成分,在内容与形式上更加丰富了自己的民族音乐财富。

维吾尔民族音乐的历史悠久。在原始社会,她产生于民间,到了封建社会,这些广泛流传于民间的音乐又得到进一步发展,并逐步系统化。这是维吾尔音乐的时代特色。在维吾尔民族形成过程中,主要族群的各古代部落,他们生活在天山南北、塔里木河流域,在两千年前就已从事农耕,并创造了城市文明。同时,也创造了具有鲜明地域特色和民族风格的音乐作品,出现了各类音乐体裁。后人依据它们发源地的名称称之为:龟兹乐、高昌乐、伊州乐、疏勒乐、于阗乐。这是维吾尔音乐的地域特色。

在作为维吾尔音乐经典的木卡姆的形成过程中,上述时代特色与地域特色起了决定性的作用。作为木卡姆重要组成部分的“琼乃额曼”,在古代称作“大曲”。公元4世纪,在这些“大曲”中,首先是“伊州大曲”,然后是龟兹、高昌、疏勒、于阗等地的“大曲”,相继传入中原地区。据《魏书》、《吕光传》、《北史·西域传》和《隋书·音乐志》记载,木卡姆的最初形成部分——“大曲”,在公元6世纪之前就形成了完整的音乐体系。6世纪至10世纪之间,流传在各地民间的木卡姆曲调进一步丰富和发展,并开始互相渗透。12世纪之后,“大曲”这个名称逐渐被阿拉伯语“木卡姆”所取代。无论“木卡姆”在词源学上有何含义,实际上它是一个专用名称,表示经过规范的、置于一定系统的、一整套大型音乐套曲。14世纪,由于古维吾尔文“察合台语”中大量吸收和使用了阿拉伯语、波斯语,所以在文学、艺术、音乐领域,乃至在木卡姆中也开始部分地使用阿拉伯语、波斯语名称。

属于十二木卡姆范畴的某些主要曲调,早在5世纪由龟兹乐师苏祇婆用图形谱的方

式(吐火罗文符号)记录下来。到了6世纪,法拉比把某些阿拉伯音乐理论中的一些适宜的概念运用到突厥民族的音乐中,创造了用阿拉伯语名称图形谱记录的规则。在大多数情况下,由于木卡姆是民间艺人和乐师们口头传唱下来的,图形谱记录的方法最终未能延续下来。但是,民间艺人和乐师们根据自己的经验,以自己创造的“点形谱”的方式将曲调传授给了他们的弟子们。在中原地区,“大曲”中的某些曲调是在汉字的基础上采用图形谱方式进行记录的,也流传至今。

维吾尔十二木卡姆与古典诗歌相配的形式,早在15世纪就已在新疆各地形成。16世纪,在叶尔羌汗国的苏丹阿布都热西提汗和当时的木卡姆学家阿曼尼萨汗(乃菲斯)、克迪尔汗等人的倡导和努力下,各地的民间乐师和木卡姆学家聚集到一起,各种类型的木卡姆大范围地得到挖掘、收集和整理。他们根据“五旦七调”、“十二高潮”的规则,仔细辨认落实,将木卡姆纳入了一定的系统。由此,维吾尔十二木卡姆形成了现在的规模和样式。根据这个样式,十二木卡姆由《拉克》、

《且比巴亚特》、《斯尔》、《恰哈尔尔》、《潘吉尔》、《乌孜哈勒》、《艾介姆》、《乌夏克》、《巴雅特》、《纳瓦》、《木夏吾莱克》、《依拉克》等十二部分组成。然而，随着岁月的流逝，木卡姆的名称及顺序曾发生过变化。同时，十二木卡姆的一些地域性变体也并存于世。其中比较著名并且具有一定特色的当属哈密木卡姆和多郎木卡姆。

每部木卡姆有“克里希曼”（即“琼乃额曼”中的“序曲”），它决定着该部木卡姆的“母调”，是整个一部木卡姆中各类曲调的基础和主干。一部木卡姆分成《琼乃额曼》、《达斯坦》、《麦西热甫》等三大部分。《琼乃额曼》又由《太艾则》、《奴斯赫》、《朱拉》、《赛乃姆》、《赛勒克》、《佩希热维》等若干曲调组成。这些曲调又演变出几个曲调，这些曲调又都有自己的变奏曲和尾声。变奏出来的曲调如果脱离“母调”，可以成为独立的乐曲。“克里希曼”中的主旋律在木卡姆第三部分是富有特色的，根据音乐的发展而产生各种变化。木卡姆《琼乃额曼》部分的结尾是《太依克特》，它是从第一部分过渡到第二部分《达斯坦》的

桥梁。《琼乃额曼》中的曲调大部分是抒情曲。《琼乃额曼》中的主旋律在《达斯坦》中也是相互交织出现的。因此,木卡姆的《达斯坦》部分的旋律结构是《琼乃额曼》主旋律的继续与发展。《达斯坦》部分中的曲调所配的唱词是表现英雄业绩、人道主义、纯真爱情、道德情操、科学知识等内容的叙事长诗,平时演唱需要3~5夜。也有个别唱词配以古典诗人的格则勒。每个曲调中间有变奏曲。木卡姆的第二部分也可以称为叙事性部分。其后是由欢快、热烈、短小、自由的歌舞曲调组成的第三部分《麦西热甫》。这部分是戏剧性部分,广泛流传于民间。另外,在维吾尔族极为普及的聚会或麦西热甫中,木卡姆的某些组曲是以《赛乃姆》之名演奏的。这种《赛乃姆》富有地域特色,被分别称作《喀什噶尔赛乃姆》、《库车赛乃姆》、《库尔勒赛乃姆》、《伊犁赛乃姆》、《哈密赛乃姆》。

维吾尔十二木卡姆独具民族特色的旋律,完整系统化的音乐结构,丰富多彩的曲调,复杂的演奏技巧,多变的节奏,多彩的音乐形象等等,都明显有别于其他民族的古典

音乐或“木卡姆”。十二木卡姆是与维吾尔人民在长期的历史过程中形成的哲学观念、心理素质、生活方式、风俗习惯与道德观念等紧密相连、浑然一体。因此,维吾尔十二木卡姆在旋律、色彩、风格、演技、节奏等方面独具特色。木卡姆的旋律层层交融,以“母调”与主旋律为基础与主干,在一种曲调与韵律之间又派生出各种分支旋律。旋律中,像链条一样一贯到底的主题又很多。这些主题沿着一定的线路交替发展,创造出多种音乐形象。因此,人们在聆听木卡姆时,会产生一种激奋的、欢快的、充满希冀与活力的、高昂的、迷人的、使人遐想的爱与恨的感觉。

维吾尔十二木卡姆也是维吾尔诗歌的音乐表达形式。每个木卡姆配上内涵丰富、轻松活泼、便于演唱的古典诗歌(主要是格则勒)或民歌而显得情趣盎然、生机勃勃。每个木卡姆的第二部分与民间流传甚广的叙事长诗紧密配合,交相辉映。这些带有情节性和劝喻性的歌词,给人一种强烈的美的享受。《麦西热甫》中的曲调与在维吾尔文学中广泛流传的民歌和一些通俗易懂的优美古典诗歌

相配合,把整个木卡姆推向高潮,使聆听者情不自禁地把自己投入到歌舞的漩涡中。

16世纪,十二木卡姆通过整理,其曲调配上那个时代古典诗人的诗词或民间长诗是自然的。但是,随着时代的推移,根据木卡姆艺人的意愿、场合的需要和某些聆听者的需求,其歌词也是不断变化的。

流传至今的歌词,其主要来源,还是著名的人民艺术家、木卡姆大师吐尔迪阿洪从祖辈那里继承,又传给我们,并经过时间与场合筛选的那些歌词。歌词的内容与音乐的内容、歌词的结构与音乐的结构、歌词的韵律与曲调的韵律完美结合,十分谐调。

数百年来,维吾尔十二木卡姆经历了各种政治与社会、宗教与精神的风浪与挫折,受到无数民间艺人不惜生命的保护和爱惜,才传唱到今天。在这方面,木卡姆演唱大师吐尔迪阿洪做出了不朽的贡献,功不可没。这位非凡的艺术大师,在根本不看乐谱、不出差错的情况下,按照每个木卡姆的旋律与顺序,可以演唱二十四个小时,把十二个木卡姆从头至尾演唱下来。我们完全可以称他为一部

“活的音乐百科全书”。这一殊荣归属于他，是当之无愧的。他的同行卡伦琴演奏师肉孜阿卡、弹布尔演奏师肉孜(肉孜弹布尔)等人，也可以称得上是人民的艺术家。

与在民间流传广泛的《麦西热甫》和《赛乃姆》不同，木卡姆的《琼乃额曼》部分由于流传的范围狭窄，能够在脑子里熟记并连续演唱的民间艺人屈指可数。因此，临近解放前，我们的这一音乐瑰宝已经到了濒临灭绝的境地。中华人民共和国的建立，拯救了十二木卡姆。自1950年至今，当时的新疆省委和省政府、现在的新疆维吾尔自治区党委和人民政府，在各个历史时期始终不渝地对十二木卡姆给予了特殊的关怀与支持，并做出过许多具体的指示。十二木卡姆的录音工作早在1950年就已经开始。有关部门于1951年7月、1954年8月，把吐尔迪阿洪、肉孜弹布尔等民间艺人、木卡姆演奏家和他们的同行两次邀请到乌鲁木齐，把十二木卡姆的绝大部分录了音。在这项工作中，音乐家万桐树先生充分认识到十二木卡姆是一件无价之宝，花费了极大的心血，第一次把十二木卡姆用

五线谱记录下来。著名的诗人们在记词方面也付出了辛勤劳动。由此,十二木卡姆得以从濒临灭绝的边缘上拯救出来。随着时代的发展,十二木卡姆的挖掘、整理工作也在不断地进行。此后,又从文艺部门抽调数位专家,根据录音重新演唱,通过广播电台向人民播放。在这一领域,著名民间艺人则克利·艾力帕塔充分显示了自己的艺术才华。新疆人民广播电台也为此做出了贡献。早在20世纪30年代,新型戏剧艺术在新疆舞台出现之后,木卡姆音乐的某些部分就曾从民间走上舞台。从30年代至60年代,在舞台上演出的大部分歌舞节目是以木卡姆曲调为主的。60年代后,某些以政治与社会为题材的舞台作品,也是以木卡姆的主要曲调为基础,再融会个别木卡姆中的个别曲调进行演出的。木卡姆在政治题材的舞台作品和歌曲中也充分显示了自己的感染力和生命力。

中国共产党的十一届三中全会之后,十二木卡姆的挖掘、整理、完善、研究工作得到进一步加强。特别是实行改革开放政策,提出两个文明建设一齐抓的方针之后,十二木

卡姆的研究工作更加活跃起来。1987年,新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会成立,之后又成立了新疆木卡姆艺术团。全区、全国及国际范围的十二木卡姆学术研讨会相继召开。新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会和新疆维吾尔自治区维吾尔古典文学研究会共同对十二木卡姆歌词进行了大量的学术研究。由此,作为新型学科的木卡姆学正式形成。同时,十二木卡姆也开始跨出国门,走向了世界,在国际舞台上奏响了具有魅力的乐章,使世人赞叹不已。

维吾尔十二木卡姆可以分为乐曲与歌词两大领域。以吐尔迪阿洪为首的一批木卡姆艺术大师传给我们的乐曲与歌词,在整理、补充和完善的工作中,成为最主要的依据和基础。在这个基础上,十二木卡姆的乐曲和歌词曾得到多次整理与出版,并逐步完善和规范化。在新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会与维吾尔古典文学研究会中的部分专家、学者们艰苦的努力与探索下,十二木卡姆乐曲与歌词,在保持和继承优秀传统的基础上,得到了进一步的补充和完善,在研究木卡

姆的道路上,迈出了可喜而坚实的一步。18世纪著名和田籍木卡姆学家、学者伊斯米图拉·本·尼米吐拉·穆吉孜在其专著《乐师传》中称:“阿曼尼萨汗曾把她的抒情诗汇编过一本诗集,题名为《乃菲斯诗集》,还创作过《心灵的钥匙》、《美的品德》等著作。她还创作了一部名为《依希热提恩格兹》的木卡姆。”

在新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究会与维吾尔古典文学研究会的专家、学者们认真的探讨与艰苦的努力下,阿曼尼萨汗的作品《依希热提恩格兹》(激人欢乐的乐章)得以发现。这部木卡姆包括 11 种曲调,配有 92 首古典诗歌、20 首民歌。同时,作为十二木卡姆中每个木卡姆的跋或结论的《阿比倩希曼》与作为十二木卡姆《琼乃额曼》部分中的一个曲目《穆斯台扎特》也得以发现。它们包括 39 种曲调,配有 244 首古典诗歌。另外,作为《拉克》、《且比巴亚特》等木卡姆重要组成部分的 13 种曲调被发现。由此,以上几个木卡姆得以进一步补充完善。

新发现的《依希热提恩格兹》与十二木卡姆《阿比倩希曼》、《穆斯台扎特》等曲目,被收

录进了作为十二木卡姆的第 13 部书——《〈阿比倩希曼〉与〈依希热提恩格兹〉》一书中。

以上的木卡姆和曲调的发现,是我们文化生活中的一件大喜事。因为,它可算作十二木卡姆历史上的第三次大规模的整理、补充和完善。

这次全面补充整理后重新出版的 13 部书包括:乐谱、维吾尔文歌词的拉丁文转写、歌词、歌词来源、歌词韵律揭示、现代维吾尔文译释、词汇索引、歌词汉语译文、注释、古典诗人小传、十二木卡姆曲目一览表、乐谱符号说明。

十二木卡姆歌词,于 1964 年、1983 年根据吐尔迪阿洪演唱的歌词整理出版过两次。但因种种社会原因和演唱过程中的走样,某些歌词被删减、讹传而与原貌或有不符。有的重复多次或不合节律,有时甚至把两三位诗人的诗词混编在一起。在 1993 年第二次歌词整理中,以上不足之处一定程度上得到了纠正。但是,在这次重新深入研究过程中,我们仍然发现有不能令人满意的地方。

1995年,新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会和维吾尔古典文学研究会组织47位专家、学者分成4个小组,制订出11项学术原则。根据这些原则,对全部歌词进行第三次系统而认真的整理,准确核实所有歌词的来源,全面继承歌词内容与韵律、乐曲的曲目与韵律相吻合的传统。个别歌词不完整的地方,根据该歌词原手抄本加以补充。有些重复的歌词,则用该歌词作者的其他歌词或是用同时代的其他诗人适合的歌词加以替换。在选配古典诗人歌词时,我们注意挑选维吾尔古典诗歌中具有抒情特点的优秀诗作。这次整理的歌词出自于44位古典诗人之手。古典诗歌主要根据阿鲁孜韵律的“热麦勒”(Ramal)、“艾捷吉”(Hajaj)、“热介孜”(Rajaz)、“穆台喀日甫”(Mutakarip)、“穆吉台斯”(Mujtas)、“穆扎日”(Muzari)等韵律创作的格则勒。过去收入到十二木卡姆《达斯坦》部分的歌词中只有两部长诗的片断。这次整理中,选取了在民间广泛流传并较有影响的优秀民间长诗,如:《艾里甫与赛乃姆》、《拜赫拉木与迪丽阿拉姆》、《玉素甫与艾合买提》、

《乌尔丽哈与海米拉江》、《赛乃拜尔》、《帕尔哈特与西琳》、《尼扎穆丁王子与热娜公主》等手抄本中的一些精彩片断。木卡姆《达斯坦》部分,除了收录 14 部民间长诗的某些片断之外,还收入了一些古典诗人用接近“卡斯代”(Kasida)体裁写成的格则勒,并将其加以重新整理。在选收民歌时,在内容、形式、情节的连接、逻辑关系、历史和艺术等方面也特别有所注意。

十二木卡姆的记谱工作,这次进行的也很扎实。我们参照音乐家万桐树先生根据吐尔迪阿洪为首的木卡姆艺人演唱时录音记录的最初乐谱,又重新做了记谱工作。在记谱中,严格按照曲调区分的规律,重视了准确表现每个曲调原貌的细节。这次重新记录乐谱,得到了北京有关音乐研究部门和著名音乐家黄翔鹏研究员、田联韬教授等人的审核与鉴定。

为给不懂维吾尔语的音乐工作者或音乐爱好者学唱提供方便,我们把维吾尔文歌词转写成为拉丁文。歌词全部重新翻译成了汉文。

在编辑整理过程中,我们反复听取了有关木卡姆学家、音乐家、文学家等专家们的意见,并反复进行了修改。

这部《维吾尔十二木卡姆》是诸多木卡姆大师、木卡姆学家、木卡姆艺人、音乐家、古典文学家多年来辛勤劳动、艰苦工作和深入研究的成果。我们希望,这部书将会成为一部历史性的,不可或缺的基础性著作,为更深入、更全面地研究十二木卡姆提供便利条件,为世界有关民族的木卡姆比较研究提供便利条件,并形成和发展我国的木卡姆学理论,为社会主义祖国精神文明建设做出贡献!

近两年来,通过两个学会的专家、学者们的努力、艰苦探索和辛勤劳动,十二木卡姆的乐谱与歌词,在继承传统的基础上,得到进一步补充和完善。乐谱与歌词中长期存在的某些不足之处得到了纠正。尽管如此,还可能存在一些不尽人意之处。衷心希望同行们予以指正。

铁木尔·达瓦买提

一九九六年十月

PREFACE

The whole volume of Uigur Twelve Muqam (Mukam, Mukami, Makom) is a precious gem in the splendid cultural-house of Chinese nation. It is a crystallization of wisdom of the industrious and creative Uigur people; also like an encyclopedia of culture and art describing with words of music the Uigur people's life in all aspects. The bright life, the noble sentiments, the lofty ideals and pursuits, as well as the happiness, anger, sadness and joy Uigur people experienced in real, living conditions have been skilfully and richly expressed by such artistic forms as music, literature, dance, theater, etc. The characteristics of the musical expressions of the Twelve Muqam consist in its harmonious unity of lyricism and narration, music and poetry. This great work of music is quite unusual in the history of art of various nations all over the world, and is valued as "one of the wonders in the Oriental musical culture."

Long and wide is the historical origins and background of Uigur Muqam, which has been parallelly developing with Uigur people's historical process. It is a cycle of folk music created and progressively completed by a

great number of Uigur folk art pioneers, folk singers and folk virtuosos of different regions and different times.

Since there are many tribes within the vast range of Uigur racial group, and its culture, including musical art came out and developed from around the ancient main line of communication between the inland and the outerworld, the Oriental-Occidental place of focus, i.e., the Silk Road across Xinjiang, hence the highlights of its culture and music are of multiple levels and numerous sources. In the meantime, on the basis of its own intrinsic musical art, Uigur people assimilating positive and productive elements from other nations, have very much enriched its national music both in content and form.

Uigur music has a long history. In the primitive stage it originated among the people, while in the feudal age, these widely spread folk music and instruments were developed and gradually systematized. Thus Uigur music reflects also the features of times. Various ancient tribes, belonging to the main racial group of Uigur nation living by the south side and north side of Tianshan and along Tarim. He have about 2000 B.C. begun to cultivate, to create urban civilization and magnificent musical culture marked by outstanding local colour and national style. Then a variety of musical styles emerged out of this vast plain, according to their places of origin, they were respectively called as Kuqa Music, Turpan

Music, Komul Music, Kashgar Music and Hotan Music. These are the distinctive regional features of Uigur music, such regional features and styles of the times shown above, have decidedly played an important part in developing Muqam as the Uigur musical classics, Qong Nagma, an important constituent part of Muqam, was called in anciant time as Daqu (大曲, grand music of songs and dances). By 4th century, some among these Daqu, such as Daqu at first, and then Kuqa Daqu, Turpan Daqu, Kashgar Daqu, and Hotan Daqu, spread successively to Central Plains. In accordance with the accounts of Lu Guang Zhuan (《吕光传》, Biography of Lu Guang) in Wei Shu (《魏书》), as well as Xi Yu Zhuan(《西域传》, *Western Region*) part in Bei Shi (《北史》, *History of Northern Dynasties*), and Yin Yue Zhi (《音乐志》, *Musical Records*) in Sui Shu (《隋书》), the original part of Muqam, i.e., Daqu, before 6th century, had been perfectly developed its musical system. During 6-10th century, those melodies of Muqam had been widely circulating among the people, and were further enriched and advanced, and began to be penetrated with each other. After 12th century, the name of Daqu was gradually replaced by Muqam in Arabic. No matter what is the meaning of Muqam in etymology, it's in fact a proper name or term for a whole set of grand musical cycle

which has been standardized and fixed in a definite system. By 14th century, due to the vast assimilation and usage of Arabic and Persian in ancient Uigur literary language called as Chaghatay, there occurred in the realms of literature, art, music and even in Muqam to use partially names or terms in those Arabic and Persian languages.

As early as 5th century, some main melodies belonging to the category of Twelve Muqam were recorded by jougleur Sujiwa of Kuqa with notations of picture (Tohri symbols). Then, Farabi applied some appropriate ideas of Arabic musical theory to Turkic folk music, and produced rules for recording notations of picture in Arabic names. But in nine cases out of ten, because of that Muqam were transmitted from mouth to mouth by folk artists and jougleurs, the method of record with notations of picture was eventually impossible to last. Nevertheless, folk jougleurs basing on their own experiences invented notations of point which were imparted to their followers. But in Central Plains, some melodies in Daqu, which were recorded by notations of picture on the basis of Chinese characters, also spread continuously to this day.

As early as 15th century the style of Uigur Twelve Muqam arranged in pairs or groups with classical poems and songs, have been shaped at different places in Xinjiang. In 16th century, under the initiative and support of

Abdirishit'han in Yarkant, Amannisahan(pen name: Nafis), and then Kedirhan, experts of the study of Muqam, folk jougleurs and experts of the study of Muqam gathered together, and various kinds of Muqam had comprehensively been digged, collected and sorted out. Then according to the rules of Pentatonic scale and Hepta chord, and 12 high pitch sounds, they were carefully identified and set in a definite system. Thus Twelve Muqam of Uigur nation has its present broad dimension and style of music. In accordance with this style, Twelve Muqam consist of 12 different parts, which are Rak, Qabbayat, Sigah, Qahargah, Panjigah, Uz'hal, Ajam, Uxxak, Bayat, Nava, Muxavirak, and Irak. Nevertheless, as time goes on, the name of Muqam and its order have had some changes. In the meantime, there are some different changes of them caused by different regions; Komul Muqam and Dolan Muqam can be taken as examples among those Muqams relatively well-known and with definite characteristics.

There is a Kirixma (i.e., introduction in Qong Nagma) in every part of Muqam, it decides the fundamental key of that part of Muqam, and is the basis and mainstay of various kinds of melodies in any one part of Muqam as a whole. Then, one Muqam is divided into 3 large parts: Qong Nagma, Dastan, and Maxrab. And Qong Nagma consists of several melodies, such as Taazza, Nus'ha, Jula, Sanam, Salika, and

Pixrav (These melodies evolve again into several different ones). These melodies have also variations and codas of their own. If the melody developed separates itself from the fundamental key, it may be established as an independent music. The leading-melody in Kirixma is full of distinctive features in the 3rd part of Muqam, and may be developed into various kinds of changes following the musical developments. The coda of Qong Nagma, one part of Muqam, is Takit, which is the interim bridge from the 1st part to the 2nd part, Dastan. Most part of the melody in Qong Nagma is the music of lyric. The leading-melody in Qong Nagma arises mingled now and then with Dastan. Hence the structure of melody in this part of Muqam, Dastan, is the continuity and development of the leading-melody of Qong Nagma. The librettos arranged in pairs and groups with the melody in the Dastan part, are long narrative poems appropriate to depict heroic glorious achievement, humanitarianism, pure love, moral sentiments, scientific knowledge and so forth, which usually needs 3-5 nights to be sung in a performance. There are very few librettos which are arranged in pairs and groups with classical poet's Gazal (two-line poem). There are variations in the middle of every melody. The 2nd part of Muqam may be also called as the narrative part, after which the 3rd part, Maxrab, is formed by

lively, enthusiastic, short and free melody of songs and dances. This part of Muqam widely spread among the people, may be called as a dramatic part. Certain of the suites of Muqam are widely given by instrumental performance and in the name of Sanam played at the most popularized meetings or Maxrab in Uigur nation. And this kind of Sanam is also rich in regional features, they are respectively called as Kashghar Sanam, Kuqa Sanam, Korla Sanam, Ili Sanam, and Komul Sanam.

Uigur Twelve Muqam have particularly melodies with national features, completely systemized musical structure, varied and colourful melodies and meanings, complexity of the skill of performance, changability of rhythms, colorfulness of musical images, etc., which are obviously different from the classical music or Muqam of other nations. Twelve Muqam link closely philosophical ideas, psychological quality, way of life adapted to region, customs, habits and moral concepts -- these material and mental conditions -- which have been shaped by Uigur people in a long historical process, and becomes to be united with them as an integrated whole. Hence, Uigur Twelve Muqam have distinctive characteristics in melody, colour, style, performance skill, rhythm, etc. Muqam melodies are interweaved level upon level, with fundamental key and leading-melody as basis and mainstay, while varied branches

of melodies are derived from between one kind of melody and metre. In melody, there are also many themes linking everything well just like by chains.

These themes are alternately developed along a certain line, with the result that many a musical image are invented. Thus, when one is listening to Muqam, he will immediately get deep feelings of love and hatred with enthusiasm, joy, full of hope and vitality, elation, fascination and daydream.

Uigur Maqam is the musical form of expression of Uigur poems and songs. Each Muqam looks to be full of life and delightful charm, whenever it is accompanied by those classical poems and songs (mainly Gazal) and folk songs with profound implications, substantial contents, lustrous colours, nice sounds, and at the same time those poems and songs are joyful, lively and easily to be performed. The 2nd part of each Muqam links closely long narrative poems which are traditionally handed down among the people, the music and poems add radiance and beauty to each other, which appears to be much more dazzlingly brilliant, bright and colorful. These words of song with plot, explanation, and advice give us a strong, wonderful, and aesthetic enjoyment. Once the melodies in Maxrab are played in an arrangement in pairs and groups with those folk songs widely spread in Uigur literature and with some graceful classical poems and songs

which can be easily understood, the whole part of Muqam is then pushed to the climax of the play, the audience will be so excited and touched that they can't help throwing themselves into the magical whirlpool of songs and dances.

In 16th century, during the process of collation of Muqam, its melody was set naturally with classical or folk poems of those times. However, the words had been changed continuously as time went on according to preference of Muqam artists, needs of performing occasions and demands of some audience.

The words handed down to present days originate mainly from those which were inherited from ancestors and passed on to future generations by Turdi Ahun, the people's artist and great master of Muqam, and those which stood up to selections of performing occasions and times. There is a perfect coordination and harmony between the contents, structures and rhymes of words and tunes.

It is only after experiencing various political and social turmoils and religious and cultural changes and owing to defend even at price of life by countless folk artists for several centuries that Uigur Twelve Muqam has passed for singing today. The great singing master Turdi Ahun made an everlasting contribution to Muqam. The outstanding artist could sing the twelve songs of Muqam from the beginning to the end lasting 24 hours in accordance with the rhyme and

order of every Muqam without looking at music scores and without any mistake. It is no exaggeration to call him a “live encyclopedia of music” which he fully deserves. Other musicians, such as Rozi Aka, a Kalun player, and Rozi (or Rozi Tanbur), a Tanbur player, can also be regarded as great artists.

Different from *Maxrab* and *Sanam* which widely circulating among the people, *Qong Nagma*, a part of Muqam, spread in a narrow scope, so few of folk singers could remember it very well and perform it completely. For this reason, our musical gem faced an impasse in the end of 1940's. It is the founding of New China that saved Twelve Muqam. From 1950 up to now, in various historical periods, the Xinjiang provincial committee and provincial government' then and now the Uigur Autonomous Region party committee and people's government have concerned and supported steadfastly and unusually Twelve Muqam and given many instructions to it. The work of recording Twelve Muqam began as early as in 1950's. The departments concerned invited folk singers and Muqam performers, such as Turdi Ahun, Rozi Tanbur and others to Urumqi respectively in July of 1951 and August of 1954 and recorded the most part of Twelve Muqam. While doing this, Mr. Wan Tongshu, a musician, realized very well that Twelve Muqam was a priceless treasure and recorded it with five-line staff for

the first time expending his great energies. Some famous poets worked very hard to record words. By means of this, Twelve Muqam was saved from the verge of impasse. With the development of times, the work of collection and collation of Twelve Muqam had been carried out continuously. After this work, some experts were transferred from their departments to help reperforming Twelve Muqam according to the records and people enjoyed the programme from broadcast. Zikri Alfatta, a famous folk singer, manifested fully his artistic talent and Xinjiang People's Broadcasting Station did its bit for making the programme. As early as in 1930's, some parts of Muqam music were performed on stages, not only circulated among the people, just after modern drama appeared on stages in Xinjiang. Most songs and dances on stages were based mainly on Muqam tunes from 1930's to 1960's. After 1960's, some stage programmes with political and social themes appeared which were based on the main melody of Muqam and added by its other melodies. Muqam manifested fully its appeal and vitality also in stage performance and songs with political themes.

Many practical and effective things have been done for Muqam collection, collation, improvement and study after the 3rd Plenum of the 11th Central Committee of CPC. The research work of Twelve Muqam has been brisk especially

after policies of reform, open door and construction of both material and spiritual civilizations were carried out. In 1987, the Society of Twelve Muqam of Xinjiang Uigur Autonomous Region was set up, then art ensemble. Regional, national and international symposiums of Twelve Muqam were held one after another. The Society of Twelve Muqam and the Society of Uigur Classics of Xinjiang Uigur Autonomous Region have done jointly a lot of academic research work on the words of Twelve Muqam. For all of mentioned above, study of Muqam, a branch of modern learning, has been formed. Twelve Muqam stepped out of China and towards the world, its musical sound has been played attractively on the international stage and highly praised by peoples of the world.

Uigur Twelve Muqam can be divided into two parts, one is the music composition and another is the words. Those handed down by Muqam masters headed by Tardi Ahun are the main ground in the work of its collation, supplement and improvement. Based on them, the music composition and words of Twelve Muqam have been collated and published, and therefore perfected and standardized gradually. Some experts and scholars of the Society of Twelve Muqam and the Society of Uigur Classics of Xinjiang Uigur Autonomous Region made the first, solid and encouraging progress on the road of Muqam study by their efforts and serious research.

Thus, Mugamology has been shaped as a new study. One of examples is the discovery of Amannisahan's work *Ixrat Anggiz* (exciting movement). This Muqam includes 11 melodies, 92 classical poems and 20 folk songs. In his works *Biographies of Musicians*, Ismitulla Bin Nimitulla Mujizi, a famous Muqam expert and scholar born in Hotan in 18th century, said, " Amannisahan compiled a collection of poems of her lyrics titled as *Diwan Nafis (Nafis' Collection of Poems)* and wrote works *Xurhul Kul up (The Key of Soul)* and *Ahlakul Jamil (Virtue)*, etc. She produced a work of Muqam titled *Ixrat Anggiz*".

At the same time *Abiqaxma* one of the postscript or conclusion of each Twelve Muqam, and the song *Mustahzat* one part of *Qong Nagma* of Twelve Muqam, have been both discovered with 39 melodies arranged in pairs or groups with 244 classical poems. In addition, 13 melodies, which are the important components of *Rak* and *Qabbayat* of Twelve Muqam have been found as well. The above Muqam, then, have become more completed.

Ixrat Anggiz and the songs such as *Abiqaxma* and *Mustahzat* of Twelve Muqam which have been newly discovered are included in the book of *Abiqaxma and Ixrat Anggiz*, the thirteenth book of Twelve Muqam.

It is a great pleasure for our cultural life that the above Muqam and melodies have been discovered, which can be

regarded as the 3rd time to arrange, supplement and perfect Twelve Muqam on a large scale in it's history.

The 13 books republished after such an all-round complement consist of the notations, international phonetic symbols for Uigur, words of songs and their origin, scansions, morden Uigur translation of the words, proper names and terms, index, Chinese translation of the words, notes, lexical index brief biographies of the classical poets, table of the songs of Twelve Muqam, and the symbolic explanations of the notations.

On the ground of the singing by Turdi Ahun, the words of the songs of Twelve Muqam have been published in 1964 and 1983. Because of different social factors and the blunders in the singing which made some of the words deleted or misdiffused, these publications are inconsistent with the original. One can find some of the same words repeated again and again or not matched with metre, and even some poems of different poets are mixed. Such errors have been modified to a certain extent when the second arrangement of the words was carried out in 1993. But there are still many things dissatisfied when we deeply restudied them this time. In 1995, 47 experts and scholars, convened and seperated into four groups by the Society of Twelve Muqam and the Society of the Uigur Classics of Xinjiang Uigur Autonomous Region, formed 11 regulations, according

to which they systematically and seriously arranged the whole words of the songs for the third time. With exactly examining the origin of all the words, they tried to inherit thoroughly the tradition of making harmony between the rhythm and the content of the words as well as the songs of the composition. Few fragments of the words have been completed with reference to the hand written-copy. While those words which are heavily repeated and mixed have been replaced by other words of the same author or proper words out of other authors in his same period. In order to arrange in pairs or groups with the words of classical poets we choose carefully the excellent lyric poems from those classical Uigur ones. The words under this arrangement are written by 44 classical poets. The classical poems are mainly Gazal which are written in accordance with the rhythm of Aruz such as Ramal, Hajaj, Rajaz, Mutakarip, Mujtas, and Muzari. Those words which are previously taken in *Dastan* of Twelve Muqam are only fragments of two long poems. During this arrangement we pick from the hand written-copy some of the splendid passages of the long folk poems popular among people, such as *Gherip-Sanan*, *Bahram-Dilaram*, *Yusuf-Ahmad*, *Horliha-Hamrajan*, *Sanawbar*, *Farhat-Xirin*, and *Prince Nizamidin and Princess Rana*. Excepting the fragments of 14 long folk poems, we take in *Dastan* of

Twelve Muqam some of the Gazal almost written in the Kasida style by classical poets. When we choose those folk songs we devote much attention to their contents, forms, connections between plots, logical relations, history and artistic styles.

We have also done a solid work in recording the notations of Twelve Muqam this time. In reference to the first notations which are recorded by the musician Wan Tongshu from the singing of the artists, with Turdi Ahum as their leader, we have done this work again. In doing this we lay stress on accurately depicting the original details of every melody in the light of the principle of strictly distinguishing between different melodies. The work has been examined and appraised by the related research organizations of the capital and some famous musicians such as Huang Xiangpeng (research fellow) and Tian Liantao (professor).

In order to provide facilities for reading and learning the songs to those musicians and philharmonics of other nationalities who do not know Uigur, we have transformed the words of songs into Latin by the symbols of common use in the world, and translated all the words into Chinese.

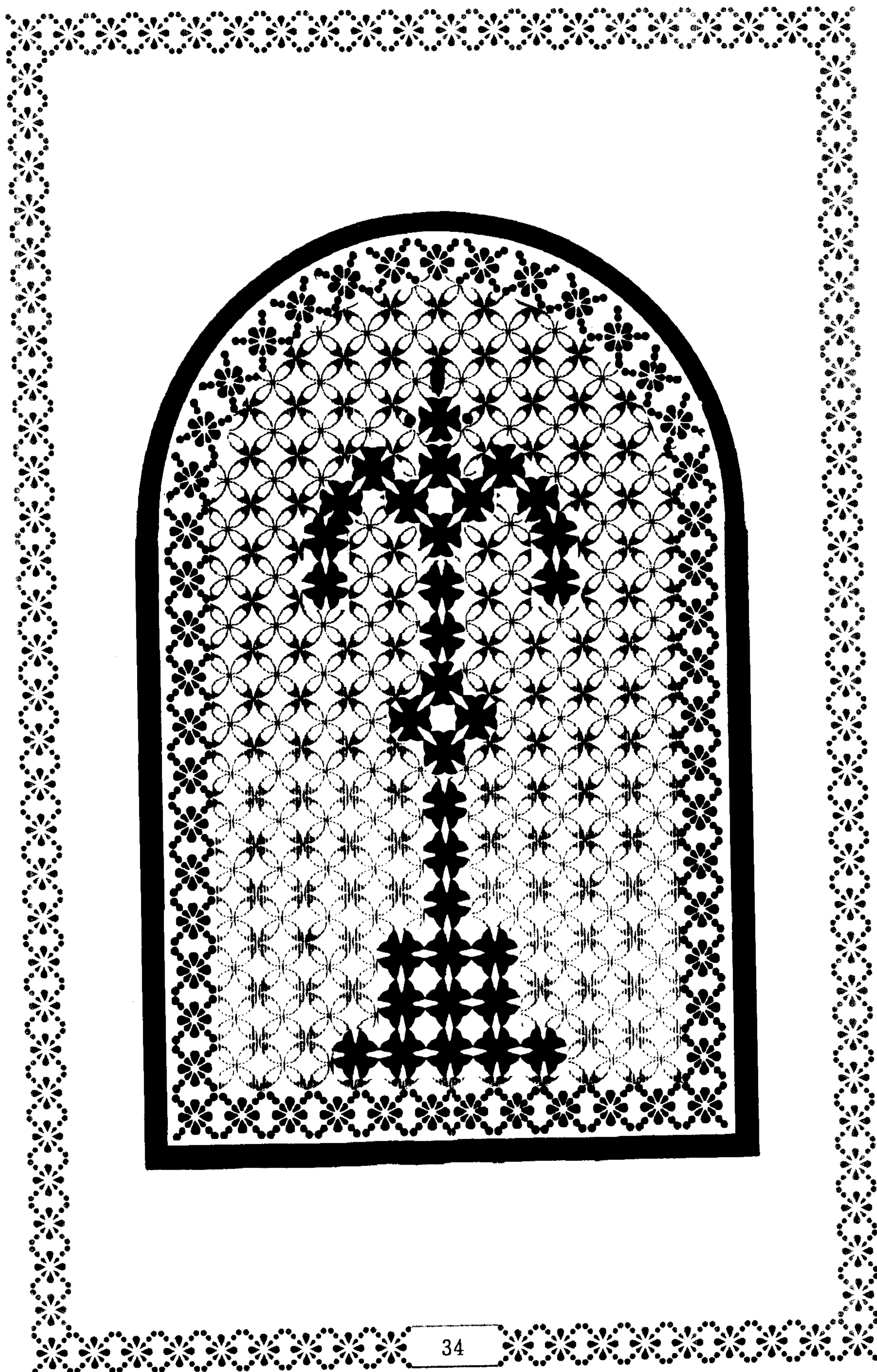
In publishing this book, we have revised it repeatedly following the opinions of the experts of study of Muqam and some musicians and literati.

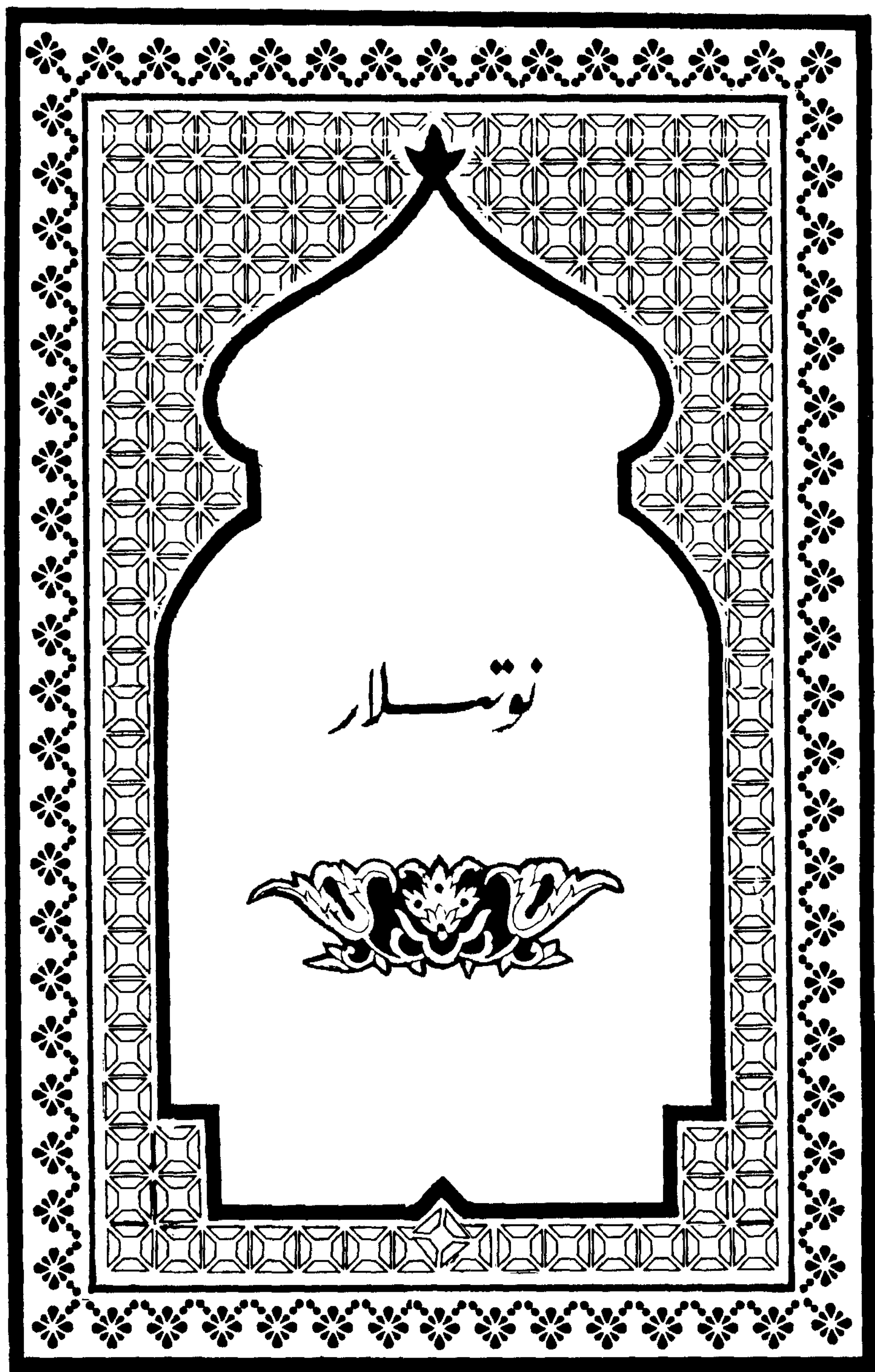
The presented *Uigur Twelve Muqam* is the result of the hard work and thorough study by a lot of masters of Muqam, experts of Muqam, artists of Muqam, musicians, and literati of classics. We hope this book will be such an indispensable and basic one that can make things much more convenient for the deep and thorough research of Twelve Muqam and comparative study of Muqam of different nationalities all over the world, and that we can develop a Chinese theory of Muqam and make a due contribution to the socialist civilization of our country.

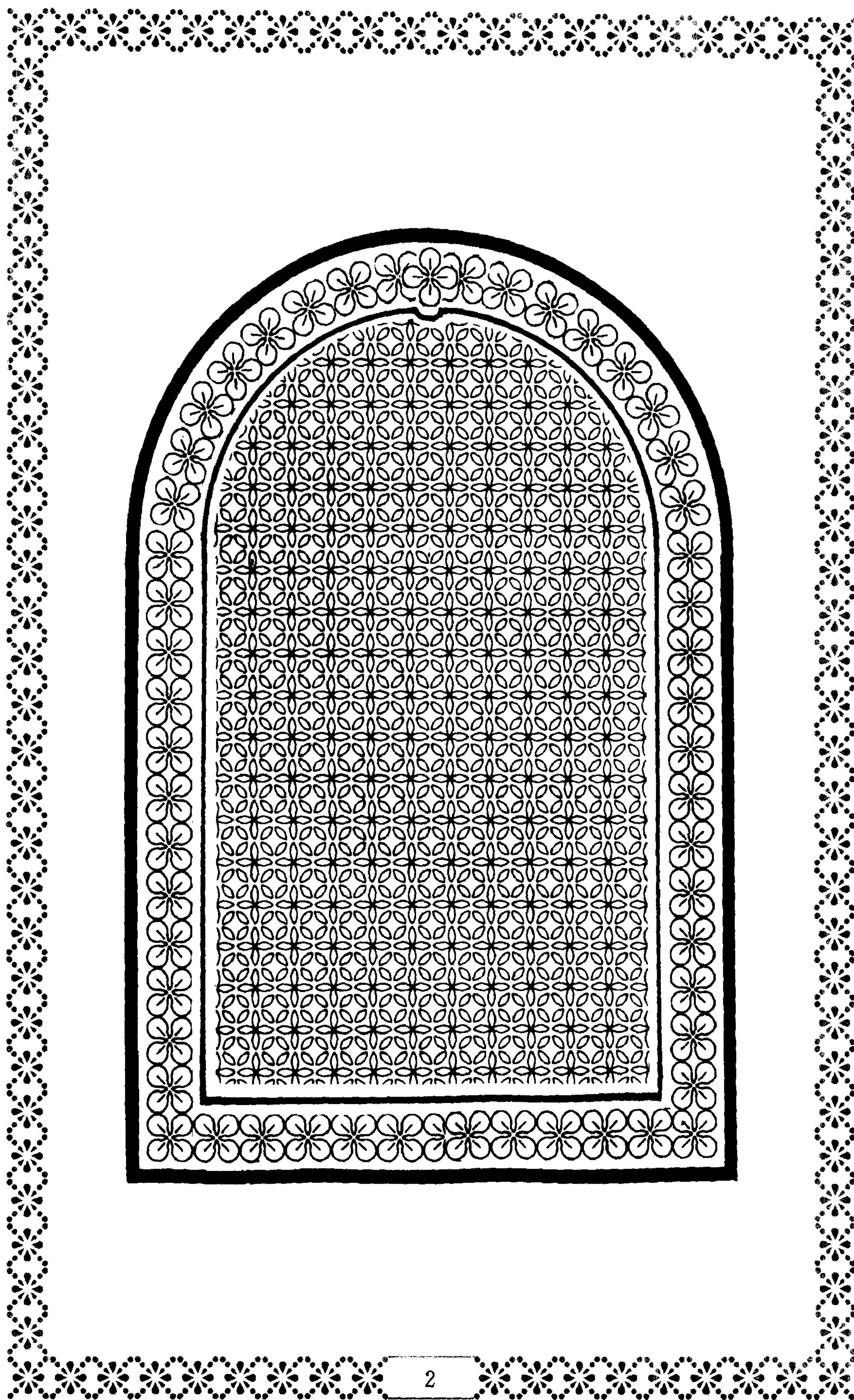
Recently, with their great efforts, hard work and valuable explorations of the experts and scholars of these two research societies, they have made the notations and words of Twelve Muqam perfected on the basis of tradition. The mistakes existed for a long time in the notations and words of songs have been corrected, though may still be dissatisfied. We appreciate any colleague to make criticism to this study.

Tomur Dawamat

October, 1996







总 目 录

序 1

英文序 17

乐谱 1

拉丁文转写 71

歌词 115

注释 161

古典诗人小传 189

乐谱记录的几点说明 199

曲目一览表 201

目 录

琼乃额曼

序曲	(1)
太艾则	(6)
太艾则间奏曲与尾声	(6)
奴斯赫	(14)
奴斯赫间奏曲	(14)
穆斯台扎特	(17)
穆斯台扎特间奏曲与尾声	(17)
朱拉	(26)
朱拉间奏曲	(26)
赛乃姆	(30)
大赛勒克	(31)
小赛勒克	(32)
小赛勒克间奏曲与尾声	(32)
太依克特	(43)

达斯坦

第一达斯坦	(45)
第一达斯坦间奏曲	(45)

第二达斯坦 (49)

 第二达斯坦间奏曲 (49)

第三达斯坦 (54)

 第三达斯坦间奏曲 (54)

第四达斯坦 (57)

 第四达斯坦间奏曲 (57)

麦西热甫

第一麦西热甫 (61)

第二麦西热甫 (65)

 第一调 (65)

 第二调 (66)

مۇندەرىجە

چوڭ نەغمە

(1) مۇقەددىمە

(6) تەئەززە

(6) تەئەززە مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى

(14) نۇسخە

(14) نۇسخە مەرغۇلى

(17) مۇستەھزاد

(17) مۇستەھزاد مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى

(26) جۇلا

(26) جۇلا مەرغۇلى

(30) سەنەم

(31) چوڭ سەلىقە

(32) كىچىك سەلىقە

(32) كىچىك سەلىقە مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى

(43) تەئىكىد

داستان

- بىرىنچى داستان (45)
- بىرىنچى داستان مەرغۇلى (45)
- ئىككىنچى داستان (49)
- ئىككىنچى داستان مەرغۇلى (49)
- ئۈچىنچى داستان (54)
- ئۈچىنچى داستان مەرغۇلى (54)
- تۆتىنچى داستان (57)
- تۆتىنچى داستان مەرغۇلى (57)

مەشرەپ

- بىرىنچى مەشرەپ (61)
- ئىككىنچى مەشرەپ (65)
- بىرىنچى ئاھاڭ (65)
- ئىككىنچى ئاھاڭ (66)

چوڭ نەغمە
琼乃额曼

مۇقەددىمە
序曲





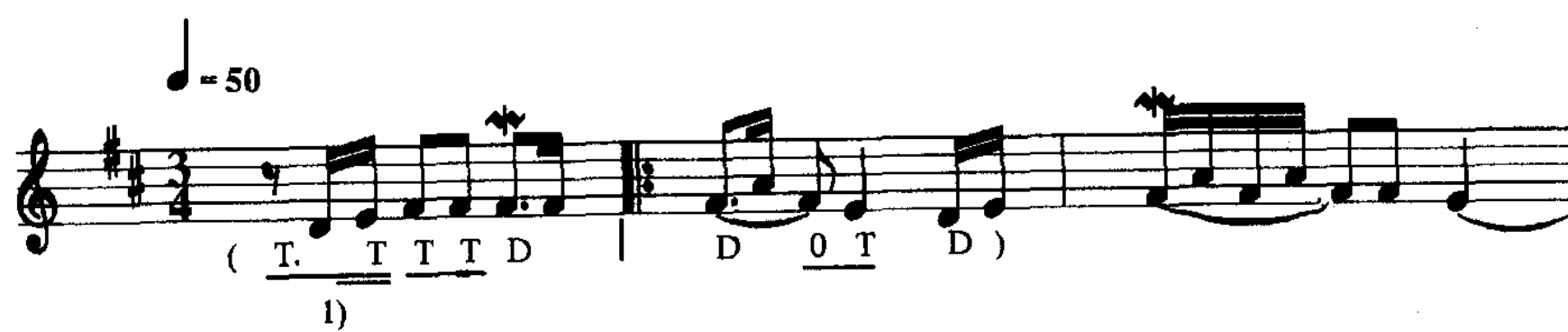








تەئەزە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
太艾则间奏曲与尾声



1.

2.)

1)

2)

V

3)

4)

5)

1.

5)

2.

6)

V

V

V

V

7)

1.

2.

8)

Decorative border with a repeating floral pattern.

The musical score consists of ten staves of music in G major (one sharp). The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Slurs are used to group phrases of notes. Articulation marks, such as 'v' (accents) and '9)' (trills), are present. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

9

2.

12)

13)

14)

15)

16)

17)

18)

19)

20)

21)

16)

$\text{♩} = 66$

V

1.

2. V







نۇسخە، مەرغۇلى
奴斯赫间奏曲

$\text{♩} = 108 - 112$





2.

$\bullet = 126 - 132$

T T

T T T T D D | T T T T D D | T T T T D D |

T O T T

T T

T T

T T

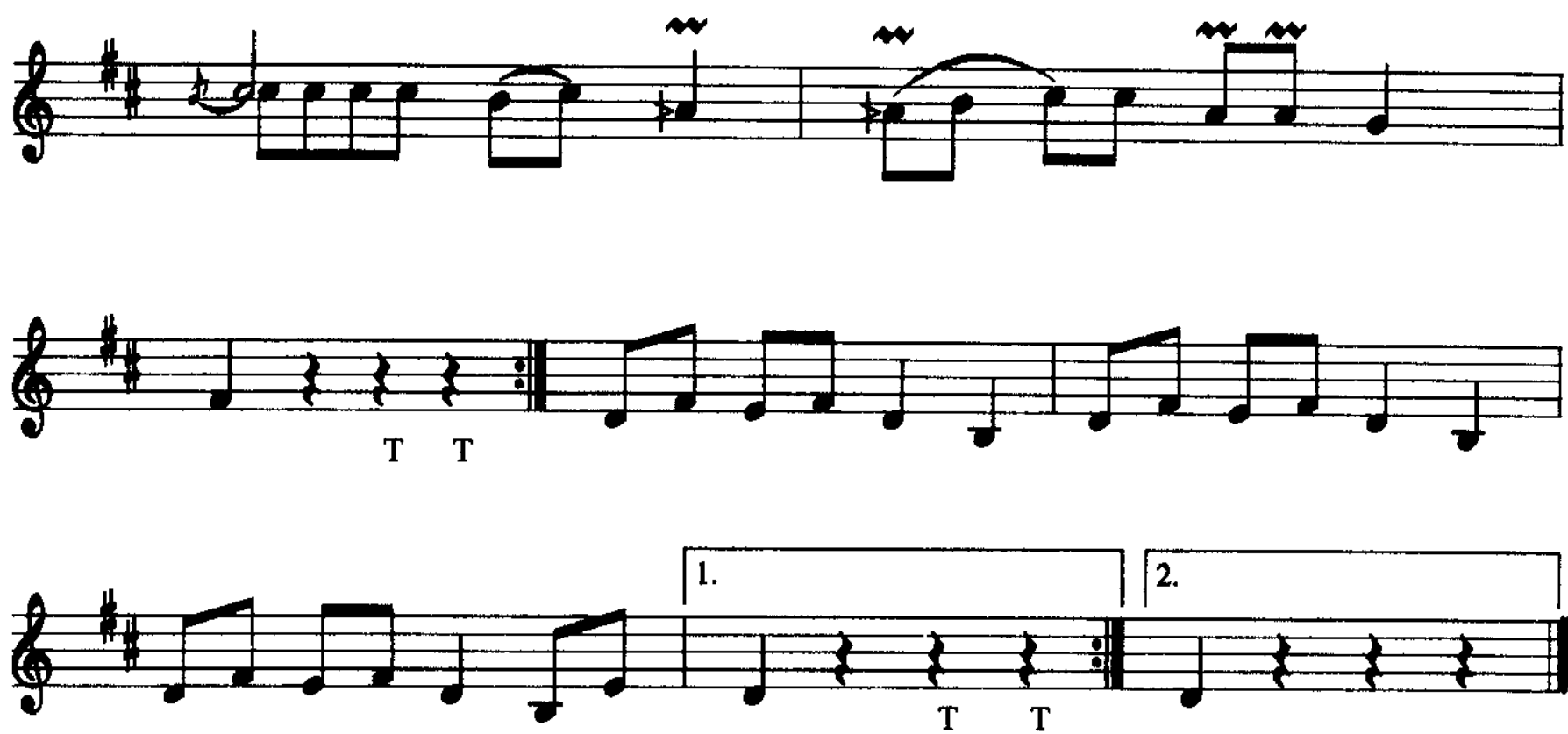
T T

T T

T T

T T

T T



مۇستەھزاد، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
穆斯台扎特间奏曲与尾声

♩ = 112 - 116













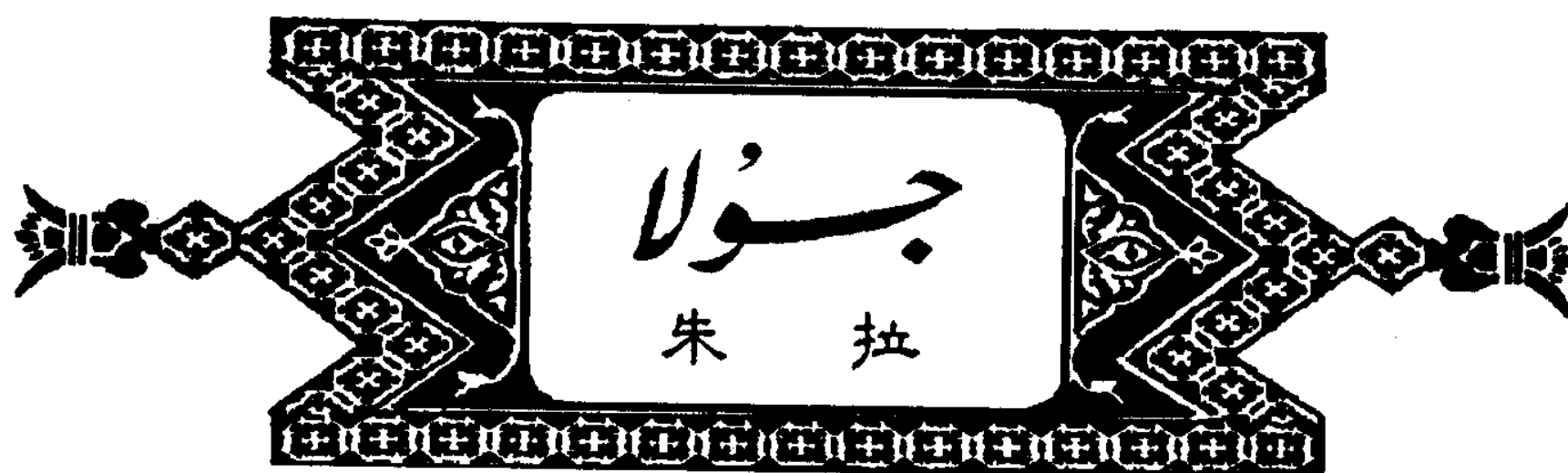


$\text{♩} = 120 - 126$





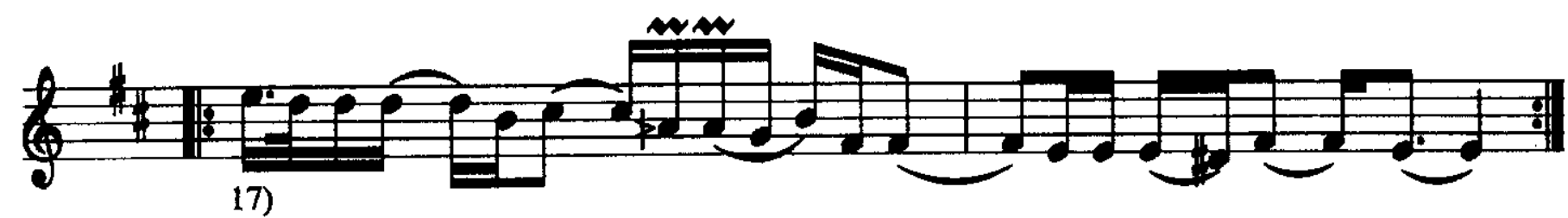
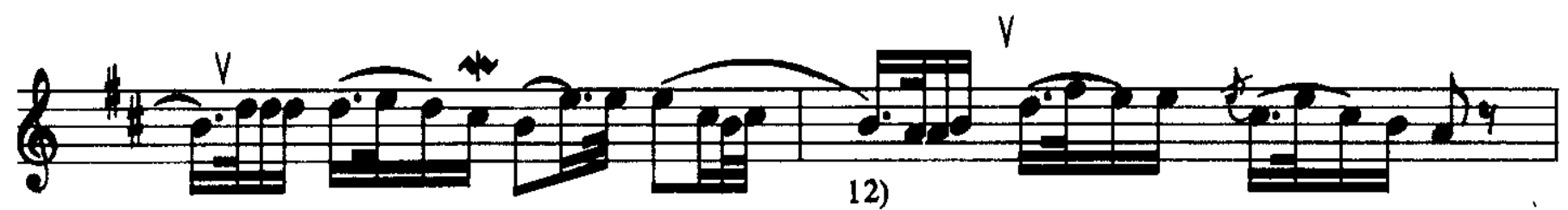


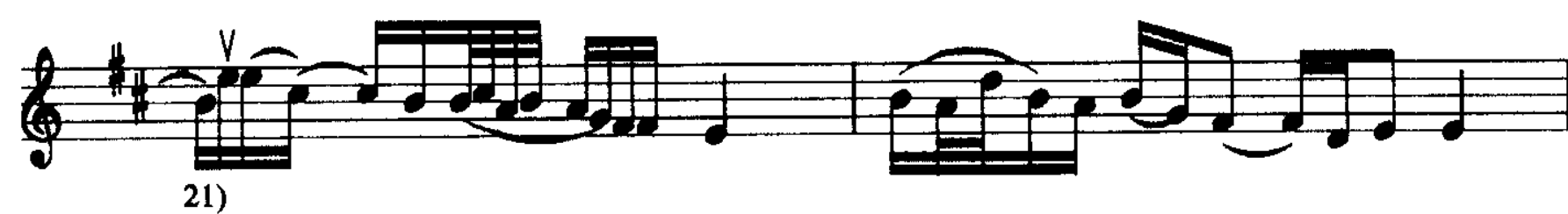


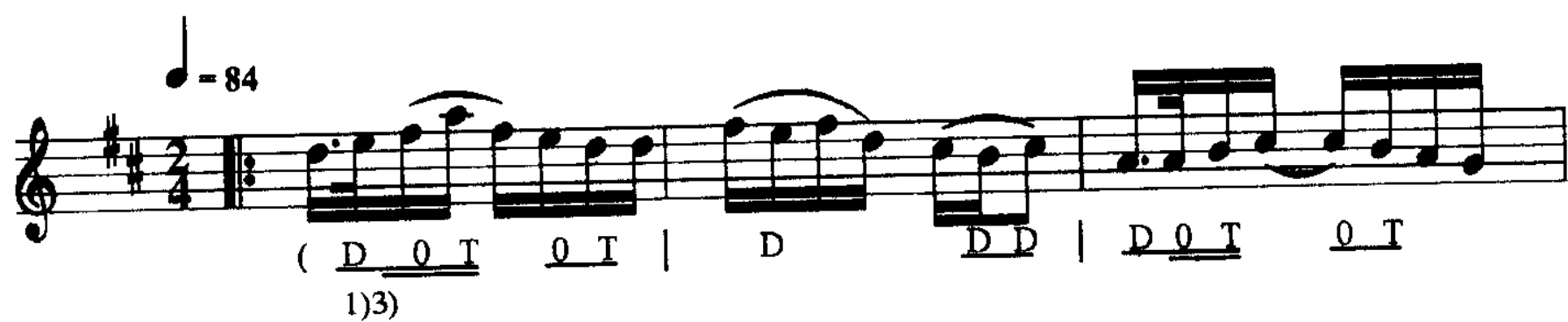
جۇلا، مەرغۇلى
朱拉间奏曲





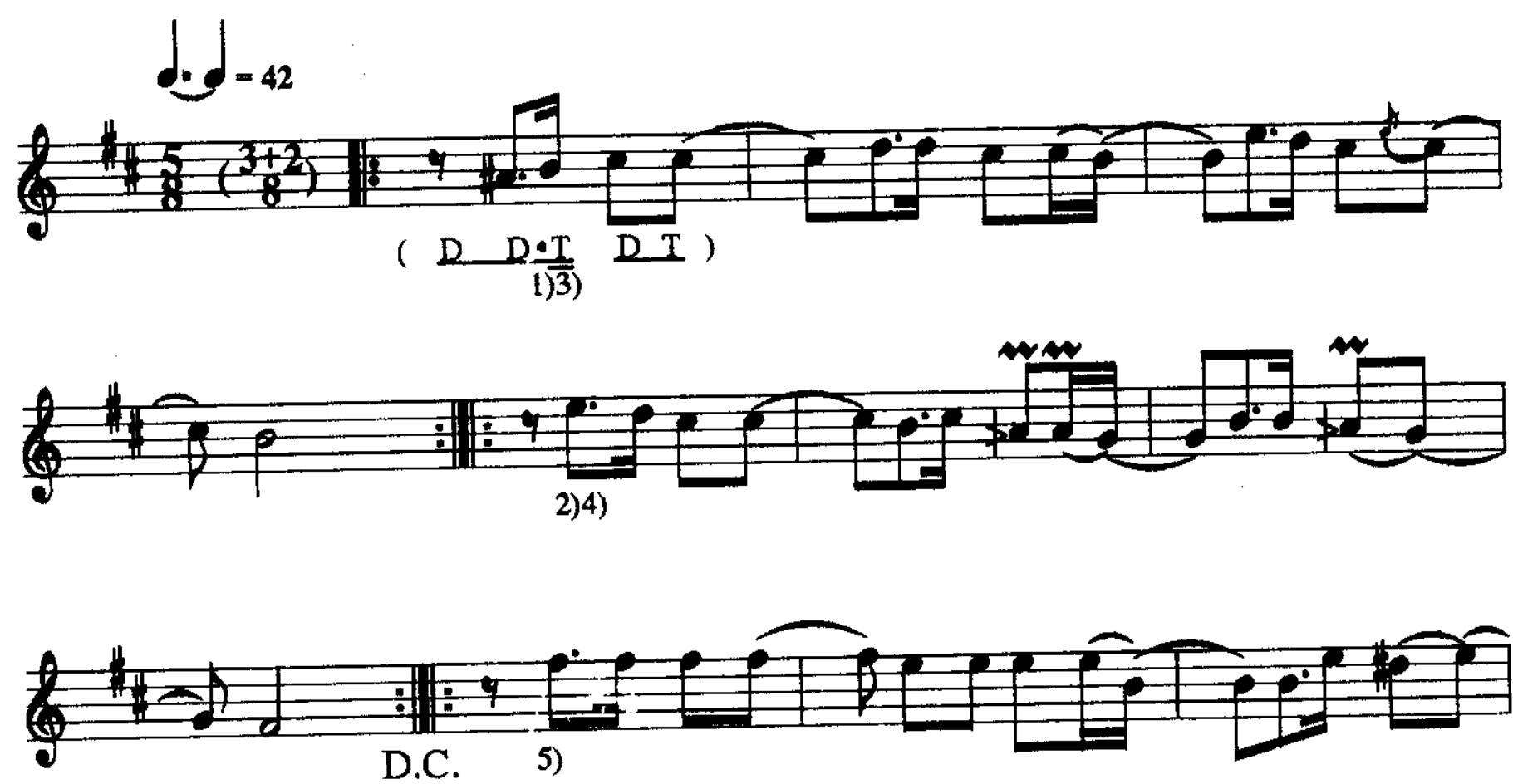








چوڭ سەلقە
大赛勒克



6)

7)

8)

(D 0)

كچىك سەلىقە
小赛勒克

كچىك سەلىقە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
小赛勒克间奏曲与尾声

♩ = 60

(DDDD T 0 | D. D T T | DDDD T 0)

1)

1)

2)

3)

1. 2.

4)

The musical score consists of ten staves of music in D major (two sharps). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. There are also dynamic markings like 'v' (piano) and 'f' (forte). The score is framed by a decorative border of repeating floral motifs.





Sheet music for a single melodic line, likely for a traditional Chinese instrument like the suona or di Xu. The music is written on ten staves, each containing a single melodic line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and ornaments (trills and grace notes). The music is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The page is framed by a decorative border of repeating floral motifs.

16)

17)

18)

19)

19)

20)

37

Musical score on ten staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score features various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with beams and slurs. There are several dynamic markings, including accents (^) and a 'v' marking. The score is divided into measures by vertical bar lines. Some measures are labeled with numbers in parentheses: 21), 22), and 23). There are also first and second endings marked with '1.' and '2.' above the staff lines. The music appears to be a single melodic line.



27)

1. 2.

28)

$\text{♩} = 66$

(D D TT | DDDD T 0)



♩ = 66

29)

1.

2.

30)

V

تايكت
太依克特

$\text{♩} = 62$

(D D D T O D | D D D T O D)
1) 3)

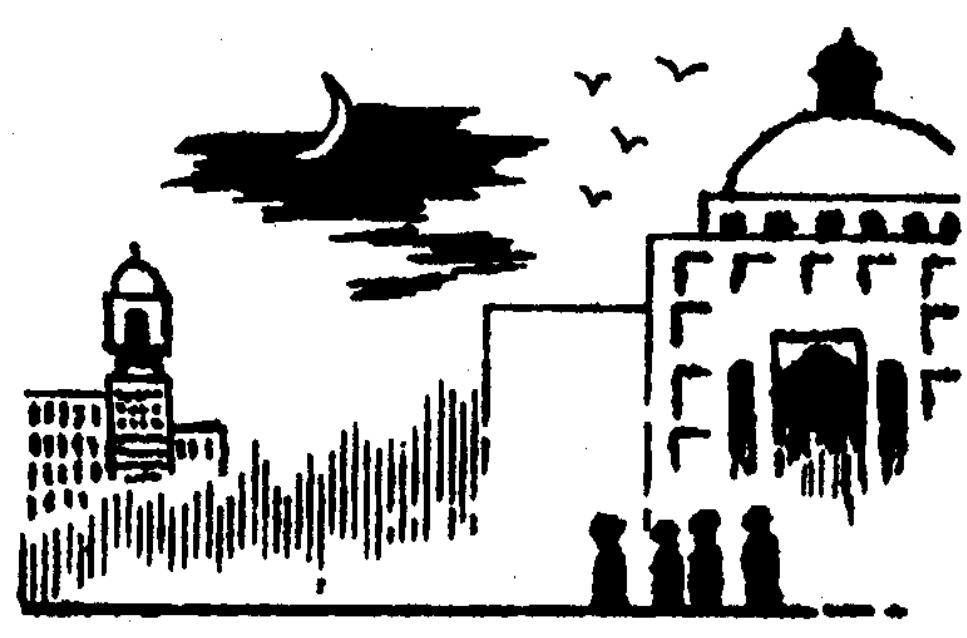
2) 4) D.C.

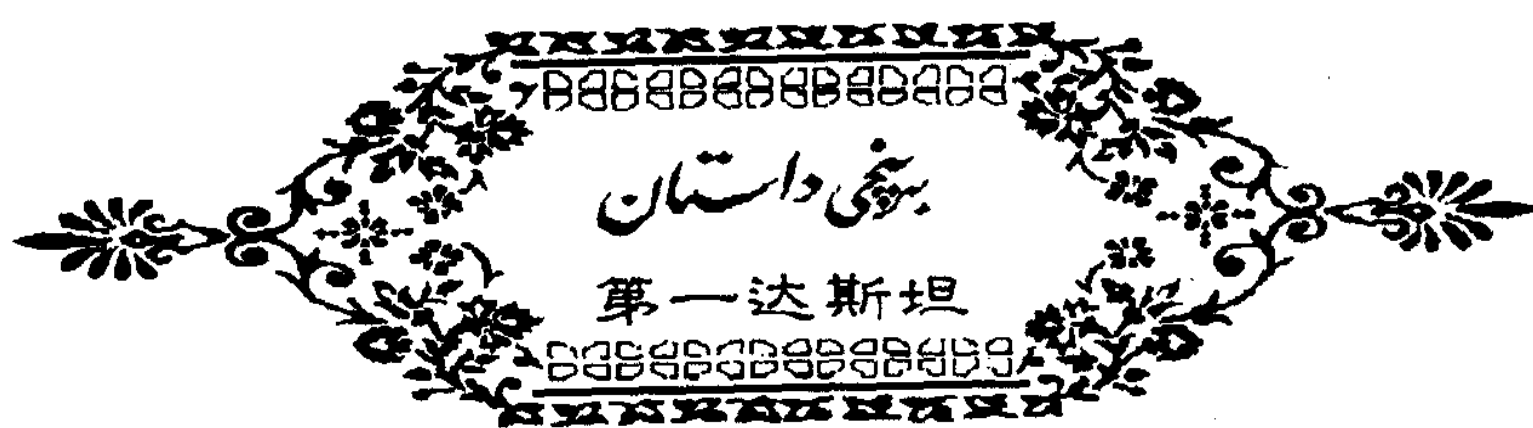
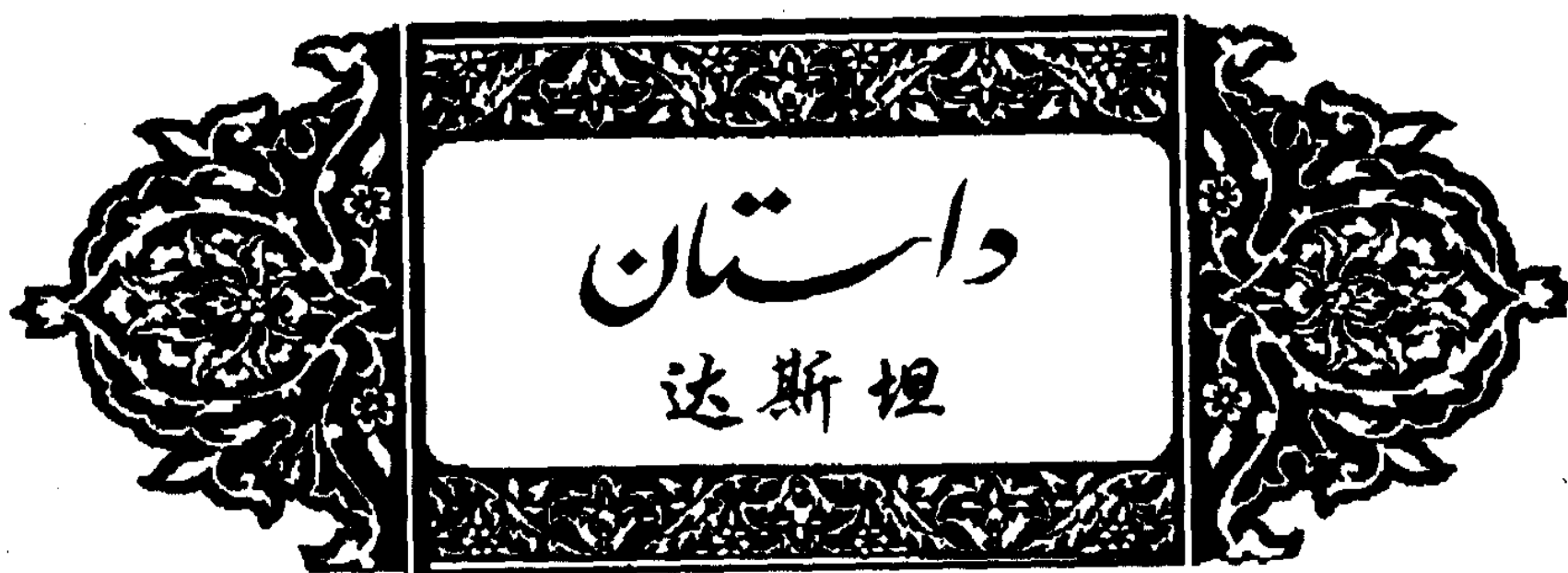
5)

6)

6) 1.

2. $\text{♩} = 60$





برنجی داستان، مهرغولی
第一达斯坦间奏曲



Sheet music for a piece in D major (two sharps). The music is written on ten staves. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The piece is divided into two main sections, 1. and 2., with repeat signs. The staves are numbered with measures: 3)7), 4)8), 9)13), 10)14), 11)15), and 12)16).

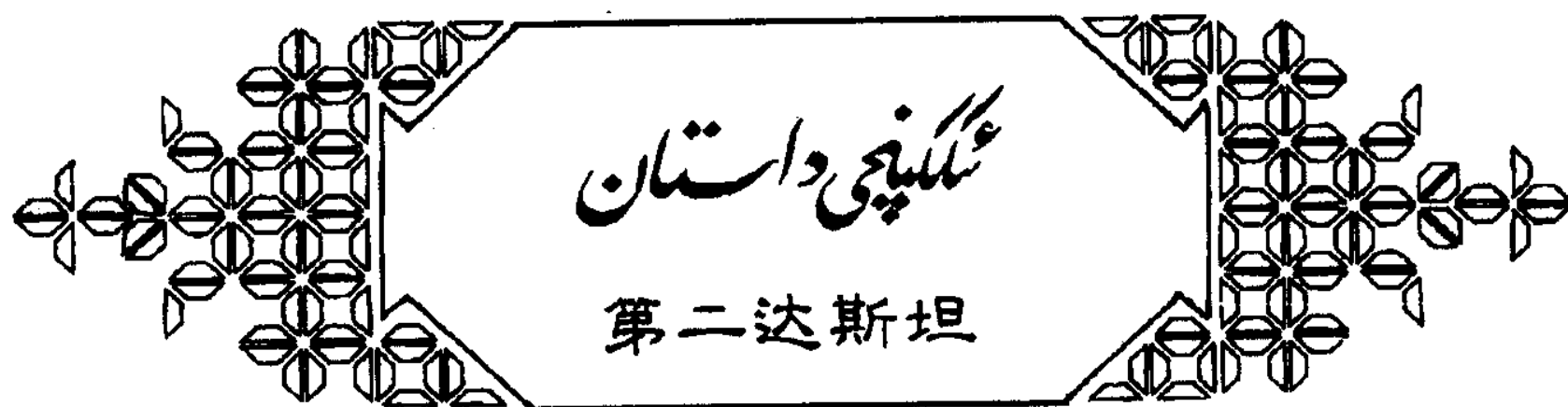
1.

2.

♩ = 66

The musical score is written on ten staves in G major (one sharp). It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and ornaments (decorative flourishes). The score is divided into two main sections, labeled '1.' and '2.', which are separated by a double bar line. The tempo is indicated as '♩ = 66'. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.





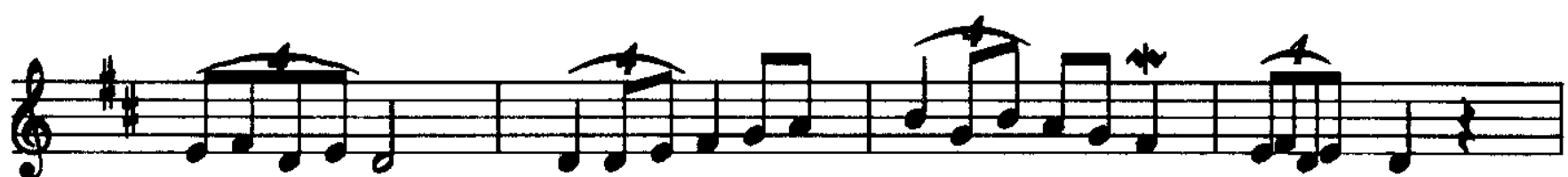
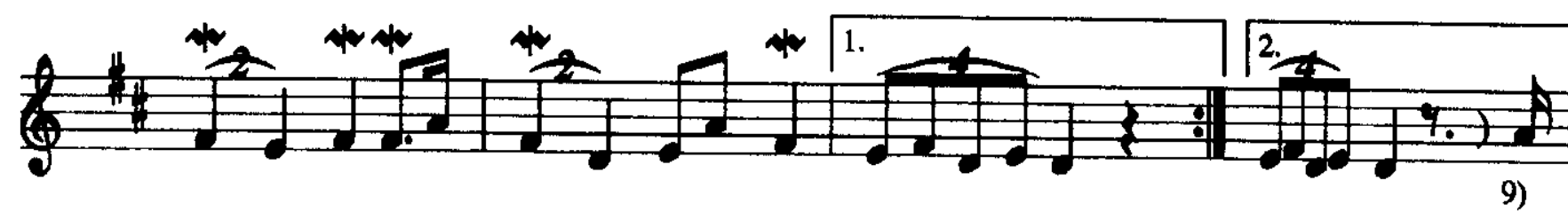
شکسته‌چی داستان، مهرغولی
第二达斯坦间奏曲



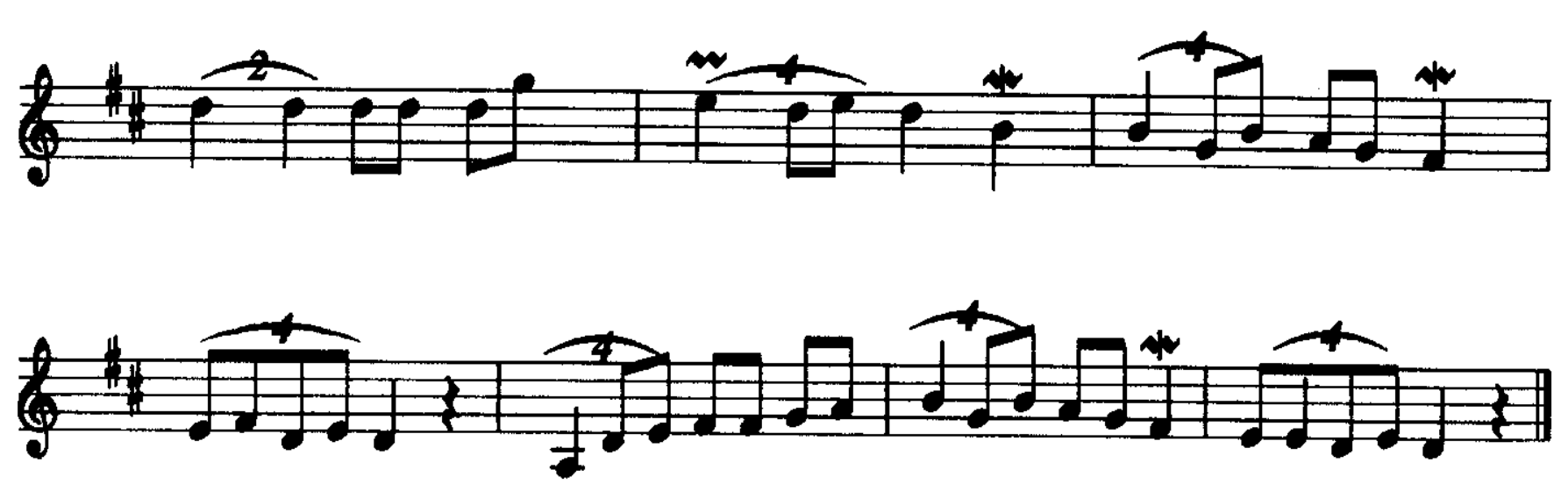


The musical score on page 50 consists of ten staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with beams and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 4 above the notes. There are also dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is divided into sections by repeat signs and first/second endings. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.'. The score ends with a double bar line and a repeat sign.









ئۈچىنچى داستان
第三达斯坦

ئۈچىنچى داستان، مەرغۇلى
第三达斯坦间奏曲



2)

3)

4)

5)7)

6)8)

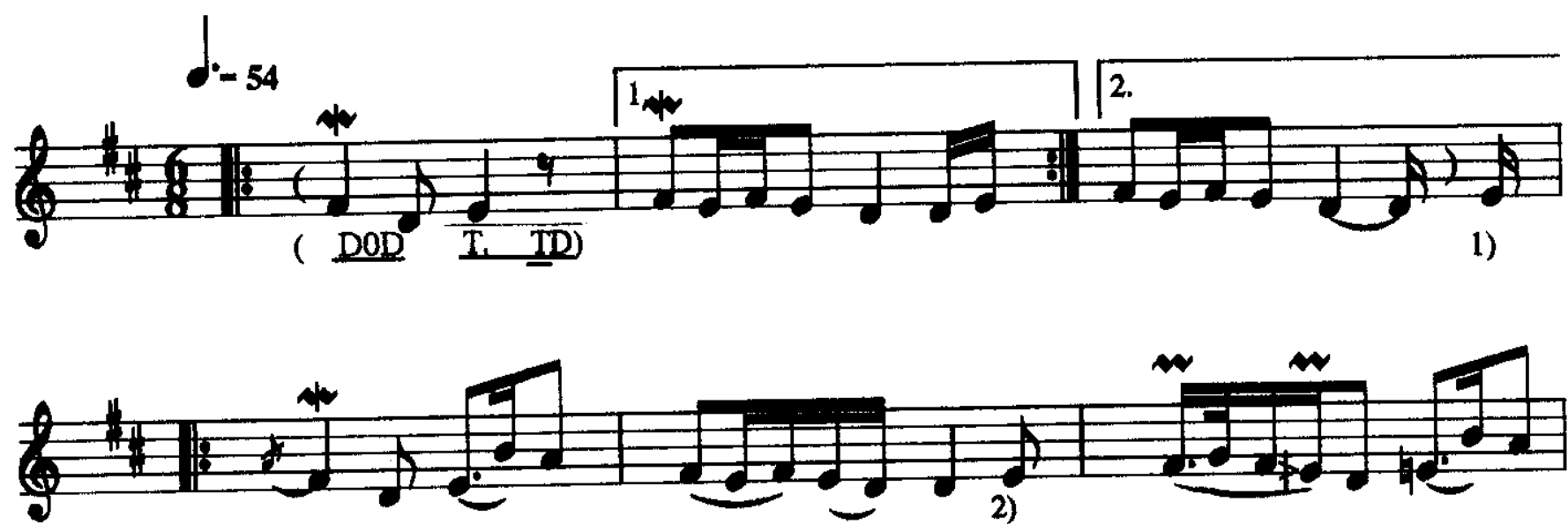


The musical score on page 56 consists of ten staves of music in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, often grouped with beams and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Some staves include first and second endings, marked with '1.' and '2.'. A 'D.S.' (Da Capo) instruction appears at the end of the third staff. A tempo or rehearsal mark '30' is present in the second ending of the fifth staff. The score is framed by a decorative border of repeating floral motifs.



توتنچی داستان
第四达斯坦

توتنچی داستان، مهرغولی
第四达斯坦间奏曲



1.)

2.)

3.)

4.)

5.)

6.)

7.)

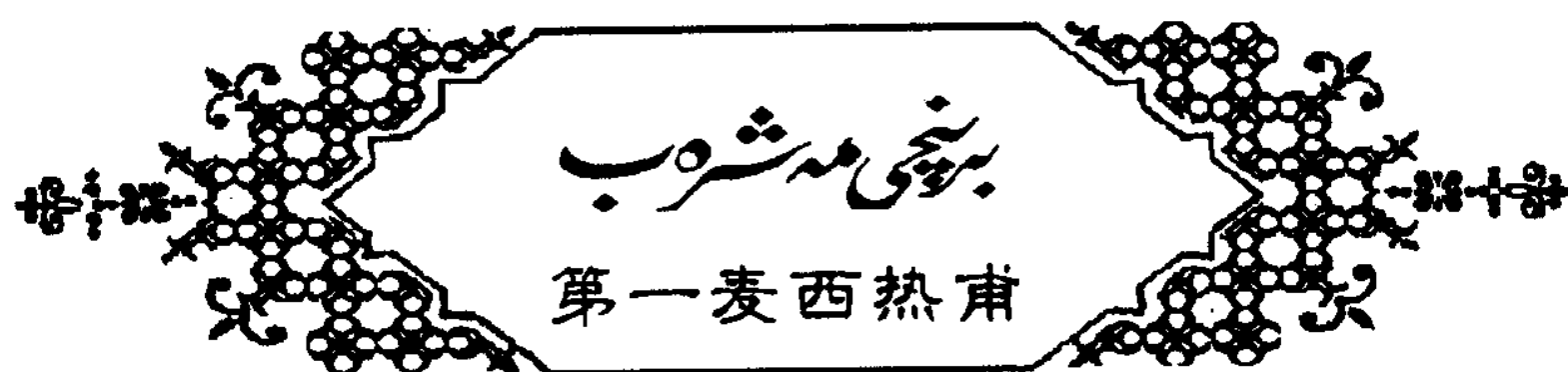
8.)

9.)

10.)

9) 11) 12) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 15) 16) 1. 2.

The musical score is written for a single melodic line in D major (two sharps). It consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. It contains two first endings (marked '1.') and one second ending (marked '2.'). The second staff continues the melody. The third staff also features first and second endings. The fourth staff includes a repeat sign and a first ending. The fifth staff continues the melody. The sixth staff includes a first ending. The seventh staff features a first ending, a 'D.S.' (Da Capo) instruction, and a first ending. The eighth staff includes a first ending. The ninth staff includes a first ending. The tenth staff includes a first ending, a 'rit' (ritardando) instruction, and a first ending. The score is framed by a decorative border of repeating floral motifs.



$\text{♩} = 36$

(D D D T | D Q D T | D Q D T | D Q D T |

1)

D Q D T D Q D T D D D T)

2)4)

V

The musical score is written on ten staves, each containing a line of music in D major (two sharps). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Performance markings include slurs, accents, and breath marks (indicated by a 'v' symbol). The score is divided into sections by first and second endings, labeled '1.' and '2.' respectively. The measures are numbered 3), 5), 6)8), 7), 9), and 10).





ئىككىنچى مەشروب
第二麦西热甫

بىرىنچى ئاھاڭ

第一调

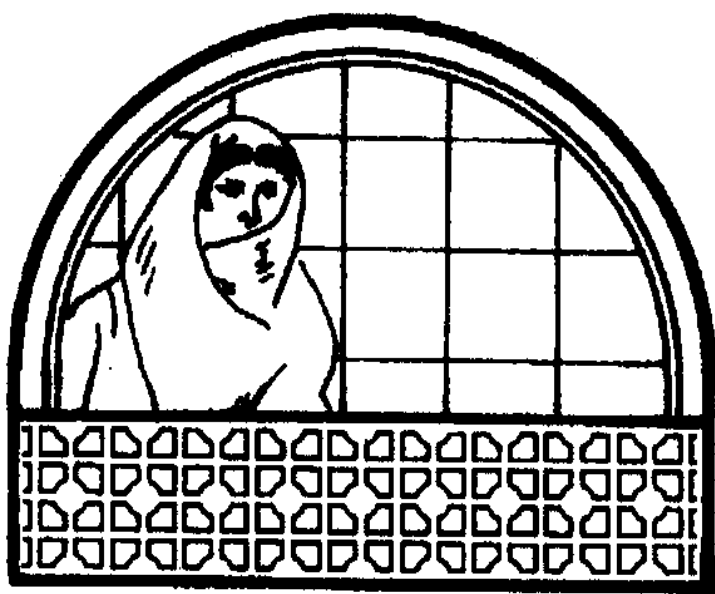
♩ - 108

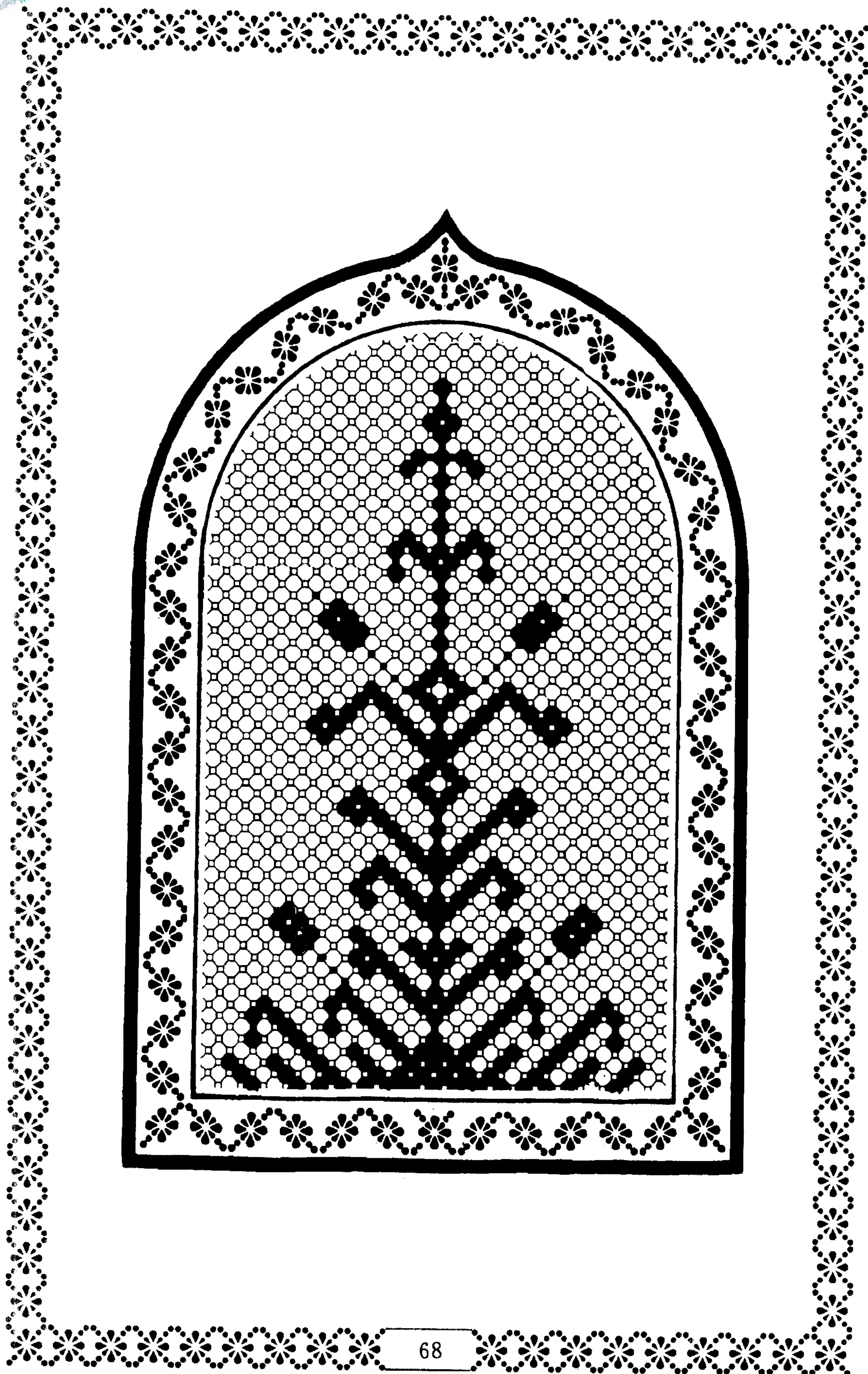
The musical score consists of seven staves of music in a 2/4 time signature, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The score is written in a style typical of traditional Chinese musical notation, with a focus on melodic lines and rhythmic patterns.



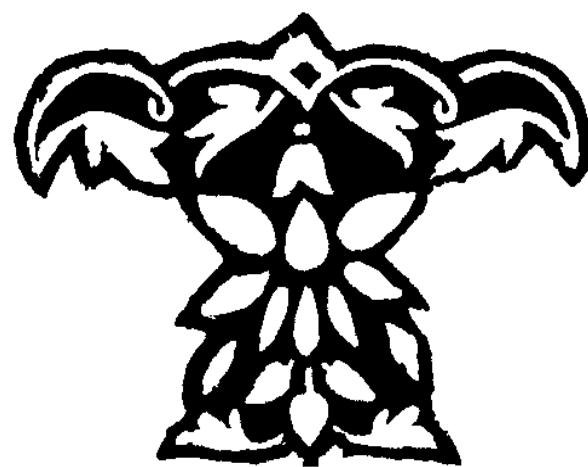
ئىككىنچى ئاھاڭ
第二调

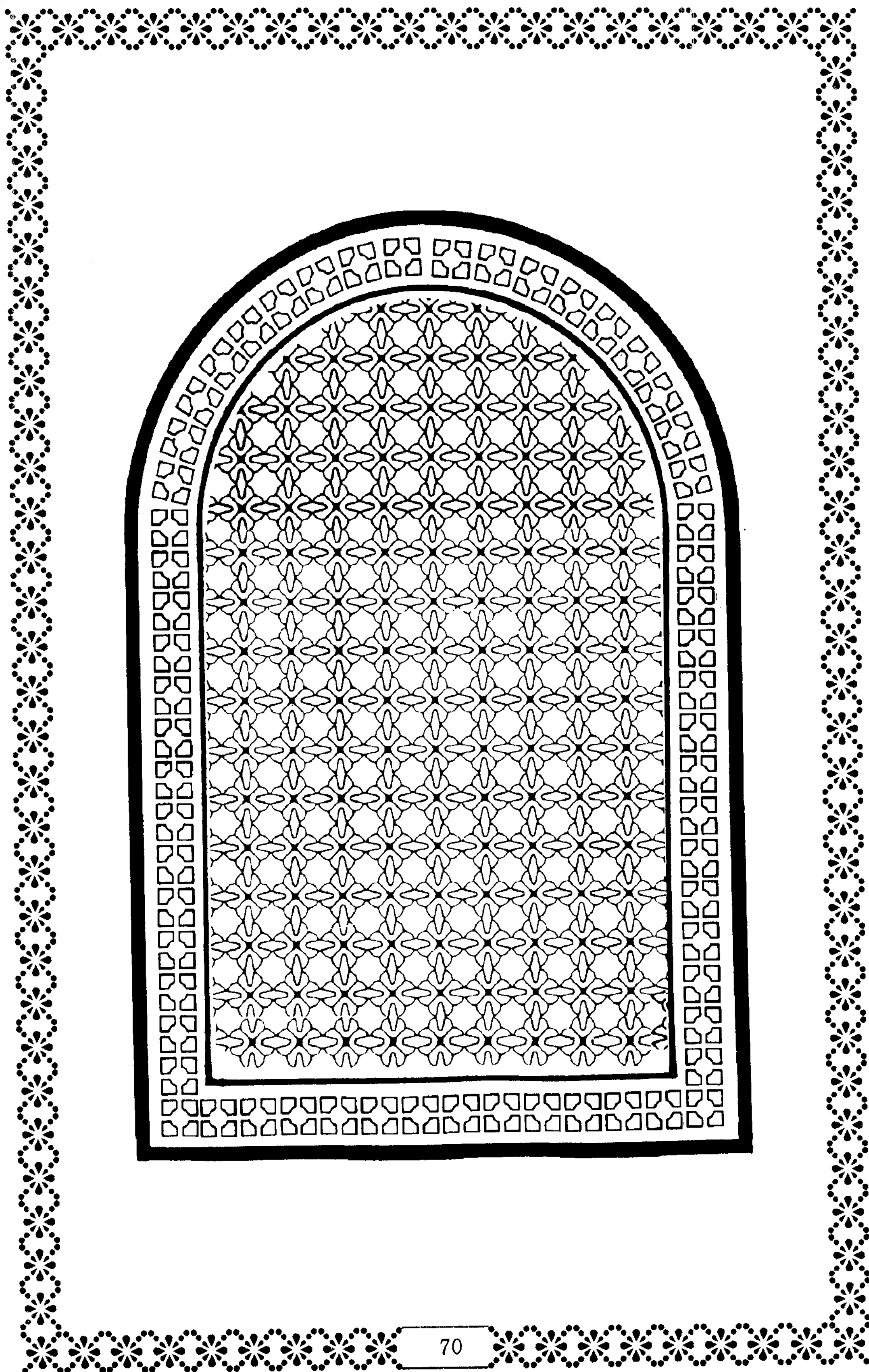






LATINÇÄ
TRANSKRIPSIYÄ





MUNDÄRIJÄ

ÇOŇ NÄĞMÄ

Muqäddimä

Wişali häjridin ‘Ärşi (75)

Tääzzä

Aräzin yapqaç Näwa’i (78)

Tääzzä çüşürgisi

Qaşı alinda ” (79)

Nusxä

Däriğakim ‘Ärşi (80)

Mustähzad (Birinci ahañ)

Ay mälahät Bilal Nazim (82)

Ikkinçi ahañ

Näzakät bostanida Mäşhuri (83)

Mustähzad çüşürgisi

Gulsurx yäñliğ (Bilal Nazim) (85)

Jula

Män seni körüp Xälq qoşıqi (86)

Şänäm

Dilbära , maña *Huwäyda* (89)

Çoñ Şäliqä

Bügün ayğa *Xälq qoşiqi* (91)

Kiçik Şäliqä (Birinci ahañ)

Körgäli husnuñni *Näwa'i* (92)

Ikkinçi ahañ

Pärdäğä kirgän *Näwa'i* (93)

Üçinçi ahañ

Wäh , nä xuşdur *Bilal Nazim* (95)

Kiçik Şäliqä Çüşürgisi

Näççä wäqt " (95)

Tä'kid

'İşq ara *Näwa'i* (97)

DASTAN

Birinci Dastan

Köksümni Çak etip ... "*Şänäwbär*"din (99)

Ikkinçi Dastan

Namayan olduñ *Zälili* (100)

Üçinçi Dastan

Bağbän bolup ... "*Ğärib -Şänäm*"din (102)

Tötinçi Dastan

Aradin heç "*Ğärib -Şänäm*"din (104)

MÄŞRÄB

Birinçi Mäşrüb

Qildī ol ay *Näwa'i* (106)

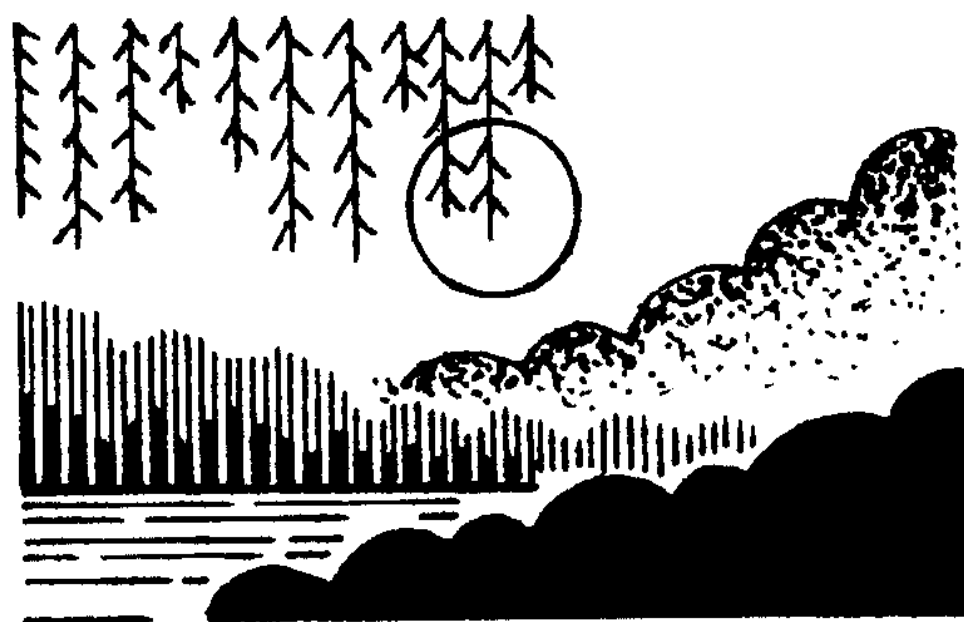
Seni uşşaq *Mäşhuri* (107)

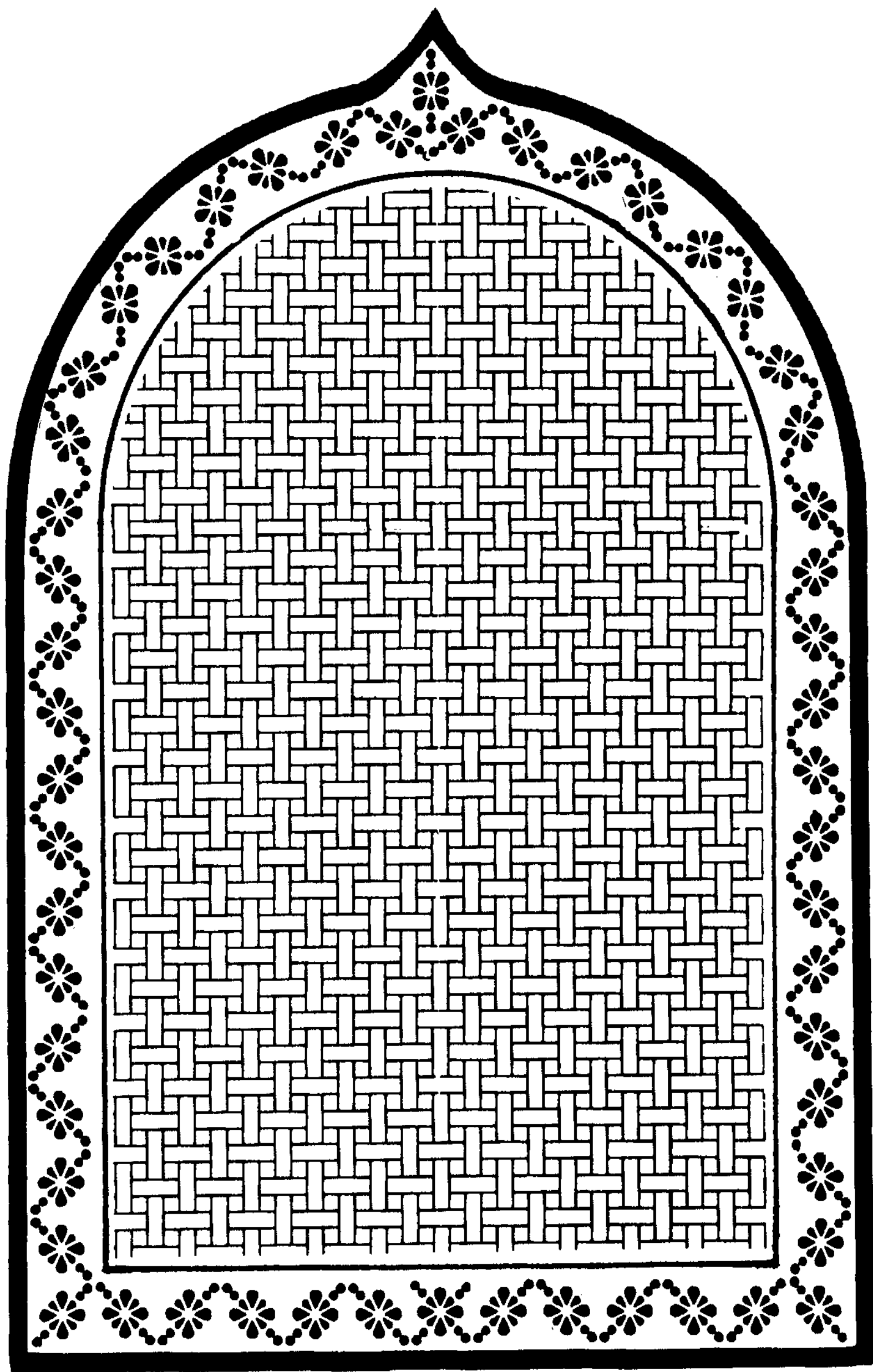
Ikkinçi Mäşrüb (Birinçi ahañ)

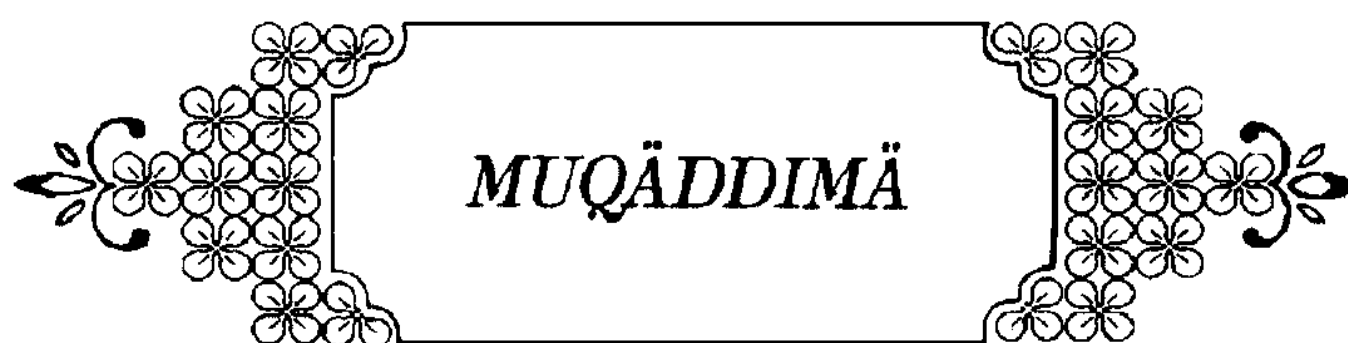
Äy pärizadi *Qälandär* (109)

Ikkinçi ahañ

‘Ärzim işitkil *Bilal Nazim* (110)







Wişali häjridim nalan körärmän jani zarimni,
Maña, ya Rüb, näsib ätsän nä bolğay gul‘uzarimni.

Näçä birähm ilkiğä bolupmän mubtälä axir,
Sawurmişlar häwağä här küni ğämkin ğubarimni.

Tapip ‘ışqim kämäl andağki ruhi Wamiqu Färhad,
Kelip pärwanä yänliğ öyrülür şäm‘i mazarimni.

Körüp ähli tämaşa näw bähari lälazari dār,
Bağir qanin şäfaqgun äyläğän kahi ‘uzarimni.

Degil bu ‘umr ‘alāmdin wāfanī körmädim härgiz,
Bu dāhr içrā nāfās alğunça bilmāsmān turarimni.

Ägär gul pārdādä bolsä, neçük aram alur Bulbul,
Yüz açqil, biqārar ätkil, bu jani biqārarimni.

Näçäkim xästä jandurmān mäyi lä‘liṅgä, äy saqi,
Täbāssum jamini pur äylägil, dāf‘ ät humarimni.

Jämaliṅdin neçä mähṛum olup mähzun yürüy, jana,
Wişaliṅ birlä māmṇun qil dili ummidwarimni.

Bolurmān šad köksüm daḡini qayḡu qanatḡandin,
Körüp hursänd olup birähm açilḡan lälazarimni.

Ägär ‘Änqa alur bolsä nišan, mändin nišan tapmas,
Fäna däštidä na päyda kürärmān mārḡizarimni.

Liqä mumkin ämäs täjrid ḡašil qilmayin, ‘Ärši,
Xäzan bärḡi käbi bärbad äyläy härnä barimni. ❶

—‘Ärši.

❶ “Diwani ‘Ärši”, Šinjan Xälq Näsriyati, 1995-yil nāšri, 95-bät.

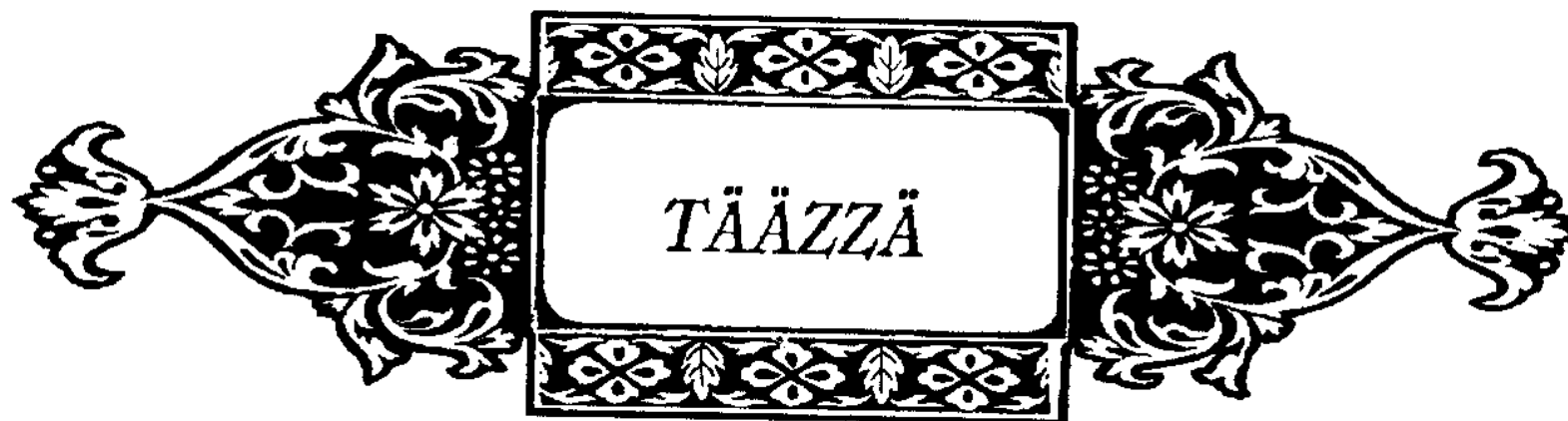
Wāzin Ayrımisi

Bähri hüzäji musämmäni salim

mäfa 'iylun mäfa 'iylun mäfa 'iylun mäfa 'iylun

∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —





‘Aräzin yapqaç közümdin saçilur här lähzä yaş,
Uyläkim päyda bolur yulduz, nihan bolğaq quyaş.

Qutı bir badamu дәyrim guşä‘i mihrab idi,
Ğaräti din ätti nagäh bir bälaliq közü qaş.

Bu däma-däm ahim ifşa äylär ol ay ‘ışqini,
Şubhiniñ pat-pat dämi andaqqi äylär mihr faş.

Busä‘i qılmaq muruwwät äsru qattiqdur, wälek
Desäm ağzi içrä aytur lä‘l häm bar näw‘i taş.

Nawäkiñ könlümğä kirmäk jan talaşmaqmu ikin,
Kim qılur päykanini könlüm bilä janım talaş.

‘Umr jawid istäsän färd olki bostan xizridur,
Särwkim дә‘b äylädi azadäliğ birlä mäaş.

Qaşı alında Nāwa'i bārsā jan, 'äyb ätmāniz,
Kim budur mihrab, bir-bir qoyğusidur barçä baş.

Täāzzä Çüşürgisi

Qaşı alında nāwa'i bārsā jan, 'äyb ätmāniz,
Kim budur mihrab, bir-bir qoyğusidur barçä baş. ❶

— Nāwa'i.

Wāzin Ayrımisi

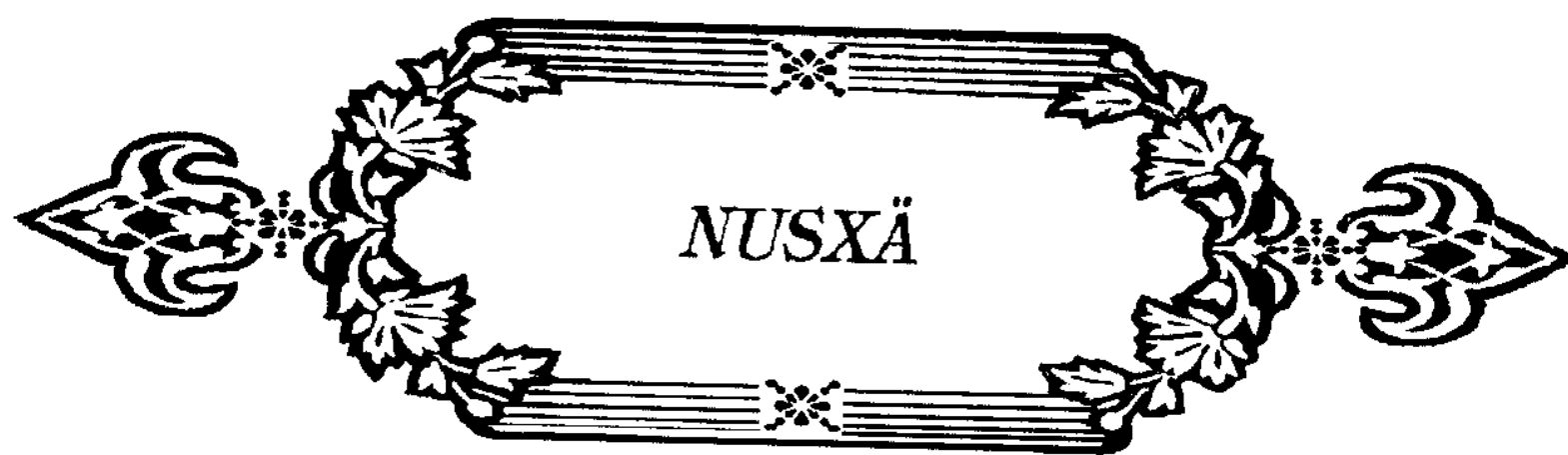
Bähri rāmāli muşämmāni mähzūf

fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilun

— ∨ — — — — ∨ — — — — ∨ — — — — ∨ —



❶ Birinçi Diwan — "Ğarayibuş-Sığär", qol yazma nusxa, 136-bät.



Däriğa kim, meni taşlap bu kün ol dilräba kätti,
Qalipdurlar näçä naaşina, ol aşina kätti.

Näzärdin kätti atin oynatip ol çabuki çalak,
Iziniñ tüfrağın közümgä äyläptutiya, kätti.

Nä sud ämdi ägärçä bolsä çun xär muhrälär päyda,
Netäy ämdi iki ‘alämni, durri bibäha kätti.

Xuša, bāzmi wisalidin näçä kün kamran erdim,
Bu kün mähtab ‘äynim tiyrä äyläp mähliqa kätti.

Äbäs mähbublardin ämdi ‘ummidi wäfa qilmaq,
Äsiri dardı hijran äyläban ol biwäfa, kätti.

Neçük bir biwäfa, bir šox zalim, šox idi, ya rāb,

Tüman dard ilä bäs ärsini äyläp binäwa, kätti. ❶

—‘Ärsi.

Wäzin Äyrimisi

Bähri häzäji muşämmäni salim

mäfa ‘iylun mäfa ‘iylun mäfa ‘iylun mäfa ‘iylun

∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —



❶ “Diwani ‘Ärsi”, Šinjan Xälq Näšriyati 1995-yil nāšri, 97-bät.



Birinçi Ahañ

Äy mälahät kişwäriñiñ xäyliğä sultanmu sän,
Bir baqip köñlümni aldiñ afäti däwranmu sän.

Köñlüm aldiñ ersä hargiz baqmadiñ, äy mähliqa,
Durmu sän ya lä'limu ya xud läbi märjammu sän.

Öltürürsän, köydürürsän furqätiñdä, äy päri,
Yiglatip häm küldürürsän bir bälai janmu sän.

Atäši 'išqiñni yaqdiñ bu wujudumğa bu kün,
Dostmu sän, duşmānmu sän, män bilmädim janam sän.

Gul yüzüñgä 'Ändälib yänlig qilip zar äylädiñ,
Gulmu sän ya xarmusän ya Hurmu sän, Ğulmanmu sän.

Gul şifät gulluqda tursañ nästärän bolğay xijil,
Körmädim hargiz mälalliğdä läbi xāndanmu sän.

Jilwä äyläp çıqsā öydin räšk äylär muštäri,
Husn iqlimiğä goya bir mähi tabanmu sän.

Körmädim bu fanidä sändäk mälahätlik kişi,
Ya Pärisän, ya Mäläksän, bilmädim, İnsanmu sän. ^❶

— *Bilal Nazim*.

Wäzin Ayrimisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilun
— ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ —

İkkinÇi Ahañ

Näzakät bostanida qädiñ särwi xiramandur,
Mälahät gulsitanida yüzün gulbärgi xändandur.

Saňa kim biqärar ermäs, köräy döp intizar ermäs,
Jämaliñ aftarıgä hämä zärrati räqşandur.

❶ "Bilal Nazim", Qazağıstan Dölät Güzäl Ädäbiyat Näsriyatı
1961-yıl näsri, 93-bät.

Zihi ھusnuñ şifatida mani şäydayikim sändin,
Çämänlär içrä kirsan änjumänlär içrä dastandur.

Nädin män bolmğaymän adämiylär šahi ‘alämdä,
Ki bulbul dilkuša guftari birlä šahi murğandur.

Zäman pur šorišu afaq purfitnä, jähän Ҳasid,
Xälayiq közläridin ğäybdäk Mäšhuri pinhandur. ❶

— *Mäšhuri*.

Wäzin Ayrimisi

Bähri hüzäji musämmäni salim

mäfa ‘iylun mäfa ‘iylun mäfa ‘iylun mäfa ‘iylun

∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —

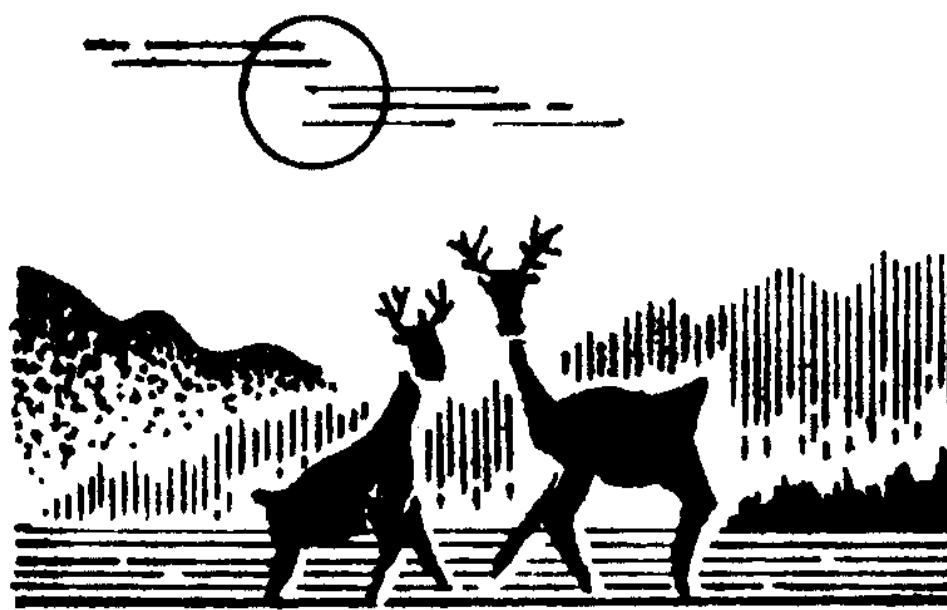


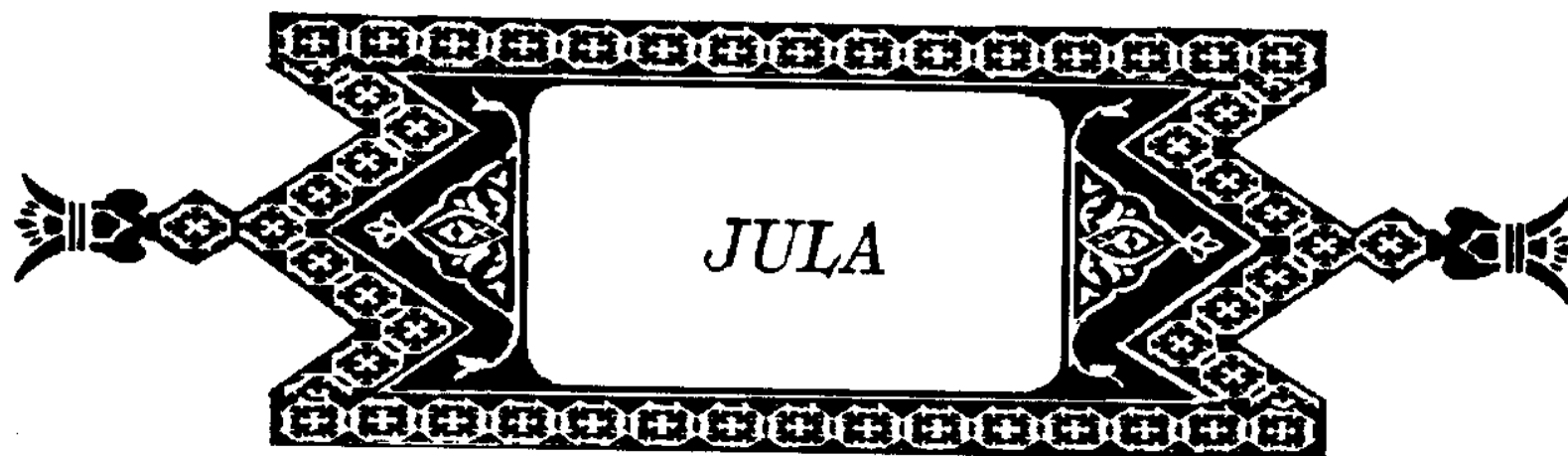
❶ “Diwani Mäšhuri”, Šinjan Xälq nāšriyati 1995-yil nāšri, 61-bät.

Mustâhzad Çüşürgisi

Gulsurx yänliġ yüzüñġä bu Bilal biçaräni
Äylädiñ mamändi Bulbul, ġunçä'i Râyhanmusän.

(*Bilal Nazim*)





Män seni körüp janan,
Ğämğä muhtäla boldum.
Ot yaqdîñ yüräkimgä,
‘Aşiq biqârar boldum.

Yahu-yaräy, alla yäy,
Bir gul yaräy, alla yäy,
Atâş közlük jananim.
Jananimäy, alla yäy,
Way, alla yäy, dost alla yäy,
Way, atâş közlük jananim.

Ayğa oxşaydu yüzün,
Çolpanğa oxşaydu közün.
Oxşaydu nawat-qängä,
Şu seniñ şirin sözün.

A, yahu-yaräy, alla yäy,
A, bir gul yaräy, alla yäy,

Atäš közlük jananim.
Jananimäy, alla yäy,
Way, alla yäy, dost alla yäy,
Way, atäš közlük jananim.

Ay boldi, yilmu boldi,
Seniñ otuñda köygili.
Intizar boldum äjap,
Ay yüzüñni körgili.

Yahu-yaräy, alla yäy,
A, bir gul yaräy, allayäy,
Atäš közlük jananim.
Jananimäy alla yäy,
Way, alla yäy, dost alla yäy,
Way, atäš közlük jananim.

Alla, etim sämrimäydu,
Eñiz otida.
Yüräk-bağrım parä boldi,
Yarniñ otida.

Alla, yarım jamaliñdin,
Boldum wäyranä.
İşq oti yaman ikän,
Qildi diwanä.

Yahu, yaräy, alla yäy,
A, bir gul yaräy, alla yäy;
Atäš közlük jananim.
Jananimäy, alla yäy,
Way, alla yäy, dost alla yäy,
Way, atäš közlük jananim. ❶

— *Xälq qoşaqliridin*



❶ "Uyğur Xälq qoşaqliri", 6-kitab, 153-bät; 7-kitab, 98-bät,
Şinjan Xälq Näsriyati 1984-yil näsri.



Dilbära, maña seniñdäk yaru janan qaydadur,
Saña häm mändäk äl içrä zaru һäyran qaydadur.

Yüräkim boldi järaһät, bağladi zärdabu qan,
Sän käbi märhäm qilur yari qädirdan qaydadur.

Xästäwu bimar ölüp, yoluñda yatsam murdäwar,
Sorguçi һali ğäribin märhämi jan qaydadur.

‘Ärz etäy därdimni aytip, äy päri, dadimġä yät,
Kişwäri ‘išq içrä sändäk ädli sulţan qaydadur.

Körgäli zulfi pärişaniñ, pärişandur könül,
Bol pärişan zulfiġä mändäk pärişan qaydadur.

Luţf etip, jana, kötar aydäk jämäliñdin niqab,
Körgäli һusnuñni mändäk zaru һäyran qaydadur.

Ġunça yänliġ qan bolup, ‘išqiñ bilä һamuşmān,

Bol Huwäydadäk saña bağri tola qan qaydadur. ❶

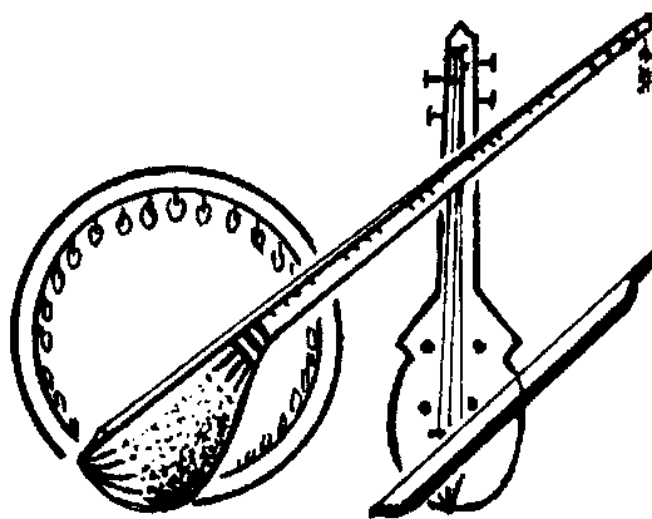
— *Huwäyda* .

Wäzin Ayrımisi

Bähri rämäli muşämmäni mähzuf

fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilun

— ∨ — — — — ∨ — — — — ∨ — — — — ∨ — —



- ❶ 1) "Diwani Huwäyda", چاپ nusxa, Taškänt 1909-yil năşri.
2) "Muqam Tekistliri", Şinjañ Xälq Năşriyati 1964-yil năşri,
276-bät.
3) "Bulaq" žurnili, 1989-yil 1-san, 92-bät.

ÇOŃ ŞÄLIQÄ

Bügün ayğa altä däydu, sanisam yätti,
Biwapağa aşiq bolsam, taşlidi-kätti.

Taşlap kätsän kätkiniñni unutmiğaymän,
Ämdi kälsän sän qeşimğa yolatmiğaymäm.

Yolatmaymän män qeşimğa muñlunup qalsun,
Arpa, buğday samanidäk sargıyıp qalsun.

Qandaq kişi ketär ikin yarini taşlap,
Mäyli bolsa elip kätsun billila başlap. ❶

— *Xälq qoşaqıiridin.*



❶ "Uygur Xälq qoşaqıiri" 6-kitab, Şinjan Xälq Näsriyati 1984-yıl näsri, 149-bät.



BirinÇi Ahañ

Körgäli husnuñni zaru muhtala boldum saña,
Ne bälalig kün idikim aşina boldum saña.

Här näçä dedimki kün-kündin üzäy sändin könül,
Wähki, kün-kündin bätärraq muhtala boldum saña.

Män qaçan dedim wäfa qilgıl, maña zulm äylädiñ,
Sän qaçan dediñ fida bolgıl, fida boldum saña.

Qay päri päykärgä darsän talbä bolduñ bu şifät,
Äy päri päykär, ne qilsañ qil maña, boldum saña.

Äy könül, tärki nәşihät äylädim awarä bol,
Yüz bala yätmäski, män häm bir bala boldum saña.

Jami Jäm birlä Xizir suyi nәşibimdur mudam,

Saqiya, ta tärki jah äyläp gäda boldum saña.

Ğuşşä çäñgidin Näwa'i tapmadim 'uşşaq ara,
Ta Näwa'idäk äsiru binäwa boldum saña. ❶

— *Näwa'i*.

Wäzin Ayrımisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilun
— ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — —

İkkinÇi Ahañ

Pärdäğä kirkän käbi xurşidi raxşan här keçä,
'Äzmi xilwät äylär ol şäm 'i şäbistan här keçä.

Ol külüp aħbab birlä subħidäk, män şäm 'iwar,
Örtänip könlüm, tökärmän durri ğälğan här keçä.

Bir quyaş hijranidä 'uryan tänim gärdun käbi,

❶ Birinçi Diwan — "Ğarayıbuş-Şigär", qol yazma nusxa, 55-bät.

Mihr otidin körgüzür mîñ dağı pinhan hâr keçä.

Gäh-gäh, äy mäxmuri xab alud, sor ol xästäni,
Kim yetär ağziğä lä‘lîñ yadidin qan hâr keçä.

Naşiha, ne näw‘i pinhan ta‘ät äyläykim, alur
Dinu daniş nâqdini bir na musulman hâr keçä.

Bir keçä sorgil meni, andin burunkim sorgasän:
"Qanı ol bidilki, äylär erdi äfgan hâr keçä"

Çäk, Näwa‘i, nalä, köz mäy bärsunu bağrim kâbab,
Çün bolur ol ay xâyali bizgä mihman hâr keçä. ❶

— *Näwa‘i*.

Wäzin Ayrımisi

Bähri rämali muşämmäni mähzûf

fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilun

— ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ —

❶ İkkinçi Diwan — "Näwadiruŝ-Şäbab", qol yazma nusxa, 497-bät.

ÜçinÇi Ahañ

Wäh, nä xuşdur xästälikdä körsälär yarım kelip,
Yaki yalğuzluqda yanda tursa dildarım kelip.

Yad etär olsam bänagah ol päri yüzluknikim,
Kulbäm içrä ol dämi oltursä dildarım kelip.

Kälsä gämniñ läşkəri başimni aylandurmağä,
Guftäliğ qilsä, yanımğä ol şäkärxarım kelip.

Qutulur erdim bu gämdin, ol dilaramım körüp,
Wäh, ägärçändiki qätl ätsä dilazarım kelip.

Bu könülni barça gämlärdin xälaş qılğay idi,
Bir nazar qılmaq bilä ol şoxi xunxarım kelip.

Kiçik Səliqä Çüşürgisi

Näççä wäqt äyläp tähämmul, äy Bilal, bolğil həmuş,
Märhämät äylär sitäm yatkändä gämxxarım kelip. ^①

— *Bilal Nazim*.

① "Bilal Nazim", Qazaqıstan Güzäl Ädäbiyat Näsriyati 1961-yıl nəsri, 32-bät.

Wāzin Ayrīmisi

Bāhri rāmāli muşāmmāni mähzūf

fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilun

— ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ —





‘İşq ara mǎnmǎn dǎmi bimiḥnātu ḡām bolmaḡan,
Janidin mǎḥrum olup, janangǎ mǎḥrām bolmaḡan.

Yüz wǎfa āylāp, jāfadin özgǎ nǎf‘i körmǎḡan,
Miñ jāfa körüp, wǎfasī zǎrrāi kām bolmaḡan.

Miñ qoyaşça körgǎn öz yarīn, wǎle yar aldida,
Miñ ülüşidin biriçā zǎrrāniñ hām bolmaḡan.

Alām āhli ‘işq ara rāsvaliḡim tā‘n ātmāñiz,
Kimdurur aşıq bolup, rāswayi alām bolmaḡan.

Änjüm ermās tǎrdur ahīm otidin kök sāqfidā,
Wāhki, bu tǎrdin binayī qalmadı nām bolmaḡan.

Dǎstgiri istākim ḡāmdin xālaş imkan āmās,
Olki bir zǎrrin kāmār beligǎ mǎḥkām bolmaḡan.

Äy Näwa‘i, bilki, tapmas lä‘lidin qutî hâyat,
Jannî täslim äylämäklikkä musälläm bolmağan. ❶

— Näwa‘i.

Wäzin Ayrımisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilun

— ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — —



❶ Tötinçi Diwan — "Fäwayidul-Kibär", qol yazma nusxa, 927-bät.



Köksümni çak etip qanlar yığladım,
Kesip-kesip qara bağrım tuzladım.
‘Ärzi həlīm birin-birin sözlədim,
Rəhmi kelip bizgə nigah əylədi.

Köp jəfalar çekip bağıñə kirdim,
Bağban bolup alma, narin tərmedim.
Şukr lillah yənə jəmalin kördüm.
Tənri seni bizgə ‘ata əylədi.

Bälalardın qaçip kirdim dəryagə,

Här zäman uçradim turli jäfagä.
Qulaq sal, dilbära, uşbu säwdagä,
Bizgä bu qismätni xuda äylädi.

Sänsän Şänäwbärni wäfaliq yari,
Saña fida bolsun jani äfgari.
Muxtäsär äyläsäm uşbu däftari,
Biwäfa dun kimgä wäfa äylädi. ^❶

—“Şänäwbär” dastanidin .

IKKINÇI DASTAN

Nämayan olduñ, äy dilbär, yüzüñni aftar äyläb,
Qara kakul bilä zulfi pärişanin niqab äyläb.

Läbiñ xalini körgäç, tän öyidä natäwan köñlüm,
Quşidurkim qäfsäde tälpinip köp iztırab äyläb.

❶ “Bulaq” žurnili, 1991-yil 1-san, 110-bät.

Jämaliñ dəftäridin nuktä‘ini šärh etä alman,
Yili ‘umrum içidä, äy päri, yüz mīn kitab äyläb.

Nä kafir közlärin ‘alämni tənha äylädi taraj,
Šäbixun kältürär ğäm janımä yüz mīn ‘itab äyläb.

Wäfa hərfini sorġanda maña sän tazä jan bärdin,
Mäsiha läblärin e‘jazidin goya jäwab äyläb.

Şähär turfä çämändä gul bilä tənha šärab içti,
‘Äjayib bağbanı siynäi bulbul kəbab äyläb.

Gulistanı suxänni säyr etärdä şahibi diwan,
Çekär başığa guldäk mişrä‘ini intixab äyläb.

Nä kündüz şartdur mäy içkəli şurbi mudamindin,
Qädäh tut saqi‘i siymin bädänkim mahtab äyläb.

Häqiqät jilwəġardur, dər həqiqät yaşurup bolmas,
Məjaz əhli Zəlili təlbəgə mundağ qəbab äyläb. ^❶

— *Zəlili*.

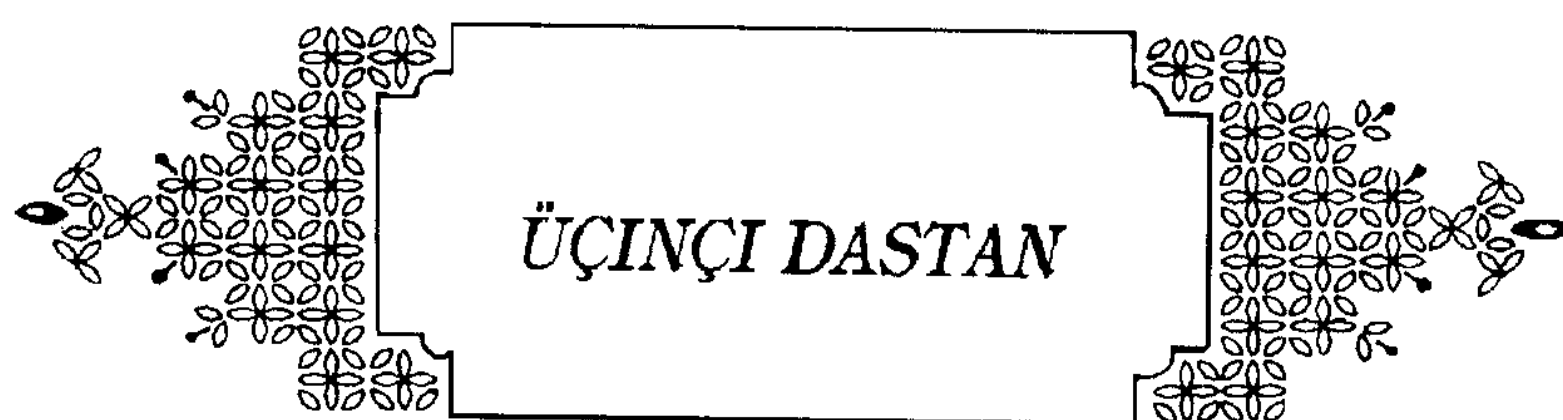
❶ "Diwani Zəlili", ŞUAR muzeyida saqlınıwatqan 05-nomurluq qol yazma nusxa, 157-bät.

Wāzin Ayrımisi

Bāhri hāzāji musāmmāni salim

māfa ‘iylun māfa ‘iylun māfa ‘iylun māfa ‘iylun

✓ — — — ✓ — — — ✓ — — — ✓ — — —



Bağban bolup bağin içrā,
Tārsām tazā güllāriñni.
İgām seni xuş yaratmış,
Ägsām nazuk bällāriñni.

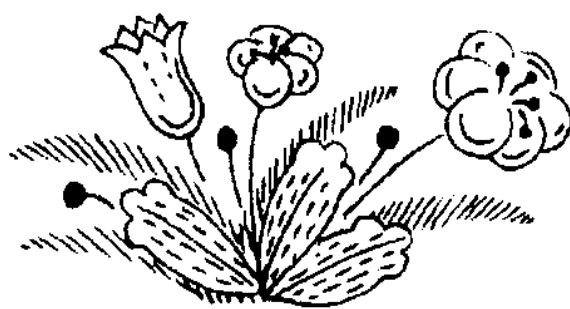
Meni sorsañ uşbu dāmdā,
Rāngim sarig, közüm nāmdā,
Ay yūzuñgā tutma pārdā,
Tārħinalā qollarıñni.

Mānziñ äsli lalädur,
Baqişin janni alädur,
Läbiñ altun fiyalädur,
İcip qansam ballariñni.

Sähär qopup saçin tara,
Gul yüzüñgä romal ora,
Räqib yüzi bolsun qara,
Bilip yürsäm yollariñni.

Gärib aşiq boldum fäqir,
Gunahimğä boldum munkir,
Du‘a birlä ‘ärzin oqır,
Qiblä äyläp xallariñni. ❶

—“Gärib -Sänäm” dastanidin .



❶ 1) “Şah Ğärib-Şah Şänäm”, qol yazma nusxa, 59-bät.

2) “On Ikki Muqam Tekistliri”, 1964-yil näşri, 87-bät.

TÖTINÇI DASTAN

Aradin heç söz kaçmāyin,
Jan aka, qayan barursān?
Meniñ gulum açilmayin,
Jan aka, qayan barursān?

Anamniñ xizmātin qılmay,
Kāfān sorağida bolmay,
Öz qoluñda görgä qoymay,
Jan aka, qayan barursān.

Bizgä dunya zindan boldi,
Kiygānimiz kāfān boldi,
Içkānimiz zāhār boldi,
Jan aka, qayan barursān?

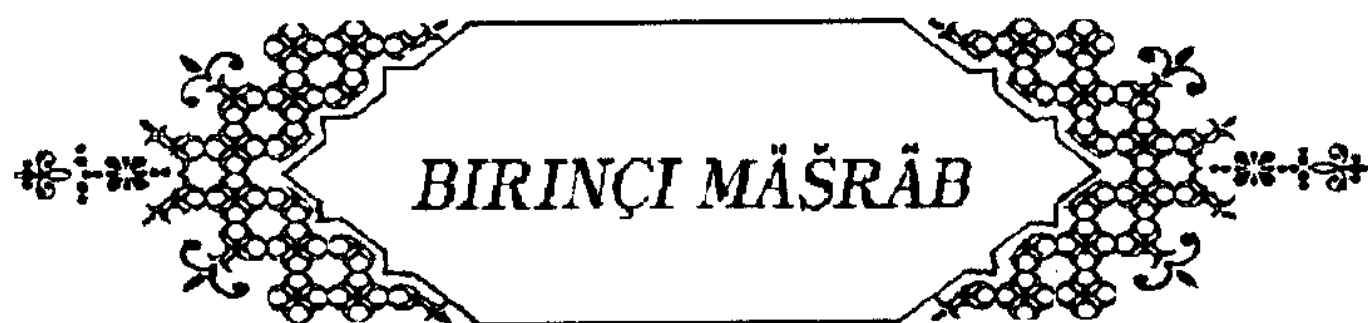
Bizni äylādiñ biçarä,
Bağrim boldi parā-parä,
Yüräkingä salip yarä,
Jan aka, qayan barursān?

Guljāmalnī köp zarlatip,
Yüräkin otğa daǵlatip,
Bäxti qaranī qan yığlatip
Jan aka qayan barursän?^❶

—“Ğarib -Sänäm” dastanidın .



-
- ❶ 1) “Uyğur Xälq Dastanliri” (2), Şinjan Xälq Näsriyati 1986-yil näsri, 244-245-bätlär.
2) “Uyğur Xälq Dastanliri” (1), Şinjan Xälq Näsriyati 1991-yil näsri, 263-264-bätlär.



Qıldi ol ay alida ‘aşıqligim izharini,
Män aña sirrim dedim, bilmän anin äsrarini.

Köz qarasın hâl qilip, ol ayğa yazğum namäi,
Barı bu tüzwir ilä körgäy közüm ruxsarini.

Közidin ta janğa yätmäy lä‘lidin bärmäs häyat,
Ol mäşih öldüm degändä tırgüzür bimarini.

Häyfdurkim, rištä‘i täsbih qılğay ähli zuhd,
Kufr zulfi içrä ölgän zulfinin zunnarini.

‘Aräzin dāwriñ çekärdä guyiya näqqaşı şon’,
Mihr dāwri birlä tñ açmıř idi pärkarini.

Tökmä jaminkim, bala siyli jähanni buzmasun,
Mäst körsän, zahida, dāyri fāna xāmmarini.

Äy Näwa’i, şäwqidin ölsäm, imarät qılğasän,
Tufragim birlä muhābbät koyiniñ diwarini. ❶

— *Näwa’i*.

Wāzin Ayrımısi

Bähri rämali muşämmäni mähzuf

fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilun
—∨— —∨— —∨— —∨—



Seni ‘uşşaq köñlin ğarät ätkäç, dilräba дәrlär,
Meni sän şox damığä äsiru muhtāla дәrlär.

❶ Tötinçi Diwan —“ Fäwayidul-Kibär”, qol yazma nusxa,
1021—1022-bätlär.

Seni qāşri jāmali ḥusn özrā šahi mähruyan,
Meni rāswayi işqin koçäsida bir gäda дәrlär.

Bu kün här zärd royi işqin oqida šahid olsä,
Qiyamät küni bir gulçihra ‘i gulgun qäba дәrlär.

‘Äjāb qāwmidur aşḥabi riḥa birlä wäfalarkim,
Bäla tiygı başida sayäi bali Huma дәrlär.

Ägär ‘umri jigär pärgaläsidin män ğiza bärsäm,
Qaçan na mihriban itlarni özgä aşina дәrlär.

Körüp māşhurini bu näw ‘ särgärdanu särgäştä,
Ğäm abadi jāhan içrā ğäribu bimäwa дәrlär. ❶

— *Māşhuri*.

Wāzin Ayrımisi

Bāhri rāmāli musāmmāni māḥzūf

fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilun

— ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — —

❶ “Diwani Māşhuri”, Šinjan Xälq Nāşriyati 1995-yil nāşri, 67-bät.

İKKİNÇİ MÄŞRÄB

BirinÇi Ahañ

Äy pärizadi zämanim, jan bilä qul män saña,
Gulşäni husnuñdağı bir дәstä sunbul män saña.

Äy guli gulzarı jännät, dilbäri şahib jämal,
Gul yüzünniñ otıda bir xästä bulbul män saña.

Bardurur husniñ seniñ Bilqisu Yusufdin fuzun,
Mäy içär bolsañ, nigara, sağäri mul män saña.

Yastanipmän işikiñni janu dil birlä mudam,
Saqlasañ qul män saña, gär xärjläsäñ pul män saña.

Qıl Qäländärgä, nigara, luğdin bir iltifat,
Muddäti bolupdurur, äy dilräba, qulmän saña. ^①

— Qäländär.

① "Diwani Qäländär", Şinjan Xälq Näsriyati 1995-yil näsri, 9-bät.

Wāzin Ayrımisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilun

— √ — — — — √ — — — — √ — — — — √ —

IkkinÇi Ahañ

‘Ärzim isitkil, äy ba lätafät,

Qilgıl tärähhum äyläp šäfaät.

Sän bir humayi, män bir gädayiñ,

Yaygıl başimgä çätri sä‘adät.

Nä giryä qilmay, nä zar bolmay,

Nä gämğä qalmay, äy särwi qamät.

Därdim bäsi köp, häddin ziyadä,

Dayim körärmän äldin mälamät.

Mäjnunluğumdä bimihri gärdun,

Başimgä urdi sāñgi šäqawät.

Män zariğäkim yarı wäfasız,
Dilxästä qıldı äyläp zärafät.

Fäqri Bilali qilğil du‘ayı,
Yargä yetärsän bolsañ sälamät. ^①

— *Bilal Nazim* .

Wäzin Ayrimisi

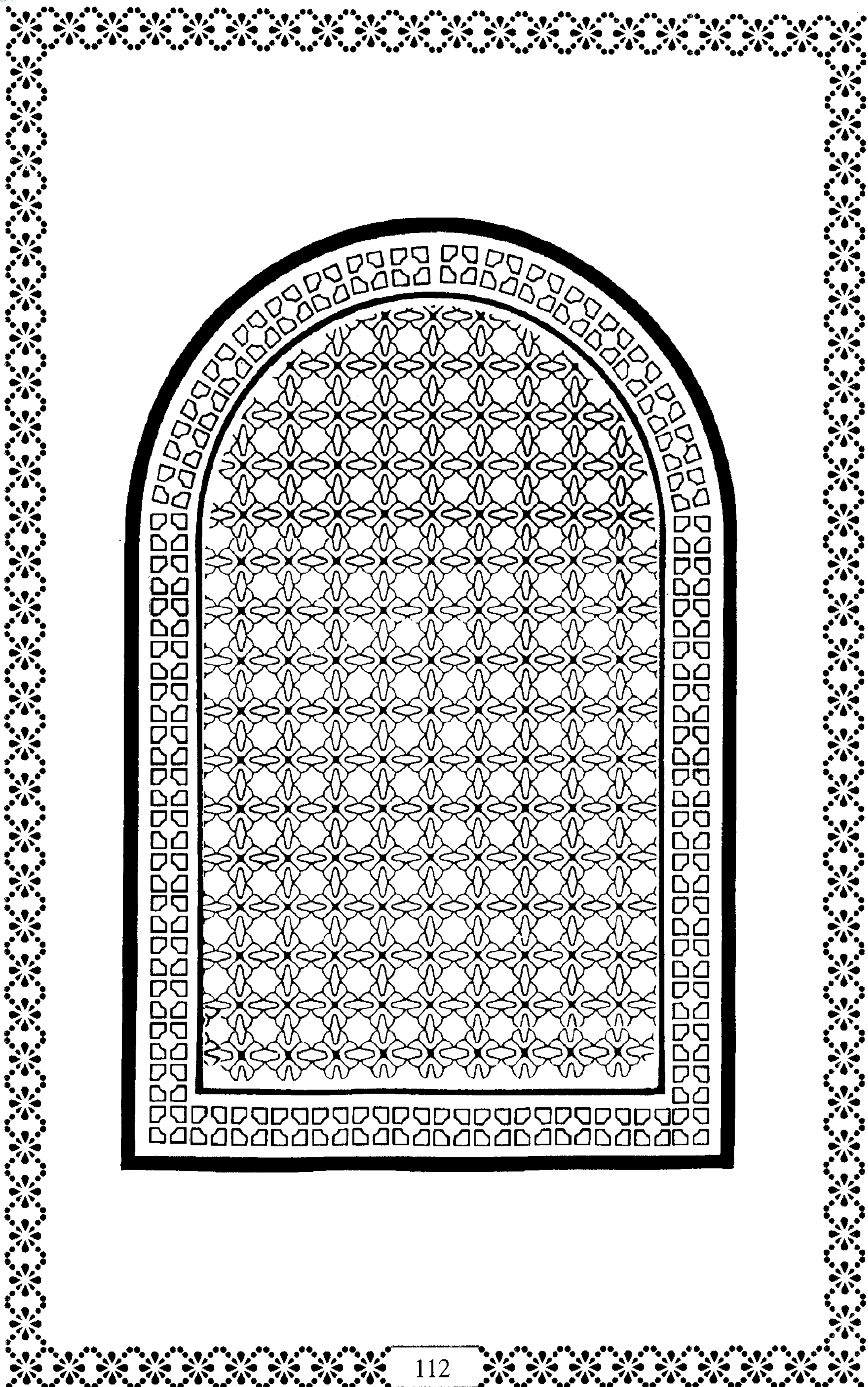
Bähri mutäqaribi musämmäni äsläm

fä‘lun fä‘ulun fä‘lun fä‘ulun

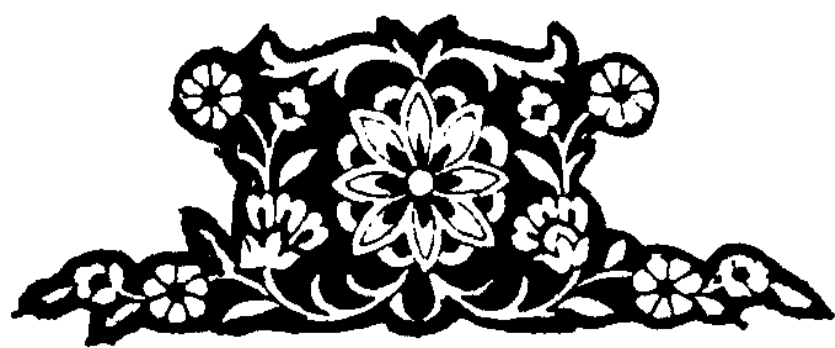
— — ∨ — — — — ∨ — —

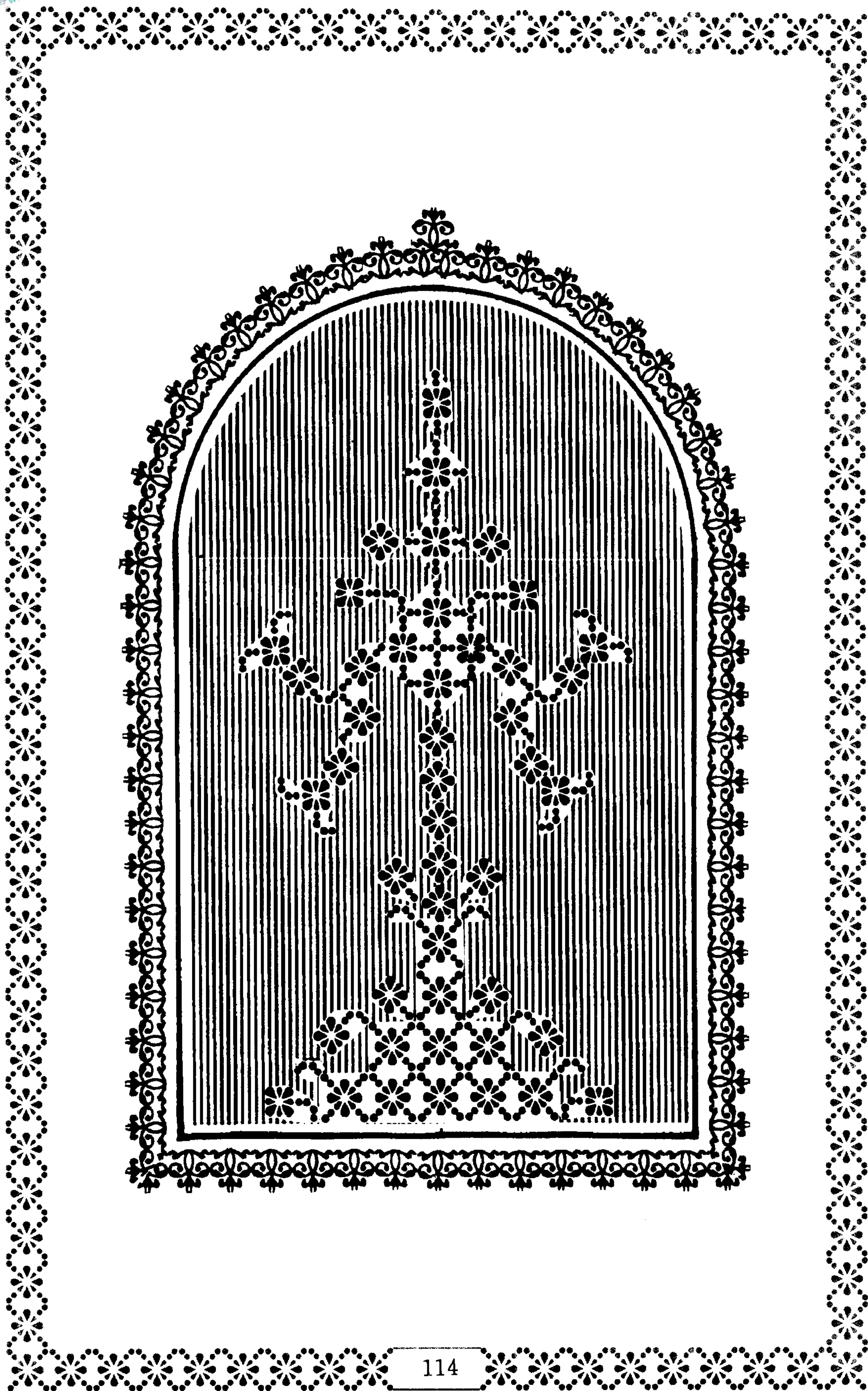


① “Bilal Nazim”, Qazaqistan Dölät Güzäl Ädäbiyat Näsriyati
1961-yil näsri, 44-bät.



歌词





目 录

琼 乃 额 曼

序 曲

焦渴的生命 艾尔西(119)

太 艾 则

如同那太阳落山 纳瓦依(122)

太艾则尾声

殒命于她眉下 纳瓦依(123)

奴 斯 赫

美人把我抛弃 艾尔西(124)

穆斯台扎特

第一调

你是美的王国的苏丹 毕拉勒·纳孜米(126)

第二调

盛开的花卉 麦西胡利(127)

穆斯台扎特尾声

玫瑰般的面庞 毕拉勒·纳孜米(129)

朱 拉

自从见到你这美人 民 歌(130)

赛 乃 姆

美人啊,有谁像你对我这样 胡外达(133)

大赛勒克

人说今天初六 民 歌(135)

小赛勒克

第一调

芳容使我一见倾心 纳瓦依(136)

第二调

像太阳进入天边的帷幕 纳瓦依(137)

第三调

何其幸运 毕拉勒·纳孜米(139)

小赛勒克尾声

再忍耐一段时间 毕拉勒·纳孜米(140)

太依克特

无时无刻不在受苦忧伤 纳瓦依(141)

达斯坦

第一达斯坦

我抓破胸膛痛哭悲伤 长诗《赛乃拜尔》(143)

第二达斯坦

你光艳照人的面庞 翟里利(144)

第三达斯坦

我愿做你的园丁 长诗《艾里甫与赛乃姆》(147)

第四达斯坦

哥哥呀 长诗《艾里甫与赛乃姆》(149)

麦西热甫

第一麦西热甫

在那明月般丽人前 纳瓦依(151)

你专把情人的心吸引 麦西胡利(152)

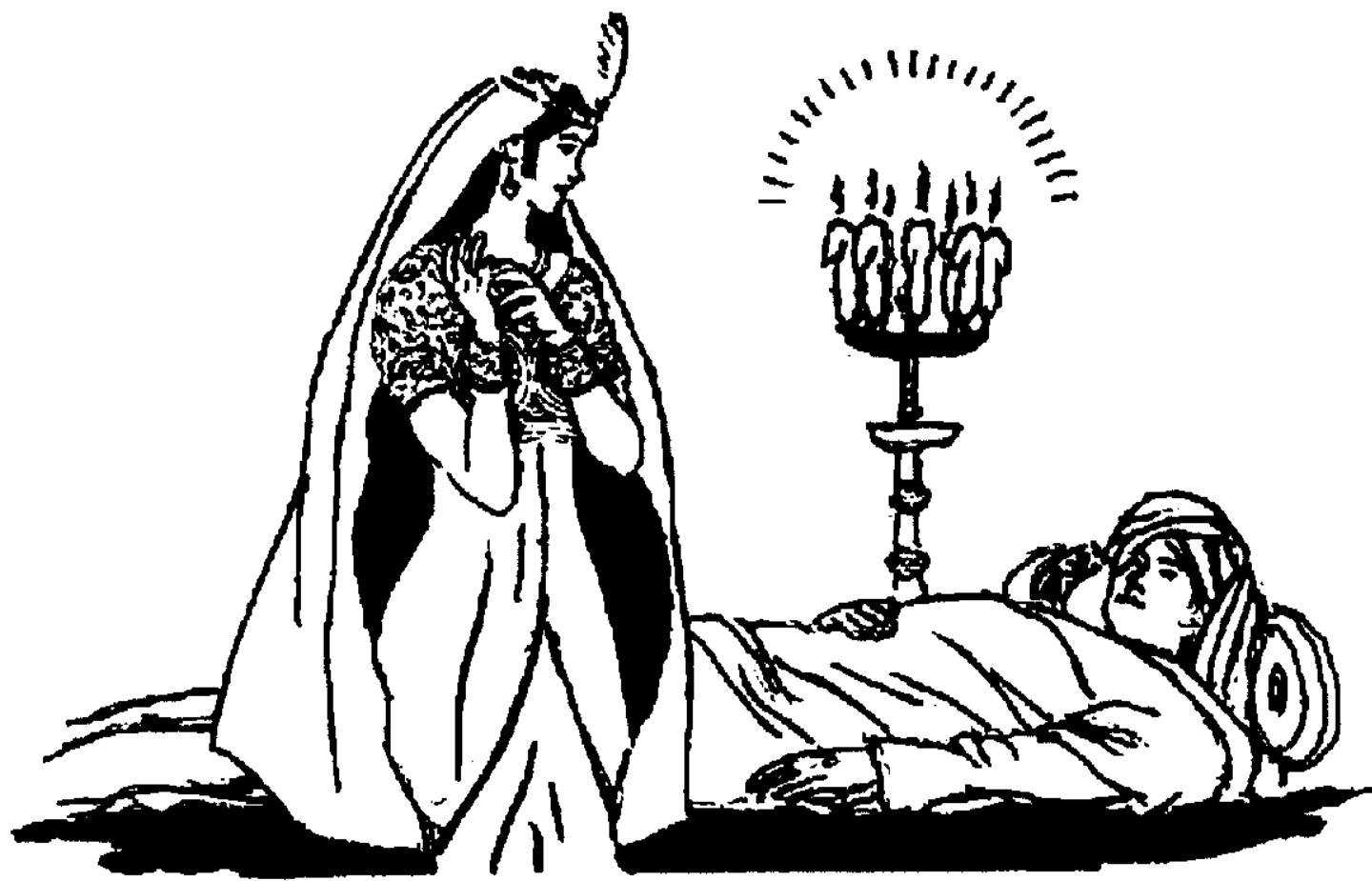
第二麦西热甫

第一调

绝代仙姝哟 凯兰代尔(154)

第二调

你听听我的吁请 毕拉勒·纳孜米(156)



琼乃额曼

序 曲

睽违使我焦渴的生命充满哀怨，
真主啊，难道你偏让佳丽与我无缘。

我缘何竟落入如此无情无义者之手，
任其终将我忧伤的尘土扬场般炫展。

我的钟情已达绝顶，帕尔哈特瓦木克有灵，
亦将像灯蛾围绕我坟头的烛光翩飞盘旋。

心头的热血涌上面颊，使之霞光般绯红，
见者误以为是早春的花坛倍加赞叹。

一生中我尚未见到这世间有何诚信可言，
我不知这世界能否再给我呼吸一次的瞬间。

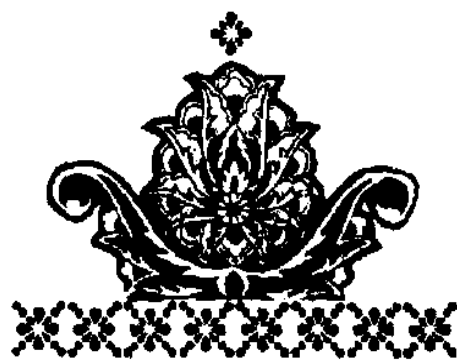
请揭开面纱，我这焦渴的生命对它何其向往，
倘花枝刻意将自身隐蔽，夜莺又何以心安。

萨克，为你樱唇的美酒我曾遭受了诸多痛苦，
请你将微笑之盏斟满，容我把瘾头稍减。

美人啊，久已睽违的忧伤还将延续到何时？
请满足我满怀希望与你相聚的焦渴心愿。

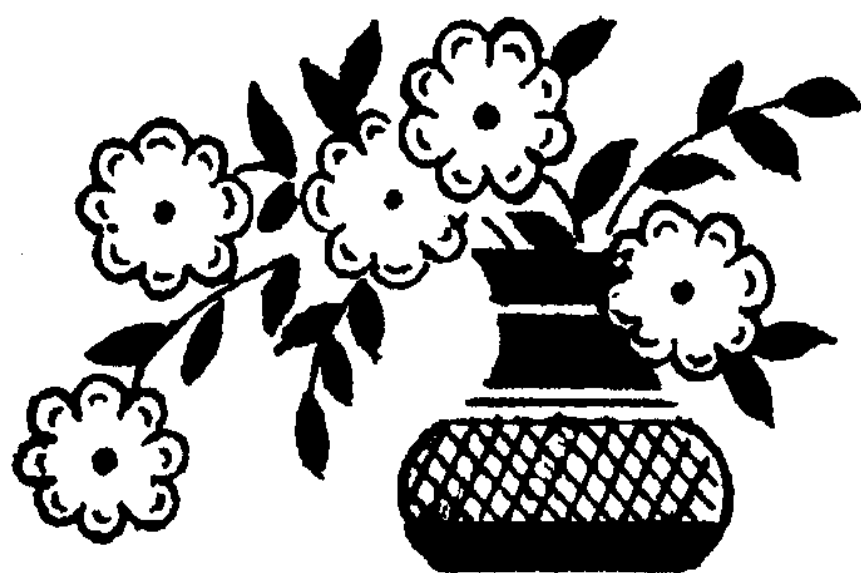
离愁使我心灵的创伤流血我亦无比欢欣，
兴许冷酷的情人见我殷红的花坛喜溢心田。

我在白茫茫的大地上未找到我生命的苗圃，
即便是大鹏鸟寻找也不会将我的身影发现。



艾尔西啊,不舍弃生命就难以获得情人,
我要让自己的一切像深秋枯叶般任其凋残。^①

——艾尔西



^① 原文引自《艾尔西诗集》,95页,新疆人民出版社,1995年。

太 艾 则

如同那太阳落山、群星耀闪，
她蒙上面纱，我就会泪雨如泉。

她那柳眉杏眼若灾星，夺去了我的信仰，
以一颗巴旦杏为食，酒肆一隅成了我的神龛。

如同清晨的微风揭开了旭日的面纱，
我的叹息把对情人的爱泄露于人前。

我说你心肠太狠从未慷慨赐我一吻，
她悄声道：“这宝石也如磐石坚硬非凡。”

你的箭射进我的心是否要夺取我的性命？
我的心与生命反倒在争夺你的利箭。

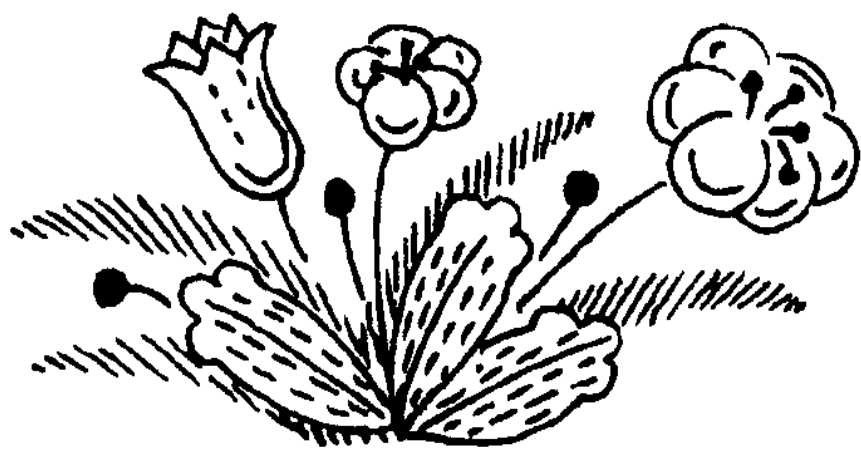
若想寻求生命的永恒你就要去独身处立，
桧柏自由自在地生长才蓊郁勃舒、苍翠一片。

倘若纳瓦依殒命于她眉下请莫加责难，
那是所有的人争相顶礼膜拜的神龛。

太艾则尾声

倘若纳瓦依殒命于她眉下请莫加责难，
那是所有的人争相顶礼膜拜的神龛。^①

——纳瓦依



^① 原文引自《四部诗集·童年异闻》，136页，手抄本。

奴 斯 赫

真叫人遗憾，今天那位美人把我抛弃，
将我留在陌生人之间，情人旋即离去。

那位骑手纵马驰骋，飞快地消失于天际，
扬起的尘土作为图蒂亚疗治我的眼疾。

尽管太阳出现于天空，还有什么必要，
失去了无价之宝，两个世界于我复有何益。

与她相会欢聚之数日我是何等美妙、幸福，
今朝我明亮的双目黯然，缘于月华佳人离去。

而今再祈望情人信守情义又有何意义，
那绝情之人让我当了离愁的俘虏扬长而去。

真主啊,她多么轻佻专横无情无义,
将艾尔西置于无限痛楚的可怜境地。^①

——艾尔西



^① 原文引自《艾尔西诗集》,97页,新疆人民出版社,1995年。

穆斯台扎特

第一调

美人啊，你可是美的王国臣民的苏丹？
一瞥就让我迷恋，可是灾星降临人间？

月儿般美人，你带走我的心却不看我一眼，
你是珍珠宝石，那樱唇是由珊瑚镶嵌？

天仙啊，你让离愁的烈火炙烤我，要烧死我，
让人忽而哭忽而笑，你莫非是我生命的灾难？

这些日子你在我身上点燃爱情的烈火，
不知你是我的朋友、敌人抑或是侣伴？

你的娇花般的容貌让我似夜莺一样向往，

你是花儿是热依汗，还是女神抑或天仙？

你像鲜花盛开花坛，花儿也自愧不如，
未见丝毫忧愁，朱唇莫非是含笑的花蕾未绽？

你楚楚动人，外出时连朗星也要忌美，
你莫非是众芳国中的明月，银光闪闪。

今生我还不曾见谁像你这样温柔可爱，
不知你是神女、仙姬抑或是人世的婵娟？^①

——毕拉勒·纳孜米

第二调

你的容貌是群芳苑中绿叶间盛开的花卉，
你的身材如美丽绿洲上的桧柏亭亭玉立。

在你太阳似的容貌前人人变成飞旋的微粒，
渴望目睹你的芳容又有谁不万分焦急。

^① 原文引自《毕拉勒·纳孜米诗集》，93页，哈萨克斯坦国家文艺出版社，1961年。

倘若你步入花园,就会一眼瞥见,
聚会上我说书般地赞誉你容貌的俏丽。

夜莺既能以令人欢悦的嚶鸣在鸟中称王,
我自己为何就不能做世人的皇帝?

世上的喧嚣,人间的谣诼,无处不在的嫉妒,
使麦西胡利避开尘世,消失于人们眼际。^①

——麦西胡利

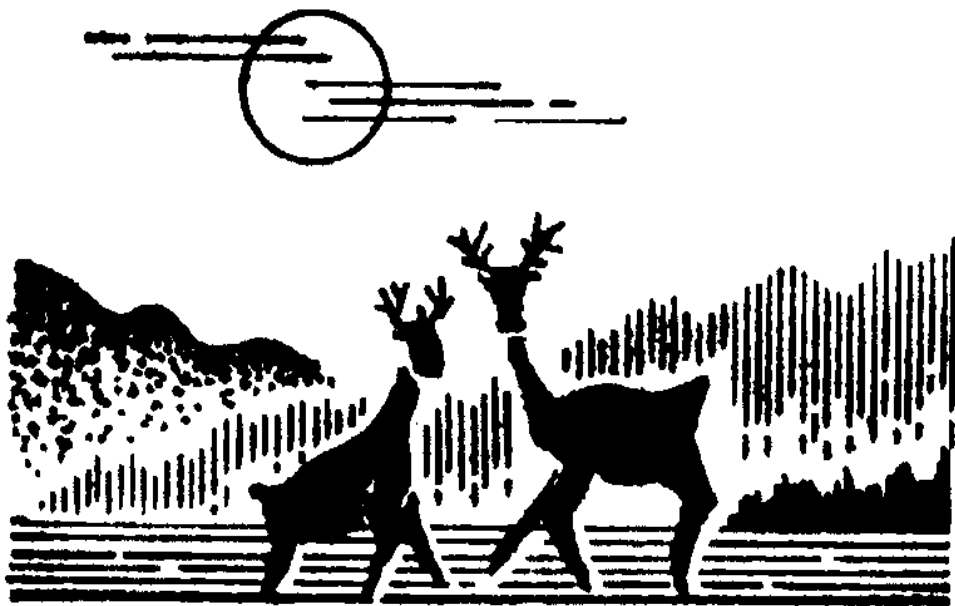


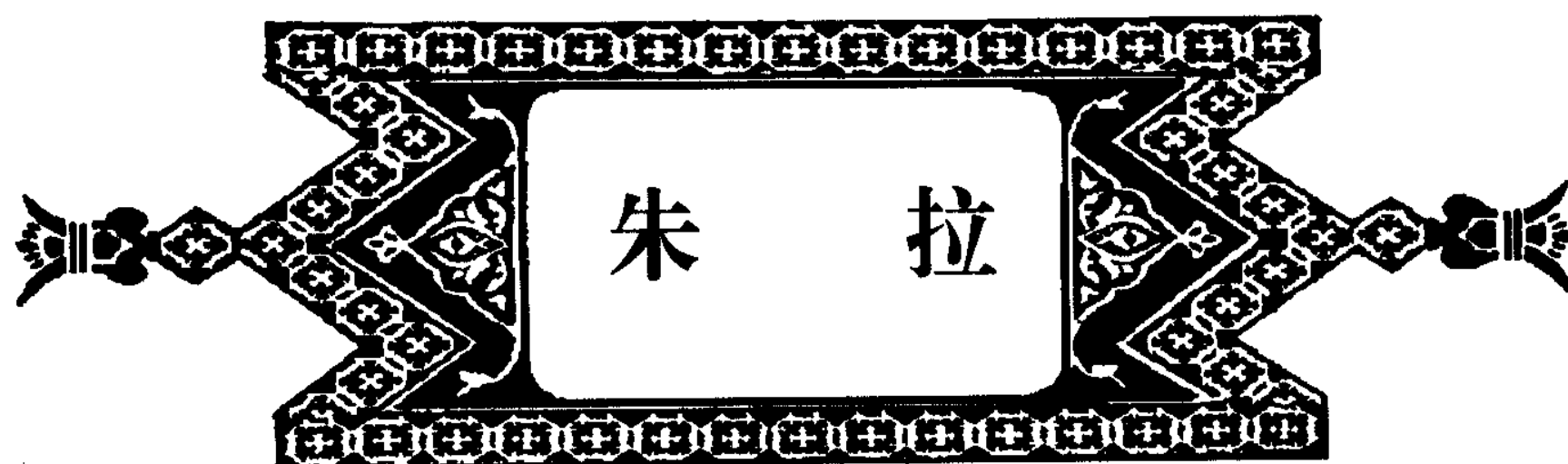
① 原文引自《麦西胡利诗集》,61页,新疆人民出版社,1995年。

穆斯台扎特尾声

你玫瑰般的面庞让毕拉勒夜莺般迷恋，
是蔷薇还是罗勒花把芳菲撒满人间。

——毕拉勒·纳孜米





自从见到你这美人，
我就陷进了苦恼的泥坑。
你给我心头放了把火，
对你的思念焦渴难忍。

花儿一样的丽人，
你是我的真主；
目光似火的美人，
你是我的真主；
双目闪烁的情人，
你是我的真主。

你的面庞像月亮，
眼睛亮如启明星。
你的话儿多甜蜜，

赛过冰糖甜津津。

花儿一样的丽人，
你是我的真主；
目光似火的美人，
你是我的真主；
双目闪烁的情人，
你是我的真主。

月复月年复年，
我的心儿像油煎。
为了见你漂亮的脸蛋儿，
我心急火燎苦不堪言。

花儿一样的丽人，
你是我的真主；
目光似火的美人，
你是我的真主；
双目闪烁的情人，
你是我的真主。

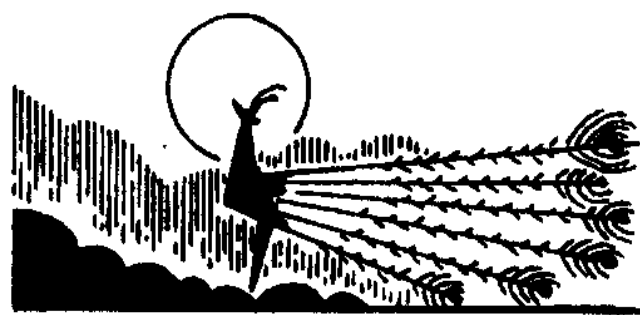
天哪，只吃麦茬地里的草，

我的马儿不上膘。
老在情火上炙烤，
我的心儿已烧焦。

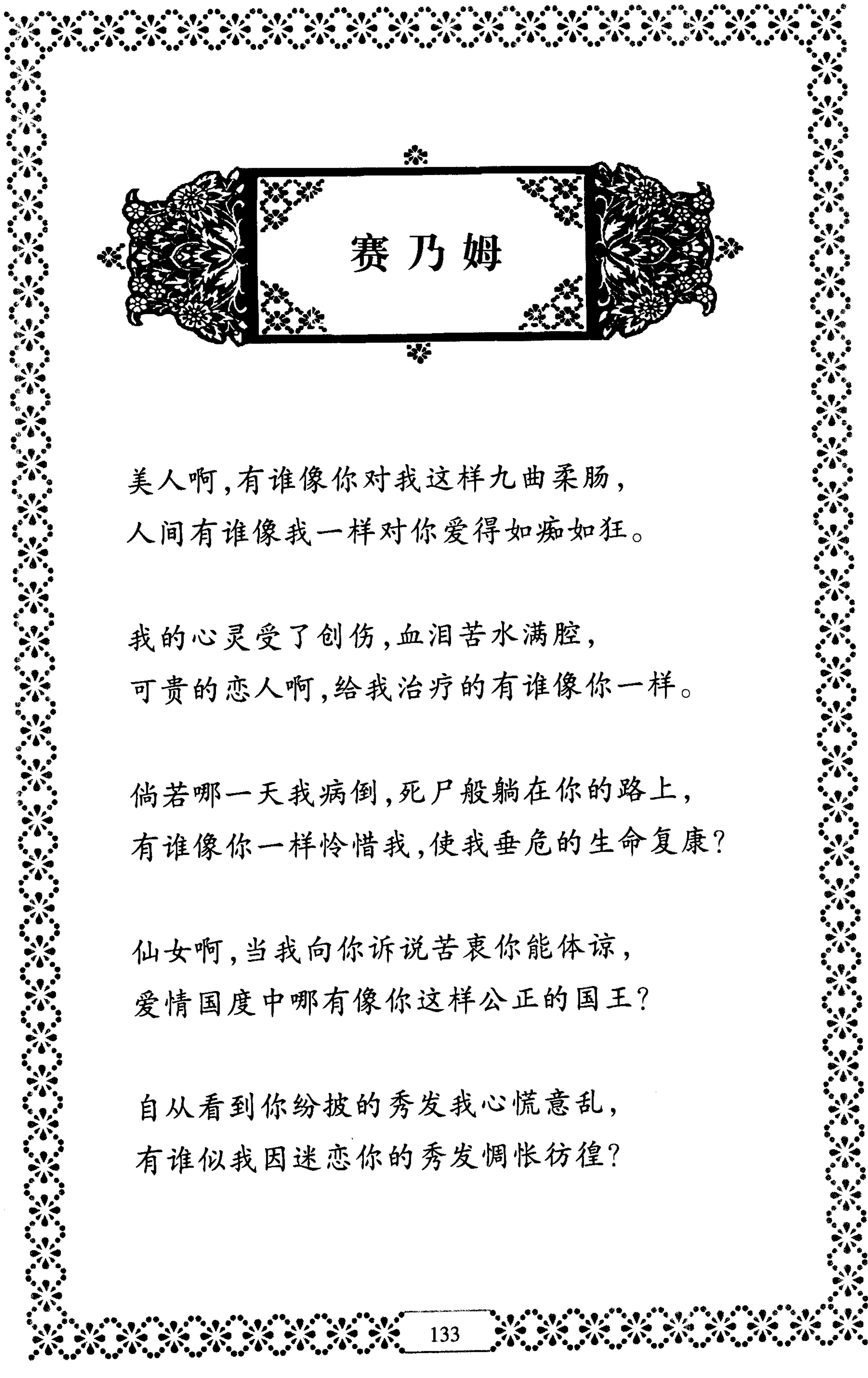
天哪，情人的容貌，
毁了我的性命。
把我变成了乞丐，
爱情的烈火真要命。^①

花儿一样的丽人，
你是我的真主；
目光似火的美人，
你是我的真主；
双目闪烁的情人，
你是我的真主。

——民 歌



① 原文引自《维吾尔民歌》(6), 153 页；
《维吾尔民歌》(7), 98 页, 新疆人民出版社, 1984 年。



赛 乃 姆

美人啊，有谁像你对我这样九曲柔肠，
人间有谁像我一样对你爱得如痴如狂。

我的心灵受了创伤，血泪苦水满腔，
可贵的恋人啊，给我治疗的有谁像你一样。

倘若哪一天我病倒，死尸般躺在你的路上，
有谁像你一样怜惜我，使我垂危的生命复康？

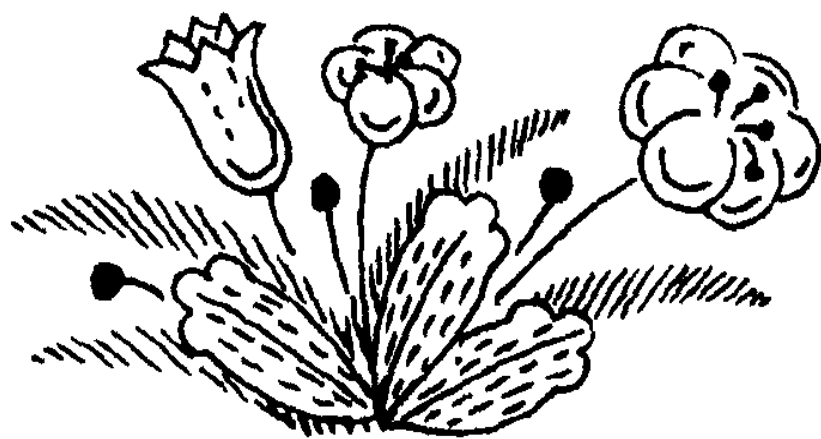
仙女啊，当我向你诉说苦衷你能体谅，
爱情国度中哪有像你这样公正的国王？

自从看到你纷披的秀发我心慌意乱，
有谁似我因迷恋你的秀发惆怅彷徨？

美人啊，请发慈悲揭开遮掩你娇容的面纱，
有谁像我这样渴望着谛视你的面庞。

为爱你我沉默寡言，痛苦得如花苞凝血一样，
有谁像胡外达想你想得肝肠寸断、血泪满腔。^①

——胡外达



① 原文引自《胡外达诗集》，石印本，1909年塔什干版；
《十二木卡姆歌词》，276页，1964年整理本；
《布拉克》季刊，92页，1989年，1期。

大赛勒克

人说今天初六,数来已是初七,
我被负心的情人抛在了一边。

你弃我而去,我绝不会忘记,
如果你再来,别到我的跟前。

别再到我跟前,否则叫你也难堪,
让你变得像又枯又黄的麦秸一般。

是什么人走了,把情人抛在一边,
要走就领着一起走我也情愿。^①

——民 歌

^① 原文引自《维吾尔民歌》(6),149页,新疆人民出版社,1984年。

小赛勒克

第一调

芳容乍睹,就使我一见倾心,
做你情人之日,无异灾难缠身。

多少次我决心对你断绝痴念,
可日复一日对你更为痴心。

求你对我仁慈,可你的折磨更甚,
你要我作出牺牲,我总慨然应承。

若问我迷上哪位仙妹痴迷若此?
正是你这仙女,你待我怎样都成。

心儿哟,怨我不听规劝,给你增添了烦恼,

千灾百难还不够,又加上我这灾星。

萨克啊,从我抛弃官爵向你行乞以来,
只有金樽与圣水成了我享有的福份。

在情场中我从未欣赏过如此忧伤的琴声,
像我纳瓦依也成了不幸的俘虏,被你囚禁。^①

——纳瓦依

第二调

像光辉的太阳每晚进入天边的帷幕,
我黑夜的那盏明灯也会躲进它僻静的去处。

夜夜她与友伴一起欢乐嬉笑面如晨曦,
我的心却像蜡烛燃烧,眼中倾出粒粒珍珠。

犹如黑夜思念太阳而出现千疮百孔的星空,
我赤裸的胸也被爱的烈火炙烤出创痕无数。

^① 原文引自《四部诗集·童年异闻》,55页,手抄本。

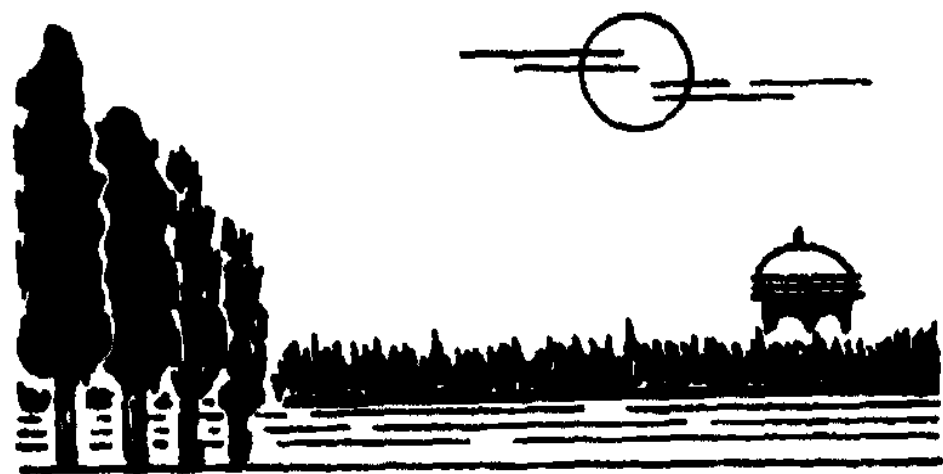
宿醒未醒者啊，望你将我这病人略加关注，
想着你的樱唇，夜夜受尽血泪交迸的苦楚。

劝说者啊，夜晚让我如何去独自祈祷，
那个非穆斯林夺了我的信仰和理智的财富。

求你赐给我一个晚上，来过问一下我的景况，
你不也曾打问过，每晚哀号的情痴现在何处？

既然你对那明月的遐想都要夜夜光临作客，
纳瓦依你就以哭当歌，以泪为酒，以肝为炙。^①

——纳瓦依



① 原文引自《四部诗集·青年珍品》，497页，手抄本。

第三调

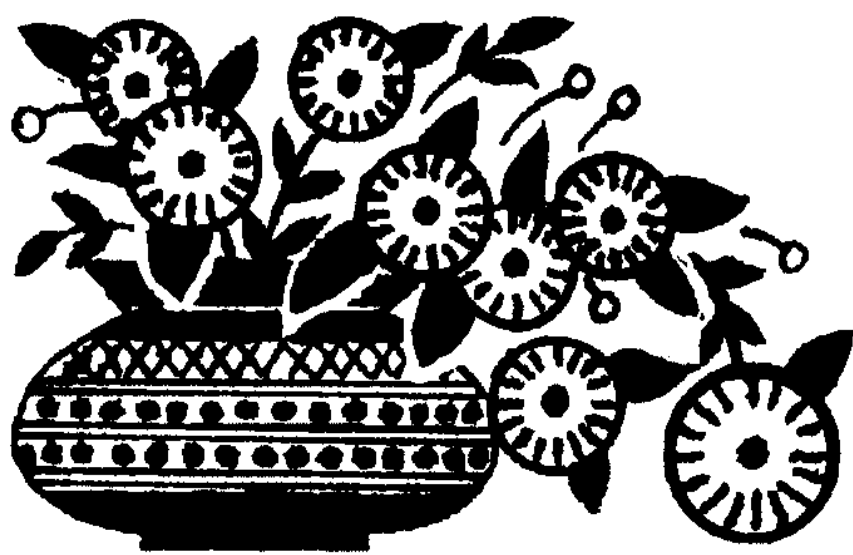
何其幸运，缠绵病榻倘有情人照看，
岑寂孤独之时，有红颜知己前来相伴。

何其美妙，我思念天仙似的佳人之时，
她若突然光临，鲜花般坐到我的身边。

何其妙哉，当愁云大军压境般笼罩头顶，
柔情蜜意的恋人若前来与我娓娓交谈。

何其幸福，能见到慰藉心灵的情人一面，
即令她前来索命，我也会愁云尽散。

何其舒心，只要那催命鬼对我回眸一瞥，
心头的一切烦恼顷刻会化作云烟。



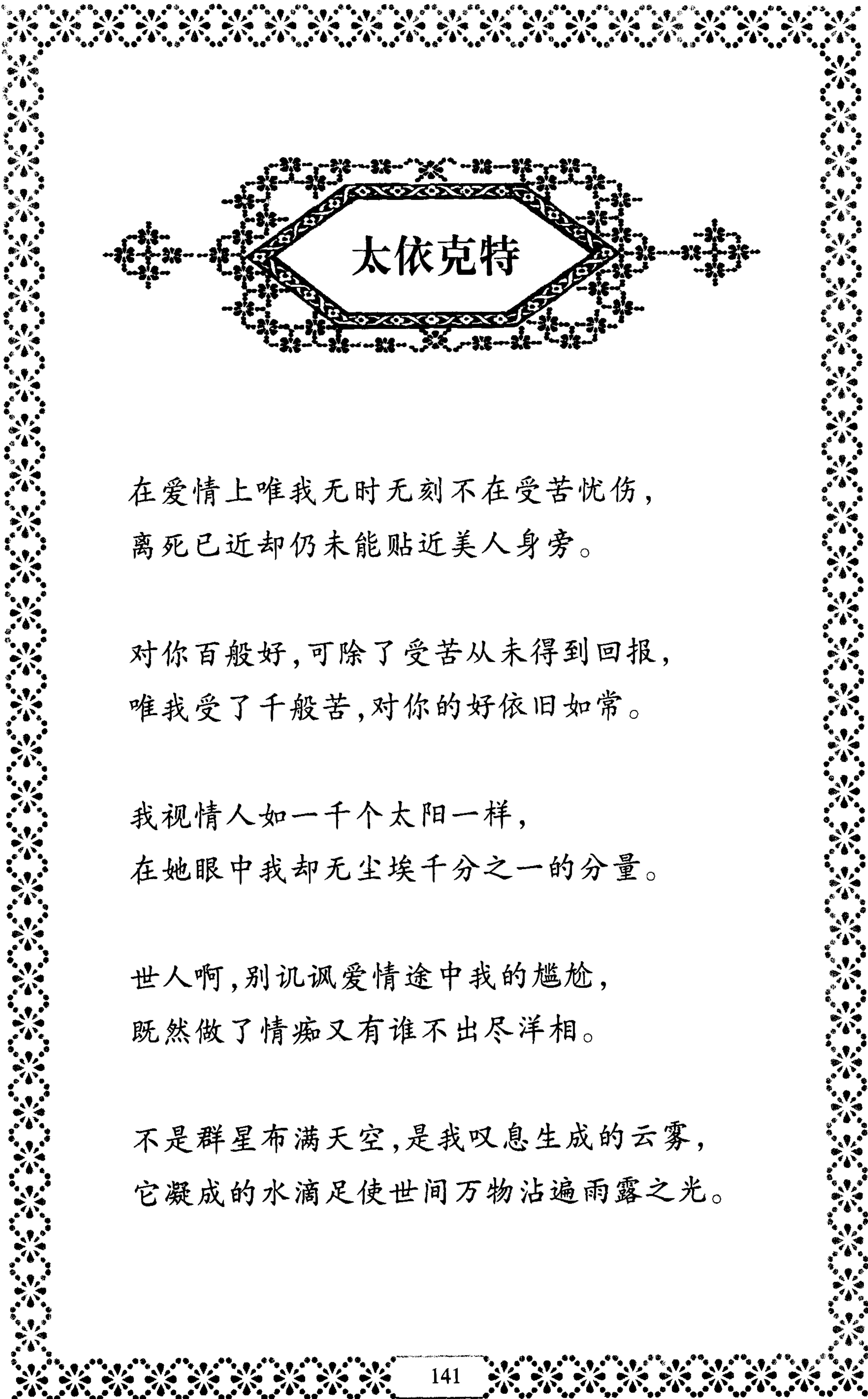
小赛勒克尾声

毕拉勒啊,你还得再忍耐一段时间,
等你熬到苦难的尽头,她自会心慈手软。^①

——毕拉勒·纳孜米



① 原文引自《毕拉勒·纳孜米诗集》,32页,哈萨克斯坦国家文艺出版社,1961年。



太依克特

在爱情上唯我无时无刻不在受苦忧伤，
离死已近却仍未能贴近美人身旁。

对你百般好，可除了受苦从未得到回报，
唯我受了千般苦，对你的好依旧如常。

我视情人如一千个太阳一样，
在她眼中我却无尘埃千分之一的分量。

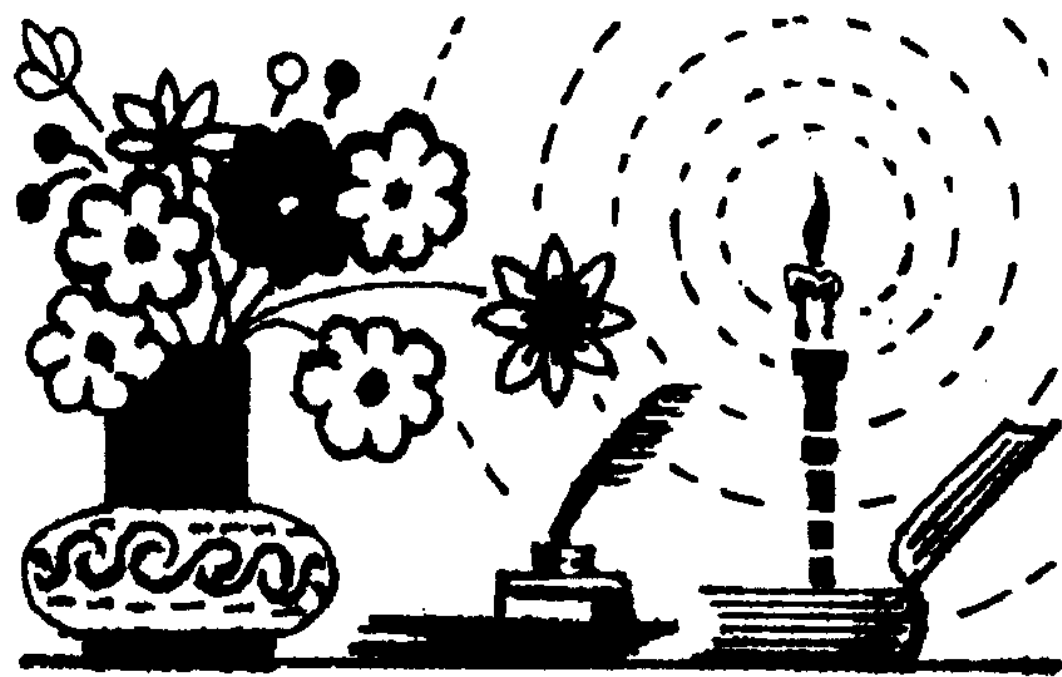
世人啊，别讥讽爱情途中我的尴尬，
既然做了情痴又有谁不出尽洋相。

不是群星布满天空，是我叹息生成的云雾，
它凝成的水滴足使世间万物沾遍雨露之光。

你去寻觅一位爱情的始祖,并为他辛勤服侍,
在他面前束紧服侍的金腰带才能摆脱惆怅。

纳瓦依啊,须知不愿舍生忘死之人,
难从情人的樱唇上找到生命的食粮。^①

——纳瓦依



① 原文引自《四部诗集·老年益言》,927页,手抄本。



我抓破胸膛痛哭悲伤，
寸断的肝肠被泡进苦汤。
我一一细诉了自己的境况，
会有好心人来同情相帮。

吃够苦头我才走进你的花园，
做园丁我未将苹果、石榴品尝。
感谢真主让我又见到了你，
是真主把你向我奉上。

我跳进河中是为了躲避祸殃，

苦难总时刻不离我身旁。
情人你且听听我这痴情人怎讲，
是真主将这命运降在我们头上。

你是赛乃拜尔的忠诚恋人，
我的生命愿为你而牺牲。
我若将所写的归结为一句话，
背信弃义之人对谁信义忠诚？^①

——长诗《赛乃拜尔》

第二达斯坦

你那遮遮掩掩散乱飘逸的乌发下，
隐藏着你太阳般光艳照人的面庞。

瞥见你唇边的美人痣，我心儿狂跳，
像笼中之鸟焦急地扑扇想飞出胸膛。

^① 原文引自维吾尔民间叙事长诗《赛乃拜尔》；
《布拉克》季刊，110页，1991年，1期。

丽人哟，你的容颜是内涵深邃的典籍，
穷我毕生，著书万卷，亦难论述精当。

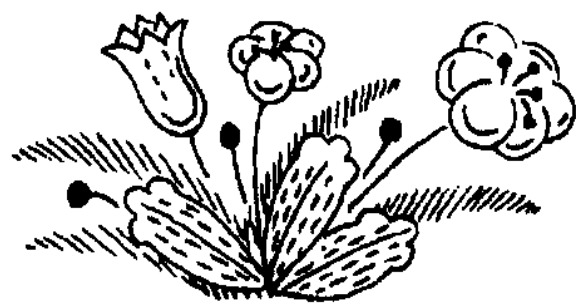
你的黑眼睛单枪匹马将世界劫掠一空，
你进行的千万次夜袭陷我于长夜的恐慌。

当问“情义”何解，你以起死回生的樱唇作答，
像圣人创造奇迹给我生命注入神奇的力量。

有位园丁何其怪诞，清晨与花儿独酌，
将夜莺之心炙烤难耐，使其痛苦万状。

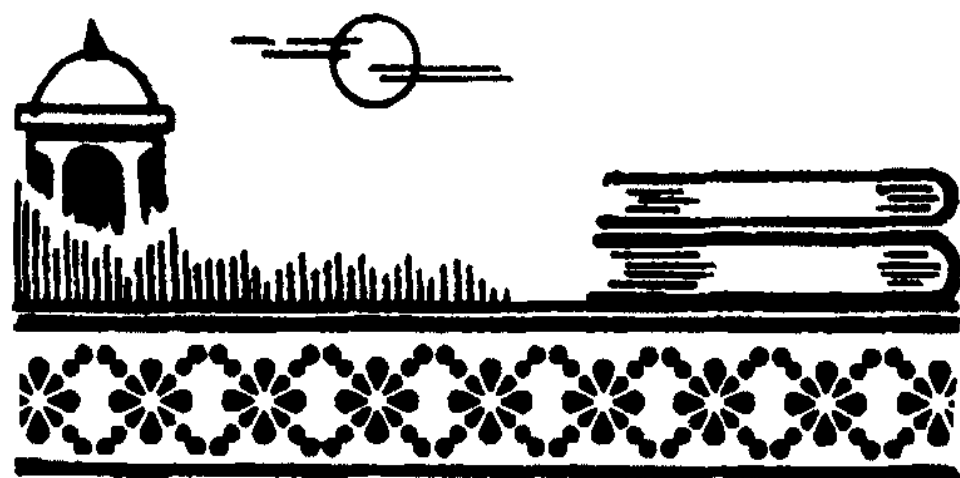
吟诗作歌的诗人在词汇的花坛徘徊徜徉，
选择最优美的诗行，点缀他卷首的诗章。

酒宴不非得安排在白昼，肌肤如玉的萨克，
皓月当空的夜晚也可把酒斟上。



尽管不明事理者把癫狂的翟里利严加封锁，
可真理光辉熠熠，是真理永远不可遮挡。^①

——翟里利



① 原文引自《翟里利诗集》，157 页，新疆维吾尔自治区博物馆收藏第 50 号手抄本。

第三达斯坦

我愿做你花园里的园丁，
为你采撷带露的花枝。
真主把你创造得如此妩媚，
我翘盼挽上你纤细的腰肢。

此刻如果你来问我，
为何面容憔悴眼泪汪汪？
我说别用你神奇的小手，
捂住你明月般的面庞。

你的双颊仿佛郁金香，
回眸一瞥能勾人魂魄。
你的樱唇犹如一只金盏，
我渴望饮一口它盛的蜜汁。

清晨起来梳理你的青丝，
面纱盖上你花儿样的脸。
我知道你要我如何去做，
让情敌在众人面前丢脸。

我痴情的艾里甫成了乞丐，
我检点自己犯下的罪行。
我把你的美人痣当作克尔白，
利用祈祷倾诉心中的恋情。^①

——民间长诗《艾里甫与赛乃姆》



① 原文引自维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》，59 页，手抄本；
《十二木卡姆歌词》，87 页，1964 年整理本。

第四达斯坦

我们之间没闹任何别扭，
亲爱的哥哥呀，你要去哪儿？
我的花儿还不曾开放，
亲爱的哥哥呀，你要去哪儿？

母亲还等着你去服侍，
还要你给她养老送终，
百年后还要你服孝送殡，
亲爱的哥哥呀，你要去哪儿？

这世界成了我们的监牢，
裹尸布成了我们的衣袍，
我们喝的是苦涩的毒药，
亲爱的哥哥呀，你要去哪儿？

你撒下我们多么可怜，
我的肝肠已经寸断！
给心头留下了创伤无限，
亲爱的哥哥呀，你要去哪儿？

你让古丽加玛丽哭泣哀叹，
心灵在炙烤中伤痕斑斑，
让我这不幸之人痛哭泣血，
亲爱的哥哥呀，你要去哪儿？^①

——民间长诗《艾里甫与赛乃姆》



① 原文引自《维吾尔民间长诗》(2), 244 ~ 245 页, 新疆人民出版社, 1986 年;
《维吾尔民间长诗》(1), 263 ~ 264 页, 新疆人民出版社, 1991 年。

麦西热甫

第一麦西热甫

在那明月般的丽人前我表露了爱情，
我说了内心的秘密却不知她的隐情。

我以瞳仁作墨水给那美人写了情书，
用此狡黠之术让她的面容映入我的眼睛。

直到献出生命前，不能从她唇上得到新生，
临危时她才让垂死的病人起死回生。

可惜啊，她纷披的乌发遮掩的祖娜尔，
不是被信士们拿去做了串念珠的串绳？

当命运的画师描绘她面庞的轮廓，
张开圆规以浑圆的太阳作为描绘的标准。

信士啊，当你贪杯把这酒肆当作庇护所时，
别撞翻酒杯让酒变成洪水致天下淹没沉沦。

纳瓦依啊，倘若我由于爱的焦渴而亡故，
请你以我所化的一杯土为她夯筑爱的围城。^①

——纳瓦依



说你是心的劫掠者因为专把情人的心吸引，
说我是个俘虏因为落入你这冤家的陷阱。

倘说你是众芳国里高踞殿堂的群芳的君王，
而我则是个乞丐在你爱情的街头行乞求生。

都说今天牺牲在你爱情之箭下的憔悴者，

^① 原文引自《四部诗集·老年益言》，1021～1022页，手抄本。

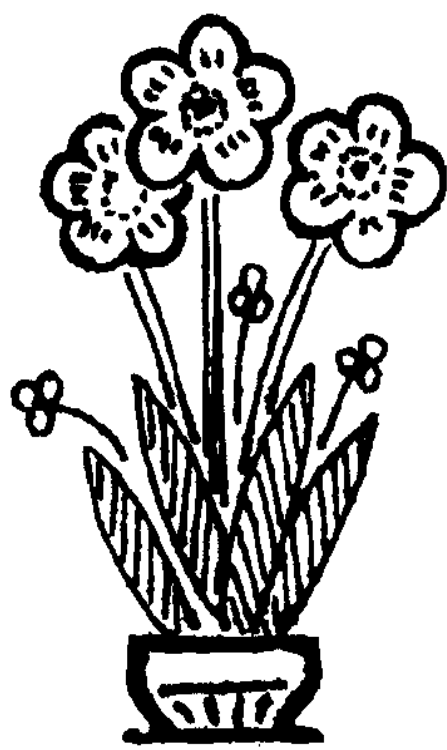
世界末日时将会转化成身着华服的丽君郎。

甘于殉难的钟情者实在是非同寻常之辈，
灾祸临头只当作幸福之鸟翼下的阴影。

纵然终其一生把心肝切碎去饲养它们，
何时可望那薄情人的狗把我视作友人。

看到我麦西胡利这样漂泊无定的人们，
都说我是这悲惨世界中孤独的可怜人。^①

——麦西胡利



① 原文引自《麦西胡利诗集》，67页，新疆人民出版社，1995年。

第二麦西热甫

第一调

绝代仙姝哟，我是你忠心耿耿的奴仆，
我只是你荟芳园中不起眼的缣草一束。

天堂仙苑中的奇葩哟，心爱的美人儿，
我是痴情的夜莺，为你的娇妍而忍受折磨。

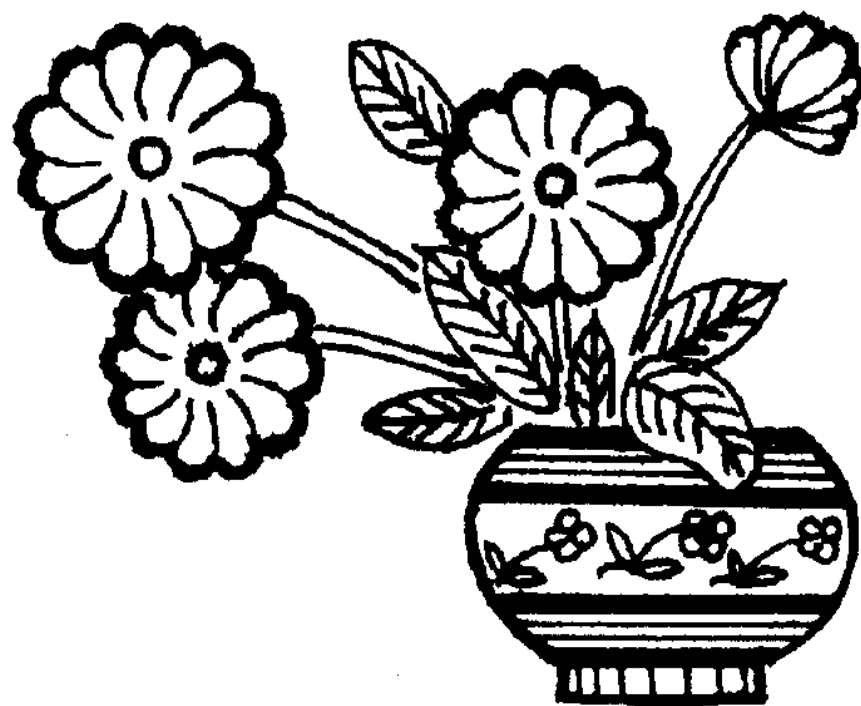
情人哟，你若饮酒我愿做你的杯盏，
你的丽质早把比丽克丝和玉素甫超过。

无论你留下我当仆人，或是将我卖钱花，
我都将一心一意时时守望着你的门户。

美人哟，看在长久以来为你服役的份上，

对我凯兰代尔开恩重顾一次也不为过。^①

——凯兰代尔



^① 原文引自《凯兰代尔诗集》，9页，新疆人民出版社，1995年。

第二调

我的美人啊，你听听我的吁请，
请给我以支持，给我以同情。

你是幸福之鸟，我是你的乞儿，
请把福祉的帐幕支到我的头顶。

苗条婀娜的情人啊，为了你这冤家，
我怎能不哀号，不遭罪，满面愁云。

我的烦恼痛苦多得无可胜数，
经常从人们口中听到责怪的斥声。

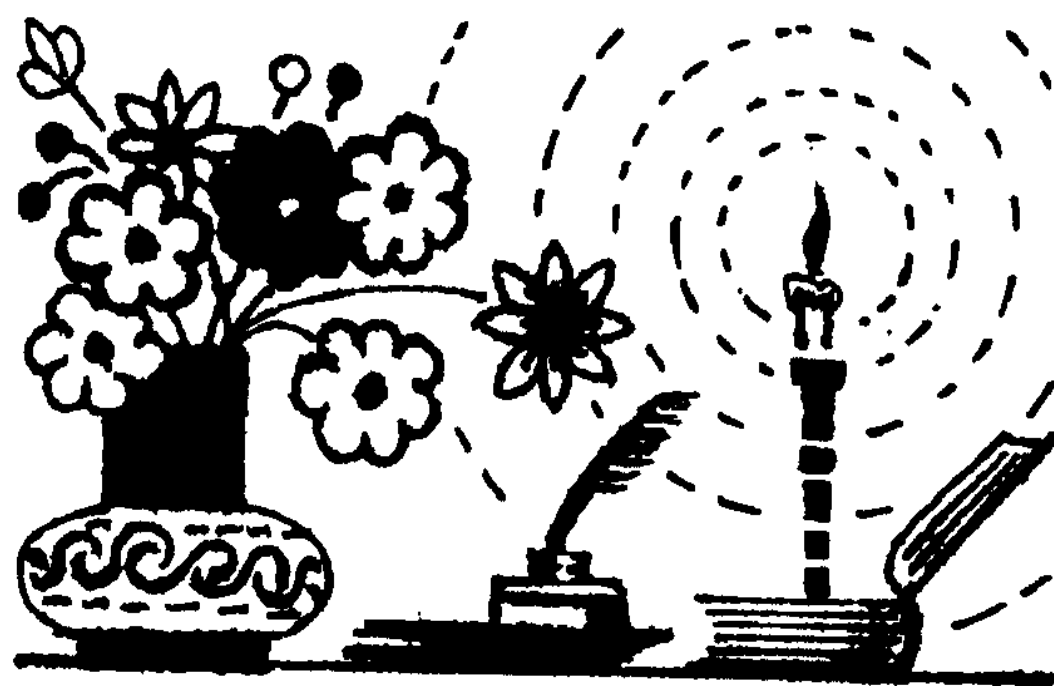
因为我做了如痴如狂的情种麦吉侬，
无情的命运便以不幸之石砸向我头顶。

绝情寡义的情人到处卖弄她的风情，
害得我这可怜人魂不守舍得了心病。

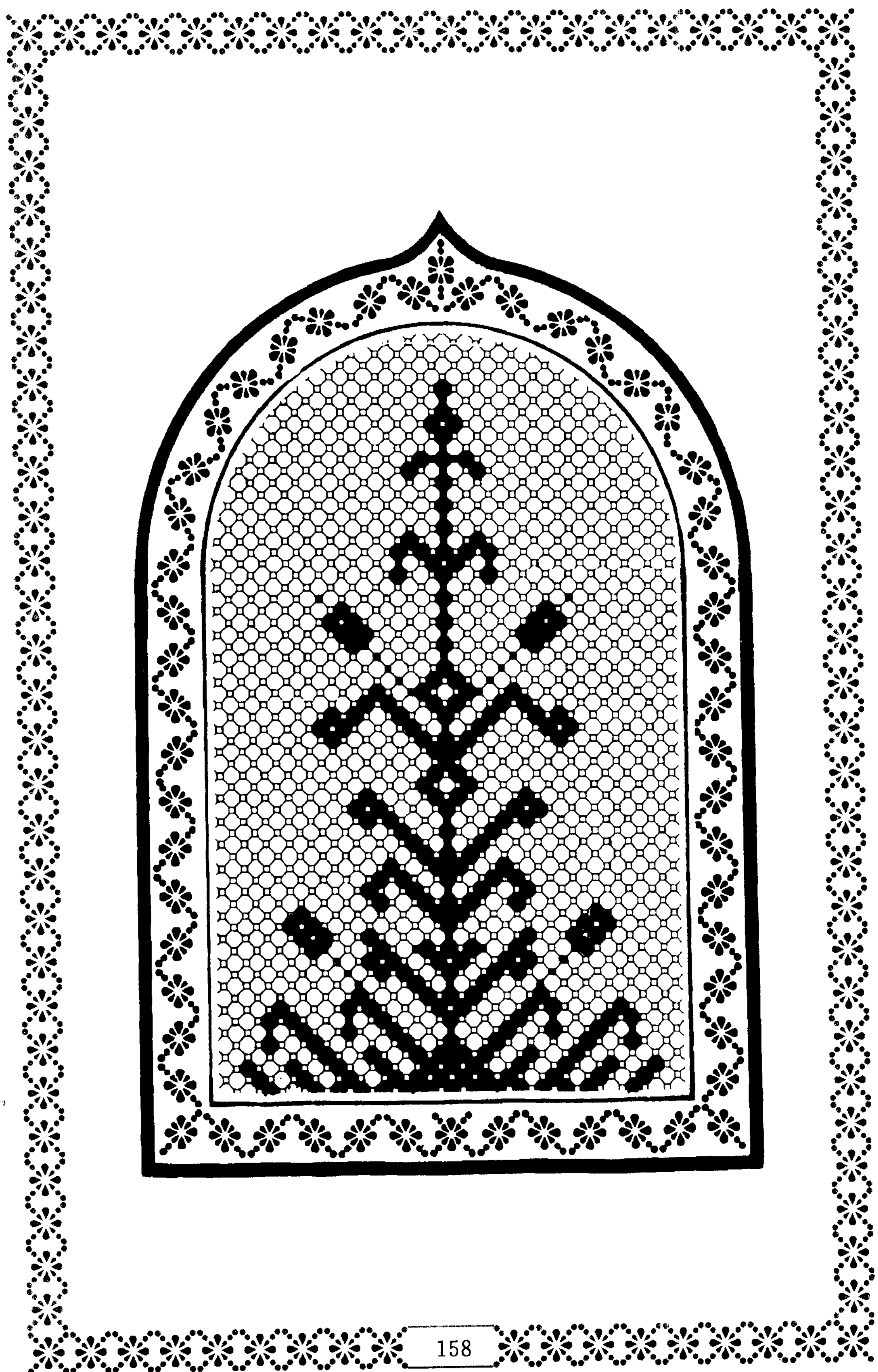
家徒四壁的毕拉勒啊，你虔诚地祈祷吧，

只要你健在,终能赢得情人的垂青。^①

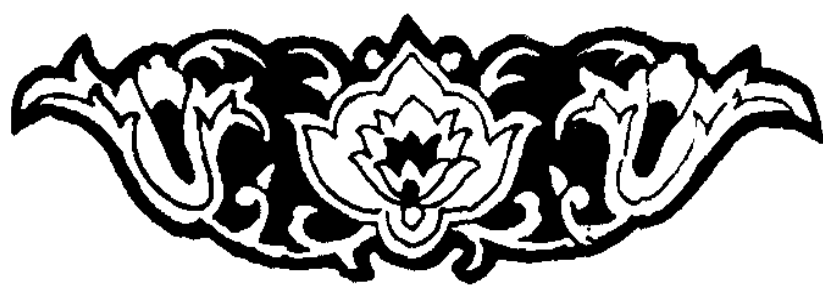
——毕拉勒·纳孜米

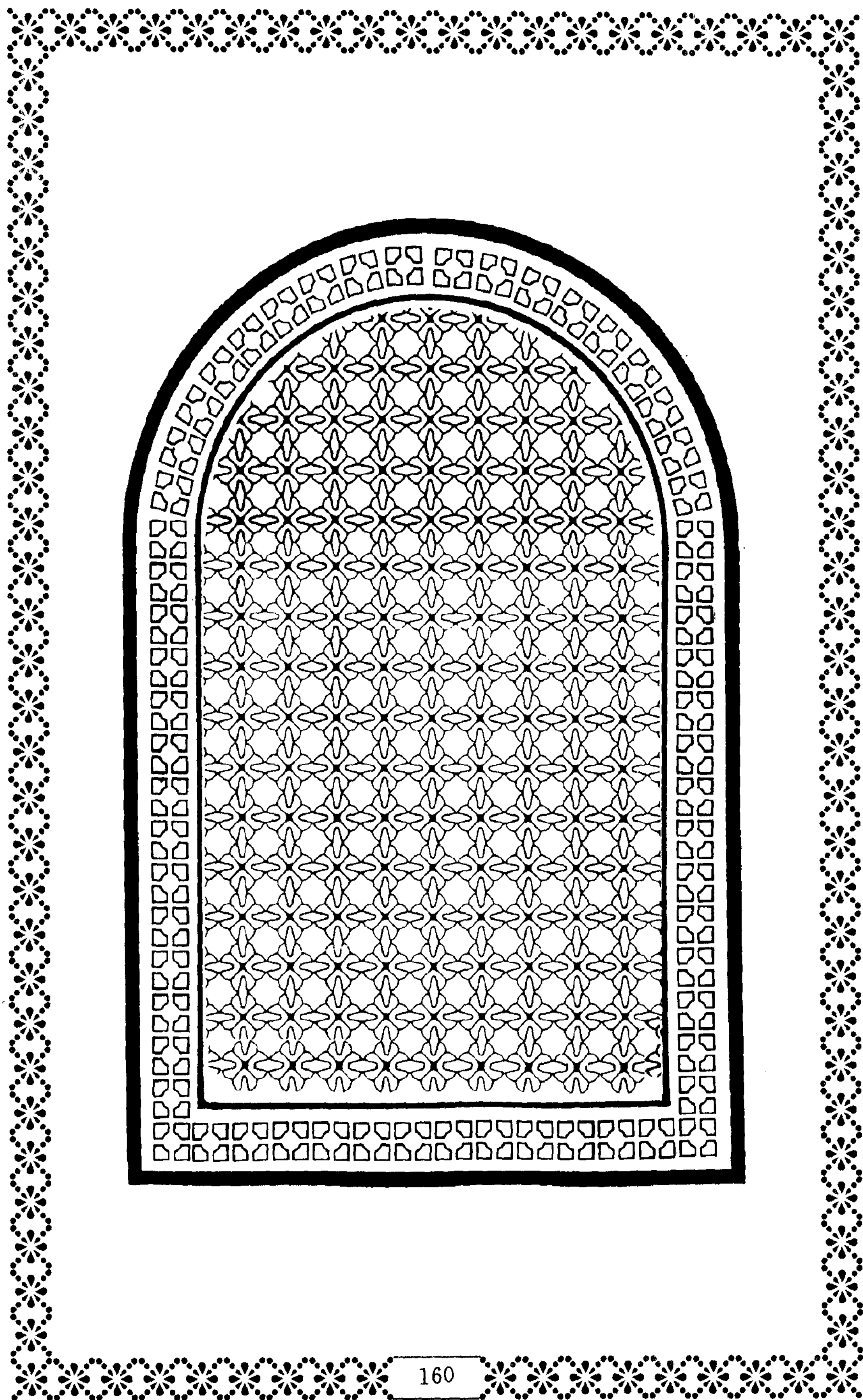


① 原文引自《毕拉勒·纳孜米诗集》,44页,哈萨克斯坦国家文艺出版社,1961年。



注 释





A

阿巴斯汗(Abbas'han) 维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》中的重要人物之一,诗中女主人公赛乃姆之父,国王。

阿比哈亚特(Abihayat,又名 Abihaywan 和 Abizindagani) 生命之水,象征永恒生命的水。相传喝了此水的人会长生不老。由于人们想象此水是从天堂中的一个源泉中流出,故也称生命之泉。赫孜尔圣人曾得到过此水,也称圣水。

阿比倩希曼(Abiqaxma) (1)《十二木卡姆》的最后部分名称;(2)泪水、眼泪之意。

阿布都热西提汗(Abdirixidhan 1520~1569年) 16世纪设都于叶尔羌(今莎车)的赛依迪汗王朝的创始人赛依迪汗之子,赛依迪汗王朝的第二任苏丹。曾以“热西迪”的笔名创作过许多优秀诗篇,是一位著名的

苏丹、政治家、思想家、诗人。在他的亲自指导下，维吾尔古典音乐《十二木卡姆》第一次得到较规范和系统的整理。

阿丹(Adam) 人类或人类的始祖，《古兰经》中提到的使者之一。指安拉造化的第一个人，后来安拉又造化了好娃(阿丹之妻)。伊斯兰教认为，现在的人类是从他们开始繁衍的。

安拉(Allah) 又译“阿拉”，伊斯兰教信奉的唯一神的名称。伊斯兰教创立之前，是麦加居民所奉诸神中之创造神，可能是主神。穆罕默德创立伊斯兰教后，摒诸神而独崇安拉，信其为创造宇宙万物、主宰一切、无所不在的、永恒的唯一真神。“信安拉是唯一的神”为伊斯兰教第一个基本信条。“除安拉外，再无神灵。穆罕默德是安拉的使者。”是宗教证词和清真言的重要内容。波斯语中称安拉为“胡达”。中国穆斯林也有称安拉为胡达的，但通用汉语的穆斯林多称安拉为“真主”。

艾合里曼(Ahraman) 传说中的一位十分残暴而可怕的魔鬼。

艾合买提伯克(Ahmadbag) 维吾尔民间长诗《玉素甫

与艾合买提》中的主人公之一,玉素甫伯克的兄弟。

艾介姆(Ajam) (1)泛指非阿拉伯国家和非阿拉伯人,

通常指伊朗和伊朗人;(2)木卡姆艺术大师吐尔迪阿

洪演唱的《十二木卡姆》中第七部木卡姆的名称。

艾里甫(Harip) 维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》中

的男主人公,诗中女主人公赛乃姆的情人。艾山宰相

之子。

艾米尔(Amir) 君王、亲王、领袖、首领、司令官、首长、

元首,通常指穆斯林国家的高级官员或元首。

艾沙(Iysa) 又译“伊萨”或“尔撒”。《古兰经》故事人物,

安拉的六大使者之一。相传他就是圣母麦尔彦之子。

据说艾沙圣人以“灵气”能使死人复活。在古典文学作

品中,把情人的樱唇比喻为能赋予人生命的“埋希

哈”。“埋希哈”意能使人复活,能赋予人生命。在《古兰

经》中,也称其为“埋希哈”。

艾塔尔(Attar) (1)卖香粉、香料、香水等化妆品及药物

的人；(2)著名的《鸟语》一书中的主人公帕力顿的雅号。

艾兹拉伊来(Azra'il) 伊斯兰教四大天使之一，即索取人性命的天使，专司死亡事宜。

艾尔盖农(Arganun) 古西域已经失传的一种乐器。

B

巴比勒(Babil) 阿斯苏人时期在伊拉克建造的城市之一。该城位于巴格达城的上部，由于它十分宏伟，在维吾尔的某些古典文学作品中称它为“巴比勒城堡”、“巴比勒之井”。《摩西六经》中相传：语言与词汇的丰富正是由于该城的出现。在穆斯林的传说中，说它是乃米鲁德为探获真主的秘密而营造的，故也称为“乃米鲁德城堡”。

巴比勒城堡(Babil Kalasi) 参见“巴比勒”。

巴达赫山(Badahxan) 阿富汗的一座城市，据传盛产

钻石。

巴丹(Badam) 一种植物,其核形状独特,小巧玲珑,十分好看。其仁可食,香甜可口,类似甜杏仁。也称巴丹杏。

巴格达(Bagdad) 古代文化名城之一,现为伊拉克首都。

巴赫伦—乃嘉特(Bahrun-Najat) 维吾尔民间长诗《帕尔哈特与西琳》中,男主人公帕尔哈特为其情人西琳挖掘的那条河名,原意为“救命之河”。

巴雅特(Bayat) (1)古突厥人部落之一;(2)《十二木卡姆》中的第九部木卡姆的名称。

巴雅孜(Bayaz) 收录一位诗人或多位诗人作品的诗集。

比丽克丝(Bilkis) 素赖曼圣人时代,统治也门赛拜城的一位公主。素赖曼圣人曾爱慕过她,并把她召到巴勒斯坦。

比斯顿山(Bistun Tegi) 艾里谢尔·纳瓦依的名著

《帕尔哈特与西琳》中的一座山名。位于亚美尼亚,相传帕尔哈特为获得情人西琳的爱情而挖山不止,终于凿开了这座山,开出了一条河。

布拉克(Bulak) 泉、源泉、泉眼。

D

达拉(Dara) 艾里谢尔·纳瓦依所著的长诗《伊斯坎德

尔城墙》中重要人物之一,是一位古伊朗君王,诗中男主人公伊斯坎德尔的岳父。在维吾尔古典作品中,他常被描绘为称霸于世的帝王。

达拉依扎曼(Darayi Zaman) 当代的君王之意。

达斯坦(Dastan) (1)《十二木卡姆》套曲中第二部分的

名称;(2)创作或演唱的大型叙事长诗;(3)大型英雄史诗;(4)经历、传奇;(5)历史。

达伍德(Dawud) 《古兰经》的故事人物,安拉的使者之

一,素赖曼圣人之父。他即是圣人,又是苏丹,相传公元前 1010 年逝世。

多郎(Dolan) 新疆南疆地区的一条河名,此处泛指新疆麦盖提县一带。

F

法鲁赫(Faruh) 维吾尔民间长诗《法鲁赫王子与古丽鲁赫公主》中的男主人公,女主人公古丽鲁赫的情人。

法克赫(Fakih) 伊斯兰教法学的权威学者。

G

格则勒(Gazal) 维吾尔诗歌的一种形式,即两行诗。头两行一个韵,后边的诗句中的第二行押头两行的韵。爱情赞美诗中常用这种形式。

古兰木汗(Gulamhan) 同名长诗中的女主人公。

古丽加玛丽(Guljamal) 维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》中的男主人公艾里甫的妹妹。

古丽加米拉(Guljamila) 维吾尔民间长诗《乌尔丽哈与海米拉江》中男主人公海米拉江的妹妹。

古丽夏(Gulxah) 维吾尔民间长诗《古丽夏与瓦莱卡》中的女主人公,男主人公瓦莱卡的情人。

古丽巴合(Gulbah) 新疆和田地区的一个地名。

古润(Gujan) 新疆和田地区的一个地名。

H

海拜尔(Haybar) 阿拉伯半岛东部麦地那城以北 170 公里的一座城市。其城堡建在一座悬崖上,以回历 7 年在此发生的海拜尔战役而著称。

海米拉江(Amrajan) 维吾尔民间长诗《乌尔丽哈与海米拉江》中的男主人公,乌尔丽哈的情人。

海米赛(Hamsa) 用麦斯乃维形式创作的五部长诗作品。从事于这种创作形式的人被称为“Hamsa Navas”或“Hamsiqi”。像尼扎米·甘介维、艾里谢尔·纳瓦依等人就是专写这种作品的著名诗人。

和田(Hotan) 座落在天山以南、喀喇昆仑山脚下的一座历史文化名城。在谢依赫苏莱曼的《察合台语词典》中把和田称为“大城市”、“宏大的城堡”。在维吾尔古典文学作品中常常赞美它的美丽,并对它娇美的少女、馥郁的麝香、安拜尔、华丽的工艺地毯及绸缎大加称赞。

赫孜尔(Hizir) 相传寻到并饮用“生命之水”后常生不老的圣人,以给人相助、寻求友谊而著称。

胡赛尼(Husayni) 古代木卡姆中一部木卡姆的名称,常在古典文学作品中出现。

胡斯热维·帕尔维孜(Husrav Parviz) 艾里谢尔·纳瓦依的《五部长诗》中的《帕尔哈特与西琳》中重要的人物之一,帕尔哈特的情敌。

胡斯热维夏(Husrawxah) 维吾尔民间长诗《乌尔丽

哈与海米拉江》中的男主人公海米拉江之父。

霍斯热维(Husraw) (1)国王、统治者、最高统治者；

(2)古伊朗君王之一。

J

加米杰穆(Jami Jam) 为杰穆希迪君王特制的一种神

秘的金樽。相传杰穆希迪君王下令制做了两只这种金樽，其中一只金樽里的美酒永远喝不尽，即使把金樽翻过来，其中的美酒也不会洒出。另一只金樽用来饮酒时，从酒中可以看见全世界所发生的事，也把它称为“鉴真宝镜”。

杰穆希迪(Jamxid) (1)伟大的君王、最高统治者、掌权

者；(2)伊朗古代神话中的国王之一，维吾尔古典文学中有时也简称其为“杰穆”(Jam)。

杰乃图勒—菲尔达维斯(Jannatul Firdaws) 天园、

天堂、乐园,伊斯兰教信仰中的八大天国之一。

杰乃图勒—麦依瓦(Jannatul Ma'iwa) (1)根据伊

斯兰教信仰,虔信者和经末日审判之后确认的行善者的灵魂后世生活的归宿。穆斯林认为那里是一个有树木遮荫,流有乳河、酒河、蜜河和水河的美丽清凉的花园。(2)八大天国之一的名称,天国的一个级别。

居乃德巴格达(Junayd Bagdad) 维吾尔民间长诗《艾

里甫与赛乃姆》中的重要人物之一,巴格达的学者与神仙,诗中男主人公艾里甫的祖师。

K

喀麦尔夏(Kamarxah) 维吾尔民间长诗《喀麦尔夏与

谢米斯嘉南》中的男主人公,谢米斯嘉南的情人。

卡尔巴拉(Karbala) 伊斯兰教什叶派圣地之一。位于

巴格达西南 50 公里,在幼发拉底河右岸。因阿里之子侯赛因在此遭倭马亚王朝追兵杀害并葬于此而闻名。

卡菲尔(Kafir) 原意为“掩盖”或“抹煞”。指抹煞安拉的恩惠,对其忘恩负义。后成为穆斯林对非伊斯兰教徒的通称,即“异教人”、“异教徒”。

克尔白(Ka'ba) 意为“立方体形的房屋”。中国伊斯兰教亦称其为“天房”。指麦加“圣寺”内的一座方形石殿。用麦加近郊山上的灰色岩石建成。殿的四角依所朝方向,分别称伊拉克角、叙利亚角、也门角和黑色角(因“黑石”靠近该角而得名)。殿门位于东北墙,离地约两米。殿内以大理石板铺地,三根木柱支撑房顶。石殿由用金线绣着《古兰经》经文的黑锦罩幕覆盖。据伊斯兰教传说,该殿由阿丹依照天上的原形而建;因洪水泛滥遭毁,由易卜拉欣与其子易司马仪重建。克尔白被古阿拉伯人奉为神圣,为多神教徒敬神献祭的中心。

克亚特(Kiyat) 古代突厥部落的名称,以涌现过众多显赫的君王而著称。

库赫卡甫(Kuhikap) 卡甫山。相传此山覆盖全部大地,“幸福鸟”和“生命之水”就在此山上。

孔拉特(Kungrat) 古代突厥部落的名称,以涌现过众多显赫的君王而著称。

L

拉克(Rak) (1)《十二木卡姆》中第一部木卡姆的名称;
(2)表示“纯”、“专有”之意,也称作“莱格”(Rag),如
“莱格阿勒屯”(Rag Altun),即为纯金;(3)“莱格”在
波斯语中表示脉搏、动脉。

莱依丽巴达赫夏(Laili Badahxan) 阿富汗巴达赫夏
出产的最纯、最亮的钻石。在文学作品中常把情人的
朱唇比作此种钻石。

莱丽(Layli) (1)伸手不见五指的黑夜;(2)回历中每个
月份的最后一夜;(3)维吾尔民间长诗《莱丽与麦吉
侬》中的女主人公;(4)郁金香。

鲁丽(Luli) (1)多郎少女、多郎人;(2)活泼、美丽、亲爱
的、情人。

M

麦加(Makkah) 又译“默伽”或“墨克”。伊斯兰教朝拜中心。在沙特阿拉伯希贾兹(Hijaz)境内。穆罕默德诞生地和伊斯兰教发源地。为古代传统商道会合地之一。城内有“渗渗泉”和“克尔白”等,原为阿拉伯半岛多神崇拜和朝觐中心,公元 630 年穆罕默德进占该地,清除其他偶像后,成为伊斯兰教主要圣地,世界各地穆斯林每年来此朝觐。

麦吉侬(Majnun) (1)艾里谢尔·纳瓦依所著的《五部长诗集》之一《莱丽与麦吉侬》中的男主人公,女主人公莱丽的情人;(2)痴情的人、沉湎爱情的人、情种、狂人。

麦莱克(Malak) (1)天使、仙女;(2)十分美丽。

麦斯乃维(Masnawi) 采用阿鲁孜格律、每两行一个韵的一种诗歌创作形式。维吾尔大部分民间长诗均采用

这种形式。

麦西热甫(Maxrap) (1)《十二木卡姆》套曲中第三部分的名称;(2)娱乐聚会;(3)人的习性、习惯、性格、秉性。

麦尔斯亚(Marsiya) 挽诗、挽歌、哀歌。

满苏尔·海拉吉(Mansur Hallaji) 原名为胡赛尼。

伊斯兰教苏菲派的著名人物。他主张内心修炼、沉思入迷以致与安拉合一,回历 306 年遇害。

穆安津(Mu'azzin) 伊斯兰教清真寺内按时呼唤信徒做礼拜的人,意译为“宣礼员”。

穆拜研(Mubayyan) (1)叙述的、论述的、陈述的、说明的;(2)祖乎尔丁·穆罕默德·巴布尔的一部著作的名称。

穆罕麦斯(Muhammas) (1)五行诗;(2)一种每首五行行的诗歌形式。

穆坎迪曼(Mukaddima) (1)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分的第一个曲目名称,即序曲;(2)领头(兵)(3)序、序言、前言。

穆萨(Musa) 《古兰经》故事人物,安拉的六大使者之一。相传他与安拉一起登山交谈并受“启示”。

穆赛代斯(Musaddas) (1)六行诗;(2)每首六行的一种诗歌形式。

穆赛曼尼(Musamman) (1)八行诗;(2)每首八行的一种诗歌形式。

穆斯台法(Mustafa) (1)选中的、被选中的;(2)穆罕默德天使的比喻。

穆斯台扎特(Mustahzat) (1)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分的一个曲目名称;(2)搭、配、穿插;(3)某些维吾尔诗歌在每行的末尾根据阿鲁孜韵律再配上半行诗的一种诗歌形式。

木夏吾莱克(Muxawarak) 《十二木卡姆》中第十一部

木卡姆的名称。意为十分刺激。

N

纳格拉(Nagra) 维吾尔族的一种打击乐器,类似鼓。

纳瓦(Nawa) (1)《十二木卡姆》中第十部木卡姆的名称;(2)声响、声音、(鸟)鸣叫、鸣啼。

乃孜米(Nazm) 诗、诗歌作品、诗歌体裁。

奴斯赫(Nus'ha) (1)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分的一个曲目名称;(2)原本、原件、原文、原著;(3)样品、样本、样式、花样。

P

帕里顿(Fardun) 古代突厥部落君王之名。

帕尔哈特(Farhad) 艾里谢尔·纳瓦依所著的《五部长诗集》中大型长诗作品《帕尔哈特与西琳》的男主人

公,西琳的情人。

潘吉尕(Panjigah) (1)《十二木卡姆》中第五部木卡姆的名称;(2)第五级、第五位;(3)五,第五。

佩希热维(Pixraw) (1)走在最前面的人、领路人、向导;(2)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分的一个曲目名称。

Q

恰哈尔尕(Qahargah) (1)《十二木卡姆》中第四部木卡姆的名称;(2)第四级、位置。

且比巴亚特(Qabbayat) 《十二木卡姆》中第二部木卡姆的名称。

且尔黑纳夏德(Qarhinaxad) 悲惨的世界、逆转的世界。

齐克尔(Zikir) 原意为“怀念”。在伊斯兰教中指:(1)信

徒对安拉的颂诗、赞词。通过念诵对安拉表示怀念；
(2)苏菲派中一种伴以音乐和舞蹈赞念安拉的宗教仪式。该派的不同教团和支派一般都有自己独特的齐克尔形式。

乔拉克(Qolak) 原意为瘸子,此指强娶古兰木汗的财主的绰号。

R

热孜婉(Rizvan) (1)同意、赞同、满意;(2)转意为天堂。

柔巴依(Rubai) 又译“鲁拜”或“鲁巴依”。维吾尔诗歌的一种形式,即四行诗。第一、第二、第四行最后一个词押一个韵,每四行一首,每首表达一个完整的意思。常含有一定哲理性,也称“四行哲理诗”。

茹斯台穆(Rustam) 菲尔达维斯所著的《帝王传》(Xahnama)中描述的古伊朗角斗士。在文学作品中常把他作为“勇敢者”的象征。

S

萨克(Saki) 斟酒的人,酒保,把盏者。

赛勒克(Salka) (1)《十二木卡姆》中琼乃额曼部分中的一个曲目名称,可分为大赛勒克、小赛勒克;(2)兴趣、兴致、心愿、愿望、意愿。

赛乃拜尔(Sanawbar) 维吾尔民间长诗《赛乃拜尔》中的男主人公,胡尔西德王之子,诗中女主人公的情人。

赛乃姆(Sanam) (1)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分的一个曲目名称;(2)偶像;(3)美人、美丽的情人;(4)维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》中的女主人公,即阿巴斯国王的女儿,艾里甫的情人。

散兰(Salla) 穆斯林中较有学问的人如毛拉、阿訇等人诵经时头上缠的缠头布。

斯尕(Sigah) (1)《十二木卡姆》中第三部木卡姆的名称;(2)第三级、位置。

素赖曼(Sulayman) 《古兰经》故事人物,安拉的使者之一,达伍德之子。相传他根据父亲的遗言,用7年时间建造了伊斯兰教圣地“白图拉”(即“克尔白”)。后又在库都斯建造了一座大宫殿。当了40年的国王和圣人。据载此人谕禽语及其他动物语言,能统率精灵和魔鬼。

T

天房 参见“克尔白”。

太艾则(Taazza) (1)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分的一个曲目名称;(2)折磨、摧残、使人痛苦。

太赫米斯(Tahmis) 在某一诗人的格则勒(即两行诗)后,用它的格律和它的韵律再创作三句,使之变成一段五行诗。

太依克特(Taikd) (1)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分的一个曲目名称;(2)连接;(3)清楚地提出某一种意见或建议;(4)使某一件事得到促进的建议;(5)强调。

图比(Tubi) 相传天堂中的一种极为漂亮而挺拔的树,也称为天堂之树。古典文学作品中常把美丽的情人形象比喻为该树。

图蒂亚(Tutiya) (1)鸚鵡;(2)稀世之宝、稀有之物。

图尔(Tur) 山名。相传穆萨圣人与真主在此山相谈。穆萨圣人曾在此山点燃过火。该山位于沙特阿拉伯的艾克巴走廊与苏外士之间。又称“穆萨山”或“斯纳山”。

图潘(Tufan) 相传很古时发生的一次企图灭世的特大洪灾。据传在这次洪水泛滥中,只有“义人”挪亚造方舟率全家避入,才幸免于难。现在的人类被认为是他们的后裔。

图尤可(Tuyuk) 维吾尔诗歌中的一种四行诗,一、二、四行最后一个词同音异义。

W

瓦木克(Wamik) 诺鲁孜阿洪·孜亚依的长诗《瓦木克与乌孜拉》中的男主人公,乌孜拉的情人。

外莱哈(Waraka) 维吾尔民间长诗《古丽夏与外莱哈》中的男主人公,古丽夏的情人。

外斯克朗(Waysi Kiran) 相传阿布·白克尔哈里发和欧麦尔哈里发时代在麦地那享有声誉的一位长老,曾在《四十圣训》中受到过赞美。

乌尔丽哈(Hurlika) 维吾尔民间长诗《乌尔丽哈与海米拉江》中的女主人公,海米拉江的情人。

乌夏克(Uxxak) (1)《十二木卡姆》中第八部木卡姆的名称;(2)情人们、恋人们。

乌孜哈勒(Uzhal) (1)《十二木卡姆》中第六部木卡姆

的名称;(2)(自己的)境况、处境、悲哀、痛楚、悲恸。

X

西琳(Xirin) 维吾尔民间长诗《帕尔哈特与西琳》中的女主人公,男主人公帕尔哈特的情人。

夏拜尔库特(Xah Barkut) 维吾尔民间长诗《喀麦尔夏与谢米斯嘉南》中人物之一,谢米斯嘉南之父。

夏胡尔希迪(Xah Hurxid) 维吾尔民间长诗《赛乃拜尔》中的女主人公赛乃拜尔之父。

夏鲁赫(Xahruh) 维吾尔民间长诗《乌尔丽哈与海米拉江》中的女主人公乌尔丽哈之父,诗中的重要人物之一。

夏穆尔干(Xah Murgan) 百鸟之王。

谢米斯嘉南(Xamsi Janan) 维吾尔民间长诗《喀麦尔夏与谢米斯嘉南》中女主人公之一,喀麦尔夏的情人。

Y

雅达石(Yada tax) (1)祈雨石,相传在这块石头上溅上血天便会降雨。古时候,若久旱无雨,人们便把牛羊牵至这块石头旁,宰杀后把血滴在石上,老天便会降雨。(2)古时候,人们为识别金子的真假,将金子在该石上磨,以辨真假。

雅里木萨克(Yarim Saki) (1)《十二木卡姆》中的一个曲目名称;(2)敬酒者,用爱情的美酒使人陶醉的人。

亚库甫(Yakub) (1)《古兰经》故事人物,安拉的天使之一,伊萨克天使之子;(2)长诗《玉素甫与孜莱哈》中的男主人公玉素甫的父亲。相传他在失去其子玉素甫后,整整40年为其子痛哭落泪,后把眼睛哭瞎。

叶明江(Yaminjan) 长诗《玉素甫与孜莱哈》中的男主人公玉素甫的同胞兄弟。

依拉克(Irak) 《十二木卡姆》中的第十二部木卡姆的名称。

依希热提恩格兹(Ixrat Anggiz) (1)苏丹阿布都热西提汗的王妃、木卡姆学家阿曼尼萨汗所创作的一部木卡姆名称;(2)意为激人欢乐的乐章。

伊斯坎德尔(Iskandar) 艾里谢尔·纳瓦依的著名长诗《伊斯坎德尔城墙》中男主人公。相传他与赫孜尔圣人一起为寻“生命之水”而闯入黑暗之中,但未能如愿。

易司马仪(Isma'il) 又译“伊斯马仪”。《古兰经》故事人物,易卜拉欣长子,安拉的使者之一。据《古兰经》载,其父于梦中受安拉之命以子献祭,易司马仪也真心愿意献祭生命。正要献祭之际,安拉降下一只羊,并“启示”以羊代之。相传伊斯兰教的宰牲节即源于此。

玉素甫(Yusuf) 亚库甫天使之子,长诗《玉素甫与孜莱哈》中的男主人公,女主人公孜莱哈的情人。

玉素甫伯克(Yusufbag) 长诗《玉素甫与艾合买提》中

的男主人公,诗中另一个男主人公艾合买提的哥哥。

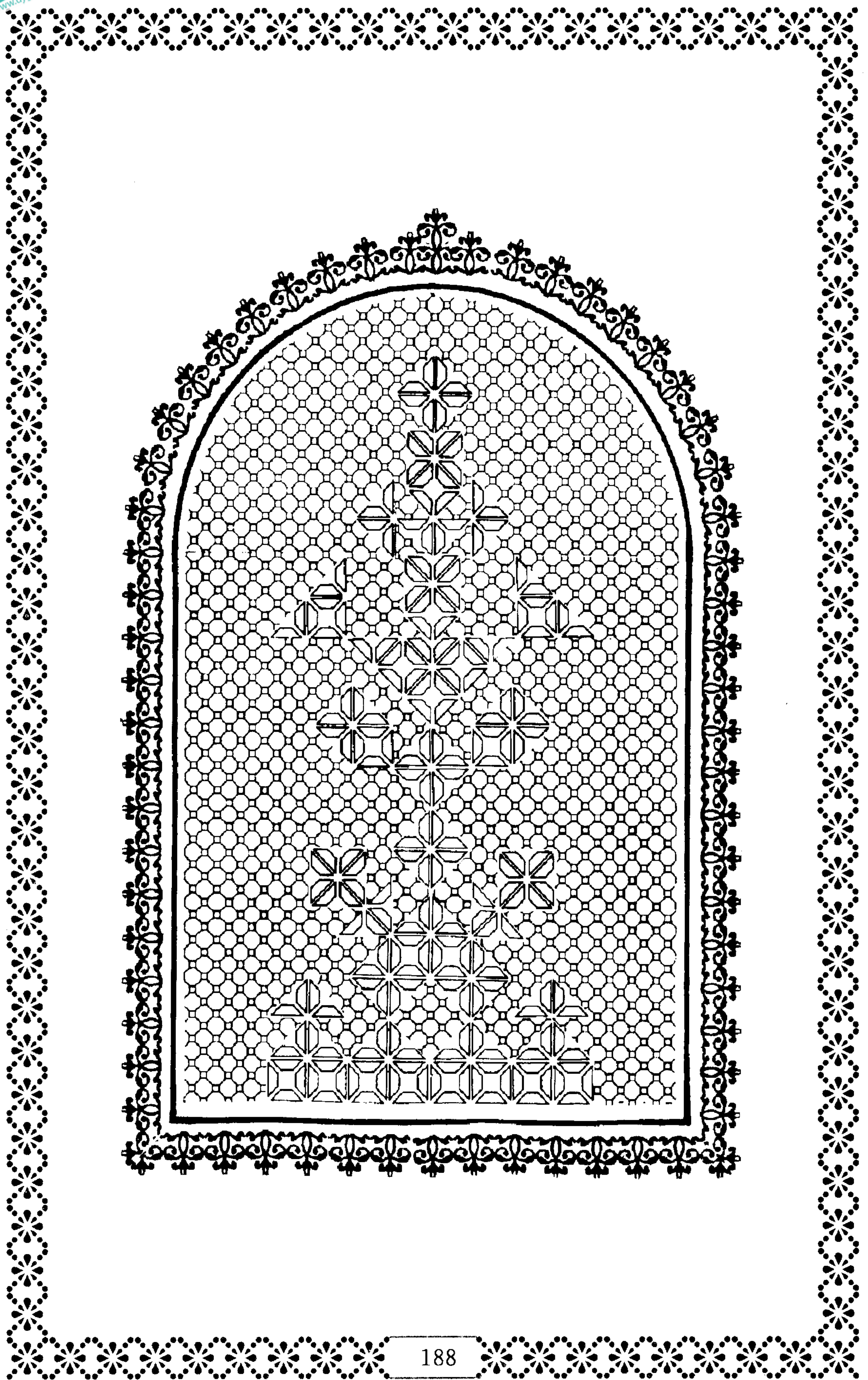
Z

扎卡特(Zakat) 伊斯兰教“五功”之一。伊斯兰教法定的施舍,即“奉主命而定”的宗教赋税,又称“济贫税”。该教规定:教徒资财达到一定数量时,每年应按规定税率纳课,商品和现金纳四十分之一,农产品纳二十分之一至十分之一,驼、牛、羊和矿产各有不同税率。被定为必须遵行的“天命”。

朱拉(Jula) (1)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分中的一个曲目名称;(2)意为鲜明的、闪光的。

孜莱哈(Zilayha) 热比胡孜所著的《圣人传》一书的长诗《玉素甫与孜莱哈》中的女主人公,玉素甫的情人。

祖娜尔(Zunar) (1)基督教徒缠在腰间的念珠,有时也挂在脖子上;(2)现指女人戴在脖子上的项链。





古典诗人小传





目 录

纳瓦依 (193)

翟里利 (194)

艾尔西 (195)

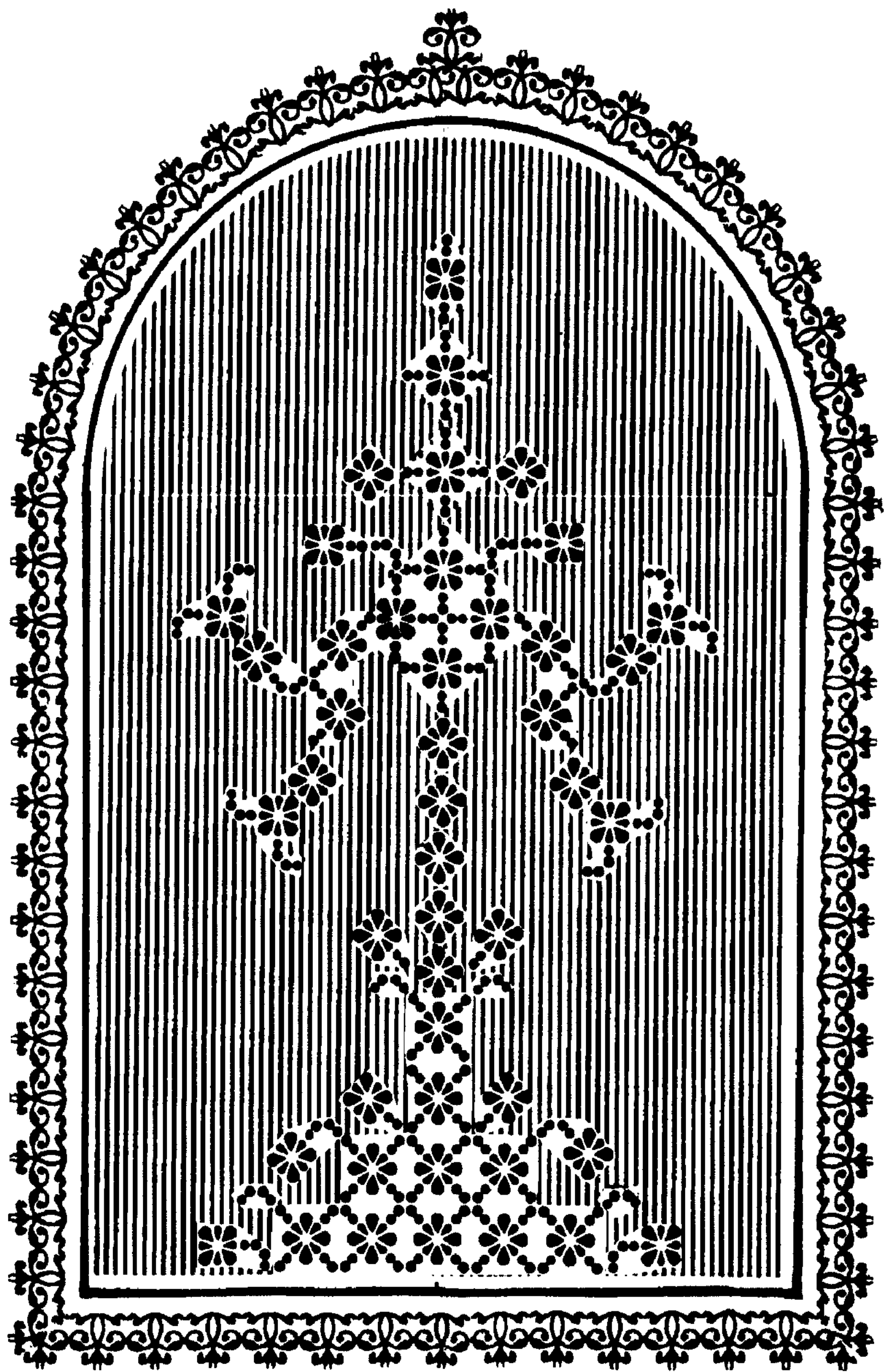
胡外达 (195)

凯兰代尔 (196)

麦西胡利 (196)

毕拉勒·纳孜米 (197)





纳瓦依 (Nava' i)——全名为艾里谢尔·纳瓦依(Ali Shir Nava' i)。他是为维吾尔古典文学发展作出过巨大贡献的杰出思想家和伟大诗人。

纳瓦依 1441 年出生于赫拉特(Herat),卒于 1501 年。他是维吾尔学者黑亚斯丁·柯奇克(Hiyasidin Kiqik)的儿子。他自幼天资聪慧,酷爱知识,少年时代起就开始文学创作,后来,成为他那个时代学识渊博、最负盛名的一代伟人。他把毕生致力于文学创作,并取得了举世瞩目的成就。他在创作中采用并创造性地发展了诗歌的体裁与形式,揭开了维吾尔文学崭新的辉煌篇章。

纳瓦依的作品除了最负盛名的《思想宝库》(Haza'inul Maani)和 5 部长诗之外,还有包括大量的理论、伦理、史学、传记、文献等内容的总共 29 部著作的《纳瓦依全集》(Kulliyati Nava' i)流传至今。他的诗集、5 部长诗和其他一些单行本著作的手抄本在我们的人民中间极为广泛地流传。

在纳瓦依的作品中,《思想宝库》是主要以格则勒(Gazal)为主的 16 种格律诗体组成的,共计 44803 行,3130 首抒情诗。后人又称其为《四部诗集》(Qehar Divan)。其内容绝大部分是称颂诚实、美好、忠贞、信守不渝,痛恨欺诈、虚伪、负情、不忠实行为的爱情抒情诗。

纳瓦依的作品以体裁丰富、形式多样、篇幅恢弘,使世人惊叹不已。他有关语言文学研究和其他题材的作品也具有重大的学术价值和历史意义。对纳瓦依那个时代来说,他作品中提出的具有重大现实意义的先进思想以及高超的艺术技巧,使他当之无愧地成为了一位伟大的思想家、艺术家。纳瓦依之后的几乎所有的诗人都把他当做自己的艺术祖师,并以他为典

范。四个世纪以来,在维吾尔经文院校里,纳瓦依的作品成为学子们的文学教材。

举世闻名的维吾尔《十二木卡姆》(Onikki Mukam)中的许多曲调都是以纳瓦依的格则勒为歌词进行演唱的。

和田学者毛拉·伊斯米图拉·本·尼米吐拉·穆吉孜(Molla Ismetulla Ibni Nemitullah Muijizi)在其所著的《乐师传》(Tarihi Musikiyun)一书中指出:“纳瓦依不仅是诗歌世界的一个伟大的代表,而且是位天才的音乐家和木卡姆学家,他曾创作过《十二木卡姆》中的《纳瓦》(Nava)木卡姆。”

翟里利 (Zalili)——全名为穆罕默德·斯迪克(Muhammad Siddik),翟里利(Zalili)是笔名。约于公元1670年生于叶城(Yarkan),后故于和田。在叶城的经文学院受过教育。他长期周游新疆各地,接触当时的一些开明人士,拜谒过一些名人的陵墓,与伊斯兰教的托钵僧和云游僧进行过探讨交流,从而对当时的社会现实、人际关系有了更为深刻全面的认识。他的后半生是在和田度过的,并给我们留下了丰厚的文学遗产。《翟里利诗集》(Divani Zalili)、《漫游记程》(Saparnama)、《伟人霍加·穆罕默德·谢里甫传》(Tazkirai Hoja Muhammad Xarif Buzurgvar)等抒情和叙事作品为世人所熟悉。这些作品有多种手抄本流传至今。翟里利是一位用维吾尔语、波斯语两种语言进行创作的双语诗人。

翟里利的诗虽以爱情为主要题材,但爱国主义、人民性、人性之美等内容也占有显著位置,鲜明地体现了诗人的进步思想。

艾尔西(Arxi)——全名为霍加·亚库甫(Hoja Yakub),曾以“霍加加罕”(Hoja Jahan)之名著称。艾尔西(Arxi)是笔名。据史料记载,他是属于“黑山派”集团的霍加·叔艾本(Hoja Xuaybin)之孙、达尼亚勒·霍加(Daniyal Hoja)的长子。生于1685年,1730年至1756年曾是南疆六城的汗王。1756年在叶城全家被“白山派”集团的代表布尔汗尼丁·霍加(Burhanidin Hoja)所杀害。

艾尔西以其天才的抒情诗人身份,在维吾尔古典文学史上占有一席之地。他究竟曾留下多少作品尚不太清楚,只有一本以艾尔西为笔名的手抄本诗集流传至今。

在艾尔西的创作中虽然爱情题材占有主要地位,但也常以倡导者的身份宣传爱国主义、人民性与社会进步。艾尔西的诗歌作品内容深刻、形象生动、比喻高超、情感丰富、语言流畅。

艾尔西是在诗歌创作中继承和发扬了纳瓦依传统的抒情诗人。

胡外达(Huvayda)——全名为霍加·乃再尔·阿依甫·胡外达(Hoja Nazar Ayib Huvayda)。他是18世纪乌兹别克文学的重要代表人物之一。出生于17世纪初,故于1780年。维吾尔族人民几个世纪以来十分熟悉他的作品。他的诗集被维吾尔书法家传抄多次,在人民群众中广泛流传,并被当作维吾尔经文院校的文学教材。

1909年塔什干石印本的《胡外达诗集》(Divani Huvayda)中收录了他的351首格则勒、28首柔巴依(Ruba'i)、41首四行诗、3首穆罕麦斯(Muhammas)、1首穆赛代斯(Musaddas)、1首穆赛曼尼(Musamman)、2首穆斯台扎特(Mustahzat)和部分用麦斯乃维(Mas-

nawi)体写的故事及伦理长诗。

胡外达的诗寓意精深,十分抒情,渗透着正义、真理、人道主义、人民性、启蒙思想等内容,并热情讴歌了纯洁、忠贞的爱情。

胡外达的诗几个世纪以来伴随《十二木卡姆》迷人的曲调沁入到了人民的心间。

凯兰代尔(Kalandar)——诗人的真名及生平至今不详,凯兰代尔(Kalandar)是笔名。他大约生活并创作于18世纪中、19世纪初。他生命的绝大部分时间是在历史文化古城和田度过的。

《凯兰代尔诗集》(Divani Kalandar)是诗人给我们留下的一部文学遗产。这部诗稿的完成或抄毕时间是1807年的古尔邦节。《凯兰代尔诗集》中的作品,主要以爱情题材为主,并以华丽、流畅、优美、形象的语汇,用高度娴熟的艺术技巧抒发了自己对祖国灼热的感情,对美好事物的追求、对于未来的向往以及对当时统治者的残酷压迫的愤懑。

麦西胡利(Maxhuri)——名为伊布拉音(Ibrahim),麦西胡利(Maxhuri)是笔名。他是19世纪初的诗人。出生于叶尔羌(Yarkhen)。《麦西胡利诗集》(Divani Mexhuri)是诗人留给后人的珍贵文学遗产。他的作品在19世纪维吾尔文学的发展中占有重要地位。他诗集中的格则勒主要是爱情题材,有关伦理方面的内容也占一定比重。麦西胡利在格则勒中通过创造一位象征性的“雅尔”(情人、知心人)形象,十分娴熟地表现了他对生活的某些思想观念和对生活的种种美好愿望以及对社会的某些人际关系的感慨。

当我们阅读《麦西胡利诗集》的时候,我们仿佛听

到了“癫狂的荒漠中到处流浪的情种们”的呼唤声和“厄运的灾难之石砸在可怜人们的头上”的哀号声。同时也可以听到那些饱受离愁之苦和深怀相会之望的情人的狂跳的心声。

毕拉勒·纳孜米(Bilal Nazim)——全名为毛拉·毕拉勒·本·毛拉·玉素甫(Molla Bilal Ibini Molla Yusuf),毕拉勒和纳孜米是其笔名。他1823年出生于伊宁城(Gulja),1899年故于叶尔凯特(Yarkat)。他幼年从其父亲接受启蒙教育。他虽过早丧父成为一名孤儿,但不顾生活的艰辛与磨难,毅然在伊犁的经文学院继续求学深造,并获得高等文化知识。同时毕拉勒·纳孜米以浓厚的兴趣了解当时的社会生活,钻研民间口头文学和丰富的古典文学遗产,并亲自参加了反对压迫、反抗黑暗统治的人民暴动。他最初的诗作由于十分接近民间口头文学,因此,以“纳孜米”之名演变成民歌,一代代传唱,流传至今。

毕拉勒·纳孜米是《故土起义》(Hazat Darmulki Qin)、《长帽子玉素甫汗》(Qangmoza Yusufhan)、《努孜古穆》(Nuzugum)等佳作的作者。诗人青年时期的格则勒体诗作被整理成集,称之为《格则勒集》(Gazaliyat)。该集以优美隽永的诗意、绚丽的色彩、精深的思想和流畅的语言,显露了诗人的才华,受到那个时代的普遍重视和青睐。

毕拉勒·纳孜米在自己的抒情诗中,热情讴歌了自由、人类真挚的爱情和生活的真善美,深刻地表达了自己对于真理、正义、忠贞、善行等观念的理解。

乐谱记录的几点说明

一、木卡姆音调的某些特点及其在乐谱中的体现:

木卡姆中,《序曲》、《太艾则》、《太艾则间奏曲》、《奴斯赫》、《奴斯赫间奏曲》及《尾声》有 $\frac{4}{4}$ 拍、 $\frac{5}{4}$ 拍、 $\frac{2}{4}$ 拍和 $\frac{6}{4}$ 拍等点。《雅里木萨克》的音调只在《乌夏克》木卡姆中出现,具有 $\frac{7}{8}$ 节拍的特点。

$\frac{7}{8}$ 节拍的形式是: $\frac{(3+4)}{8} = \frac{7}{8}$

《穆斯台扎特》的节拍形式是: $\frac{(3+2)}{4} = \frac{5}{4}$

《大赛勒克》的节拍形式是: $\frac{(3+2)}{8} = \frac{5}{8}$

《达斯坦》的节拍形式是: $\frac{(3+4)}{8} = \frac{7}{8}$

《麦西热甫》的节拍形式是: $\frac{(3+6)}{8} = \frac{9}{8}$

包括以上节拍每一小节的前三拍中连续出现的三个音调二连音和四连音,是十二木卡姆节拍的重要特征。尤其是《琼乃额曼》的某些音调中也会出现 $\frac{6}{4}$ 节拍。它表示以四分音符为一拍,其中有六个整拍、一个半拍,每一小节前面是 $2\frac{1}{2}$ 节拍,后面是四个整拍。用 $\frac{(2\frac{1}{2} + 4)}{4} = \frac{6\frac{1}{2}}{4}$ 形式表示。

二、为表现音调特点采用的符号:

1、还原音“**q**”与升音“**#**”或原音与降音“**b**”之间的音,分别用“**♯**”(升 $\frac{1}{4}$)和“**♭**”(降 $\frac{1}{4}$)符号表示。微升、微降音分别用“**↑**”、“**↓**”符号表示。这些符号都标在需要升或降的音符前面。 $\frac{1}{4}$ 音范围的上、下波音分别用“**W**”和“**v**”符号表示。

2、手鼓发出的“咚”声用“**D**”表示,“哒”声用

“T”表示，休止用“0”表示。

3、歌词的行数，在音符的下方用 1)、 2)、 3) ... 等数码表示。

4、前奏、间奏的乐谱是用括号括起。

5、反复的旋律以第一次演唱(奏)作为记谱的标准。

维吾尔《十二木卡姆》《阿比倩希曼》曲目一览表

| 依拉克 | 木夏吾莱克 | 纳瓦 | 巴雅特 | 乌夏克 | 艾介姆 | 乌孜哈勒 | 潘吉尕 | 恰哈尔尕 | 斯尕 | 且比巴亚特 | 拉克 | 木卡姆名称 | 曲目 | 分类 |
|----------------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------------|-----------------|-----------------|----------------------|-----------------------|----------------------|-------------------------|-------------------------|--------|----|------|
| 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 序曲 | | 球乃额曼 |
| 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 第一太艾则 | | |
| | | | | | | | | | | | 2a 2 [♯]
mQ | 第二太艾则 | | |
| 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 1a [♯]
m | 1a
mQ | 第一奴斯赫 | | |
| | | | | | | | 1a
mQ | | | | 1a [♯]
m | 第二奴斯赫 | | |
| | | | | 1a
mQ | | | | | | | | 雅里木萨克 | | |
| 1a [♯]
m | | | | 1a [♯]
m | 1a [♯] | | 1a [♯]
m | 1a [♯]
mQ | | 2a 2 [♯]
mQ | 1a [♯]
mQ | 穆斯台扎特 | | |
| 1a | 1a | 1a | 1a | 1a
m | 1a
m | 1a | 1a
mQ | 1a | 1a | 1a
m | 1a | 朱拉 | | |
| 2a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 赛乃姆 | | |
| 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 大赛勒克 | | |
| 2a
mQ | 1a
m | 1a
mQ | 1a
mQ | 2a
mQ | 3a
mQ | 2a
mQ | 5a
mQ | 1a
mQ | 1a
mQ | 3a
mQ | 4aL
mQ | 第一小赛勒克 | | |
| | 1a
mQ | | | | | | | | | | 1a 2 [♯]
m | 第二小赛勒克 | | |
| 3a
m | | | | 1a
mQ | | 1a
mQ | 1a
mQ | | 1a | | 2a
mQ | 佩希热维 | | |
| 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 1a | 2aL
mQ | 太依克特 | | |
| 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 第一达斯坦 | | 达斯坦 |
| 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 第二达斯坦 | | |
| 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 1a
m | 第三达斯坦 | | |
| | 1a
m | 1a
m | | 1a
m | | 1a
m | 1a
m | | | 1a
m | 1a
m | 第四达斯坦 | | |
| | | | | | | 1a
m | 1a
m | | | | 1a
m | 第五达斯坦 | | |
| 2a | 3a | 1a | 1a | 3a | 1a | 1a | 3a | 2a | 1a | 2a | 2a | 第二麦西热甫 | | 麦西热甫 |
| 2a | 2a | 2a | 2a | 2a | 2a | 3a | 1a | 3a | 2a | 2a | 1a | 第二麦西热甫 | | |
| 1a [♯] | 1a [♯] | 1a [♯] | 1a [♯] | 1a [♯]
mQ | 1a [♯] | 1a [♯] | 1a [♯]
m | 1a [♯]
m | 1a [♯]
m | 1a [♯] | 1a [♯] | 阿比倩希曼 | | |

《且比巴亚特木卡姆》曲目一览表

| | 曲 目 名 称 | 节 拍 | 起始速度 | 基 本 节 奏 型 |
|------------------|---------------|---------------------------------|----------------------|--|
| 琼
乃
顿
曼 | 序 曲 | rubato | $\text{♩} = 60$ | 廿 |
| | 太艾则(太孜) | $\frac{3}{4}$ | $\text{♩} = 50$ | T. T <u>TT</u> D <u>DOT</u> D |
| | 太艾则间奏曲与尾声 | $\frac{3}{4}$ | $\text{♩} = 66$ | T. T <u>TT</u> D <u>DOT</u> D |
| | 奴 斯 赫 | $\frac{4}{4}$ | $\text{♩} = 108-112$ | <u>TT</u> T <u>TT</u> T D O D D |
| | 奴斯赫间奏曲 | $\frac{4}{4}$ | $\text{♩} = 112-116$ | <u>TT</u> <u>TT</u> D D <u>TT</u> <u>TT</u> D D |
| | 穆斯台扎特 | $\frac{5}{4}$ | $\text{♩} = 112-116$ | <u>TT</u> <u>OT</u> T D D <u>TT</u> <u>OT</u> T D D |
| | 穆斯台扎特间奏曲与尾声 | $\frac{5}{4}$ | $\text{♩} = 120-126$ | <u>TT</u> <u>OT</u> T D D <u>TT</u> <u>OT</u> T D D |
| | 朱 拉 | $\frac{4}{4}$ | $\text{♩} = 54$ | D <u>TT</u> <u>TT</u> T D D T |
| | 朱拉间奏曲 | $\frac{4}{4}$ | $\text{♩} = 60$ | D. <u>TTT</u> <u>DTT</u> D D <u>TTT</u> <u>DTT</u> <u>DTT</u> <u>DDTDT</u> |
| | 赛 乃 姆 | $\frac{2}{4}$ | $\text{♩} = 84$ | D. T <u>OT</u> D D D D. T <u>OT</u> D D T |
| | 大 赛 勒 克 | $\frac{5}{8} = \frac{(3+2)}{8}$ | $\text{♩} = 42$ | D T. <u>TDT</u> |
| | 小 赛 勒 克 | $\frac{2}{4}$ | $\text{♩} = 60$ | D. <u>D</u> <u>TT</u> <u>DDDD</u> T O |
| | 小赛勒克间奏曲与尾声 | $\frac{2}{4}$ | $\text{♩} = 66$ | D. <u>D</u> <u>TT</u> <u>DDDD</u> T O |
| | 太依克特 | $\frac{6}{8}$ | $\text{♩} = 62$ | D. <u>D</u> <u>D</u> T O D |
| | 以散板结束“琼乃顿曼”部分 | | | |
| 达
斯
坦 | 第一达斯坦 | $\frac{2}{4}$ | $\text{♩} = 66$ | D. T <u>OD</u> T <u>DD</u> T <u>OD</u> T |
| | 第一达斯坦间奏曲 | $\frac{2}{4}$ | $\text{♩} = 66$ | D. T <u>OD</u> T <u>DD</u> T <u>OD</u> T |
| | 第二达斯坦 | $\frac{7}{8} = \frac{(3+4)}{8}$ | $\text{♩} = 38$ | D O D T D O D T |
| | 第二达斯坦间奏曲 | $\frac{7}{8} = \frac{(3+4)}{8}$ | $\text{♩} = 42$ | D O D T D O D T |
| | 第三达斯坦 | $\frac{9}{8} = \frac{(3+6)}{8}$ | $\text{♩} = 27$ | D O D <u>TTT</u> <u>DTT</u> <u>DDT</u> O |
| | 第三达斯坦间奏曲 | $\frac{9}{8} = \frac{(3+6)}{8}$ | $\text{♩} = 30$ | D O D <u>TTT</u> <u>DTT</u> <u>DDT</u> O |
| | 第四达斯坦 | $\frac{6}{8}$ | $\text{♩} = 54$ | D O D T. <u>TD</u> |
| | 第四达斯坦间奏曲 | $\frac{6}{8}$ | $\text{♩} = 54$ | D O D T. <u>TD</u> |
| 麦
西
热
甫 | 第一麦西热甫 | $\frac{7}{8} = \frac{(3+4)}{8}$ | $\text{♩} = 36$ | <u>DDDT</u> <u>DDDT</u> |
| | 第二麦西热甫第一调 | $\frac{2}{4}$ | $\text{♩} = 108$ | D. <u>TDT</u> D. <u>TDT</u> |
| | 第 二 调 | $\frac{2}{4}$ | $\text{♩} = 120$ | D <u>TTT</u> D T D <u>TTT</u> D T |
| 以散板结束整部“木卡姆” | | | | |

曲调统计一览表

| 分 类 | 原 来 | 增 加 | 共 计 |
|---------|------|-----|------|
| 琼乃顿曼 | 168a | 26a | 194a |
| 达 斯 坦 | 92a | — | 92a |
| 麦西热甫 | 46a | — | 46a |
| 阿比倩希曼 | — | 16a | 16a |
| 依希热提恩格兹 | — | 11a | 11a |
| 合 计 | 306a | 53a | 359a |

符号表示表

| 意 思 | 符 号 |
|-----------|-----|
| 调 （ 歌 曲 ） | a |
| 间 奏 曲 | m |
| 尾 声 | Q |
| 整 部 增 加 | |
| 半 部 增 加 | L |
| 恢 复 原 样 | ə |

注：因 Q 尾声是以较短的形式出现的重复曲调，故未列入表内。

图书在版编目(CIP)数据

维吾尔十二木卡姆/铁木尔·达瓦买提主编. —北京:中国大百科全书出版社, 1997. 2

ISBN 7-5000-5817-9

I. 维… II. 铁… III. 民歌-套曲-中国-维吾尔族 IV. J642.211.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 01743 号

新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究学会 编
新疆维吾尔自治区古典文学研究会

中国大百科全书出版社出版发行

(北京阜成门北大街 17 号 邮政编码 100037)

北京第二新华印刷厂印刷 新华书店北京发行所经销

1997 年 2 月第 1 版 1997 年 2 月第 1 次印刷

开本 787×1092 1/16 326.5 印张 1567.2 千字

印数: 1~1000 套 全套共 13 册

每套定价: 2000.00 元

赠书