

维吾尔十二木卡姆

UIGHUR TWELVE MUQAM

6

乌孜哈勒

OZ' HAL

中国大百科全书出版社



633913

维吾尔十二木卡姆

6

乌孜哈勒



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

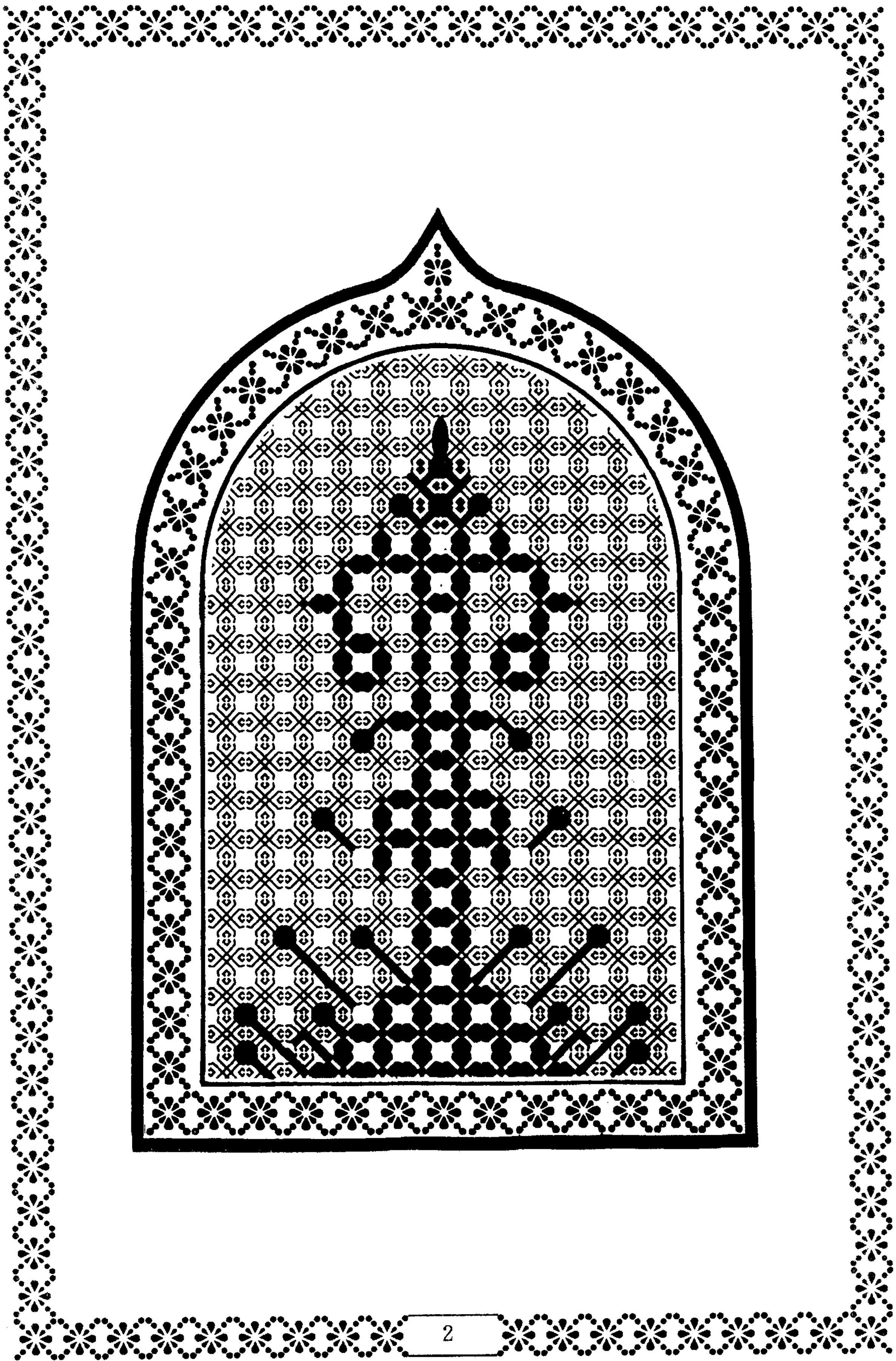
哈力克阿吉 赛帕尔

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

总 目 录

序	1
英文序	17
乐谱	1
拉丁文转写	59
歌词	97
注释	135
古典诗人小传	165
乐谱记录的几点说明	173
曲目一览表	175



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 ancient 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.

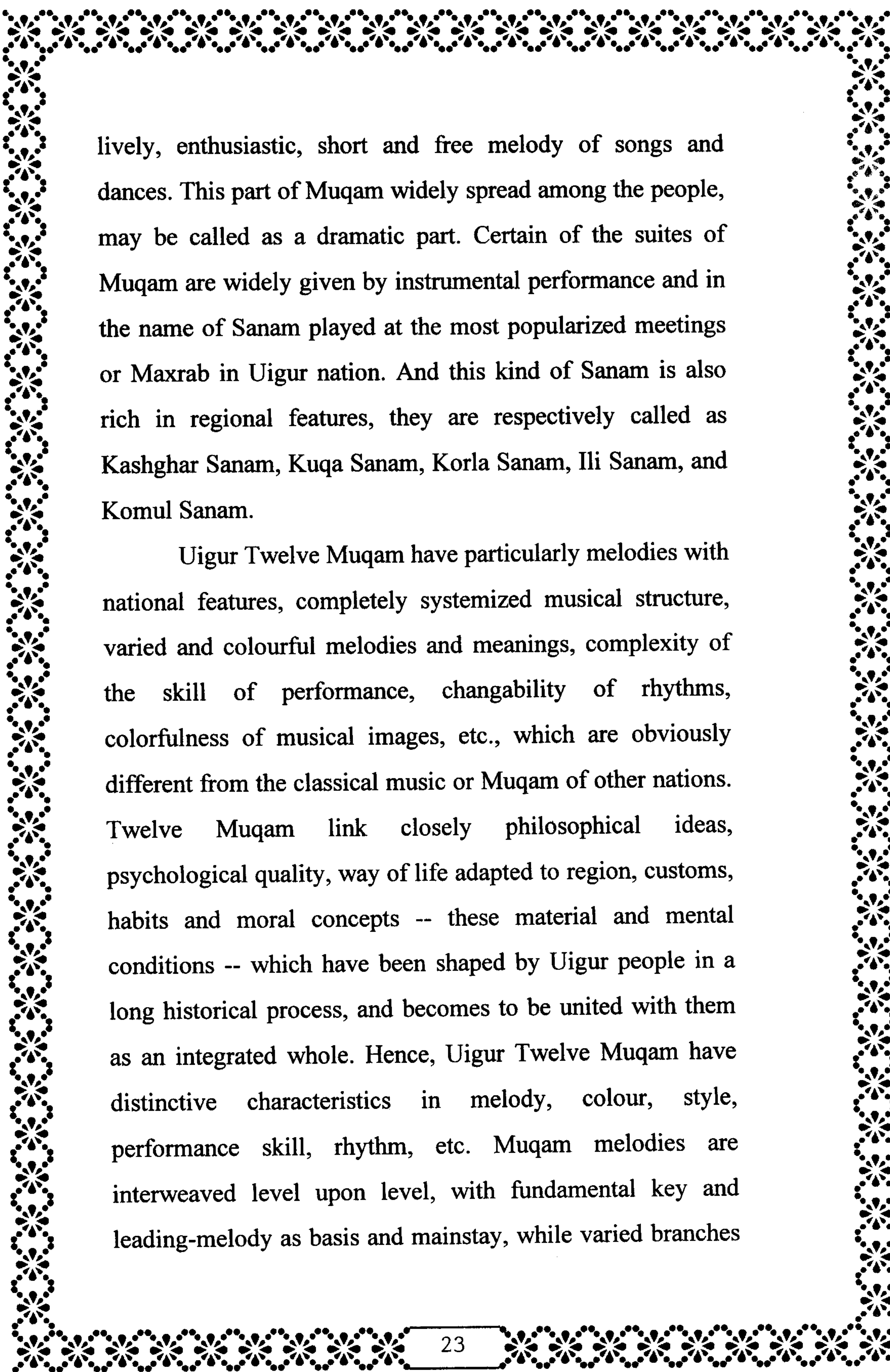
As early as 5th century, some main melodies belonging to the category of Twelve Muqam were recorded by juggleur Sujiwa of Kuqa with notations of picture (Tohri symbols). Then, Farabi applied some appropriate ideas of Arabic musical theory to Turkic folk music, and produced rules for recording notations 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 juggleurs, the method of record with notations of picture was eventually impossible to last. Nevertheless, folk juggleurs 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 jouteurs 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

A decorative border with a repeating floral pattern surrounds the text. The pattern consists of small, stylized flowers arranged in a continuous line.

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.

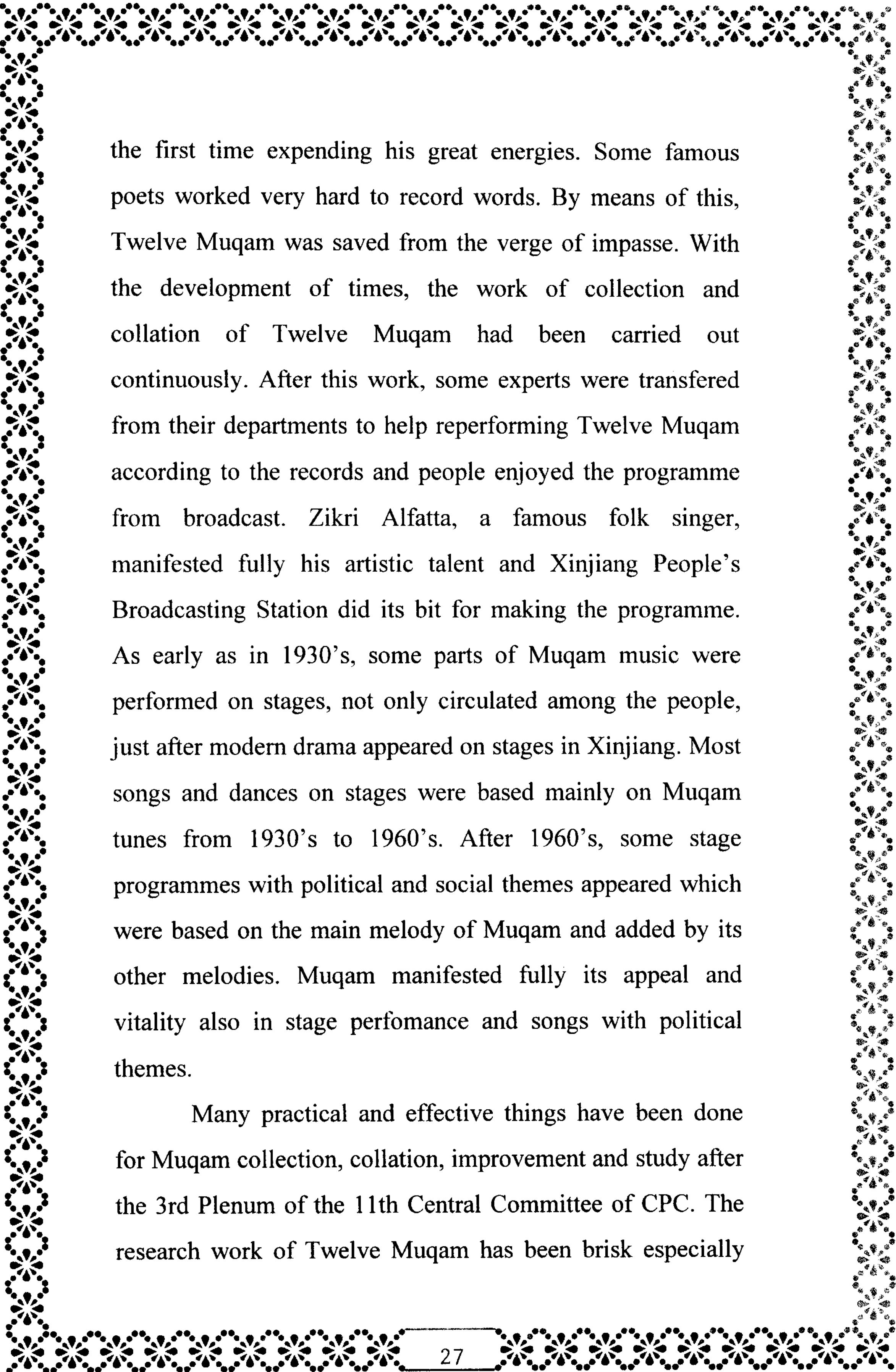
In 16th century, during the process of collation of Muqam, its melody was set naturally with classical or folk poems of those times. However, the words had been changed continuously as time went on according to preference of Muqam artists, needs of performing occasions and demands of some audience.

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, scansion, modern 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

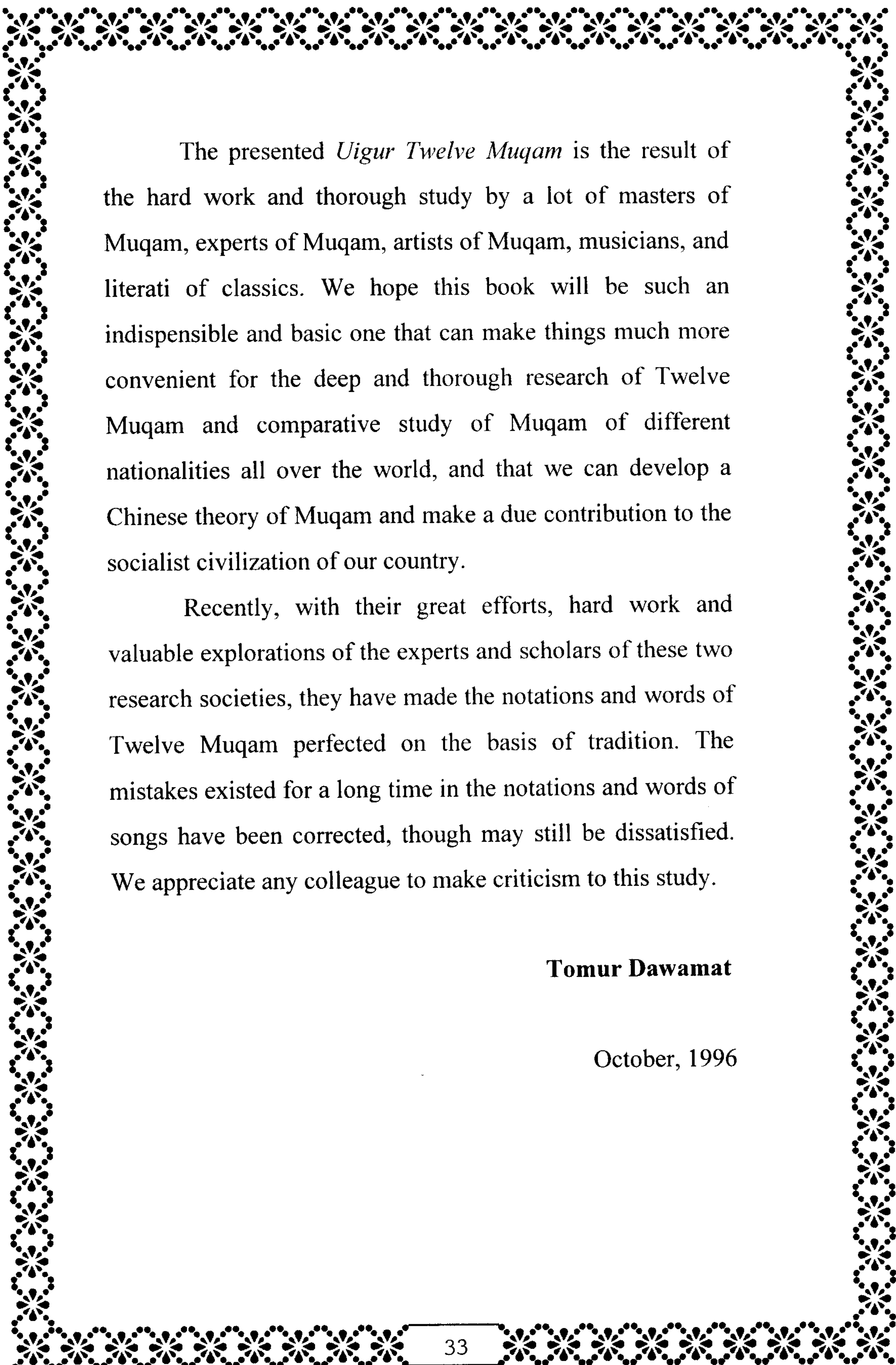
to which they systematically and seriously arranged the whole words of the songs for the third time. With exactly examining the origin of all the words, they tried to inherit thoroughly the tradition of making harmony between the rhythm and the content of the words as well as the songs of the composition. 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.

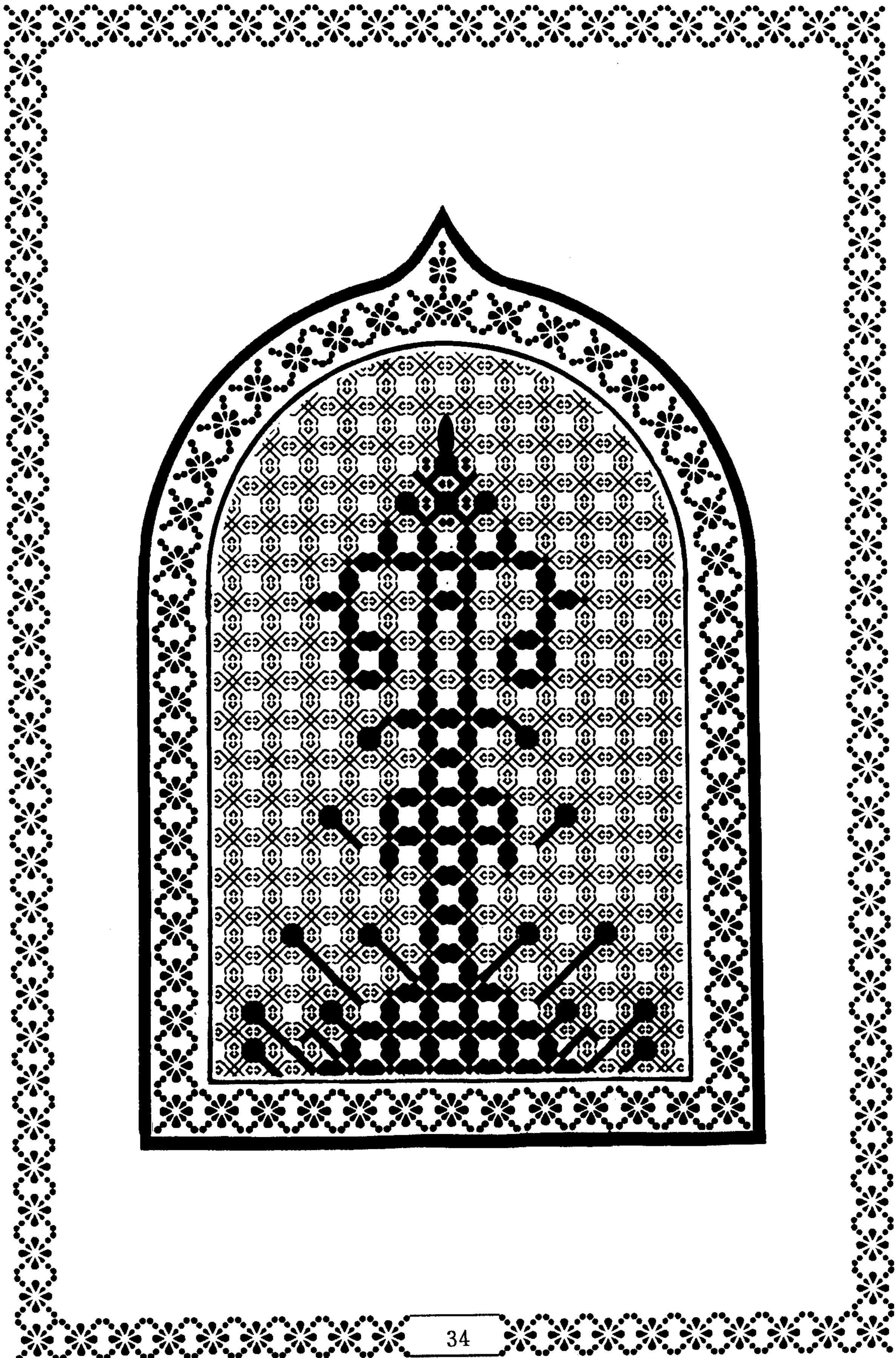


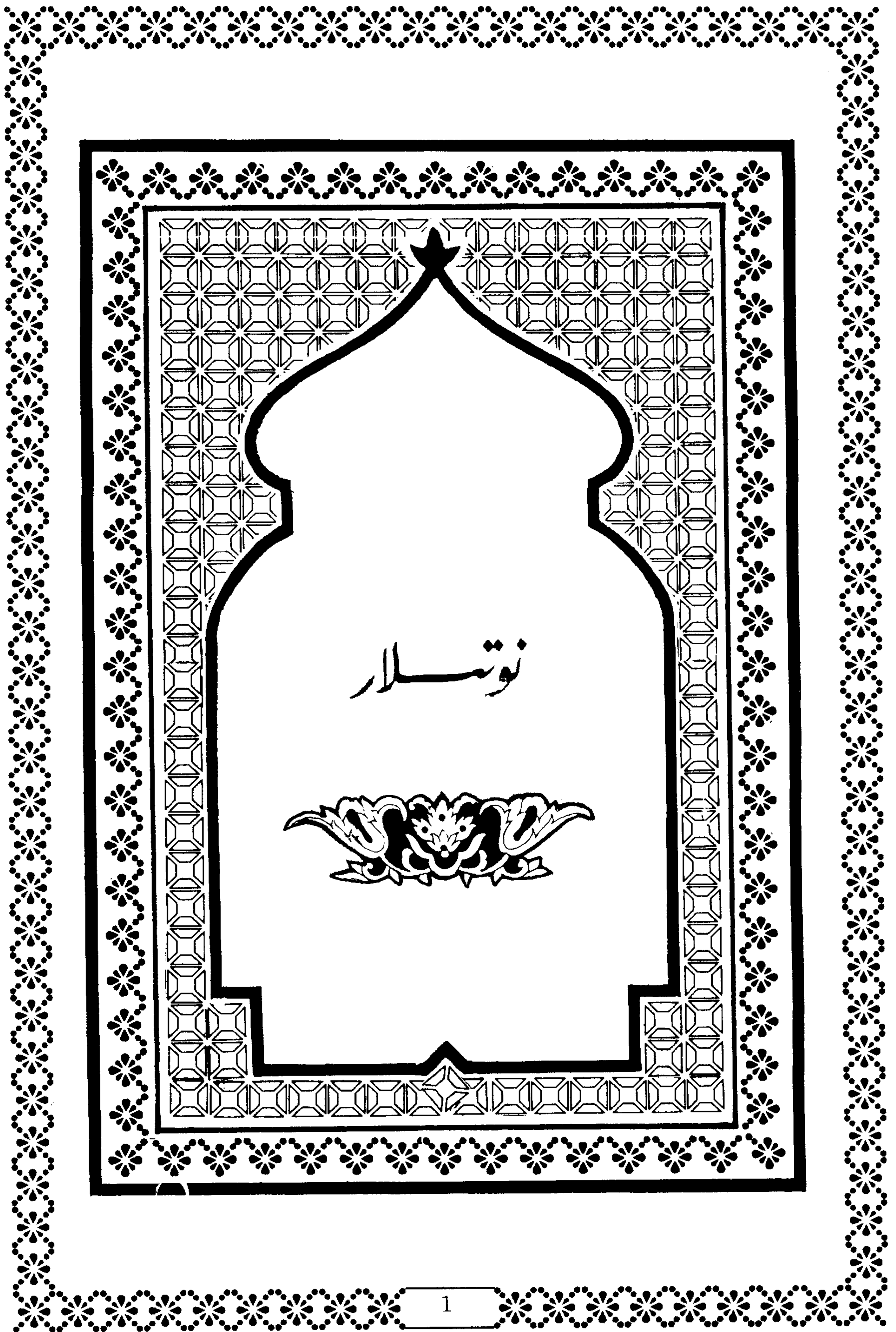
The presented *Uigur Twelve Muqam* is the result of the hard work and thorough study by a lot of masters of Muqam, experts of Muqam, artists of Muqam, musicians, and literati of classics. We hope this book will be such an indispensable and basic one that can make things much more convenient for the deep 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.

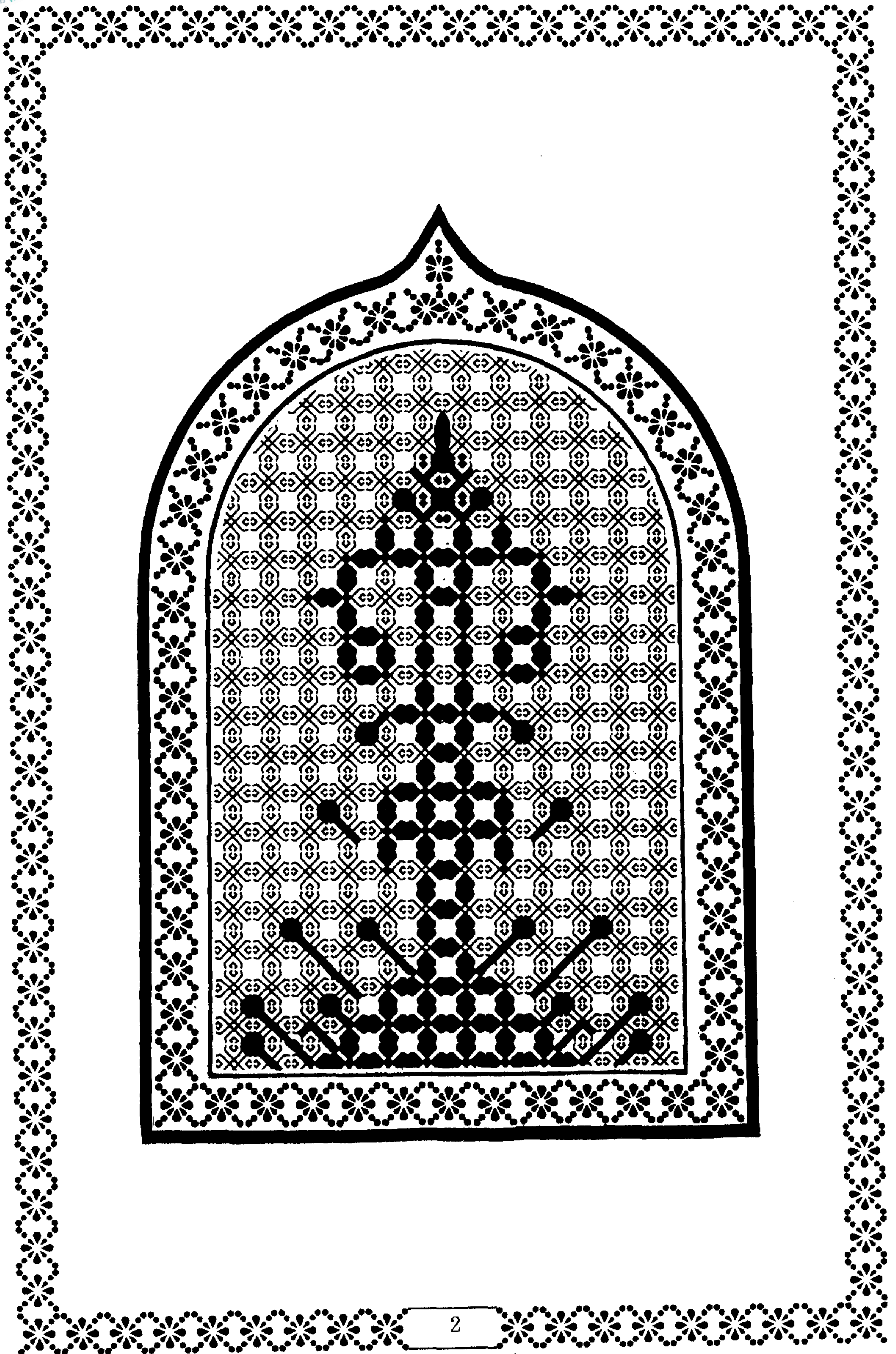
Recently, with their great efforts, hard work and valuable explorations of the experts and scholars of these two research societies, they have made the notations and words of Twelve Muqam perfected on the basis of tradition. The mistakes existed for a long time in the notations and words of songs have 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	59
歌词	97
注释	135
古典诗人小传	165
乐谱记录的几点说明	173
曲目一览表	175

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	(12)
奴斯赫间奏曲与尾声	(12)
朱拉	(17)
赛乃姆	(18)
大赛勒克	(19)
小赛勒克	(20)
小赛勒克间奏曲与尾声	(20)
佩希热维	(26)
佩希热维间奏曲与尾声	(26)
太依克特	(30)

达斯坦

第一达斯坦	(32)
第一达斯坦间奏曲	(32)

第二达斯坦	(37)
第二达斯坦间奏曲	(37)
第三达斯坦	(41)
第三达斯坦间奏曲	(41)
第四达斯坦	(46)
第四达斯坦间奏曲	(46)
第五达斯坦	(49)
第五达斯坦间奏曲	(49)

麦西热甫

第一麦西热甫	(52)
第二麦西热甫	(54)
第一调	(54)
第二调	(55)
第三调	(56)

مۇندەرىجە

چوڭ نەغمە

- (1) مۇقەددىمە
- (6) تەئەززە
- (6) تەئەززە مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
- (12) نۇسخە
- (12) نۇسخە مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
- (17) جۇلا
- (18) سەنەم
- (19) چوڭ سەلىقە
- (20) كىچىك سەلىقە
- (20) كىچىك سەلىقە مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
- (26) پىشرەۋ
- (26) پىشرەۋ مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
- (30) تەئىكىد

داستان

- (32) بىرىنچى داستان

- (32) بىرىنچى داستان مەرغۇلى
- (37) ئىككىنچى داستان
- (37) ئىككىنچى داستان مەرغۇلى
- (41) ئۈچىنچى داستان
- (41) ئۈچىنچى داستان مەرغۇلى
- (46) تۆتىنچى داستان
- (46) تۆتىنچى داستان مەرغۇلى
- (49) بەشىنچى داستان
- (49) بەشىنچى داستان مەرغۇلى

مەشرەپ

- (52) بىرىنچى مەشرەپ
- (54) ئىككىنچى مەشرەپ
- (54) بىرىنچى ئاھاڭ
- (55) ئىككىنچى ئاھاڭ
- (56) ئۈچىنچى ئاھاڭ

چوڭ نىغمە

琼乃额曼

مۇقەددىمە

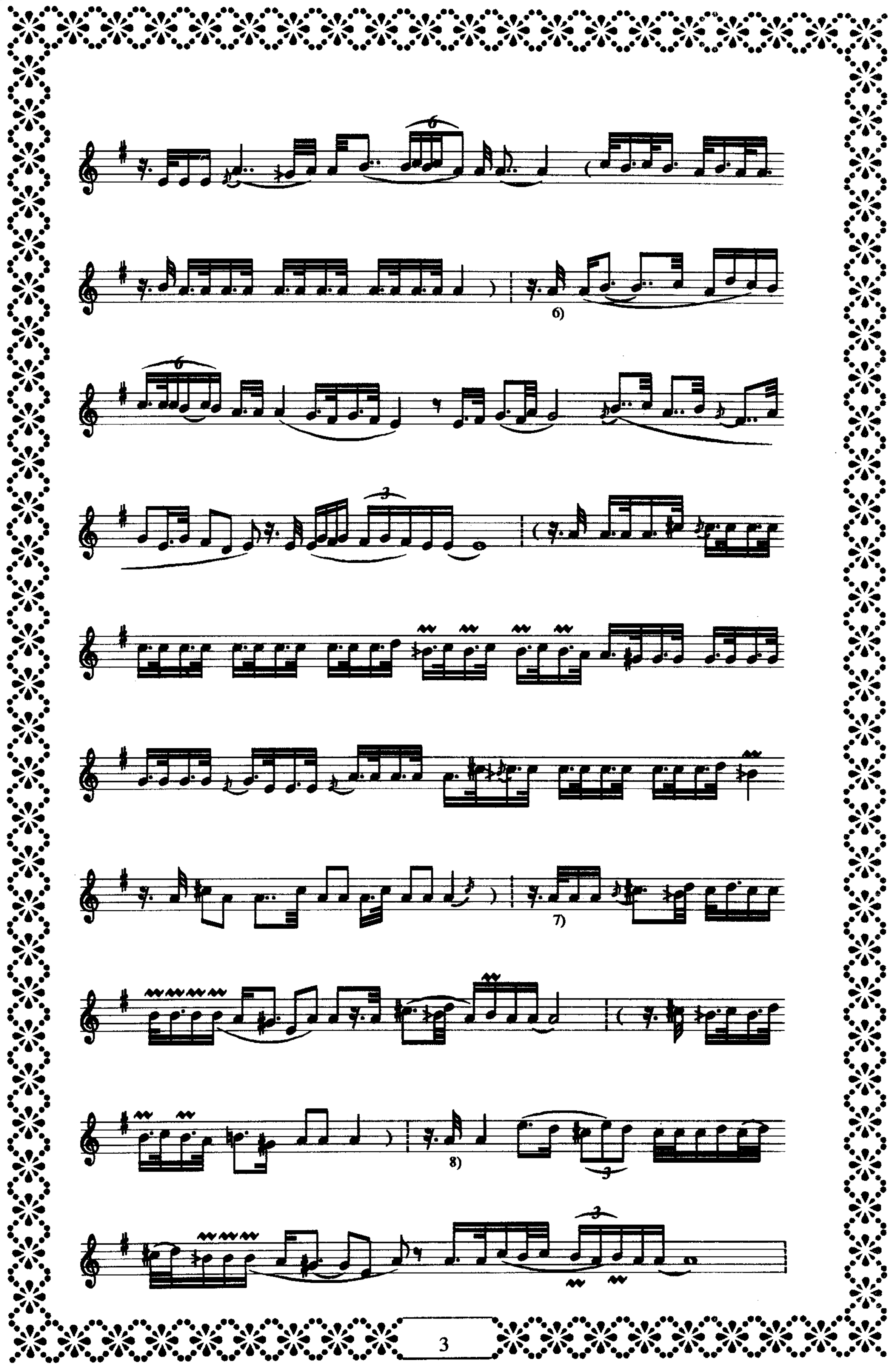
序曲

$\text{♩} = 66$

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 66. The music is written in a rhythmic style characteristic of Uyghur folk music, featuring eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the melodic line with various ornaments and phrasing. The fourth staff concludes the prelude with a final cadence. A first ending bracket labeled '1)' is placed under the final few notes of the fourth staff.



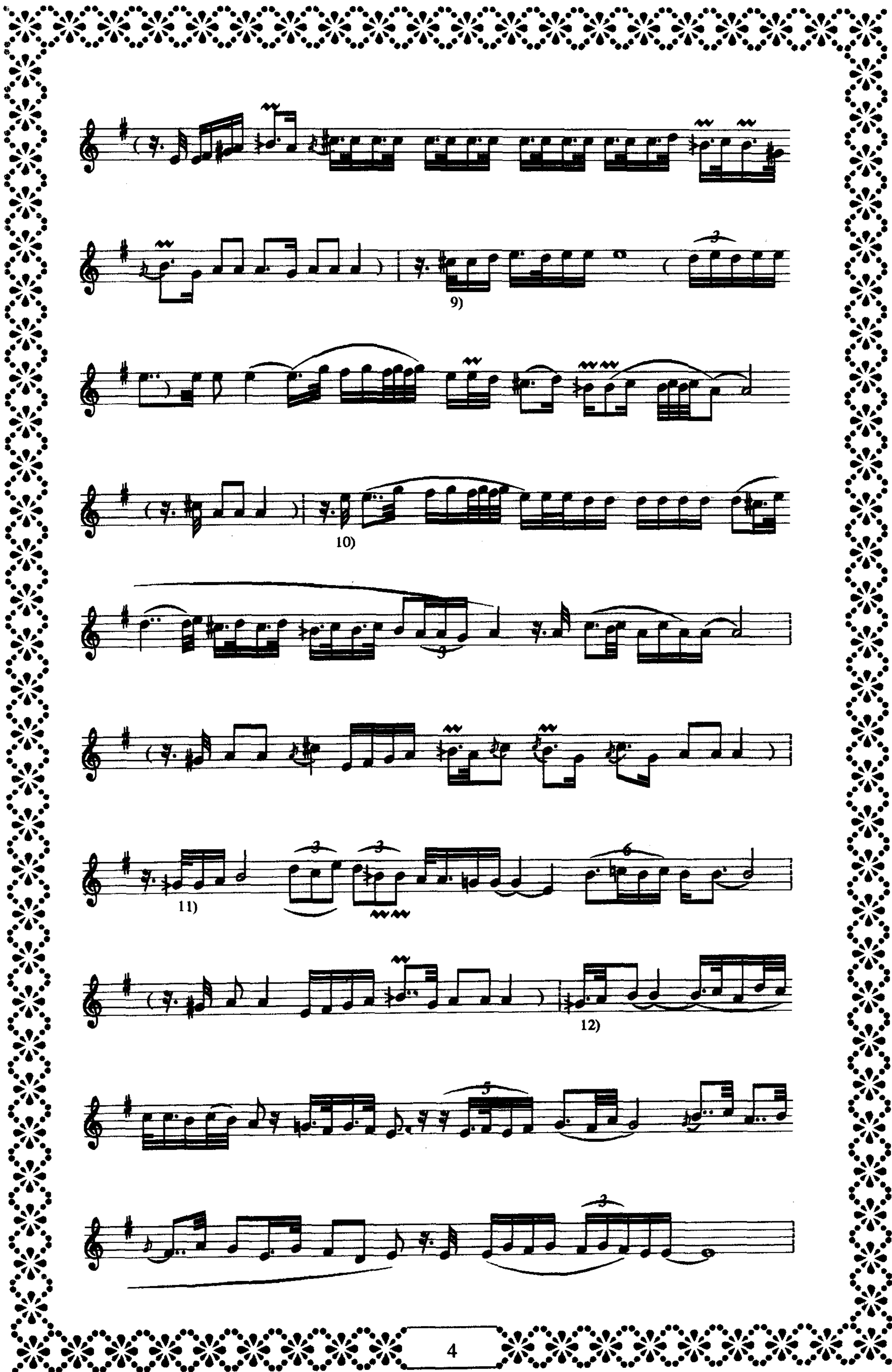
5)



A decorative border with a repeating floral pattern surrounds the musical score.



A musical score consisting of ten staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with slurs and accents. Measure numbers 6), 7), and 8) are indicated below the staves. The score concludes with a double bar line.







تەنەزە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى

太艾则间奏曲与尾声

♩ = 60

(D | D 0 T D | T T D T T D |)

1.)

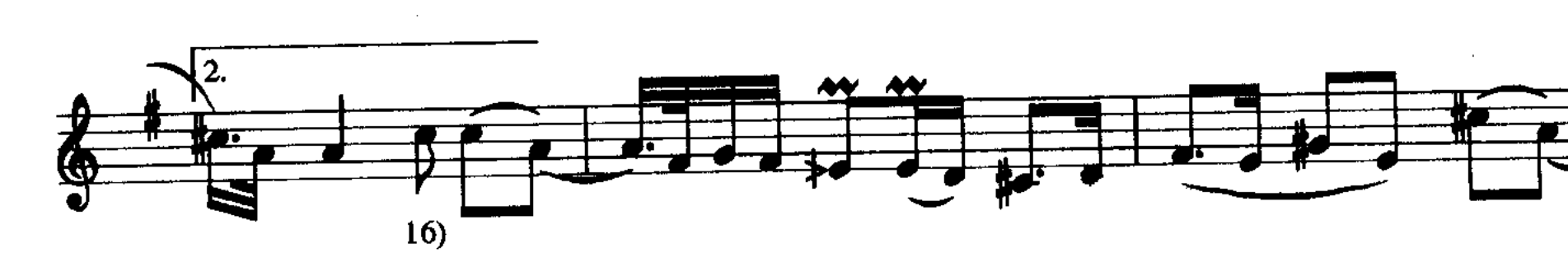
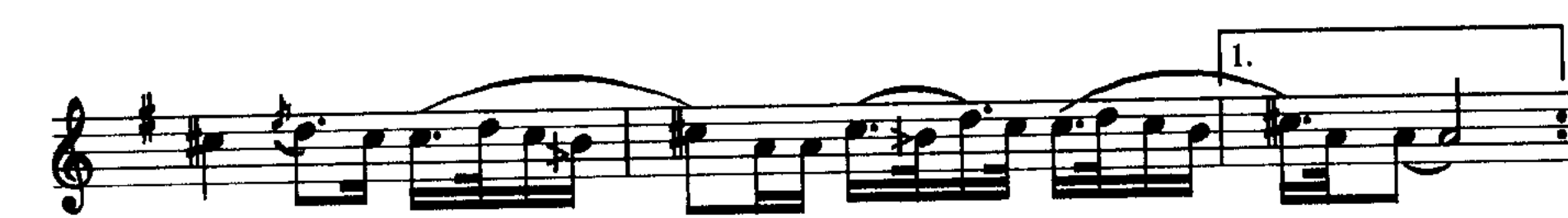
2.)

1.)

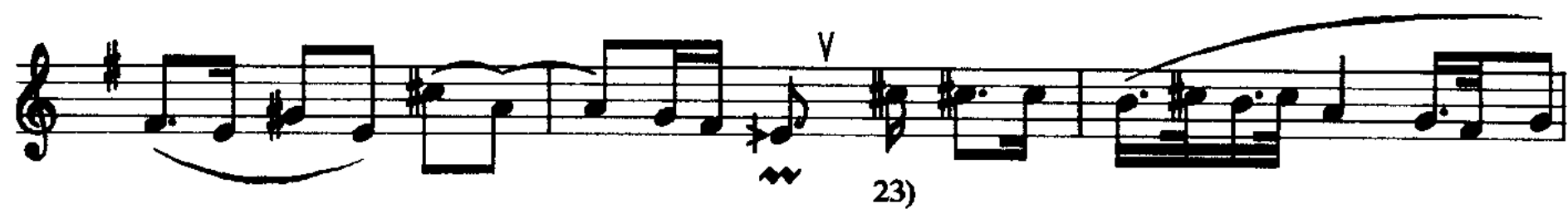
3) D.S.

The musical score consists of ten staves of music in G major. The notation includes various ornaments such as slurs, ties, and trills. Fingering instructions are provided throughout the piece, including:

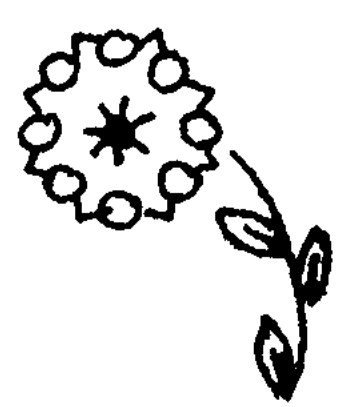
- Staff 1: 2. (first ending), 5)7)
- Staff 2: 5)7)
- Staff 3: ~~~~ (trill), 5)7)
- Staff 4: 6)8)
- Staff 5: v (accents)
- Staff 6: 7)
- Staff 7: 1. (first ending), 2. (second ending), 9)11)
- Staff 8: 9)11)
- Staff 9: 10)12)



The musical score consists of ten staves of music in a single system. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The score features various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. It includes first and second endings, a dynamic marking of *D.S.* (Da Capo), and rehearsal marks. The staves are numbered as follows: the first staff is the beginning; the second staff ends with a rehearsal mark '17)'; the third staff begins with a treble clef and a sharp sign; the fourth staff has first and second endings, with the first ending marked '17)19)'; the fifth staff continues the melody; the sixth staff continues the melody; the seventh staff has first and second endings, with the first ending marked '19) D.S. 21)'; the eighth staff continues the melody; the ninth staff continues the melody; and the tenth staff continues the melody.



The musical score consists of ten staves of music in G major. The first staff features a melodic line with trills and slurs. The second staff contains a rhythmic exercise with eighth and sixteenth notes. The third staff includes exercise 23, marked with a double bar line and repeat sign. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff includes exercise 24, also marked with a double bar line and repeat sign. The sixth and seventh staves continue the melodic development. The eighth staff shows a rhythmic exercise with eighth notes. The ninth staff continues the melodic line. The tenth staff concludes with a rhythmic pattern: (T T T T T D | D Q T D | T T D T T T D)





نۇسخە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى
 奴斯赫间奏曲与尾声

♩ = 48

(T T T T T T | D D D | T T T T T T |)
 1)

D D D)

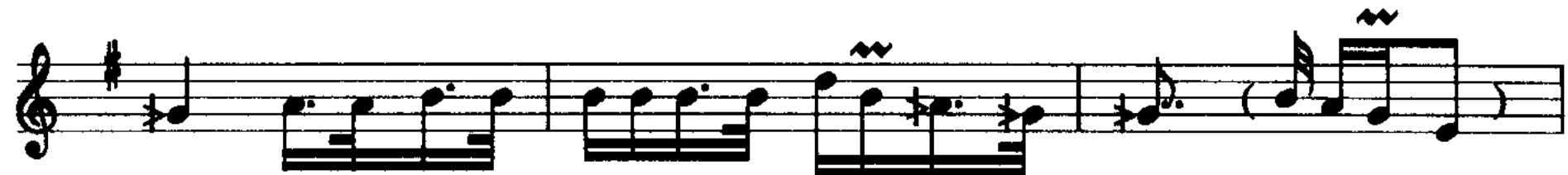
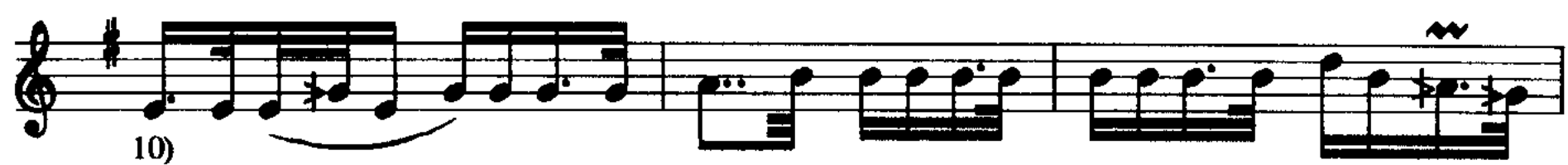
2)4)

V

1.

3)

The page contains ten staves of musical notation for guitar, all in treble clef and G major. The first staff begins with a second ending bracket labeled '2.' and an exercise number '5)'. The second staff continues the exercise. The third staff starts with exercise number '6)'. The fourth staff continues. The fifth staff starts with exercise number '7)'. The sixth staff continues. The seventh staff starts with exercise number '8)'. The eighth staff continues. The ninth staff starts with exercise number '9)'. The tenth staff continues. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accidentals.

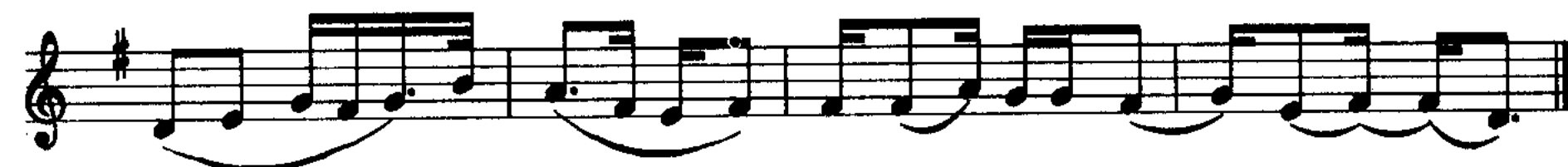
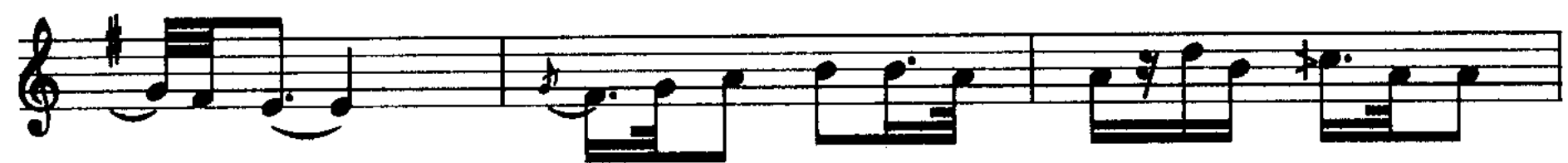


The image displays a musical score consisting of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and repeat signs. A double bar line with repeat dots is present on the first staff. A first ending bracket is used on the second staff. A second ending bracket is used on the third staff. A double bar line with repeat dots is present on the fourth staff. A double bar line with repeat dots is present on the fifth staff. A double bar line with repeat dots is present on the sixth staff. A double bar line with repeat dots is present on the seventh staff. A double bar line with repeat dots is present on the eighth staff. A double bar line with repeat dots is present on the ninth staff. A double bar line with repeat dots is present on the tenth staff. The score is enclosed in a decorative border with a repeating floral pattern.

D.S.

v

v



جولا

朱拉

♩ = 54

(D T T D T T D D T0) |

1)

2)

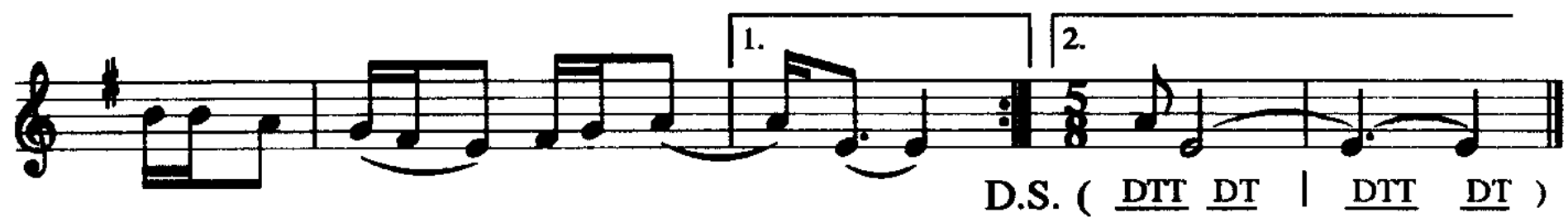
2)

3)

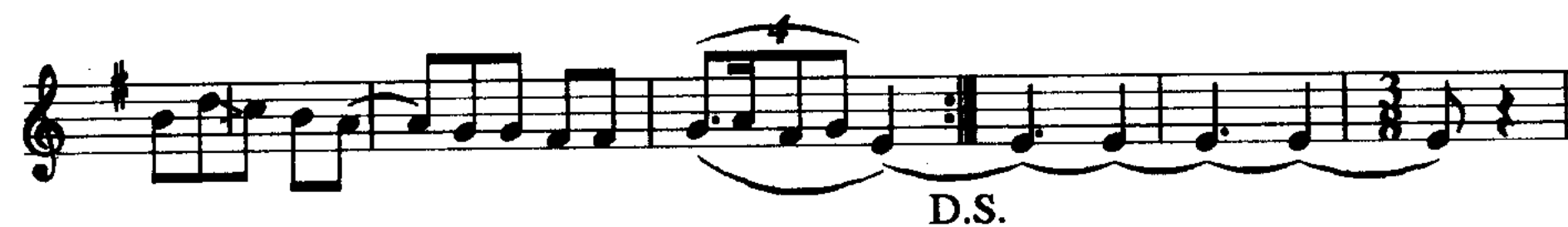
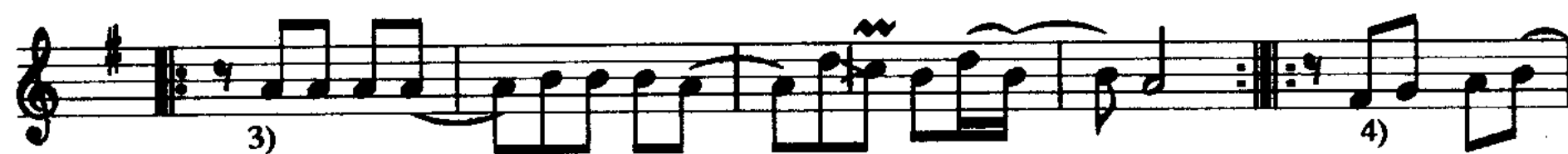
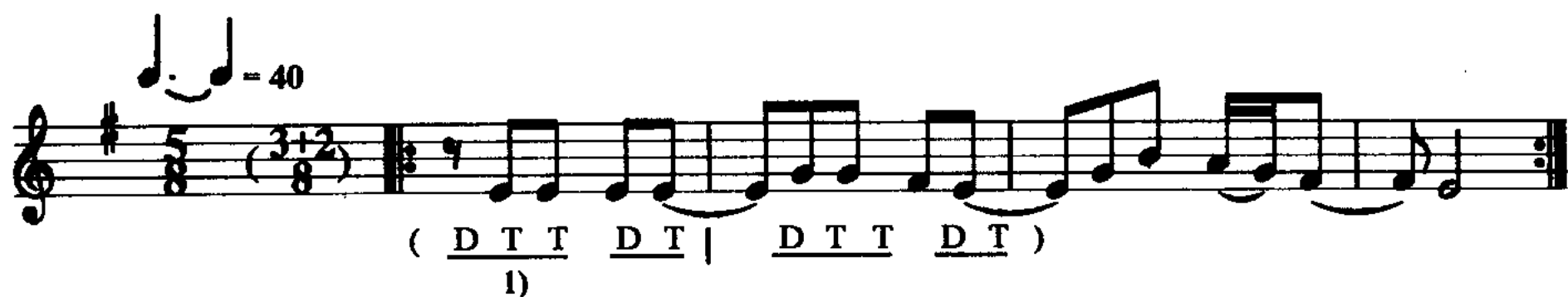
4)

5)7)





چوڭ سەلىقە
 大赛勒克



كچىك سەلىقە
小赛勒克

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

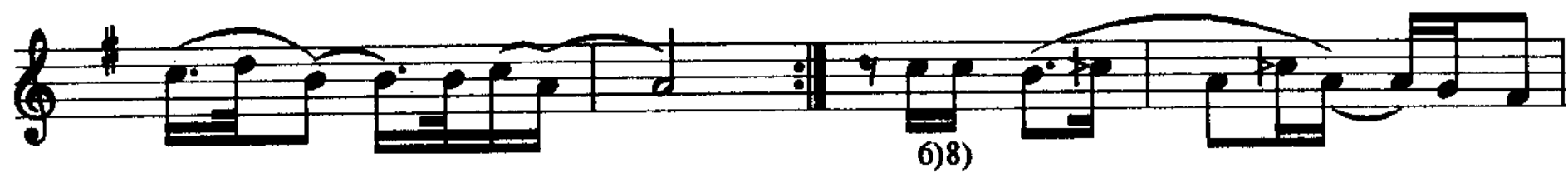
♩ = 60

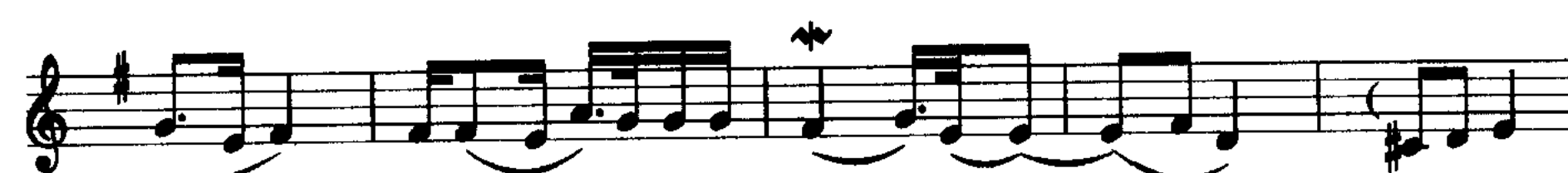
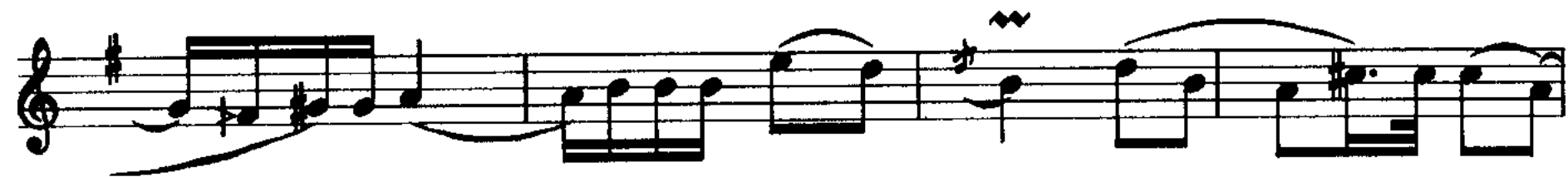
(DDD TT ||: ODDD T 0 | D D T T | DD DD T 0)
1)3)

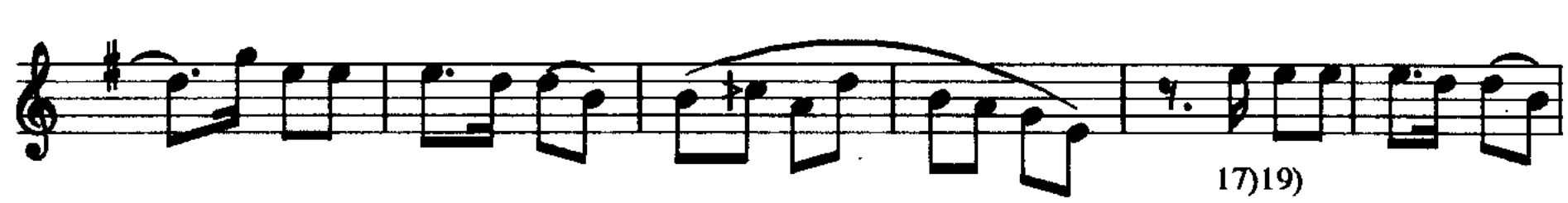
1)3)

2)4)

5)7)







1. 2.

22)

$\text{♩} = 66$

The musical score consists of ten staves of music in G major. The first staff includes first and second endings. The second staff is marked with '22)' and a 'V' above the first measure. The fifth staff has a tempo marking of $\text{♩} = 66$. The score features a variety of rhythmic values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as slurs, accents, and trills.



پشروڻو
佩希热维

پشروڻو، مەرغولی ۋە چوشورگسی
佩希热维间奏曲与尾声

$\text{♩} = 54$

1) (0 | D T T | D T T | D T T | D T T)

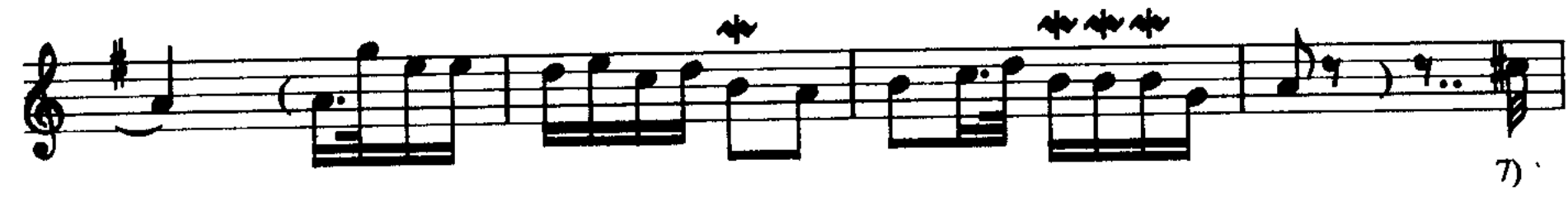
2)

3)

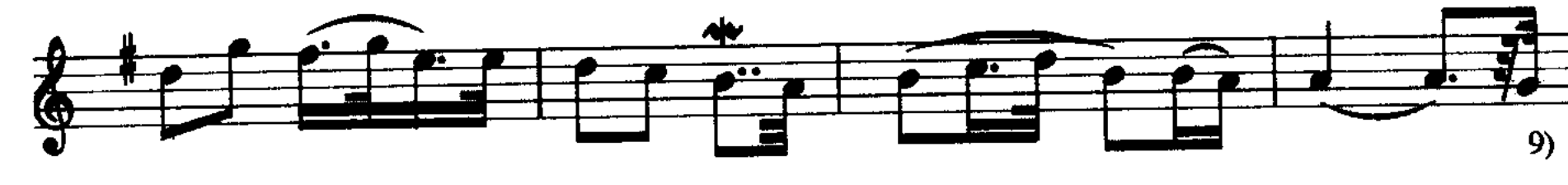
4)

5)  6)



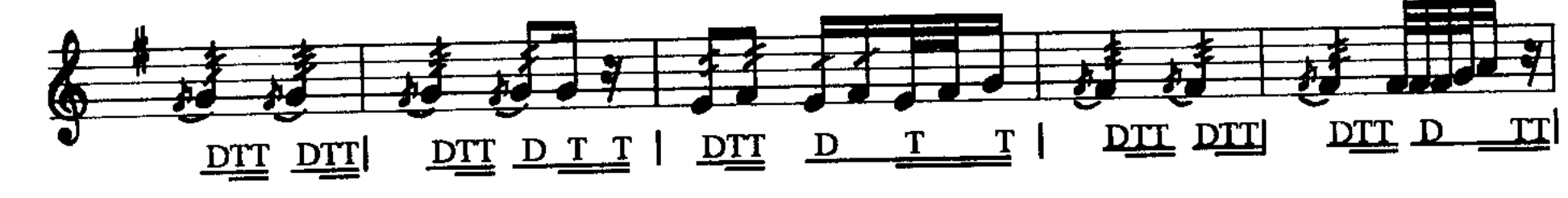
 7)

 8)

 9)

 10)

 (D T T T T | D T D T)

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

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

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

D TT D TT | D T T D T | TTTT D TT |

D TT D TT | D T TTT | D TT D TT | D TT D TT | D TT D TT |

D TT D TT | D TT D T | TTT D TT | D TT D TT |

D TT D TT | D TT D TT | D TT D TT |

D T TTT | D TT D TT | D TT D TT | D T T D TT | D T T D T |

TTT D TT | D TT D TT | D TT D TT | D TT D TT | D T TTT |

D TT D TT | D TT D TT | D TT D TT | D TT D TT |

D TT D TT | D TT D TT | D TT D TT | D TT D T |

TTT D TT | D TT D TT | D TT D TT | D TT D TT |

D TT D TT | D TT D TT | D TT D TT | D TT D TT |

The musical score consists of ten staves of music in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Below each staff is a corresponding rhythmic pattern using 'D' for downbeats and 'T' for upbeats. Some notes in the notation are marked with a double asterisk (**).

Staff 1: D. T TTT | D T T D TT | D T T D TT | D T T D TT |

Staff 2: D T T D TT | D T T D TT | D T T D TT | D T T D TT |

Staff 3: D T T D TT | D T T D TT | D T T D TT |

Staff 4: DT DT | D T T D TT | D T T D TT | DT TTT |

Staff 5: D TT D TT | D TT D TT | D TT D TT | D TT D TT |

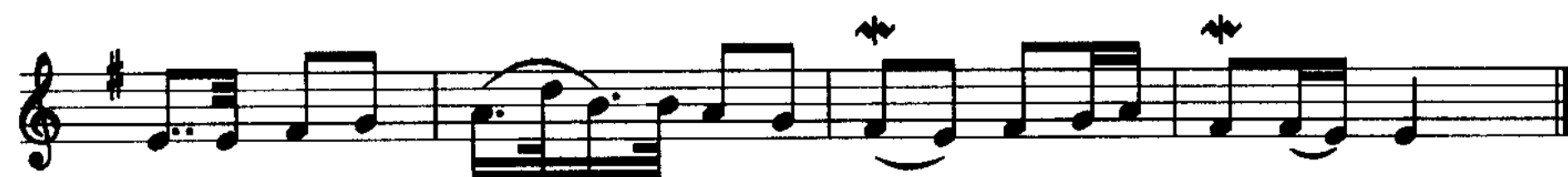
Staff 6: D TT D TT | D TT D TT | D TT D TT |

Staff 7: D TT D TT | D TT D TT | D TT D TT |

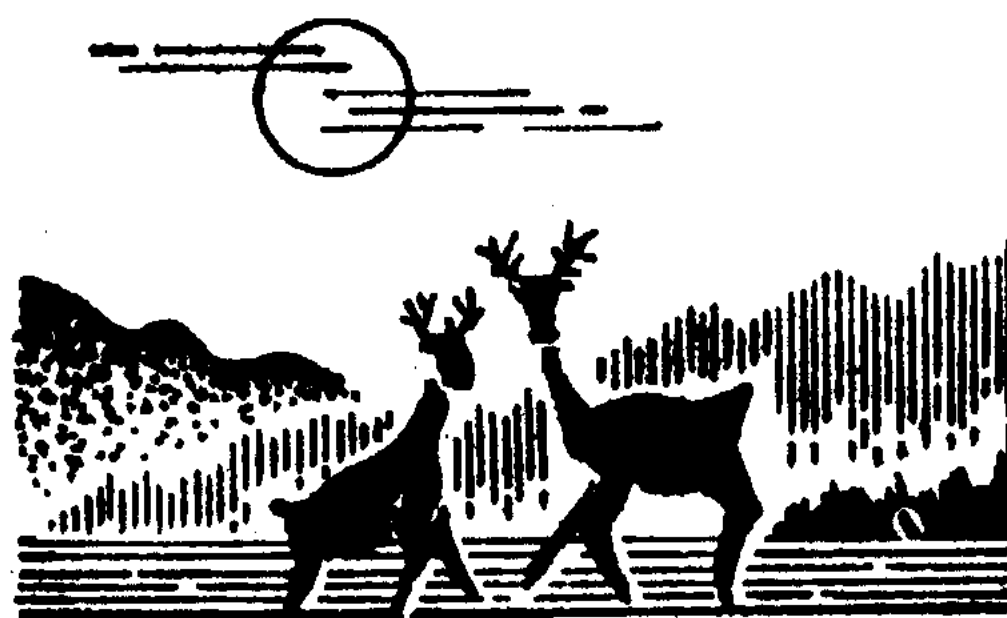
Staff 8: D TT D TT | D TT D TT | D TT D TT |

Staff 9: D TT D TT | D TT D TT | D TT D TT |

Staff 10: D TT D TT | D TT D TT | D TT D TT |



1. 2. 2)4) D.S. 5) 6) - 54



داستان

达斯坦

پهنجی داستان

第一达斯坦

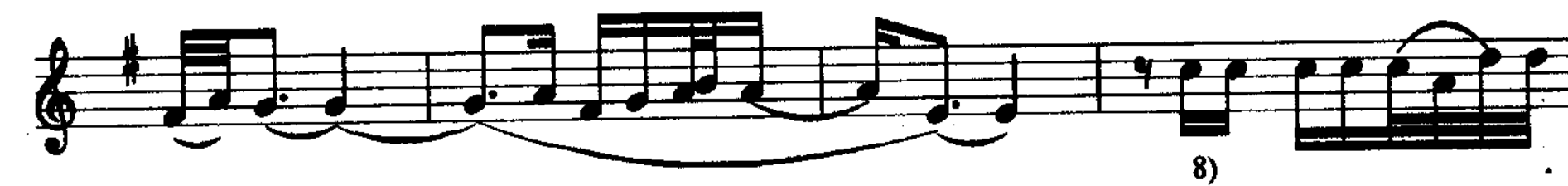
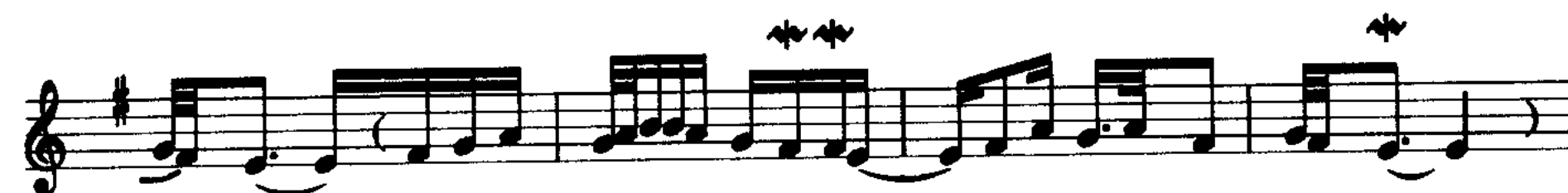
بیرنجی داستان، مهرغولی

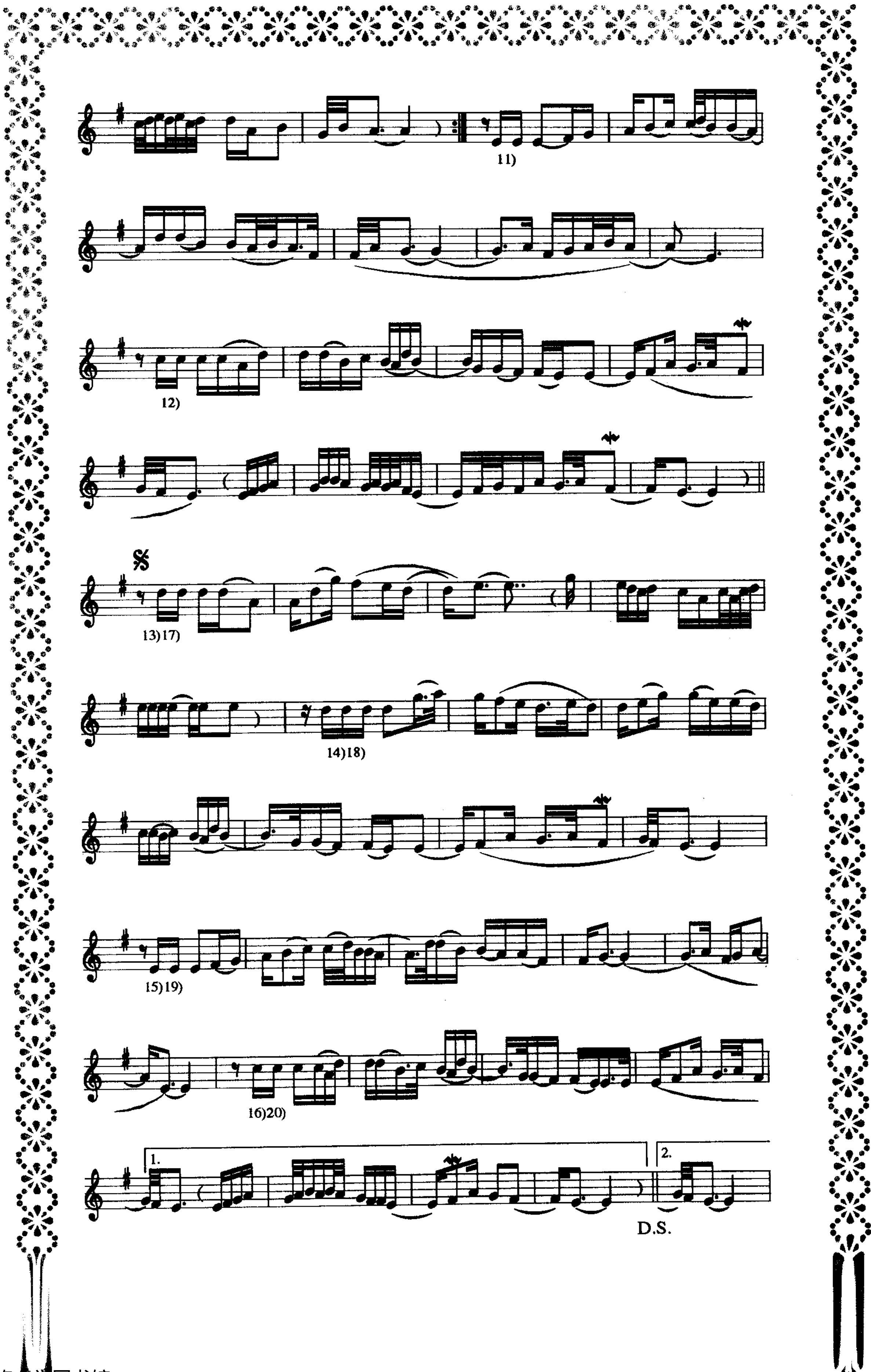
第一达斯坦间奏曲

♩ = 52

(D 0 T 0 D T | D T D T)

1)2)





Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), starting with a treble clef. The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line and the number 11) below it.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line and the number 12) below it.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line and the number 13)17) below it.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line and the number 14)18) below it.

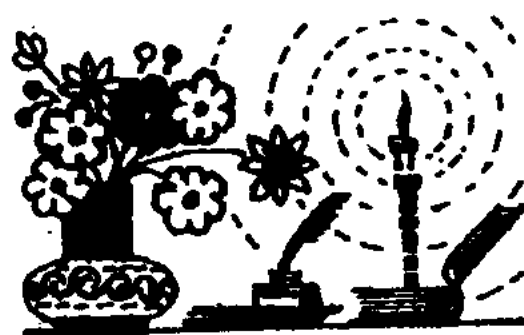
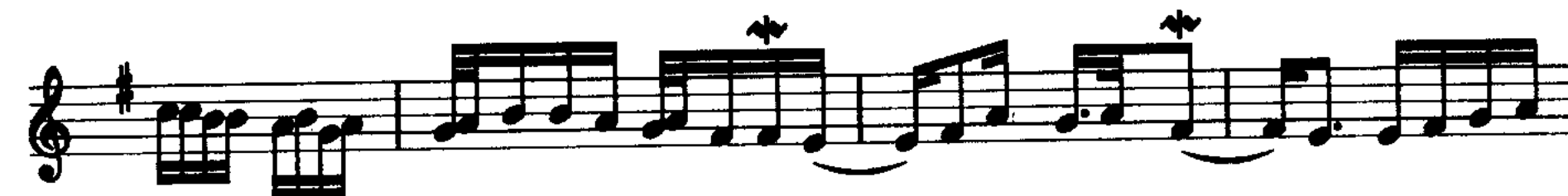
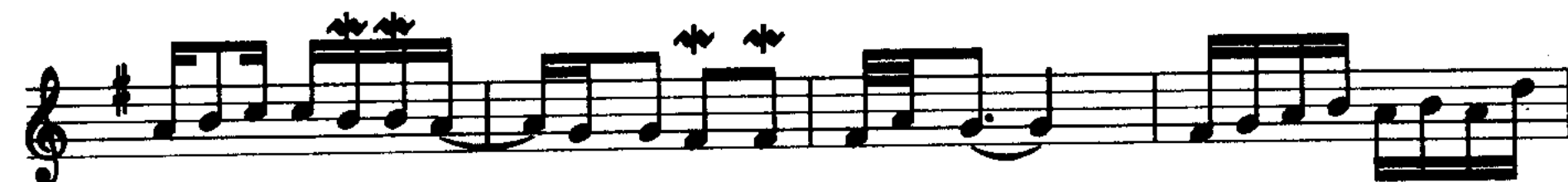
Musical staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line and the number 15)19) below it.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line and the number 16)20) below it.

Musical staff 10: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line. Below the staff, the text "D.S." is written. Above the staff, there are first and second endings marked "1." and "2." respectively.

♩ - 60



ئىككىنچى داستان

第二达斯坦

ئىككىنچى داستان، مەرغۇلى

第二达斯坦间奏曲

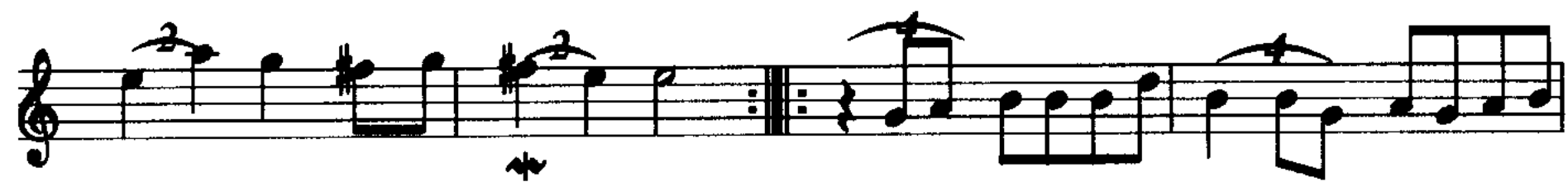
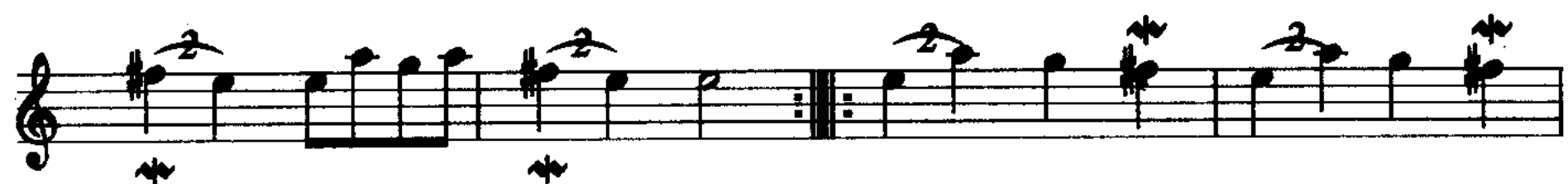
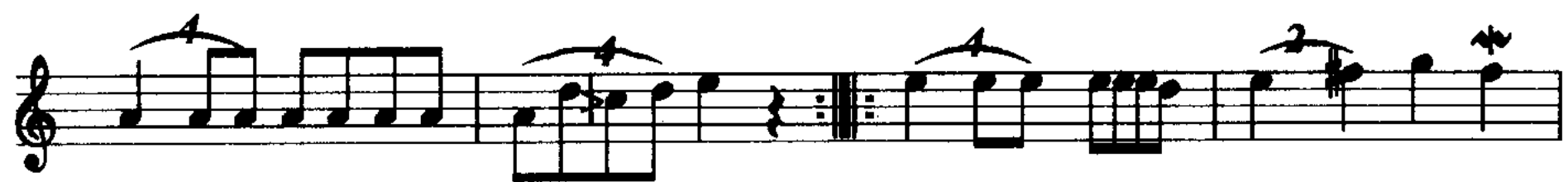
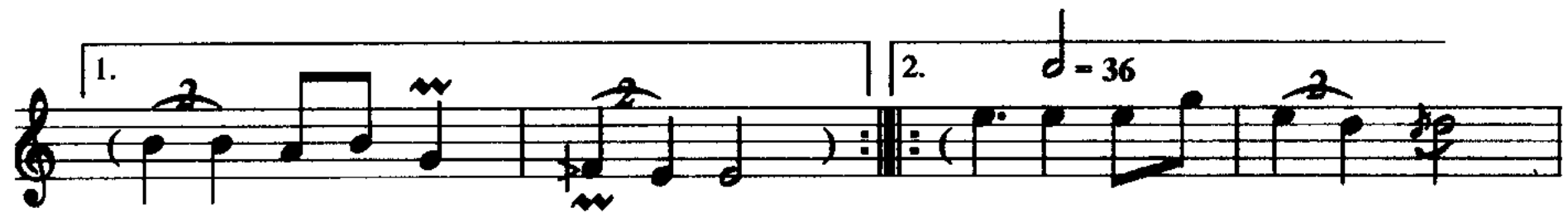
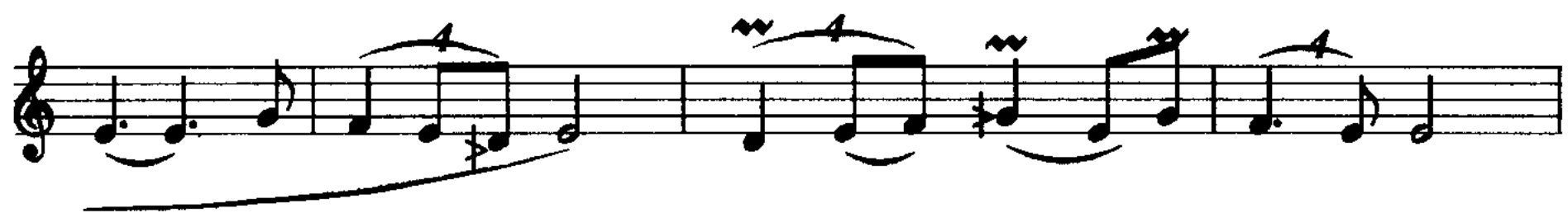
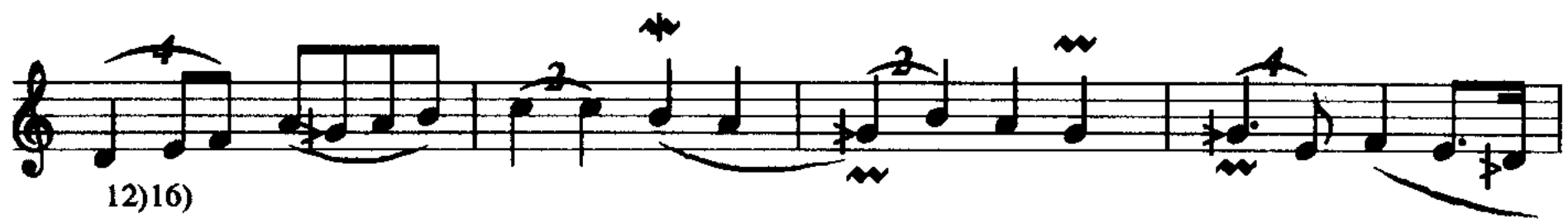
$\text{♩} = 33$

(D Q D T | D Q DT)

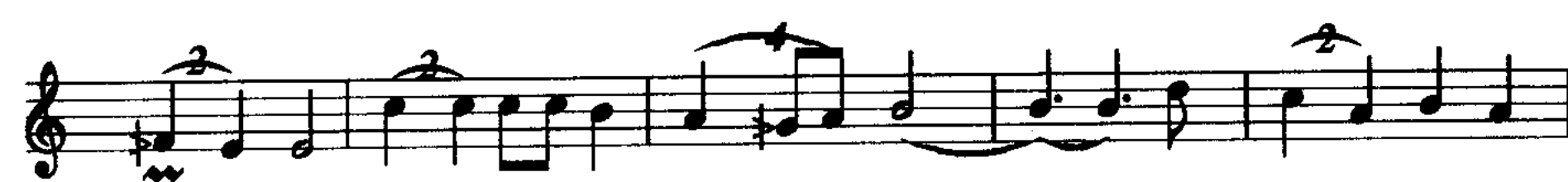
1)



The image displays a musical score consisting of ten staves of music. Each staff contains a sequence of notes, rests, and ornaments, typical of traditional music notation. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often grouped with beams. There are several instances of double flats (bb) and double sharps (##). The staves are numbered with exercise numbers: 8), 9)13), 10)14), and 11)15). The music is written on a single-line staff with a treble clef. The entire score is enclosed within a decorative border of repeating floral motifs.



D.S.

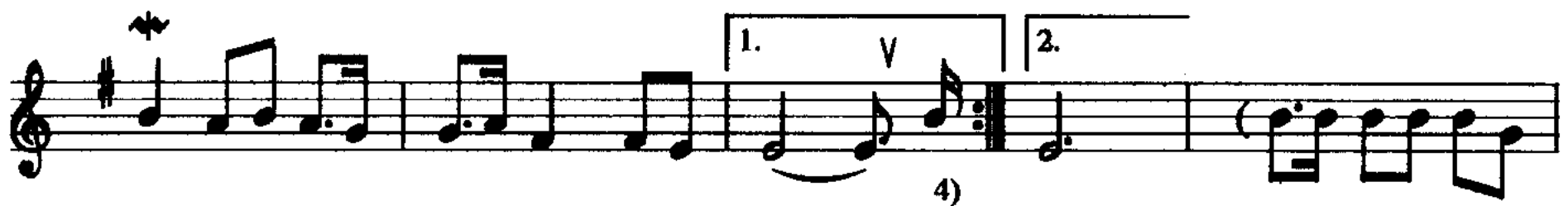
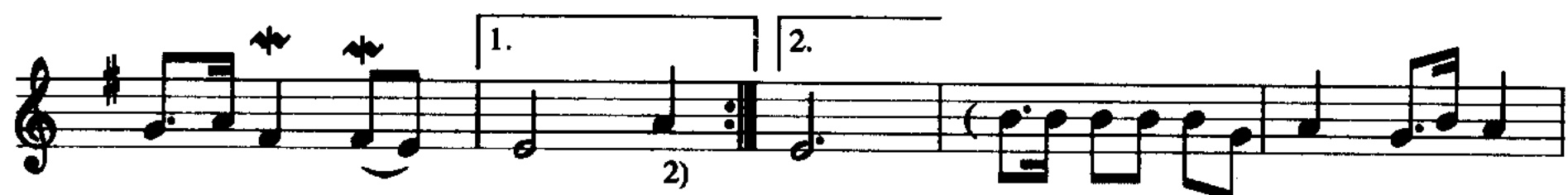




ئۈچىنچى داستان
第三达斯坦

ئۈچىنچى داستان، مەرغۇلى
第三达斯坦间奏曲





6)8)

1. 3.

2.

4.

♩ = 150

7) D.S.

V



A musical score consisting of seven staves of music. The notation is in a single system, likely for a single melodic line. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are repeat signs and first/second endings in the final staff.



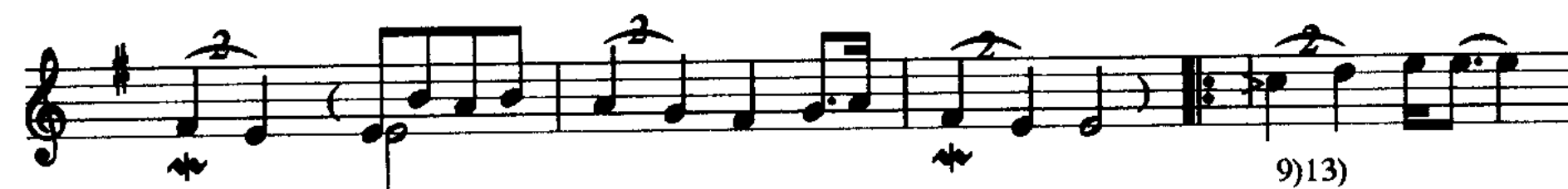
توتنچى داستان

第四达斯坦

توتنچى داستان، مەرغولى

第四达斯坦间奏曲

The musical score consists of seven staves of music in a single system. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 33$ and a time signature of $\frac{7}{8}$. The notation includes various rhythmic patterns, such as dotted rhythms and eighth-note runs, with some notes marked with asterisks. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various ornaments and rhythmic markings, such as '2', '4', and '3+4' above notes, and '1)3)', '2)4)', and '5)' below notes. The overall style is characteristic of traditional Central Asian music notation.



The image displays ten staves of musical notation, likely for a single melodic line. The notation is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several instances of accents and fermatas. A first ending bracket with the number '2' is located in the first staff. The entire page is framed by a decorative border of repeating floral motifs.

بەشىنچى داستان

第五达斯坦

بەشىنچى داستان، مەرغۇلى

第五达斯坦间奏曲

♩ = 50

(D T T D T T | D T T D T)

1)5)

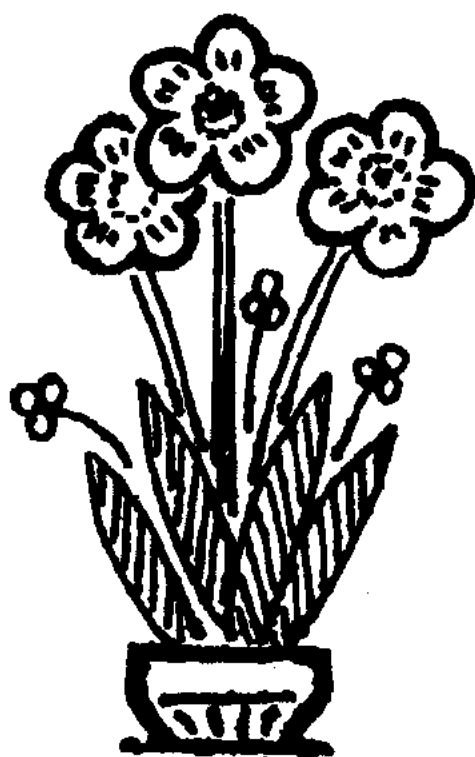
2)6)

3)7)

4)8)

D.S 9)

This page contains ten staves of musical notation, likely for a single melodic line. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with beams and slurs. Some notes are marked with a small asterisk-like symbol. The staves are numbered 10) through 19). The first staff (10) has a tempo or performance marking of 10). The second staff (11) has a marking of 11). The third staff (12) has a marking of 12). The fourth staff (13) has a marking of = 54. The page is framed by a decorative border of repeating floral motifs. At the bottom center, the page number 50 is printed within a decorative frame.



مشروب
麦西热甫

پنجی مەشروب
第一麦西热甫

$\text{♩} = 36$

(D DD T | D. D T)
1)3)

1)3)

2)4)

1.

5) 57)

6)8)

7) D.S.

9)

10)12)

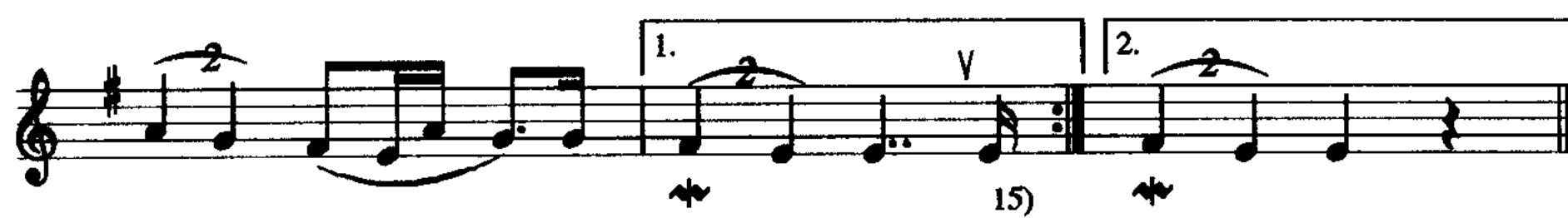
11)

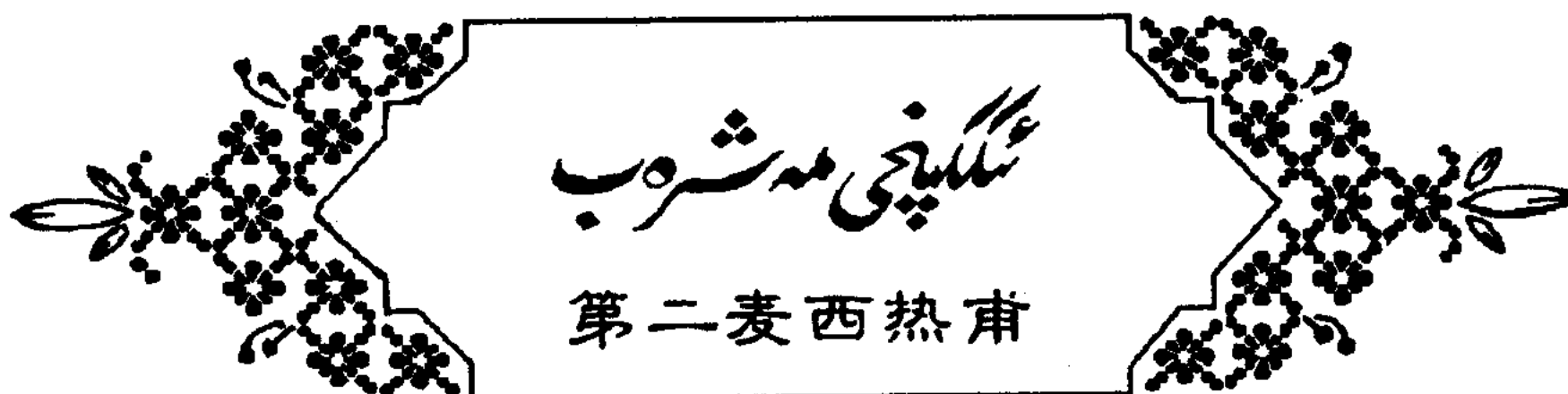
13)

14)

14)16)

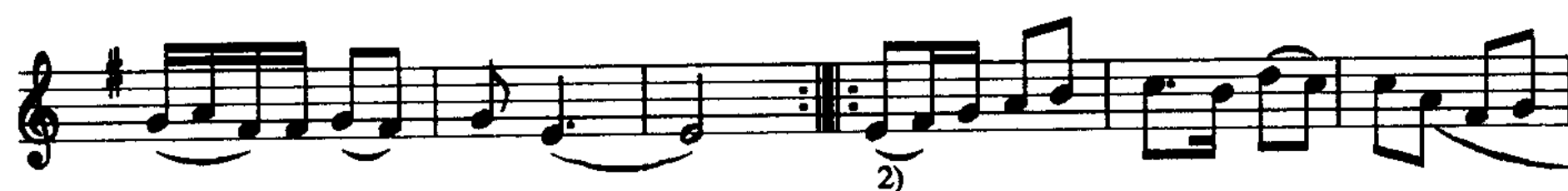
17)





 شگلیخی مەشروب
 第二麦西热甫

بىرىنچى ئاھاڭ
 第一调



1. 2.
 6)8)
 D.S.

ئىككىنچى ئاھاڭ

第二调

$\text{♩} = 102$
 (D T I D T D T I D T)
 1)3)7)9)
 2)4)6)8)
 D.C.



ئۈچىنچى ئاھاڭ

第三调

♩ = 104

(D TT D T DTT D T)

1)

2)

3)

4)

5) 7)

6) 8)

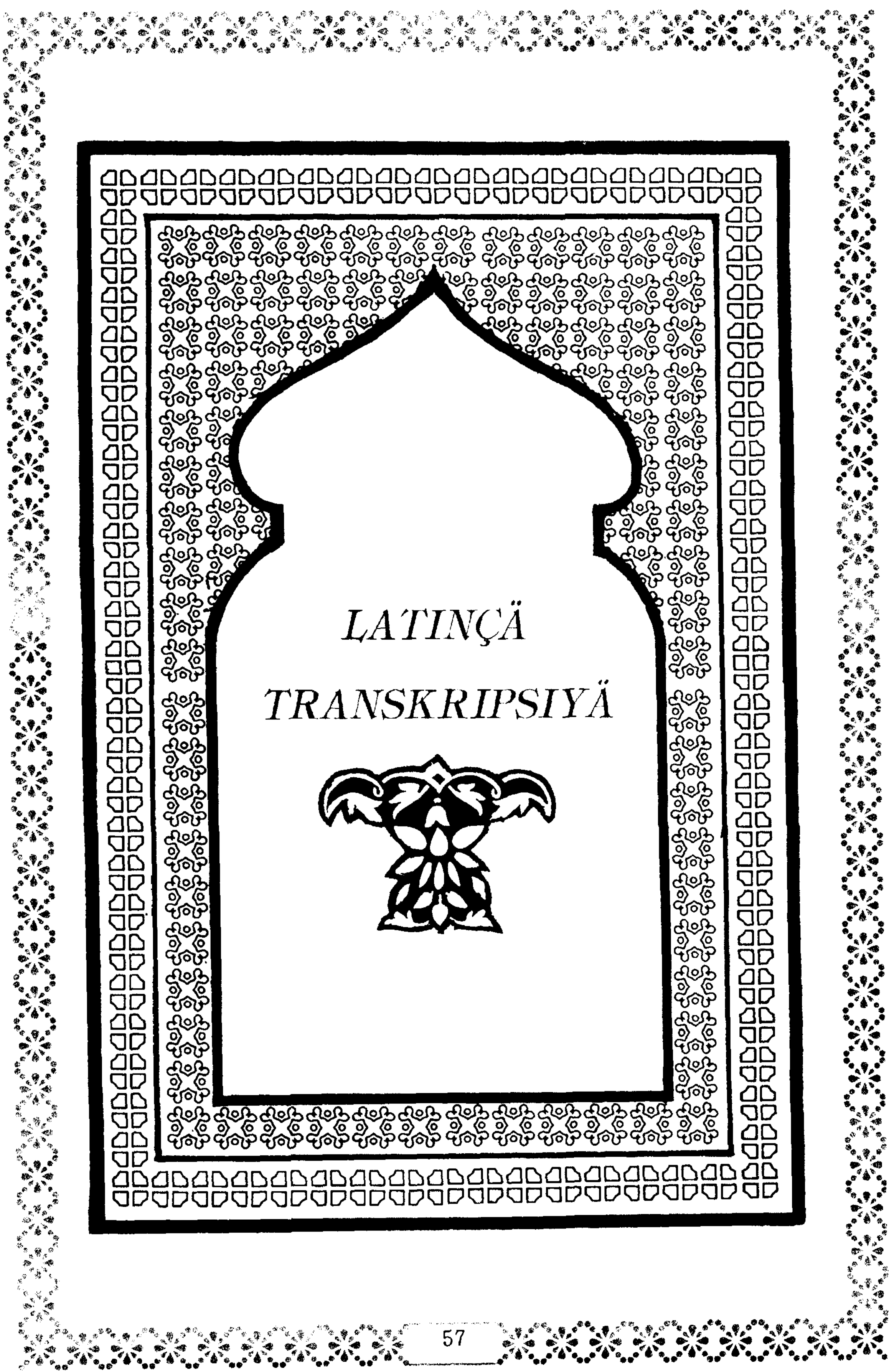
1. 2. 3.

♩ = 60

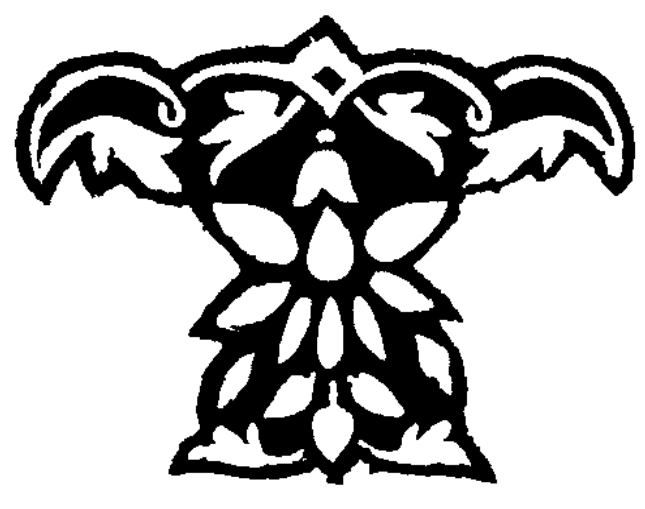
4.

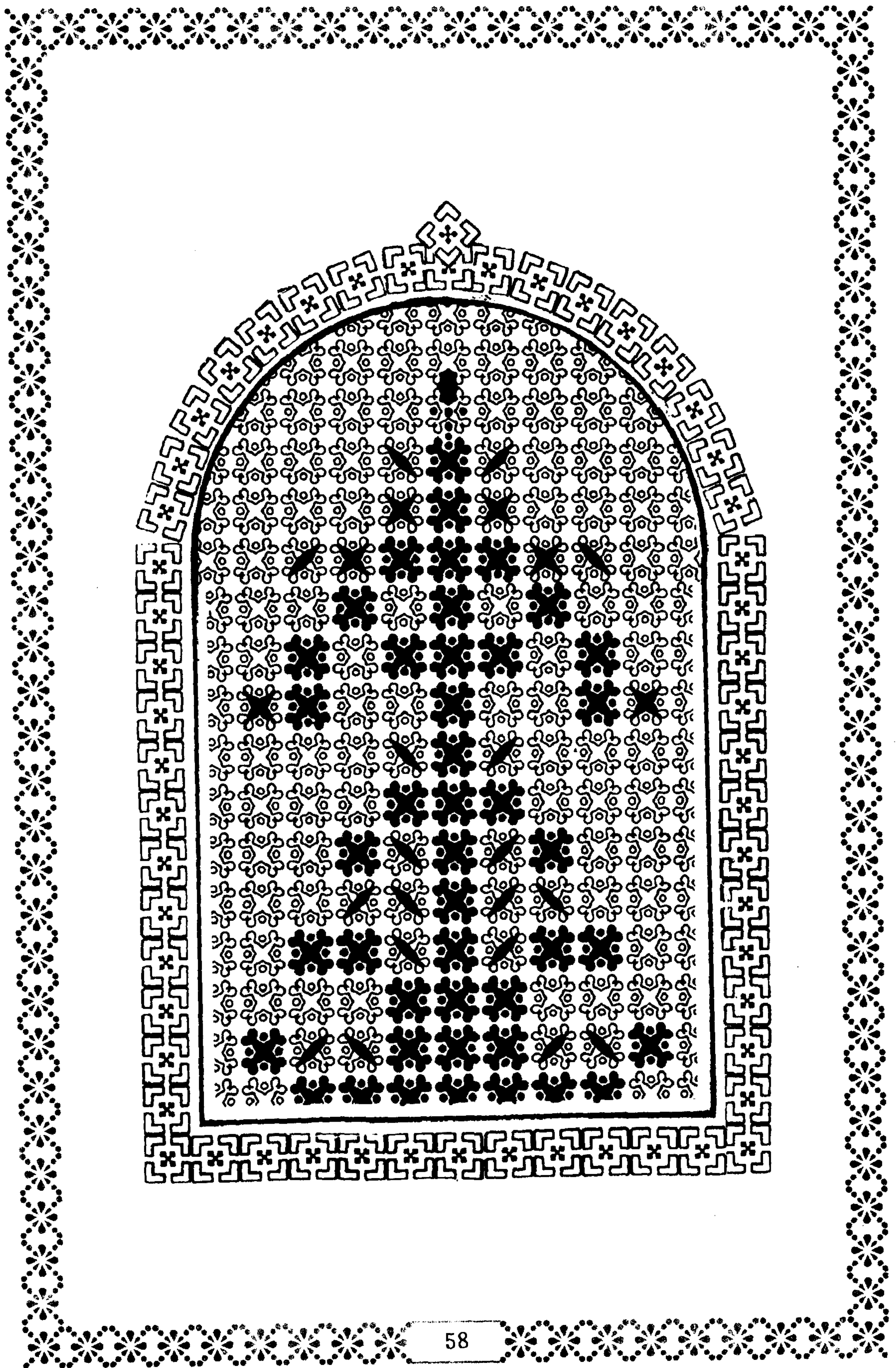
D.S.

3



LATINÇÄ
TRANSKRIPSIYÄ





MUNDÄRIJÄ

ÇOŃ NÄĖMÄ

Muqäddimä

Junun wadisiġä *Näwa'i* (63)

Täazzä

Äy gädayiñniñ *Näwa'i* (65)

Naz bilä *Mäshuri* (66)

Täazzä çüşürgisi

Husniniñ awazäsi " (67)

Nusxä

Barmudur *Mähzun* (68)

Nusxä çüşürgisi

Nasiha , Mähzunġäkim " (69)

Jula

Aq alma qizarġandäk *Xälq qošiқи* (70)

Şänäm

Sän-sän meni *Xälq qošiқи* (72)

ÇoŃ Säliqä

Alla yaräy *Xälq qošiқи* (73)

Kiçik Sâliqä (Birinçi ahañ)

Dilrâba husnini *Mâšrâb* (74)

İkkinçi ahañ

Tapılmas husn *Sâyfi Sârayi* (75)

Kiçik Sâliqä çüşürgisi

Jâmalin nâqşinâ " (76)

Piŝrâw

Yusuf begim "*Yusuf-Ähmäd*"din (77)

Piŝrâw çüşürgisi

Zuhrâ kelur yanâ-yanâ " (78)

Tä'kid

Etiñ Râyhan *Xâlıq qoŝiqi* (79)

DASTAN

Birinçi Dastan

Çämânlarnin "*Gärib -Şänäm*"din (80)

İkkinçi Dastan

Gämdin qutulalmağan
..... "*Gärib -Şänäm*"din (82)

Üçinçi Dastan

İkki päri kelur "*Gärib -Şänäm*"din (83)

Tötinçi Dastan

Barsañ ägär "*Şänäwbär*"din (84)

Bäşinçi Dastan

Qadir ällah

..... "Huriliqa-Hamrajan" din (86)

MÄŞRÄB

Birinçi Mäşrüb

Qäni yarim , "Färhad-Şirin" din (87)

Qädu xät.tiñ bilä *Babir* (88)

Ikkinçi Mäşrüb (Birinçi ahañ)

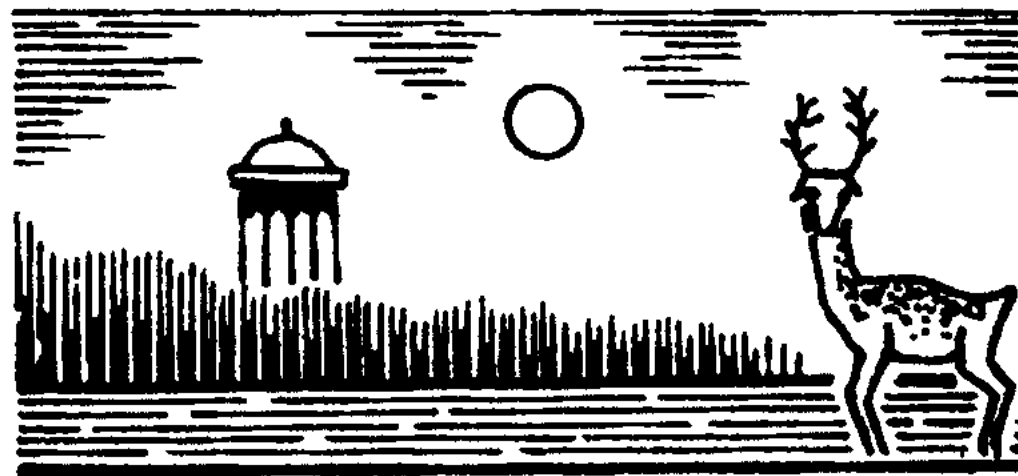
Yarniñ çar bağ idin *Näwbäti* (90)

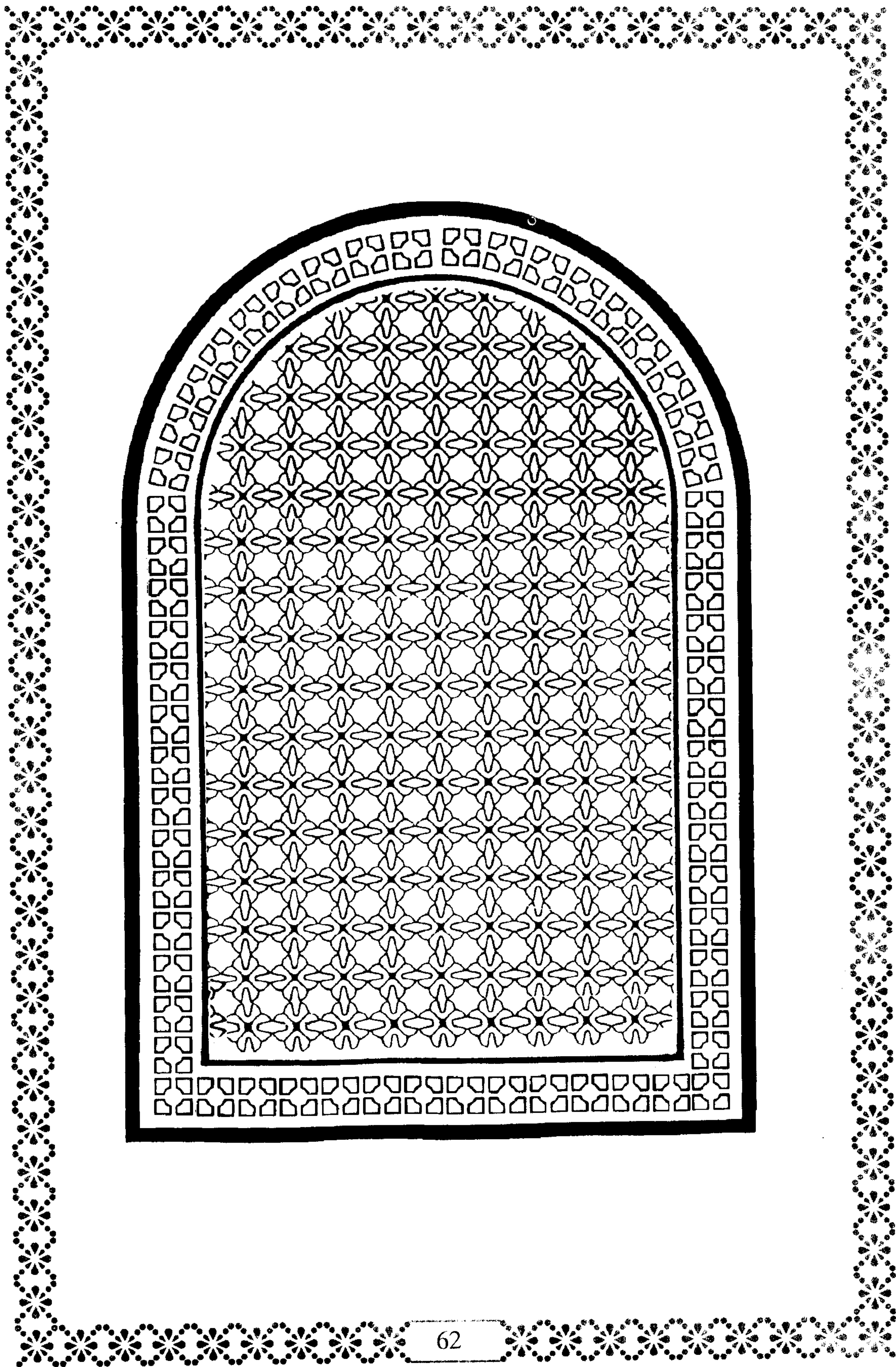
Ikkinçi ahañ

'*Ärzimni aytay* *Wäfa' i* (91)

Üçinçi ahañ

Ol nä qizdur "Färhad-Şirin" din (92)





ÇOŃ NÄĖMÄ

MUQÄDDIMÄ

Junun wadisigä mayil körärmän jani zarimni,
Tilärmän bir yoli buzmaq buzulğan rozgarimni.

Fäläk bidadidin gärçä mäni xaki ğubar oldum,
Tilärmän tapmağaylar tutiyaliqqä ğubarimni.

Şäk ermäs pärtäwi tüškäç öyi häm, räxti häm köymäk,
Çu goristan gädayi säzmägäy šäm‘i mäzarimni.

Demän qay sari ‘äzm ätkün, maña yoq ixtiyar, axir
Qäza ilkiğä bärmişmän ‘inani ixtiyarimni.

Tügändi äški gulgun, ämdi qalmış zä‘färani yüz,
Fäläk zulmi bädäl qildi xazan birlä bəharimni.

Diyarim əhli birlä yardin başimgä yüz mihnät,
Ne tañ başim alip kätsem, qoyup yaru diyarimni.

Häyatim badäsiddin särgəranmən əsru, əy saqi,
Qədəhqə zəhri qatil quy, daği dəf‘ət xumarimni.

Yaman həlimgə bağri ağığay, hər kimsəkim körgəy,
Bağir pərgələsiddin qanğə bulğanğan ‘uzarimni.

Jəhan tərkinə qilməy çunki tinmaq mümkün erməstur,
Nəwa‘i qil mənə azad örtəp yoqu bərimni. ❶

— Nəwa‘i.

Wəzin Ayrimisi

Bəhri həzəji muşəmməni salim

məfa‘iylun məfa‘iylun məfa‘iylun məfa‘iylun

∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —

❶ Tötinçi Diwan — “Fəwayidul-Kibər”, qol yazma nusxa, 1035-bät.



Äy gädayiñniñ gädayi barçä ähli täxtu taj,
Kim gädayiñdur aña yoq täxt ilä taj iħtiyaj.

Közläriñ är jurm üçün qilsä ‘itab ermäs äjáb,
Bar mu ‘äyyänkim, bolur bimarlar nazuk mizaj.

Gär Şänäwbär tüzmämiş särwiñ xilafi köñlidä,
Yäl çinar ilki bilä newçün urar yüzigä kaj.

Äyki, köñlümni buzup därsän xäyalimni çiqar,
Heçkim wäyranädin gänj istämäs härgiz xiraj.

Sän jäfa qilğaç köñül jan birlä tärkim tuttilar,
Bolsä şäh zalim, äl içrä zulmğä ermiş riwaj.

Häjridin dad istädim, dediñ şäbur ol, waykim,
Tazä dağimğä yänä ot birlä äylärsän ilaj.

Çun fäna gärdi yapar ne sud täxti jahiñä,

Kökniñ änjumdin mukälläl ätläsin qılsañ duwaj.

Ta gädayiñdur Näwa'i, täxt ilä taj istämäs.
Äy, gädayiñniñ gädayi barça ähli täxtu taj. ❶

— *Näwa'i*.

Wäzin Ayrimisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

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



Naz bilä yüzümgä ol bir šahi xuban urdi kaj,
Tapdi näqši pänjäsidin ay käbi yüzüm riwaj.

Bärq qılmaqgä Xuda här kimgä däwlät bärmädi,
Wähki, šayistä ämäs bibäxtlär bärqiğä daj.

Ol jähändä xarliqdin yüzi zärdäk sargarur,

❶ Birinçi Diwan — "Ğarayibuş-Sığar", qol yazma nusxa, 82-bät.

Ahidin başda ‘älämlär ‘išqisın başida taj.

Bäsiki kulbäm şu ‘läi ahim bilä räwşän erür,
Ay çärağigä qaçankim kältürüpmän ihtiyaj.

Ol muzälläf säbzä xät kişwär kuşayi husn erür,
Xättiğä kälmiş Xutändin, zulfiğä Çindin xiraj.

Täazzä Çüşürgisi

Husniniñ awazäsi, Mäshuri, yätti çärxgä,
Aftab häm mahtab aläm arada bärdi baj. ❶

— *Mäshuri*.

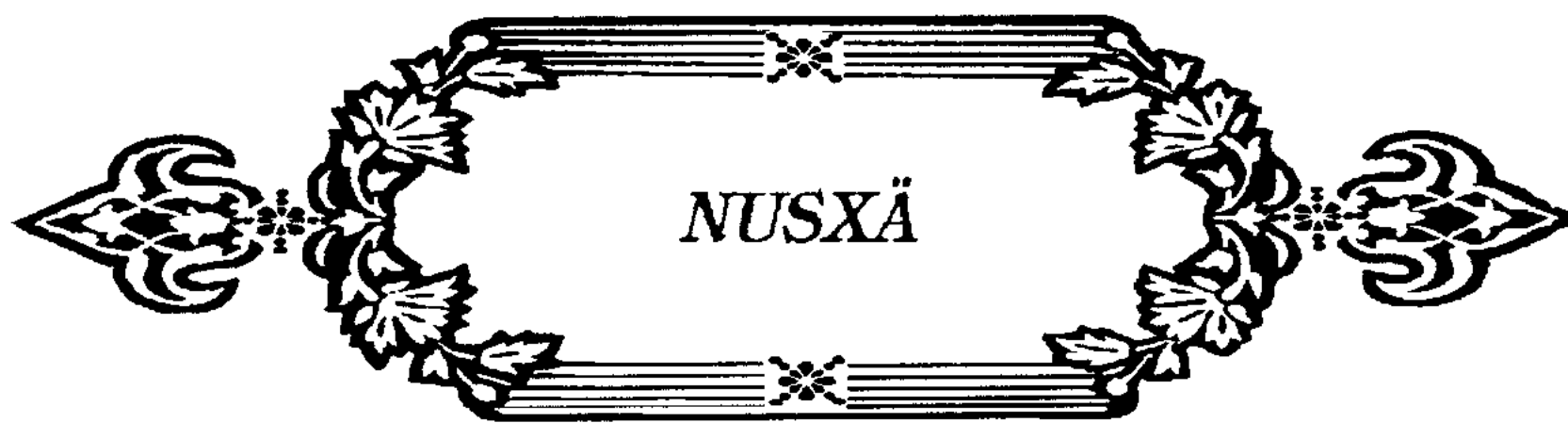
Wäzin Ayrımisi

Bähri rämäli muşämmäni mähzuf

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

—∨— —∨— —∨— —∨—

❶ "Diwani Mäshuri", Şinjan Xälq Näsriyatı, 1995-yil näsri, 23-bät.



Barmudur alämdä mändäk bir ğaribi natäwan,
Wäsl umidi birlä häjr änduhidin azurdä jan.

Žalä yänliĝ yaĝdurup bašimĝä ğärdun lalädäk
Sänĝi barani bälä ‘uryan tänimni qildi qan.

Säbr tuxmin könlüm icrä ançä äktim, ünmedi,
Ne üçünkim här zäman ğäm qušlarigä boldi dan.

Häjr xäyli žulm qildi binihayät, waykim,
Bir zäman bärmäy äman, yüz qätlä dedim: äl äman.

‘İšq däštidi aqarĝan ustixanim körgän äl,
Šaršäri hijran ara därlär quyun birlä saman.

Körgäç-oq däyri fänada mähräm olduñ döp maña,
Zahida, tä‘n äylämä, mändin saña yoqtur ziyan.

Sältänät döp fäqr elindin özni pinhan tutmakim,

Tān bolur šahu gāda tufraq ara bir kün nihan.

Ölgüdükdurmän xumarim rānjidin, äy piri dāyr,
Rāhm etip ağzimgä qātrā mäy tamiz çiqmasda jan.

Naşiha, Mähzungäkim xäwfu räjadin demä söz,
Häjr däwzäxdin yamandur, wäşlisiz baği jinan.

Nushä Çüşürgisi

Naşiha, Mähzungäkim xäwfu räjadin demä söz,
Häjr däwzäxdin yamandur, wäşlisiz baği jinan. ❶

— *Mähzun* .

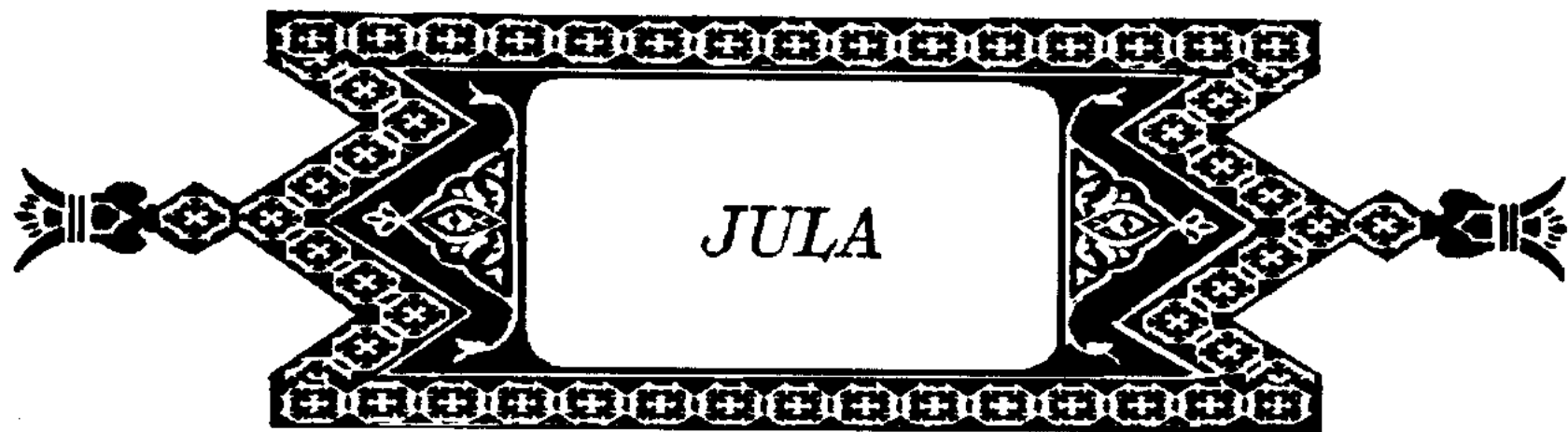
Wäzin Ayrımisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

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

— — — — —

❶ "Diwani Mähzun", Şinjan Xälq Näsriyatı 1995-yil näsri, 73-bät.



Aq alma qızargandäk,
Qızıl yüzlüküm yarım.
Nawat bilän yuğargandäk,
Şirin sözlüküm yarım.

Anar gülidäk yarım,
Xinä gülidäk yarım.
Biriñ gül, biriñ ğunçä,
Tallap üzgidäk yarım.

Apaq upidäk yarım,
Şišä qutidäk yarım.
Aççığı kelip qalsa,
Çaqqaq otidäk yarım.

Barisän degän yarım,
Yanisän degän yarım.
Sän meniñdin ayrilsañ
Ölisän degän yarım.

Axšimi qarañguda,
Nädin kelisän yarim.
Jahanda arzulap söysäm
Älämdä qoyisän yarim.

— *Xälq qoşaqliridin.*





Sän-sän meni sän xarab qildiñ meni sän,
Otlarğa salıp kawab qildiñ meni sän.

Sän-sän meni sän-sän öltüräyin demä sän,
Başımğa här balanı kältüräyin demä sän.

Däryada beliq yilanni qoğlap kelidu,
At aldıda, qoy käynidä märäp kelidu.

Tünlär keçisi toxular päryad etidu,
Haywan jenida Allahni şol yad etidu.

— *Xälq qoşaqliridin.*



ÇOŃ ŞALIQA

Alla yaräy, xiyaliñiz Änjança bökmu,
Kiçikliktä oynap iduq, ämdi yol yoqmu?

Alla yaräy, xiyaliñni belip bolmaydu,
Sänlär yürgän koçılarda yürüp bolmaydu.

Alla yaräy, xiyalimni här yan başlaysän,
Köz qiriñda qarap qoyup otqa taşlaysän.

Alla yaräy, bu mälidä özän oynamsän,
Kirpikiñni oqya qilip bälläp qoyamsän. ❶

— *Xälq qoşaqiridin.*

-
- ❶ 1) "Uyğur Xälq Qoşaqiri" (4), Şinjan Xälq Näsriyatı 1983-yil näsri, 40-bät.
2) "Bulaq" žurnili, omumiy 4-san, 466—467-bätlär.



KIÇIK ŞALIQA

Birinçi Ahañ

Dilraba husnini körgän barmikin,
Wäşligä yätmäsdin ölgän barmikin.

Bir körüp yüz qätlä säjdä qılmasam,
Körmäyin janini bärgän barmikin.

Biwä män, qılma maña jäbru sitäm,
Biwäfa därdidin ölgän barmikin.

Häsrätimgä tağu tüzlär yığlağay,
Män käbi häyrätdä yürgän barmikin.

Wäşligä yätmäslükimni añladım,
Häjridä çöllärni kəzgän barmikin.

Dad etär Mäšrüb Xutän sährasida,
Bir zäman dadigä yätkän barmikin. ❶

— Mäšrüb .

Wäzin Ayrımisi

Bähri rämali musäddäsi mähzuf

fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilun

— ∨ — — — ∨ — — — — ∨ —

Ikkinçi Ahañ

Tapilmas ħusn mulkindä saña täñ bir qämär mänzär,
Nä mänzär mänzäri šahid, nä šahid šahidi dilbär.

Bu kün Yusuf jämalinä qiliptur ħäq saña baxšiš,
Nä baxšiš baxšiši däwlät, nä däwlät däwläti mäfxär.

Sözün durru jäwahirdur könüllär gänjinä layiq,
Nä layiq layiqi Xusräw, nä Xusräw Xusräwi kišwär.

-
- ❶ 1) "Šah Mäšrüb", qol yazma nusxa, 149—150-bätlär.
2) "Mihribanim Qaydasän", 1990-yil Taškant näšri, 146-bät.

Šäkärdin tatlıdur xulquñ, kərəmdin xatirñ mätläb,
Nä mätläb mätläbi mä‘dän, nä mä‘dän mä‘däni jäwhär.

Zihi дәwlätlu ‘aşıqkim, seniñ birlä qılur ‘iśrät,
Nä ‘iśrät ‘iśrāti jännät, nä jännät jännāti kəwsär.

Bu ħusnuñ šäwqi zäwqindä köñül tuĭları tapti,
Nä tapti tapti xuş läzzät, nä läzzät läzzāti šäkkär.

Kiçik Səliqä Çüşürgisi

Jämaliñ näqşinä Şäyfi Sərayi bağladı şurät,
Nä şurät şurāti ħäsna, nä ħäsna ħusni janpärwär. ❶

— Şäyfi Sərayi.

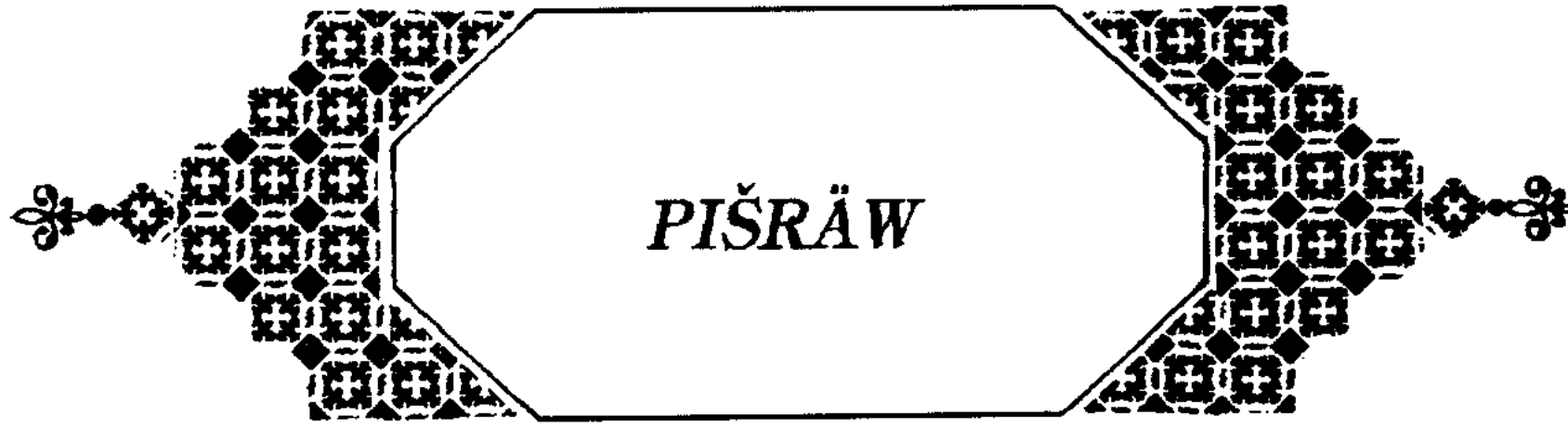
Wəzin Ayrımisi

Bähri həzäji musämmäni salim

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

∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —

❶ "Bulaq" žurnili, 1990-yil 3-san, 100-bät.



Yusuf begim, mändin sälam –
Namä Gul‘äsälxan ayimğä.
Qälämqašliq, boyi zilwa,
Xuyi-xulqi mulayimğä.

Qizil mäxmäldur çadiriniz,
Esimdin kätmas xatiriniz,
Aldinizda bolsam çakiriniz,
Qamçañ tägsun saçbağimğä.

Äwwälidä dost bolursiz,
Axirida sust bolursiz,
Mägär söysäm mäst bolursiz,
Buyuñ tägsä dimağimğä.

Nigah äylap bir baqmädiñiz,
Meni köziñizgä ilmädiñiz,
Çarçap kätäm bilmädiñiz,
Taşlar patti ayağimğä.

Zuhrä kelur yanä-yanä,
Xallari bar danä-danä,
Xah ašna bol, xah biganä,
Bar, tapšurdum Xudayimğä.

Piŝrāw Çüŝürgisi

Zuhrä kelur yanä-yanä,
Xallari bar danä-danä,
Xah ašna bol, xah biganä,
Bar, tapšurdum Xudayimğä. ❶

—*“Yusuf -Ähmäd” dastanidin.*



❶ “Yusuf -Ähmäd”, Šinjan Xälq Näsriyatı 1981-yil nāšri, 152—153-bätlär.



Etiñ Râyhan, özüñ râyhan, etiñni kim kelip qoyğan?
Saña aşiq bolup qalsun jenidin bir yoli toyğan.

Keçäsi uyqida yatsam etiñni qamçilap öttün,
Gepiñmu yoq, sözüñmu yoq, yüräkkä ot selip öttün.

Qizilgulum, Qizilgulum, häjap waqta xazan bolduñ,
Meni mäyxaniğa taşlap, özüñ yolğa rawan bolduñ.

Tiräksiz hoyliğa kirsäm beşimdin aptab ötti,
Boyuñdin örgiläy yarim, seniñ qädriñ maña ötti. ❶

— *Xälq qoşaqlıridin.*

-
- ❶ 1) "Uyğur Xälq Qoşaqlıri" (3), Şinjan Xälq Näsriyatı 1982-yil näsri, 119—125-bätlär.
2) "Uyğur Xälq Qoşaqlıri" (4), Şinjan Xälq Näsriyatı 1983-yil näsri, 38—44-bätlär.



Çämänlärnin̄ içindä nazuk çämän bar,
Bäyan qilgil, ana jan, gulni kim tüzdi?
Bu janimni qiynamay, äylägil izhar,
Äyan qilgil, ana jan, gulni kim tüzdi?

Nä çämändur, balam mändin sorarsän,
Barin özüm tüzdüm bäyan äyläyin.
Kündä yüzmin̄ xäyalda çämän tüzärmän,
Qaysi birin balam saña bäyan äyläyin.

Hiç qaçanda tüzmas̄ idin̄ bundaq çämänni,
Rastin̄ degil, anajan, qiynima janni,

Ölmäsäm yätküzärmän muradqa seni,
Bäyan qilg'il, anajan, gulni kim tüzdi?

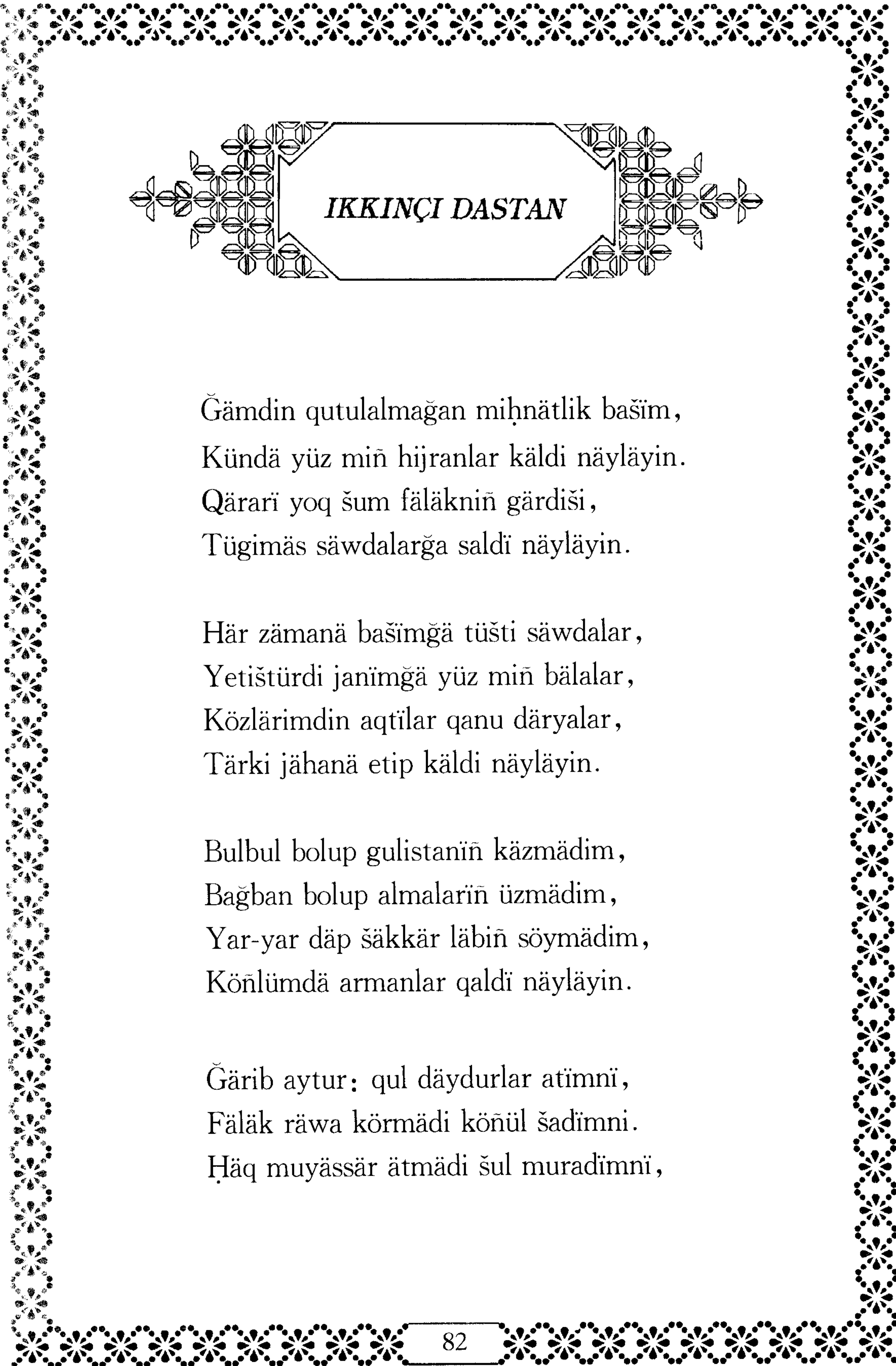
Här şäbada açilur qirmizi gullar,
Gullar özrä sayraşur xuşhal bulbullar,
Bir natäwan musafir, ğärib oğlum bar,
Oğlum tüzdi bu gulni bäyan äyläyin.

Şänäm aytur: körsät Ğäribjanimni,
Fida qilay aña yoqu barimni,
Rähim äylä qiynamay xästä janimni,
Bäyan qilg'il, anajan, gulni kim tüzdi?

Seniñ üçün ahu fiğan etärlär,
Kündä yiglap öz halidin ketärlär,
Axir dämdä muradiğä yetärlär,
Ğärib tüzdi bu gulni , bäyan äyläyin. ❶

—“Ğärib-Şänäm” dastanidin .

-
- ❶ 1)“ Şah Ğärib-Şah Şänäm”, qol yazma nusxa 45- 46- 47-
bätlär.
2)“Bulaq” žurnili, 1993-yil 1-san, 172—173-bätlär.



IKKINÇI DASTAN

Ğämdin qutulalmağan miñnätlik başım,
Kündä yüz miñ hijranlar kälde näyläyin.
Qärari yoq şum fäläkniñ gärdişi,
Tügimäs säwdalarğa saldı näyläyin.

Här zämanä başımğa tüşti säwdalar,
Yetiştürdi janımğa yüz miñ bälalar,
Közlärimdin aqtilar qanu däryalar,
Tärki jähänä etip kälde näyläyin.

Bulbul bolup gulistaniñ kəzmädim,
Bağban bolup almalarıñ üzmadim,
Yar-yar döp şakkär läbiñ söymädim,
Könlümdä armanlar qaldı näyläyin.

Ğarib aytur: qul däydurlar atimni,
Fäläk räwa körmädi köñül şadimni.
Häq muyässär ätmädi şul muradimni,

Yaxši künlär yaman boldi näyläyin. ❶

—“Ğärib-Şänäm” dastanidin .

ÜÇINÇI DASTAN

Ikki päri kelur yanä,
‘Äjáb säylanä, säylanä.
‘Aşıqlarniñ janin alip,
Kelür säylanä, säylanä.

Ikki päri hämdäm bolup,
Bir-birigä mähräm bolup,
Qiya baqip, qolin salip,
Kelür säylanä, säylanä.

Biri guldur, biri ğunçä,
Qaçan bolğay şänäm qizçä,

❶ “Ğärib-Şänäm” qol yazma nusxa.

Tämaşagä kelür barçä,
'Äjáb säylanä, säylanä.

Ğärib näyläy şol yarı,
İzhar etäy ähwalini,
Yar körsätsä jämaliñi,
'Äjáb säylanä, säylanä. ❶

—“Ğärib-Şänäm” dastanıdın .

TÖTINÇI DASTAN

Barsañ ägär şahı Xursid yanığä,
Äziziñ, mihribanıñ kälđi degäysän.
Köyüp-yanıp yırağlıqnıñ otığä,
Şul halı pärişanıñ kälđi degäysän.

-
- ❶ 1) “Şah Ğärib -Şah Şänäm”, qol yazma nusxa, 58-bät.
2) “Bulaq” žornili, 1993-yil 1-san, 177- 180- 181-bätlär.

Ağalari Yusufni çahgä taşladi,
Oğli üçün Yä‘qub qanlar yığladi,
Qadir Ällah Yusufkä pänah äyladi,
Aman-esän karwaniñ kaldi degäysän.

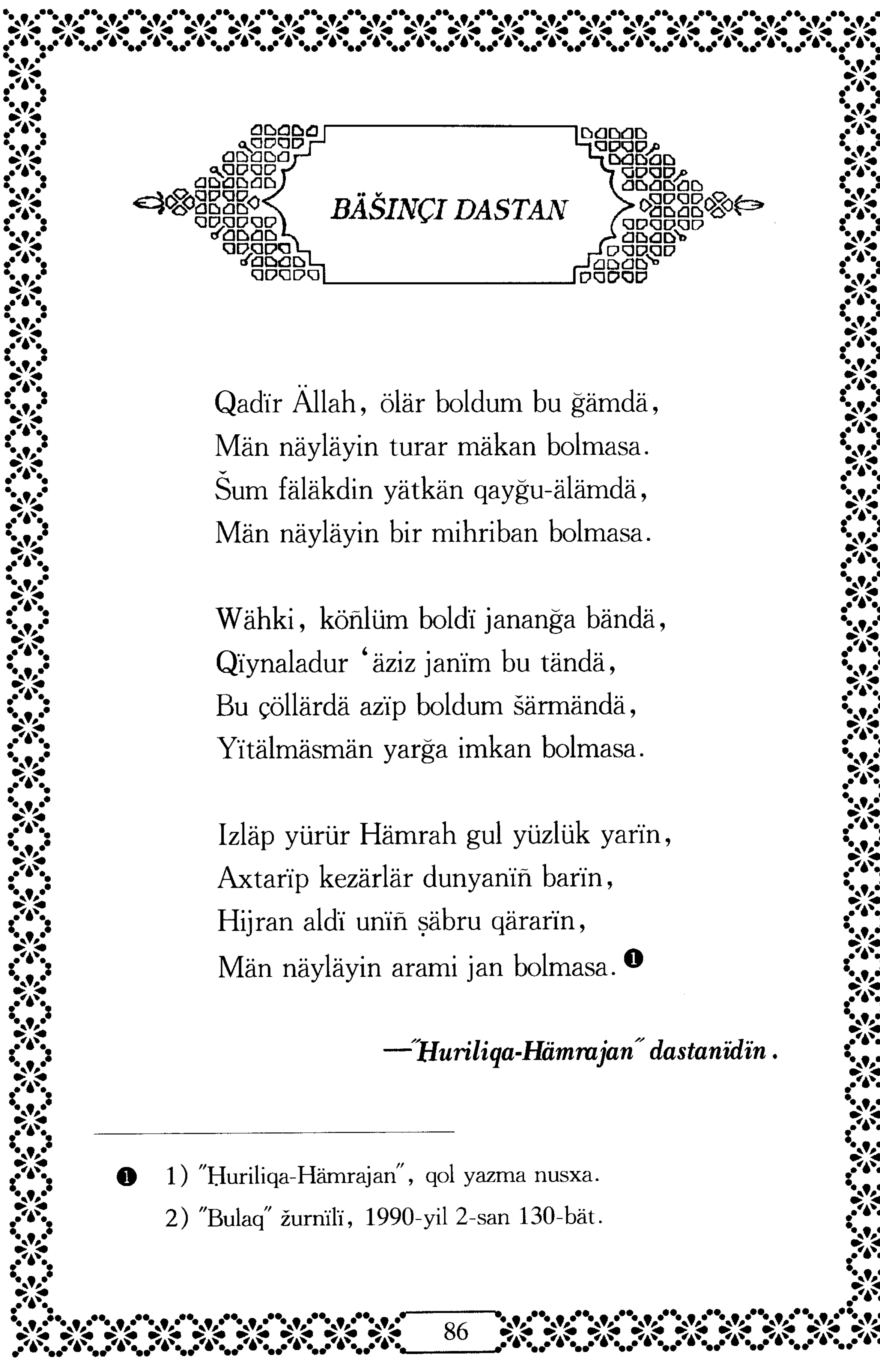
Siynäsığä ol miskin ‘aşiq taş urup,
Pärwanädäk ‘ışq otığä baş urup,
Şum fäläkdin bihisab jäfalar körüp,
Ol közlari giryaniñ kaldi degäysän.

Härgiz qutulalmadim bäladin qaçip,
Çöllär kädizim näççä yil, janimdin keçip,
Ämdi kulfät-mihnätiniñ şarabin içip,
Şol çaki gäribaniñ kaldi degäysän.

Şanäwbär där: qolaq sal, oğluñ dadiğä,
Bir sözüüm bar aytayin könlün şadiğä,
Köyüp-yanip näççä yil ‘ışqniñ otığä,
‘Äziziñ, mihribaniñ kaldi degäysän. ❶

—“Şanäwbär” dastanidin .

-
- ❶ 1) “Şanäwbär”, qol yazma nusxa.
2) “Bulaq” žurnili, 1991-yil, 1-san, 112-bät.



BÄŞİNÇI DASTAN

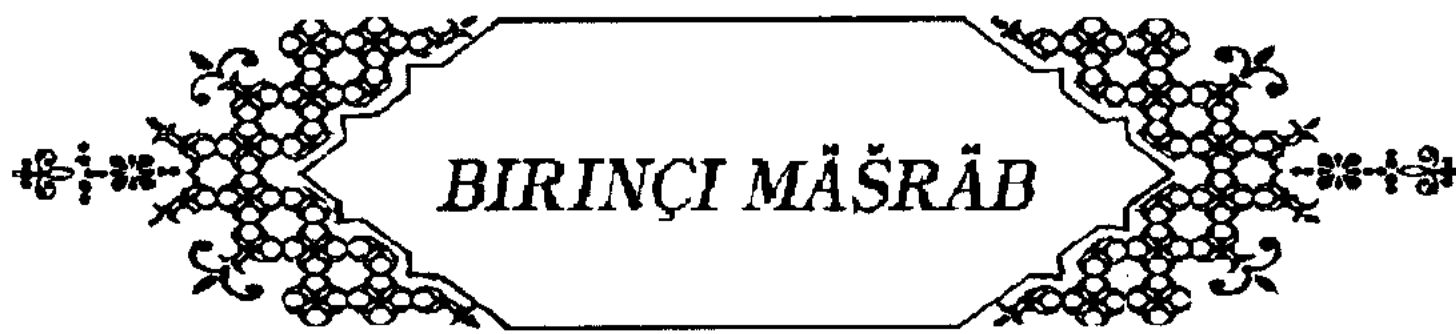
Qadir Allah, ölər boldum bu ğämdä,
Män näyläyin turar mäkan bolmasa.
Şum fäläkdin yätkän qayğu-älämdä,
Män näyläyin bir mihriban bolmasa.

Wähki, könlüm boldi jananğa bändä,
Qiyналadur ‘äziz janım bu tändä,
Bu çöllärdä azip boldum şärmändä,
Yitälmäsmän yarğa imkan bolmasa.

Izlöp yürür Hämrah gul yüzlük yarin,
Axtarip kezärlär dunyaniñ barin,
Hijran aldı uniñ şäbru qärarin,
Män näyläyin arami jan bolmasa. ^①

—*“Huriliqa-Hämrajan” dastanidin.*

-
- ① 1) “Huriliqa-Hämrajan”, qol yazma nusxa.
2) “Bulaq” žurnili, 1990-yil 2-san 130-bät.



Qäni yarim, qäni yarim, çähar bağ boldi guländaz,
Qäni yarim, qäni yarim, salay yoliğä payändaz.

Qäni yarim, qäni yarim, bulaqlarda yüzün yuwsä,
Qäni yarim, qäni yarim, bu yär oynargä köptur saz.

Qäni yarim, qäni yarim, çämänlärdin alip taqsä,
Qäni yarim, qäni yarim, qoliğä alsälär bir saz.

Qäni yarim, qäni yarim, meniñ birlä šärab içsä,
Qäni yarim, qäni yarim, köñül šad äyläsäk bir az.

Qalip yarim, qilip 'iŝrät, ketär boldum çekip häsrät,
Bu alämdä ğämu-ğurbät bilä Färhad özi hämraz. ❶

—“Färhad -Širin” dastanidin.

Wäzin Ayrımisi

Bähri häzäji musämmäni salim

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

∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —



Qädu xät̄tin bilä közu yüzün, äy sārwi siymin t̄n,
Biri sārwu biri rāyhan, biri nārgis, biri gulšän.

Hädiṣu lä'lu räftaru jāmaliñdin erur här dām,
Tilim goya' sözüm rāngin, köñül xurrām, közüm räwšän.

Mäni mādhuṣu miskin näyläy ol šoxi bāla birlä,
Män äsru bidilu bixud, ol äsru pur dilu pur fän.

-
- ❶ 1) “Šähzadä Färhad wä Mälikä Širin”, qol yazma nusxa.
2) “Uyğur Xälq Dastanliri” (3), Šinjan Xälq Nāšriyatı 1991-
yil nāšri, 66-bät.

Fäläk jäwru jäfasidin, ol ay dardu bäläsidin,
Çekärmän naläwu äfğan, qilurmän giryäwu šiwän.

Bäläyi ‘išqu yalğuzluq daği hijranu ğurbättä,
Atim mäjnun, kišim mihnät, išim zari, yärim gulxän.

Oquñ birlä xäyalin, dardınu mihrinğä Babirdäk,
Tänim mänzil, közüm mäskän, köküs mä‘wa, köñül mäxzän. ❶

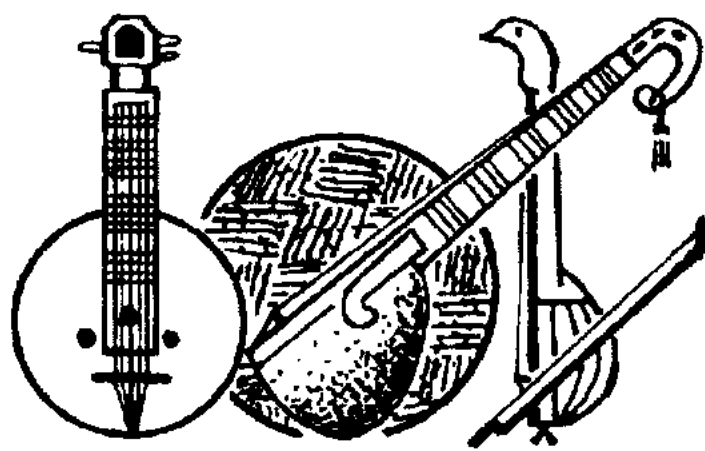
— *Babir.*

Wäzin Ayrımisi

Bähri häzäji mušämmäni salim

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

∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —



❶ "Babir Šeiriyyitidin", 1982-yil Taškant nāšri, 41-bät.



İKKİNÇİ MÄŞRÄB

Birinçi Ahañ

Yarniñ çar bağidin bir dästä gul kältürmišäm,
Badäi ‘išqi muhəbbät kasä mul kältürmišäm.

Nagəhan jami muhəbbät badäsidin nuš etip,
Közlärimdin qäträ-qäträ äški mul kältürmišäm.

Jäzbä äyläp badäi ‘išqi muhəbbät käyfidä,
Säjdäi šukranägä bašimni qul kältürmišäm.

Xanu manim yarniñ həqqidä isar äyläsäm,
İltimasim yardin qılğay qäbul, kältürmišäm.

Šukr Lillah, Näwbäti bolduñ Näbiğä ummäti,

Bil ġanimät fursäti, xätmi räsul kältürmišäm. ❶

— *Näwbäti*.

Wäzin Ayrimisi

Bähri rämäli mušämmäni mähzuf

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

—∨— —∨— —∨— —∨—

Ikkinçi Ahañ

Ärzimni aytay, äy yar dilxah,
Otuñda köydüm Wällahu billah.

Säwdayi zulfuñ, ġäm birlä 'išqin,
Šukri Xudağä, boldila hämrah.

Yättä fäläkni örtägäy ahim,
İšqinda ursam nagah bir ah.

❶ "Diwani Näwbäti", Šinjan Xälq Näsriyatı 1995-yil näsri, 70-bät.

Bolur wäbalim ‘išqīnda ölsäm,
Ḥalimni sorgil sän gahi bigah.

Kirmä räqiblär sözigä härgiz,
Sözüm işitkil ärmäsmu bädxah.

Öldi Wäfa'i häjriñdä, äy šox,
Bolgil aniñki halidın agah. ❶

— *Wäfa'i*.

Wäzin Ayrımisi

Bähri mutäqaribi muşämmäni äsläm

fä‘lun fä‘ulun fä‘lun fä‘ulun

— — √ — — — — √ — —

Üçinçi Ahañ

Ol nä qizdur, ḥuri rizwan häm bärabär kälmgäy,
Ol nä qäddur, särwi lärzan häm bärabär kälmgäy.

❶ “Muqam Tekistliri”, Şinjan Yaş-Ösmürlär Näsriyatı 1986-yil
näşri 154—155-bätlär.

Kakuligä muški Xotän häm bärabär kälmägäy,
Ol nä läbdur, lä‘li Yämän häm bärabär kälmägäy.

Ol nä yüzdurkim, Qizilgul häm bärabär kälmägäy.
Ol nä saçdur, bağda Sunbul häm bärabär kälmägäy.

Ol nä dändandur, aña gäwhär bärabär kälmägäy,
Ol nä sözdur, söz ara šakkär bärabär kälmägäy. ❶

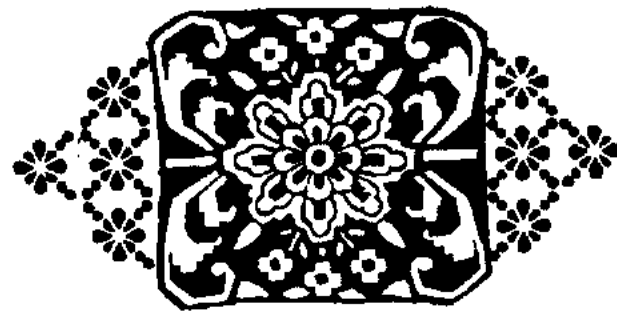
—“Färhad -Širin” dastanidin .

Wäzin Ayrımisi

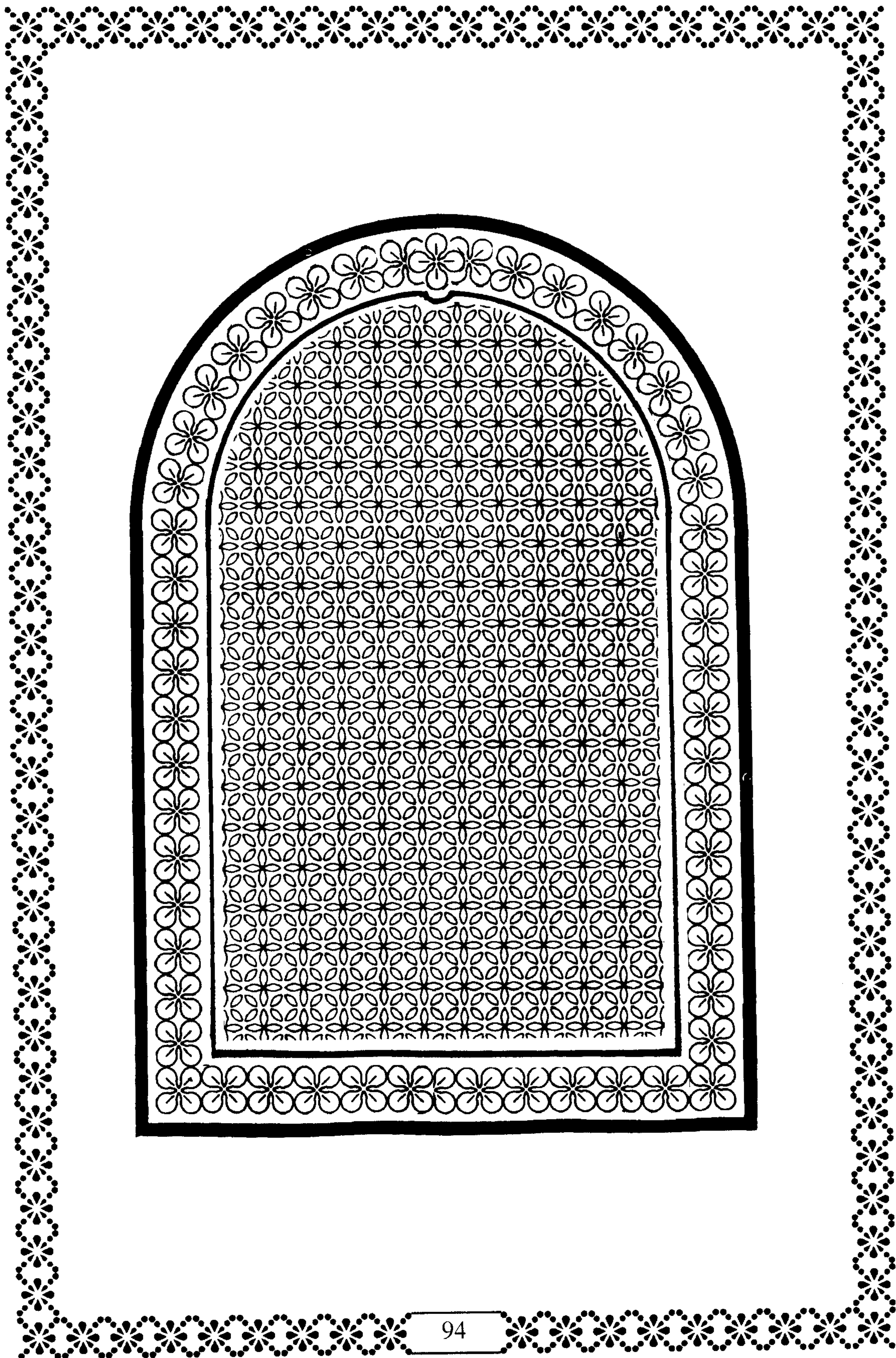
Bähri rämäli mušämmäni mähzuf

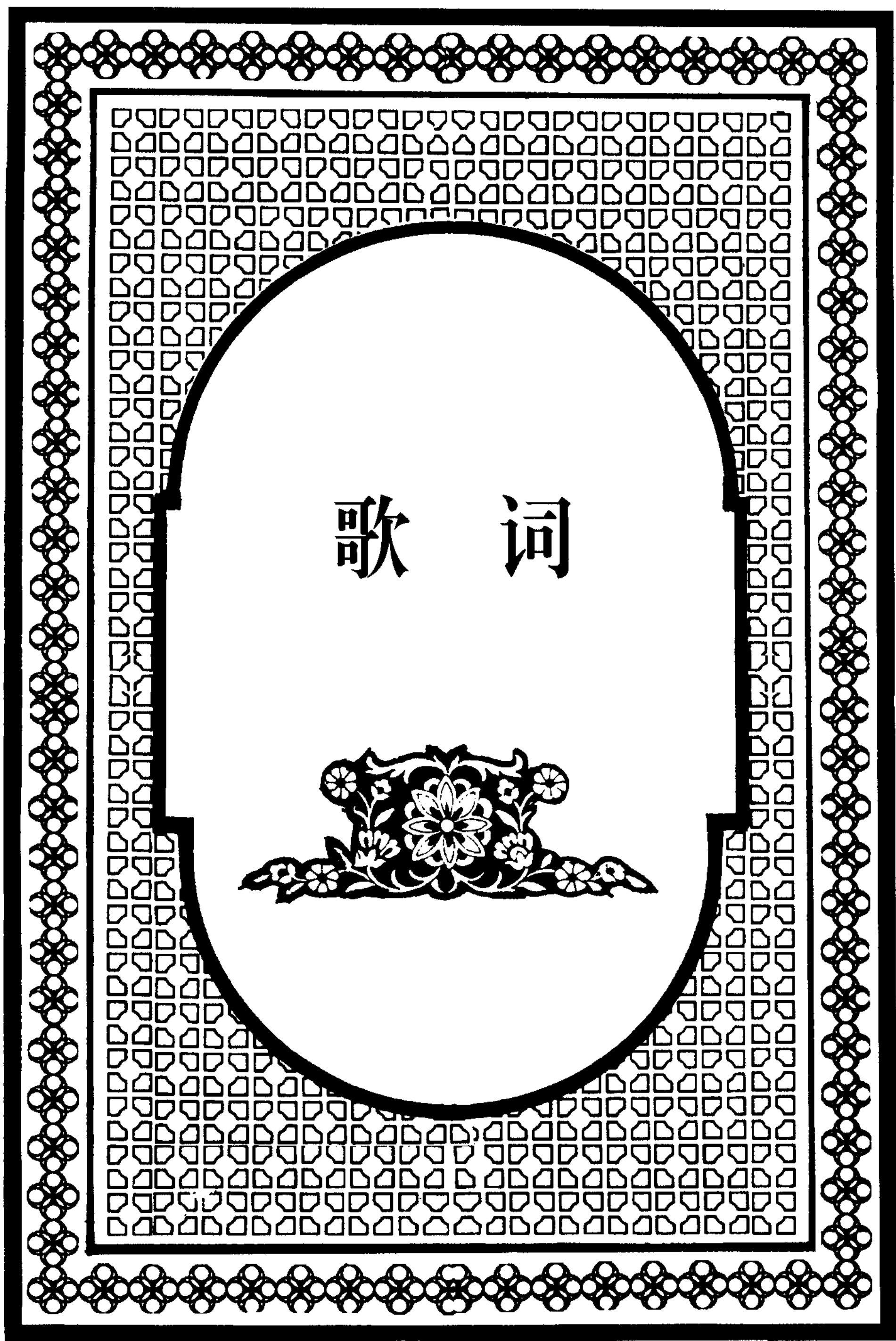
fa‘ilatun fa‘ilatun fa‘ilatun fa‘ilun

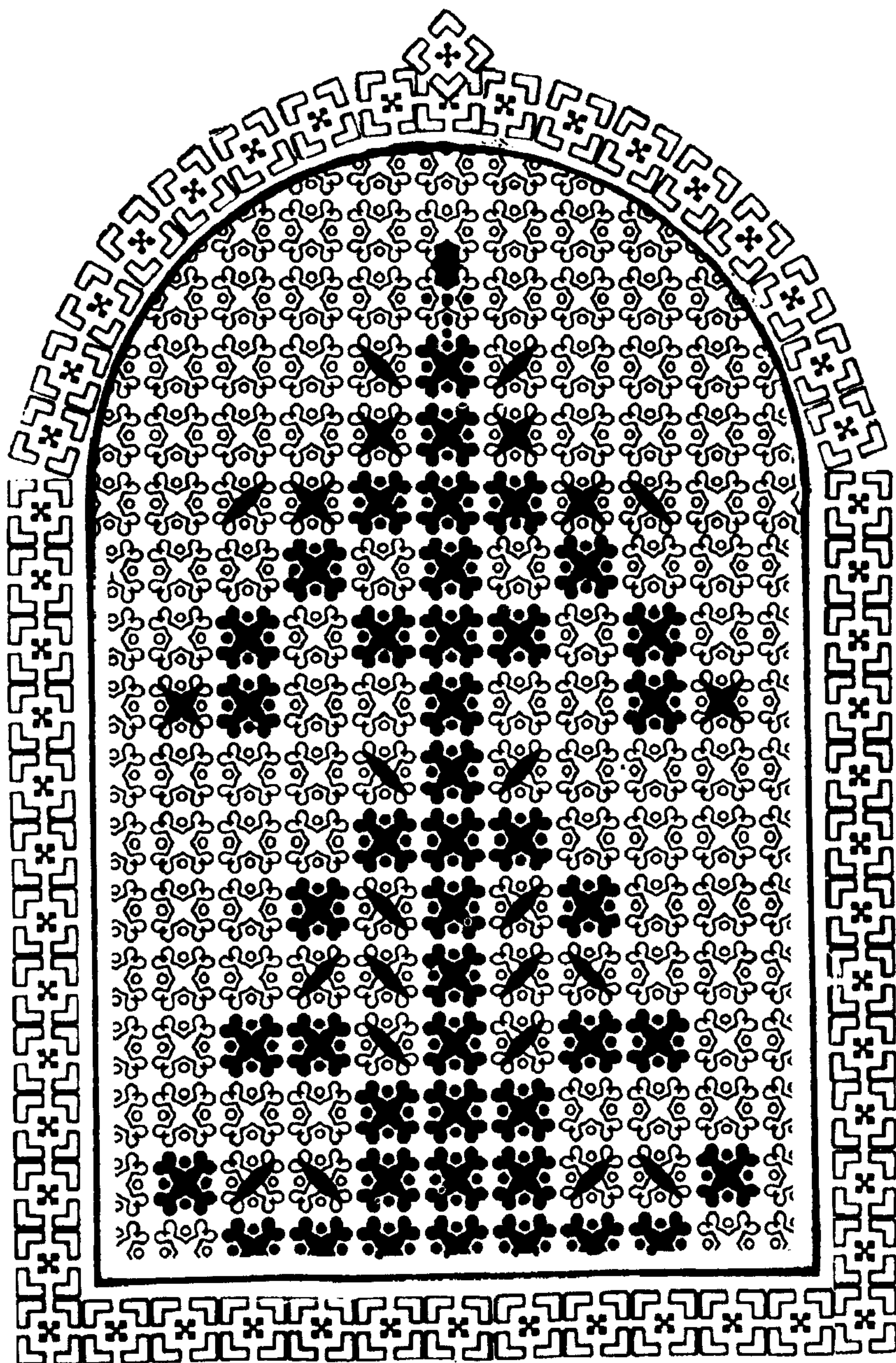
— — — — —



- ❶ 1) “Šahzadä Färhad wä Mälikä Širin”, qol yazma nusxa.
2) “Uyğur Xälq Dastanliri” (3), Šinjan Xälq Näšriyatı 1991-yil näšri, 6-bät.







目 录

琼 乃 额 曼

序 曲

我被折磨的生命 纳瓦依(101)

太 艾 则

你奴仆的奴仆 纳瓦依(103)

艳冠群芳的丽人 麦西胡利(104)

太艾则尾声

她的娇妍享誉人间 麦西胡利(105)

奴 斯 赫

世上有谁似我 麦赫尊(106)

奴斯赫尾声

不能相聚的天堂 麦赫尊(107)

朱 拉

那熟透的红苹果 民 歌(108)

赛 乃 姆

你呀你 民 歌(110)

大赛勒克

哎雅来 民 歌(111)

小赛勒克

第一调

情人俊逸的神采 麦希热普(112)

第二调

在众芳国里 赛依菲·赛拉依(113)

小赛勒克尾声

这画儿美在何处 赛依菲·赛拉依(114)

佩希热维

带去我的问候 长诗《玉素甫与艾合买提》(115)

佩希热维尾声

祖赫拉还会来 长诗《玉素甫与艾合买提》(116)

太依克特

谁给你起名热依汗 民 歌(117)

达 斯 坦

第一达斯坦

最娇艳的鲜花 长诗《艾里甫与赛乃姆》(119)

第二达斯坦

我摆脱不了忧愁 长诗《艾里甫与赛乃姆》(121)

第三达斯坦

两位仙女 长诗《艾里甫与赛乃姆》(122)

第四达斯坦

如果你去 长诗《赛乃拜尔》(123)

第五达斯坦

让我怎么办 长诗《乌尔丽哈与海米拉江》(125)

麦西热甫

第一麦西热甫

情人在哪里 长诗《帕尔哈特与西琳》(127)

肌肤如玉的美人啊 巴布尔(128)

第二麦西热甫

第一调

这一束花采自情人的花园 诺比提(130)

第二调

恋人啊,请听听我的诉状 瓦法依(131)

第三调

天堂的仙女 长诗《帕尔哈特与西琳》(131)



琼乃额曼

序曲

我被折磨的生命，向往着癫狂的原野，
我真想一举把生计和家园全都葬送。

这残酷的世道将我变为尘埃灰土，
莫让人们把我的尘埃当图蒂亚抹至眼中。

我不想让栖身坟园的穷人察觉我陵前的烛光，
火星飘落蔓延无疑会把一切用具焚毁断送。

请别问我要去哪里，我早已身不由己，
我把主宰自己的缰绳交给了厄运手中。

血泪已经流尽，我的面庞变得憔悴枯黄，
命运的苦难使我的春光凋零，犹若初冬。

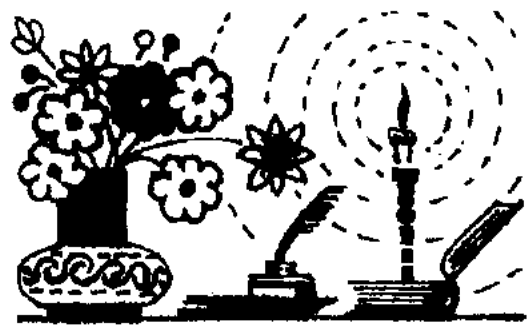
乡亲和情人给我带来的是无数的苦难，
抛开情人离乡出走难道就不该认同？！

生活的苦酒折磨得我头脑恍恍惚惚，
萨克啊，让我过瘾，索性把毒鸩斟入杯中。

我的脸亦被破碎的心灵之血所濡染，
谁见到这悲惨的情景能不心酸心痛？

请把纳瓦依的一切付之一炬，使其彻底解脱，
不抛弃这令人心烦的世界怎得安宁轻松。^①

——纳瓦依



① 原文引自《四部诗集·老年益言》，1035页，手抄本。

太 艾 则

啊，世间所有的君王都是你奴仆的奴仆，
谁做上你的奴仆他就再不需要什么王冠。

你的双目因人世的罪孽而愤怒何足为怪，
因为谁都知道病人的脾气骄横性格怪诞。

倘若云杉不与你亭亭玉立的身姿比美，
风儿何以借梧桐之手扇她耳光不断。

啊，你叫我把你忘掉，这话使我心碎，
谁还会从废墟中寻觅金库去收税收捐。

犹如国王残暴无道，国内必然暴虐成风，
你一味将我折磨，心和生命对我均已厌烦。

我因离愁而哭诉，你却让我耐心等待，
天哪，这无异于用火医治烧伤令人难堪。

你的爵位冠冕何益，它总会淹没于尘埃，
你纵以天上星辰的花绸把它着意装点。

纳瓦依只要能做你的奴仆，不求宝座与皇冠，
因所有的君王都是你的奴仆的奴仆供你使
唤。^①

——纳瓦依



艳冠群芳的丽人撒娇打了我一耳光，
指印在我脸上雕刻了一轮晶莹的月亮。

疾如闪电的叹息并非真主对谁都赐予的财
富，
黑暗无需不幸者那长叹如闪电般强烈的亮光。

① 原文引自《四部诗集·童年异闻》，82页，手抄本。

世上受尽折磨面容憔悴者发出的哀叹，
是爱情的桂冠，又似旗帜在头顶飘扬。

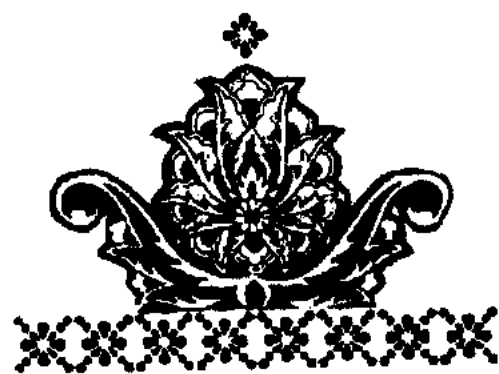
我的卧室经常是借助于长叹之光照亮，
我什么时候需求过照明的皎洁月光？

她唇上的茸茸汗毛和飘逸的秀发足以傲世，
和田愿为其汗毛和瀑布般的秀发纳粮。^①

太艾则尾声

麦西胡利啊，她的娇妍享誉人间天上，
宇宙间连月亮太阳也为之输贡完粮。

——麦西胡利



① 原文引自《麦西胡利诗集》，23页，新疆人民出版社，1995年。



奴 斯 赫

满怀相聚的希望而忍受睽离的辛酸，
世上有谁似我这般受着煎熬影只形单？

命运让灾难的巨石飞落我的头上，
赤裸的身躯被玫瑰般的鲜血浸染。

无论我给心田里播下多少次忍耐的种子，
总不萌芽，因它常被愁闷的鸟儿当食啄完。

啊，离愁的大军压境多么残暴无情，
纵使千百次呼吁休战也不给片刻的平安。

人们看到我被弃置于爱情旷野上的白骨，
会怀疑那是离愁的狂飚将麦草漫卷。

信士啊，我绝不会给你带来任何损害，
别在酒馆里责怪我也成了你的伙伴。

别求威严对可怜人避而不见，终有一天——
帝王和乞丐进入黄土后都是平等的成员。

酒肆里的长者，我酒瘾发作已危在旦夕，
发发慈悲给我滴点酒吧，趁我气尚未断。

劝戒者啊，别对麦赫尊侈谈希望与恐怖，
不能相聚的天堂比离愁的地狱更为凶残。^①

奴斯赫尾声

劝戒者啊，别对麦赫尊侈谈希望与恐怖，
不能相聚的天堂比离愁的地狱更为凶残。

——麦赫尊



^① 原文引自《麦赫尊诗集》，73页，新疆人民出版社，1995年。



那熟透的红苹果，
像我情人红扑扑的脸。
情人的柔情细语，
像掺和了冰糖一样甜。

一个像石榴花红艳，
一个像凤仙花般娇艳。
一个是花朵，一个是花蕾，
要采摘真得好好挑选。

我的情人像洁白的香粉，
有像玻璃瓶样晶莹的容颜。
惹恼她生起气来，
那时就像螫人的荨麻一般。

情人哟，让我离去的是你，
使我回来的又是你；
还说我如果离开了你，
就会活不下去的也是你。

我的情人你从何处来，
在这漆黑的夜晚？
世上我只恋着你，
情人啊，你却让我心酸。^①

——民 歌



① 原文引自《维吾尔民歌》(4), 40 页, 新疆人民出版社, 1983 年。



赛乃姆

你呀你，就是你使我毁于一旦，
你把我投入情火中炙烤成焦炭。

你呀你，莫要将我害死，
别让我去遭受重重灾难。

河中的鱼儿匆匆把蛇追赶，
马儿在前羊儿咩咩跟在后面。

天还未亮家鸡啼鸣悲叹，
牲畜也会用生命把真主思念。^①

——民 歌

① 原文引自《布拉克》季刊，466页，总4期。

大赛勒克

哎雅来，你惦记的可是安集延式的小花帽，
小时一起玩耍，如今怎么就不能在一道？

哎雅来，你的想法我无法知道，
在你漫步的街头我难以逍遥。

哎雅来，你带着我的情思到处乱跑，
你用眼角一膘，将我投入爱火中焚烧。

哎雅来，与其在村里你独自玩个没完没了，
还不如用你的睫毛作弓箭把我射掉！^①

——民 歌

^① 原文引自《布拉克》季刊，467页，总4期。



小赛勒克

第一调

观瞻过情人俊逸神采的人是否还有？
似我未及相聚就溘然长逝的是否还有？

我是仅见一面尚未来得及千百次膜拜，
而不曾相见就断送了性命的是否还有？

我是孱弱可怜的人，你莫过份地把我折磨，
似我因绝情负心含恨以歿之人是否还有？

山峦和原野也为我的悲伤哀叹而落泪，
像我为饱尝痛苦而惊诧的人是否还有？

我明白了再没有可能与情人相聚相合，
像我为离愁蹀躞于荒原的是否还有？

麦希热普悲伤哀叹在和田的乡野之间，
对他的痛苦给予片刻同情的人是否还有？^①

——麦希热普

第二调

在众芳国里再也找不出像你一样的月亮，
这美丽的月亮，是令人一见倾心的姑娘。

今天真主赐给你玉素甫似的风采，
这是笔什么样的财富？它足以使人自豪增光。

你的话语不愧为心灵宝库中的珍珠宝石，
它适合怎样的君王？统领众王的王中之王。

^① 原文引自《麦希热普诗集》，149～150页，手抄本。
《我亲爱的，你在何方》，146页，1990年塔什干版。

你性格温柔多情，心比希望的还慷慨大方，
慷慨大方得像宝藏，是盛产珍宝的丰富矿藏。

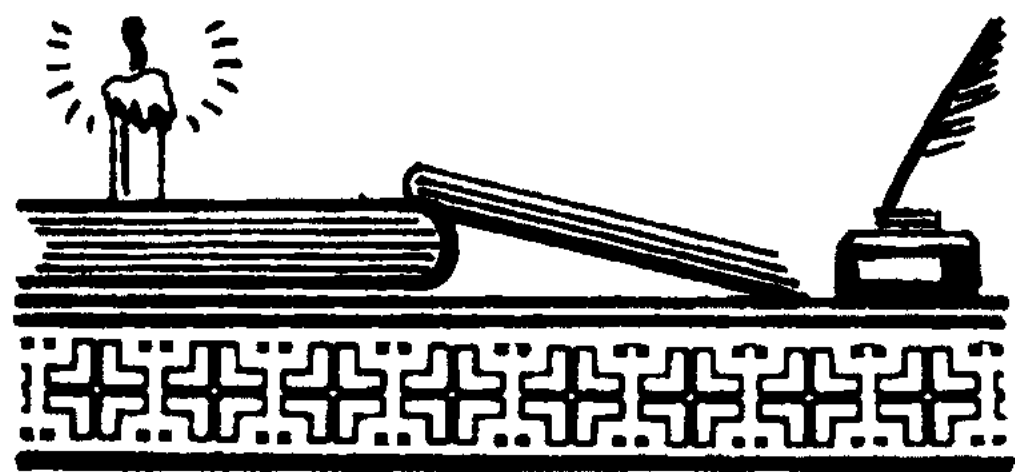
与你欢聚一堂是多么有福的恋人啊，
是什么样的幸福？如进入有圣水甘泉的天堂。

心灵的鸚鵡因你的美貌而兴致勃勃，
这是什么样的兴致？滋味胜似蜜糖。^①

小赛勒克尾声

赛依菲·赛拉依描绘出你那美丽的容貌，
这画儿美在何处？它能使生命奋发昂扬。

——赛依菲·赛拉依



^① 原文引自《布拉克》季刊，100页，1990年，3期。

佩希热维

玉素甫伯克，请把我的问候，
带给我的月亮古丽艾赛丽汗。
她身材苗条细细的眉，
温柔多情又和和善善。

你的毡房以红绒做成，
我的心时刻在把你思念。
我愿在你跟前做你的仆役，
愿你的皮鞭轻轻地落在我额前。

原先你和我交朋友，
后来却日渐疏远。
如果我吻你将使你沉醉，
而你的香味儿直扑我的鼻端。

你不把我放在眼里，
连看也不看我一眼。
脚下的石头磕磕碰碰，
你不知我已疲惫不堪。

祖赫拉还会来相见，
美人痣长在俏丽的腮边。
把我当恋人也罢，视我如路人也罢，
由她去吧，我就听命于老天。^①

佩希热维尾声

祖赫拉还会来相见，
美人痣长在俏丽的腮边。
把我当恋人也罢，视我如路人也罢，
由她去吧，我就听命于老天。

——民间长诗《玉素甫与艾合买提》

① 原文引自维吾尔民间长诗《玉素甫与艾合买提》，152～153页，新疆人民出版社，1981年。

太依克特

谁给你起名热依汗，
真像花儿一样娇艳。
但愿她能做你的情人，
即使死去也没遗憾。

在我睡得香甜的夜晚，
你骑马走过响着皮鞭。
你虽一句话儿也没有留下，
可撒下了情感的火种在我心间。

玫瑰花啊，玫瑰花，
你为何这样过早地凋残。
你扬长而去倒也轻松，
撒下我只好成天泡在酒馆。

我走进没有杨树的庭院，
阳光在我头上照射耀闪。
我愿替你去承受一切灾难，
情人啊，如今方知对于我你珍贵非凡。^①

——民 歌



① 原文引自《维吾尔民歌》(3), 119, 135 页, 新疆人民出版社, 1982 年;
《维吾尔民歌》(4), 38 ~ 44 页, 新疆人民出版社, 1983 年。

达斯坦

第一达斯坦

花坛之中有最娇艳的鲜花，
亲爱的奶妈请告诉我，这花束是谁采编？
请别折磨我说实话，
亲爱的奶妈，让我知道这花束是谁采编？

好孩子，你问我的是哪把花束？
告诉你，所有的花束都是由我采编。
我一天要采摘编成各式各样的花束，
宝贝儿，你想知道哪一束花儿的采编？

你从来不把花束这样采编，

好奶妈，说实话，别让我着急为难。

只要我不死，就会使你满意，

好奶妈告诉我，这花束是谁把它采编？

每个清晨火红的花儿开得多么娇艳，

夜莺在花间欢悦地鸣啭。

我有个孤独可怜的流浪儿，

说实话，这花束是由他采编。

赛乃姆说：求你让我把艾里甫见见，

我愿为他牺牲，把一切奉献。

发发慈悲，别折磨我受创的心灵，

好奶妈，告诉我，这花束是为谁采编？

为了你他时时长吁短叹，

日日哭泣已使他精疲力殚。

他终将会实现美好的愿望，

告诉你，这花束是艾里甫为你采编。^①

——民间长诗《艾里甫与赛乃姆》

① 引自维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》，45～47页，手抄本；
《布拉克》季刊，172～173页，1993年，1期。

第二达斯坦

我怎么也摆脱不了忧愁烦恼，
离愁日袭千百次，让我怎么办？
厄运的轮转总是反复无常，
将我抛进痛苦的深渊，让我怎么办？

痛苦总是时时与我相伴，
给我生命带来了无尽的灾难。
血泪的河流在我眼中汹涌，
厌倦了世间的一切，让我怎么办？

我是百灵，却不曾飞进你的花园，
我是园丁，却没有将你的苹果尝鲜。
我把你当作恋人，却没吻过你的朱唇，
我的心中遗恨万千，让我怎么办？

艾里甫说：人们都把我称作奴仆，
命运从未让我喜笑开颜。
我的夙愿总是难以实现，
好日子变得这么糟，让我怎么办？^①

——民间长诗《艾里甫与赛乃姆》

第三达斯坦

两位仙女姗姗而来，
像小鹿一样矫捷轻盈，
直令恋人丧魂失魄，
她俩像小鹿一样矫捷轻盈。

两位仙女又是好友，
她俩相互温存相互照应，
环顾着四周，摆动着纤手，
她俩像小鹿一样矫捷轻盈。

^① 原文引自维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》，手抄本。

一个是鲜花盛开，一个是含苞欲放，
何时才能见到赛乃姆般的姑娘。
她们俩一齐出来游玩观赏，
她俩像小鹿一样矫捷轻盈。

艾里甫对情人该怎么办，
应向她把自己的境遇细细说清。
情人若能露面该有多好，
她俩像小鹿一样矫捷轻盈。^①

——民间长诗《艾里甫与赛乃姆》

第四达斯坦

如果你去到胡尔希德国王身边，
请转告他他的心肝宝贝儿已经来了。
相隔迢迢的思亲之情炙烤着他，
这境况使他满怀忧伤地来了。

① 原文引自维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》，58页，手抄本；
《布拉克》季刊，177～181页，1993年，1期。

兄长们把玉素甫推入深井里面，
亚库甫为儿子哭得血泪涟涟。
是万能的真主将玉素甫拯救，
请转告他他的驼队一路平安地来了。

孤独的恋人被石块猛击心扉，
又像灯蛾在爱情的火焰上盘旋。
厄运带来数不清的灾难，
告诉他他泪水潸潸的儿子来了。

怎么也逃脱不了痛苦的灾难，
几年来奔走荒原几乎命丧黄泉，
如今饮下灾难痛楚的苦酒，
告诉他他悲痛欲绝的儿子来了。

赛乃拜尔说：请听你儿子对你讲，
这话会让父亲心头欣喜若狂，
多年来我忍受思亲之情的烈火熬煎，
请告诉他他的心肝宝贝儿已经来了。^①

——民间长诗《赛乃拜尔》

① 原文引自维吾尔民间长诗《赛乃拜尔》手抄本；
《布拉克》季刊，112页，1991年，1期。

第五达斯坦

万能的真主，这愁闷令我行将命断，
没有栖身之所，让我怎么办。
厄运带来了忧伤苦楚，
没个情人在身边，让我怎么办。

我的心儿把美人佳丽迷恋，
宝贵的生命在躯体里遭受磨难。
我迷失丢丑在这茫茫的荒原，
不可能去到情人的身边。

海米拉寻觅情人那如花的容颜，
世间的所有地方全都踏遍。



他再也很难忍受离愁的熬煎，
生命不得安宁，让我怎么办。^①

——民间长诗《乌尔丽哈与海米拉江》



① 原文引自维吾尔民间长诗《乌尔丽哈与海米拉江》，手抄本；
《布拉克》季刊，130页，1990年，2期。

麦西热甫

第一麦西热甫

情人在哪里，她喜欢漫步在花园，
情人在哪里，我愿给她路上铺上红毯。

情人在哪里，在清泉边上洗脸，
情人在哪里，这儿最适合游玩。

情人在哪里，愿她采朵花插在鬓边，
情人在哪里，愿她的纤手弹起琴弦。

情人在哪里，望她能与我同饮，
情人在哪里，让我们开怀共欢。

情人留下享受欢乐，我却要远行满腹哀怨，
这世间穷困潦倒总与帕尔哈特相伴。^①

——民间长诗《帕尔哈特与西琳》



肌肤如玉的美人啊，你的身材、眼睛和面庞，
一一如桧柏、罗勒、水仙与娇艳的花坛。

你言谈举止仪态万方，樱唇和容颜妩媚动人，
使我才思敏捷言词亲切，双目明亮心境怡然。

让质朴可怜的对那淘气的灾星怎么办，
我是个粗心的恋人，她却慧黠而且大胆。

命运的折磨和那位丽人带来的灾难，
让我叹息呻吟，痛楚悲伤，泪水潸然。

① 原文引自《帕尔哈特与西琳》，手抄本；
《维吾尔民间长诗》(3)，66页，新疆人民出版社，1991年。

爱情的灾难和孤独，穷困潦倒与离愁，
使我被称作情痴与苦难为伴，傍篝火而眠。

对你的箭镞与思念，恩爱与烦恼而言，
巴布尔躯为鹄的，眼为归宿，心为库廩，胸为
家园。^①

——巴布尔



① 原文引自《巴布尔诗选》，41页，1982年，塔什干版。



第二麦西热甫

第一调

这一束鲜花我采自情人的花园，
我将爱情的美酒往杯中斟满。

我偶然品尝爱情金樽的美酒，
眼里的泪水总是汨汨如泉。

爱情的美酒使我兴致勃勃，
忘乎所以地顶礼膜拜叩谢再三。

我怀着把一切献给情人的希望，
请求她接受我的这一真诚心愿。

诺比提啊，你得以成为圣人的信徒，

应感谢真主,珍惜时机把《古兰经》诵念。^①

——诺比提

第二调

亲爱的恋人啊,听听我的诉状,
万能的主啊,你的烈火把我烧伤。

感谢真主,我迷恋着你的秀发,
和我相伴的是爱你的百结愁肠。

为了你的爱我徒然一声长叹,
这长叹的火焰一直燃到七重天上。

我为爱你而死别让人说你冤了我,
你也该多多少少关心一下我的境况。

听我的话,别相信情敌的谎言,
因为他们早已嫉妒得几近疯狂。

① 原文引自《诺比提诗集》,70页,新疆人民出版社,1995年。

冤家啊,瓦法依死于思念你的离愁,
他悲惨的结局希望你能了如指掌。^①

——瓦法依

第三调

那不是姑娘,天堂的仙女也比不上,
那不是腰肢,垂柳桧柏也比不上。

她漆黑的秀发,和田的麝香比不上,
那不是樱唇,也门的郁金香也比不上。

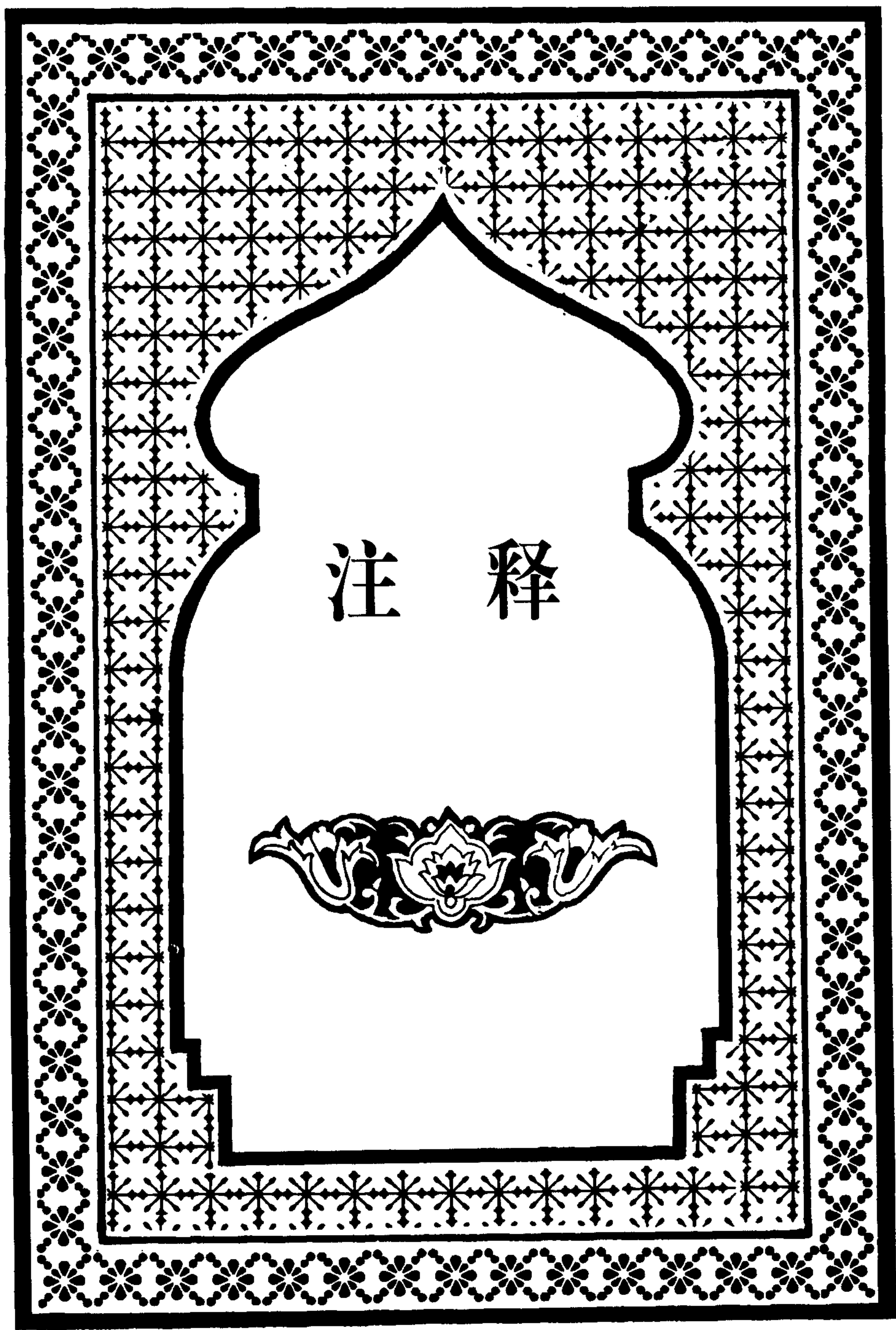
那不是脸庞,娇艳的红玫瑰比不上,
那不是秀发,园中的缬草也比不上。

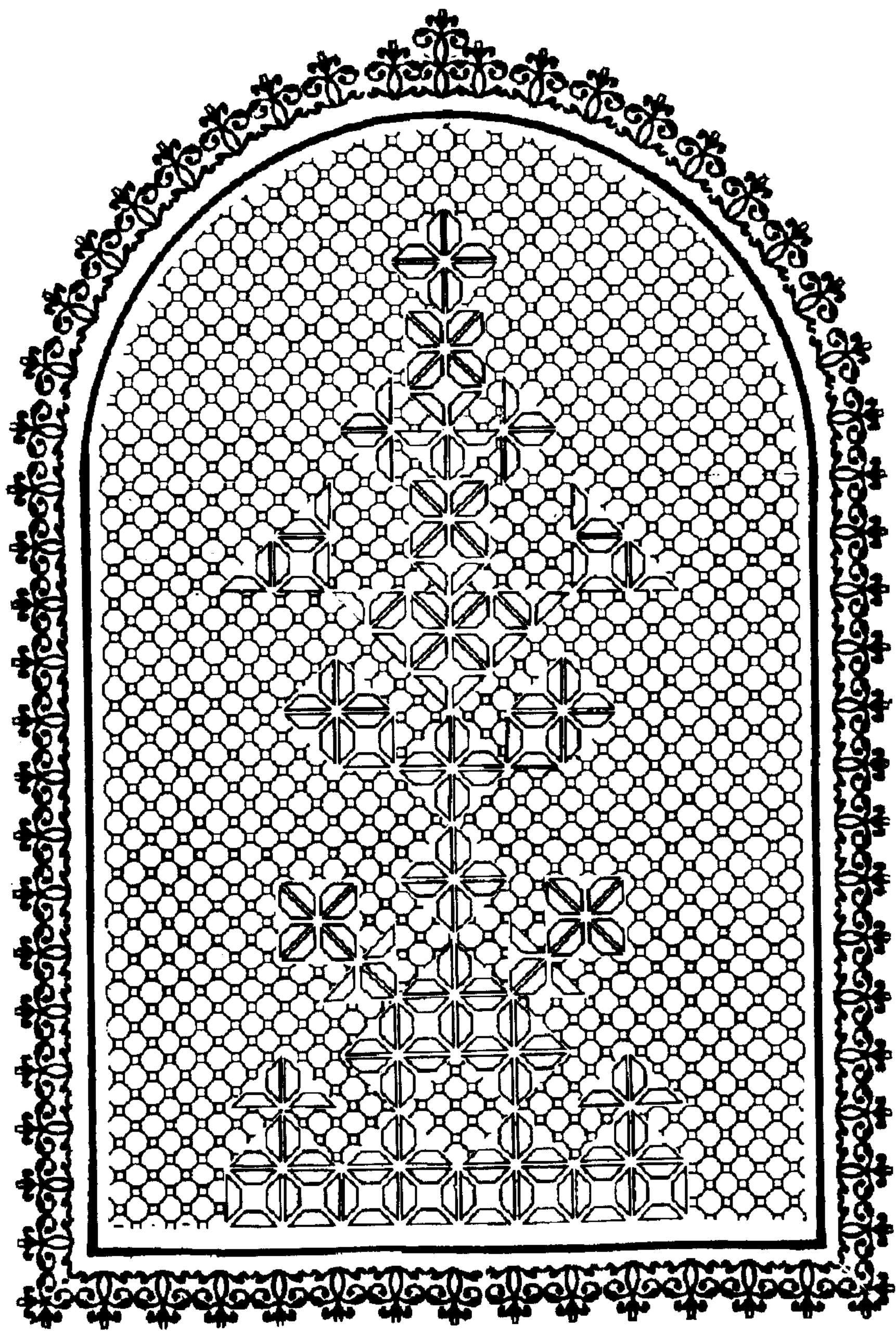
那不是贝齿,珍珠宝贝也比不上,
那不是话语,香甜的蜜汁也比不上。^②

——民间长诗《帕尔哈特与西琳》

① 原文引自《十二木卡姆歌词》,154~155页,新疆青少年出版社,1986年。

② 原文引自《帕尔哈特王子与西琳公主》,手抄本;
《维吾尔民间长诗》(3),6页,新疆人民出版社,1991年。





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(Bahrūn-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园之一。

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)八大天园之一的名称，天园的一个级别。

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(Majinun) (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。

斯尔(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(Xahrüh) 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情人。

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。

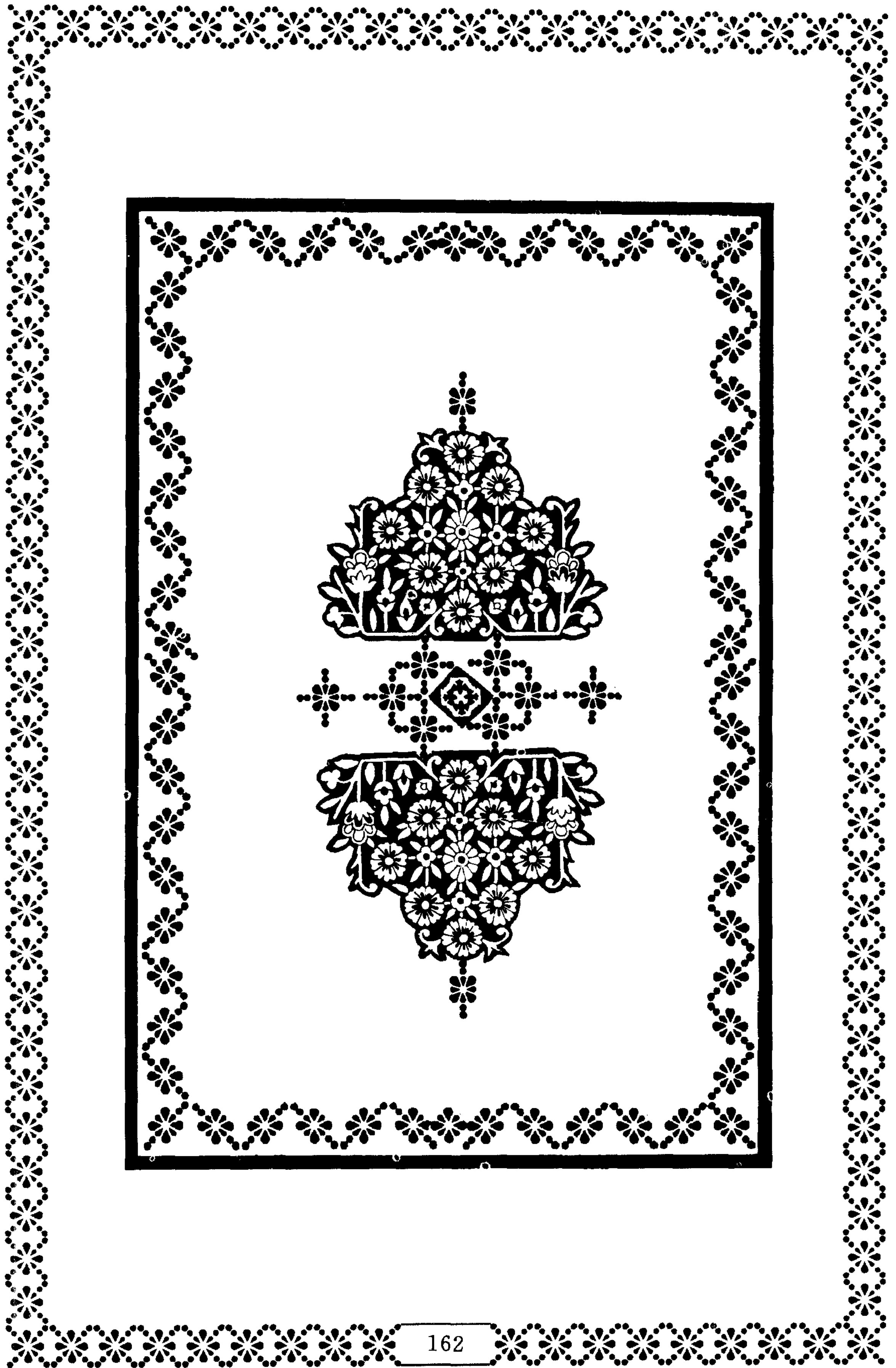
Z

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”。

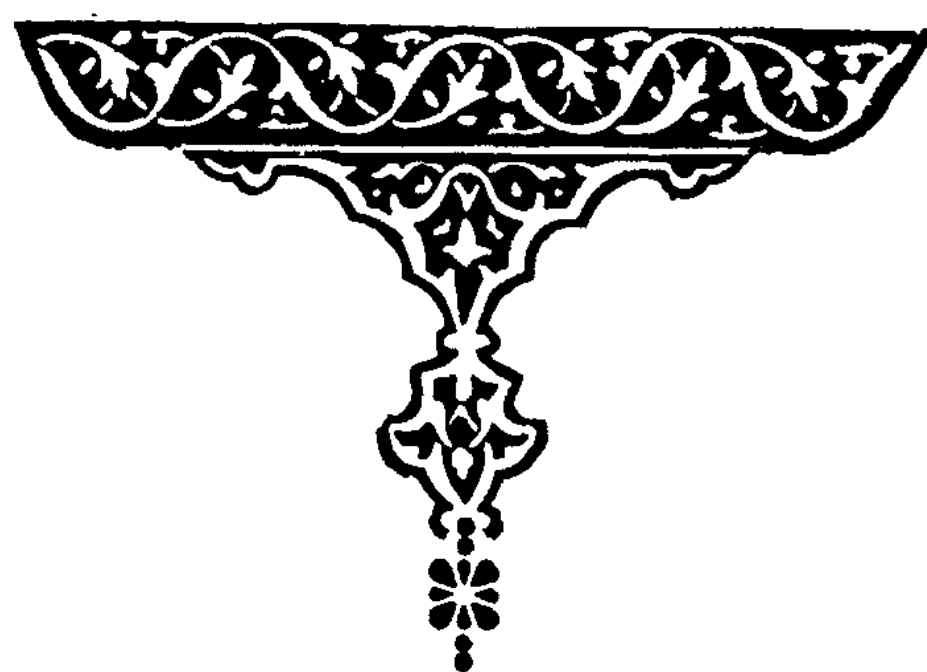
朱拉(Jula) (1)《十二木卡姆》中《琼乃额曼》部分中的一个曲目名称;(2)意为鲜明的、闪光的。

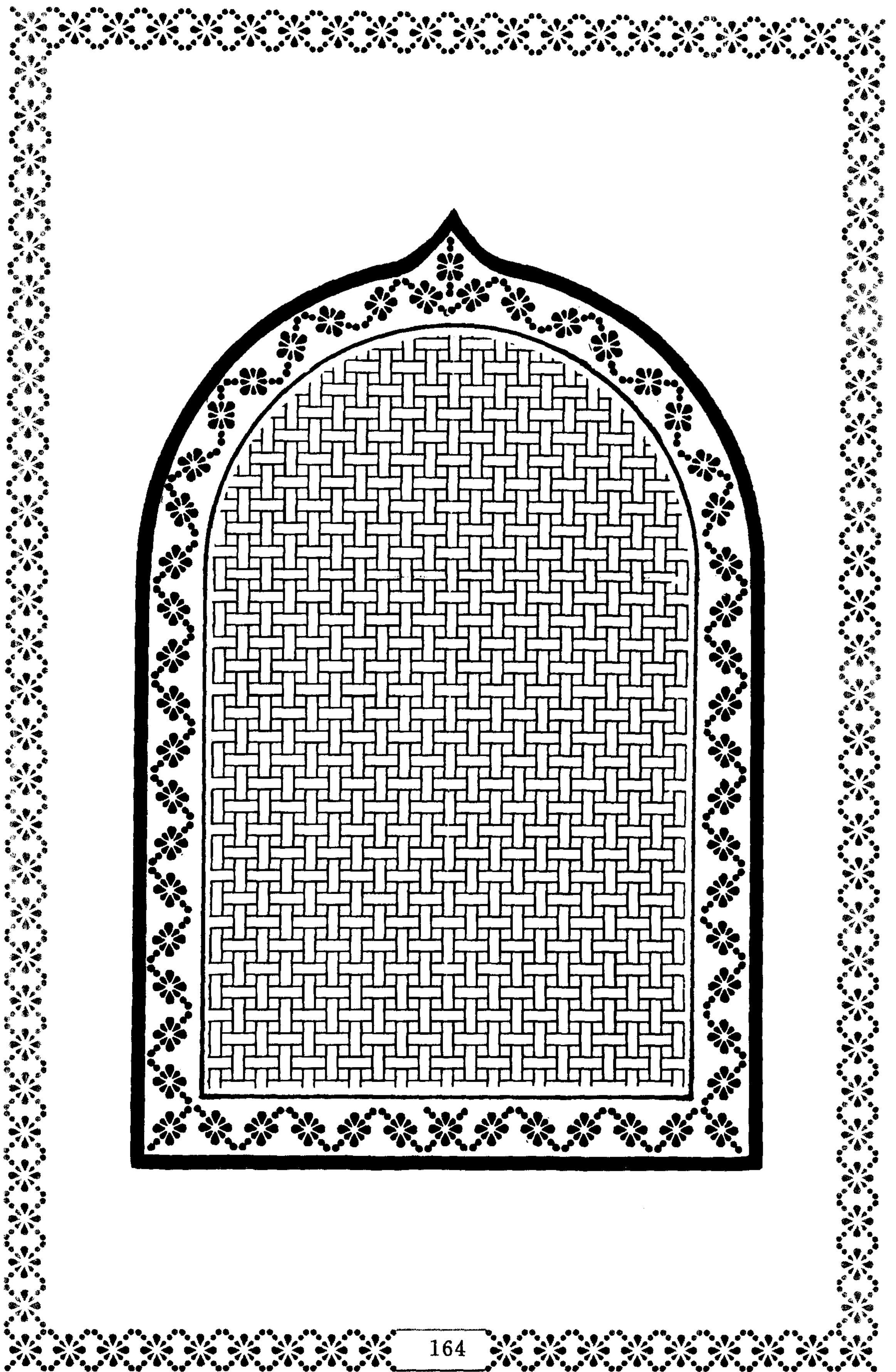
孜莱哈(Zilayha) 热比胡孜所著的《圣人传》一书的长诗《玉素甫与孜莱哈》中的女主人公,玉素甫的情人。

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

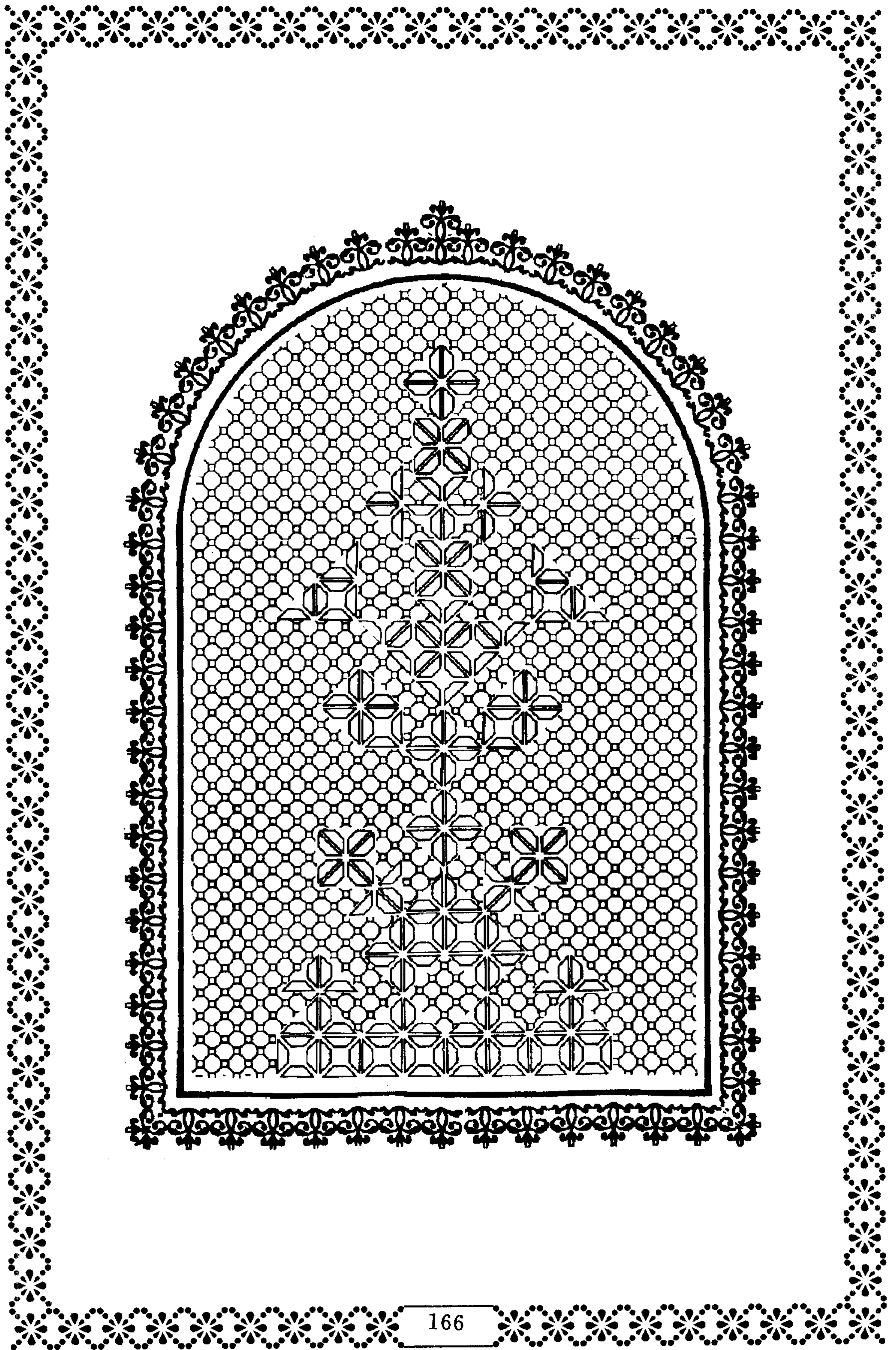




目 录

赛伊菲·赛拉依	(167)
纳瓦依	(167)
巴布尔	(168)
麦希热普	(170)
麦赫尊	(170)
诺比提	(171)
瓦法依	(172)
麦西胡利	(172)





赛伊菲·赛拉依 (Sayfi Sarayi)——14 世纪优秀诗人之一。他于 14 世纪后半叶生活在赛拉依城,后半生是在埃及度过的。他在一生中写下了很多的诗歌作品,其中 13 世纪著名波斯诗人谢依赫·萨迪(Xayih Saidi)的巨著《蔷薇园》(Gulistan)的突厥语译本《突厥语蔷薇园》(Gulistan Bit Turki)是宝贵的文学遗产之一。该书于回历 793 年(公元 1390~1391 年)10 月完成的。这一译著是《蔷薇园》第一部最完整的译本。《突厥语蔷薇园》的唯一一部手抄孤本现收藏于荷兰的吕伊登大学图书馆。他的另一部重要作品是名为《苏艾依里与古丽杜尔逊》(Suhayil Wa Guldursun)的长诗。诗人在此作品中叙述了发生在当时的一个真实的美好爱情故事。

我们从知悉的赛伊菲·赛拉依的数十首格则勒、卡斯代(Kasida)、克特艾(Kit'a)等作品,可以明显看出他是 14 世纪诗人中的翘楚。

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》(Haz-a'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。”

巴布尔 (Babir)——全名为祖胡里丁·穆罕默德

(Zuhirridin Muhammad)。巴布尔(Babir)是笔名。他是维吾尔察合台语文学的代表人物之一。生于1483年,卒于1530年。1495年他的父亲乌麦尔·谢赫·米尔扎(Umar Xeyih Mirza)病逝,当时年仅12岁的巴布尔就顶替父亲,成为费尔干纳(Perhana)的统治者。1504年谢依巴尼罕(Xaybanihan)占领安集延(Andijan)后,巴布尔被迫率领自己的军队撤退到阿富汗,占领了喀布尔(Kabul)和巴代什汗(Badashhan)。1526年占领印度,为建立“莫卧尔帝国”(Buyuk Mogul Impiryisi)(1526~1761年)打下了基础。

巴布尔在文学创作中完成了《巴布尔传》(Babir-nama)、《穆拜彦》(Mubayyan)等作品,并将他写的格则勒汇编成集。由他编写的《巴布尔书法识字教材》(Hatti Babiri)在中亚广大人民中被广泛采用。《穆拜彦》等作品在学校里被当作重要的教材。

巴布尔是维吾尔历史上著名的叶尔羌汗国的苏丹赛依迪汗的叔父。当时叶尔羌汗国与苏丹巴布尔统治下的阿富汗、印度的文化与社会交往十分密切。阿布都热西提汗把他称为自己诗歌创作上的导师。

巴布尔不仅是一位著名的统治者,在文学创作方面也称得上是一位出色的诗人。在整个东方,特别是在突厥民族中间享有盛誉。他是继承和发扬了鲁提菲、赛卡克、纳瓦依等古典诗人诗歌创作传统的伟大艺术家。他的格则勒与柔巴依(Ruba'i)富于哲理、诗艺超群。巴布尔的诗作将历史事件与社会生活紧密地联系在一起,以人类情感、纯洁的爱情、忠诚、离别为主要内容,深刻地表达了对祖国、对人民的热爱之情,并坚决痛斥了残暴、封建迷信等现象。

麦希热普 (Maxrab)——全名为巴巴热合木·麦希热普 (Baba Rahin Maxrab)。1641 年生于安集延 (Andijan)，故于 1711 年。自幼随父来到纳曼干 (Namangan)，并在那里获得初步知识。后来其父让他受教于毛拉·巴扎尔阿洪 (Molla Bazar Ahun)，由此学会了波斯语、塔吉克语、阿拉伯语，并开始接触东方古典文学。

麦希热普于 1672 年开始周游世界，并来到喀什噶尔 (Kaxkar) 阿帕克禾加 (Apak Hoja) 的府邸，这时正是叶尔羌汗国的后期。麦希热普在阿帕克禾加的官邸中工作了将近 7 年。他从 1672 年开始直到生命的最后总共 39 年周游了许多地方，足迹遍及天山南北、中亚、西亚以及中东、近东等许多城镇农村。从中深刻体会到人世间的真善美与假恶丑，也认识到现实生活中到处都存在伪善残暴的真谛。同情人民的诗人麦希热普最终受到封建保守势力的迫害，于公元 1711 年被艾希台尔汗王朝 (Axtarhan) 昆都士 (Kunduz) 城的统治者马合穆德·喀塔干 (Mahmut Katahan) 绞死于该地。

麦希热普诗歌的主题是现实生活和人类的恩怨、命运、理想等。他赞美人民、赞赏人民大众的真挚情感，同情他们的痛苦忧伤并表示愿与他们同甘共苦。他的爱情抒情诗洋溢着对生活的热爱，反映了人民渴求幸福、自由的先进思想。

麦希热普的作品曾在维吾尔、乌兹别克和其他诸突厥民族之间广泛流传，他的作品有许多种手抄本。他的诗歌创作对维吾尔文学的影响也极深。三个多世纪以来，麦希热普的格则勒随着《十二木卡姆》优美的曲调一直传唱至今。

麦赫尊 (Mahzun)——本名为斯玛依勒 (Isma'il)。麦赫

尊(Mahzun)是他的笔名。麦赫尊是18世纪维吾尔诗坛的杰出代表之一。他出生于18世纪前半叶,殁于该世纪后半叶。《麦赫尊诗集》(Divani Mahzun)中有迹象表明他的故乡可能是和田的古建巴克村(Hotan Gujanbak)。

《麦赫尊诗集》是诗人流传下来的唯一一部诗作。该诗集中的格则勒是以我们古典诗歌中传统题材爱情为主的。此外,他对苦难的命运,对伪善的谢赫(Xeyih)、妒嫉者、暴君的痛恨与控诉,也是麦赫尊诗歌的主要内容。麦赫尊在作品中热情赞美了忠诚、诚实、谦逊与辛勤的劳动。

《麦赫尊诗集》中的诗具有深刻的理想化内容、感情真挚、表现形式多样、艺术手段丰富和十分抒情等特点。

诺比提 (Novbati)——诺比提(Novbati)是维吾尔古典文学史上有代表性的诗人之一。18世纪前半叶出生在和田,是当时苏菲派的大诗人。《诺比提诗集》(Divani Novbati)是诗人流传至今的唯一一部文学遗产。这部诗集于回历1160年(公元1747年)完成。《诺比提诗集》中的大部分作品是采用维吾尔诗歌的阿鲁孜(Aruz)韵律的多种格式写成的,主要以爱情为题材。

诺比提的诗歌中自始至终贯穿着情人的美丽形象、情人的美好愿望、离别的痛苦、嫉妒之火、乐师的琴声、百灵鸟动人的歌唱、赞美真主并向真主忏悔自己的过错等等。此外,尊重知识、爱国主义、人道主义、真诚的友谊等也是他作品的重要内容。

诺比提通过他创作中的“雅尔”(情人)、“萨克”等象征性形象,用流畅的、形象的、绚丽的诗歌语言极为巧妙地表达了自己对现实生活、人际关系等社会现象

的观点以及在这方面的微妙感受。

瓦法依 (Vafa'i)——参见“麦孜海里”。

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 (Yarken)。《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。

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 $\frac{3}{4}$ 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 $\frac{(2\frac{1}{2}+4)}{4} = \frac{6}{4}$ 形式表示。

二、为表现音调特点采用的符号:

1、还原音“ \flat ”与升音“ \sharp ”或原音与降音“ b ”之间的音,分别用“ \flat ” (升 $\frac{1}{4}$)和“ \flat ” (降 $\frac{1}{4}$)符号表示。微升、微降音分别用“ \uparrow ”、“ \downarrow ”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“ \wedge ”和“ \vee ”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	木夏香莱克	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
la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	序曲		球 乃 顿 曼
la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	第一大艾则		
											2a d ^o mQ	第二大艾则		
la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la mQ	la m	la mQ	第一奴斯赫		
							la mQ				la m	第二奴斯赫		
				la mQ								雅里木萨克		
la m				la m	la m		la m	la mQ		2a d ^o mQ	la mQ	穆斯台扎特		
la	la	la	la	la m	la m	la	la mQ	la	la	la m	la	朱拉		
2a	la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	赛乃姆		
la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	大赛勒克		
2a mQ	la m	la mQ	la mQ	2a mQ	3a mQ	2a mQ	5a mQ	la mQ	la mQ	3a mQ	4aL mQ	第一小赛勒克		
	la mQ										la d ^o m	第二小赛勒克		
3a m				la mQ		la mQ	la mQ		la		2a mQ	佩希热维		
la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	la	2aL mQ	太依克特		
la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	第一达斯坦		
la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	第二达斯坦		
la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	la m	第三达斯坦		
	la m	la m		la m		la m	la m			la m	la m	第四达斯坦		
						la m	la m				la m	第五达斯坦		
2a	3a	la	la	3a	la	la	3a	2a	la	2a	2a	第二麦西热甫	麦西热甫	
2a	2a	2a	2a	2a	2a	3a	la	3a	2a	2a	la	第二麦西热甫		
la	la	la	la	la mQ	la	la	la m	la m	la m	la	la	阿比倩希曼		

《乌孜哈勒木卡姆》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)	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 60$	$\underline{\underline{T. TDT DTT D}} \underline{\underline{DOT D}} \parallel$
	太艾则间奏曲与尾声	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 66$	$\underline{\underline{T. TDT DTT D}} \underline{\underline{DOT D}} \parallel$
	奴 斯 赫	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 48$	$\underline{\underline{TT TTT T}} \underline{\underline{D DD}} \parallel$
	奴斯赫间奏曲与尾声	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 48$	$\underline{\underline{TT TTT T}} \underline{\underline{D DD}} \parallel$
	朱 拉	$\frac{4}{4}$	$\text{♩} = 54$	$\underline{\underline{D TT DT T DD TO}} \parallel$
	赛 乃 姆	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 78$	$\underline{\underline{DOT OT T}} \underline{\underline{D DD}} \parallel$
	大 赛 勒 克	$\frac{5}{8} = \frac{(3+2)}{8}$	$\text{♩} = 40$	$\underline{\underline{D T TDT}} \underline{\underline{D T TDT}} \parallel$
	小 赛 勒 克	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 60$	$\underline{\underline{D DD T T}} \underline{\underline{ODDD TO}} \parallel$
	小赛勒克间奏曲与尾声	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 66$	$\underline{\underline{D DD T T}} \underline{\underline{ODDD TO}} \parallel$
	佩希热维(派西露)	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 54$	$\underline{\underline{D TTD TT}} \underline{\underline{D TTD TT}} \parallel$
	佩希热维间奏曲与尾声	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 54$	$\underline{\underline{D TTD TT}} \underline{\underline{D TTD TT}} \parallel$
太依克特	$\frac{6}{8}$	$\text{♩} = 54$	$\underline{\underline{D. TD T. TD}} \underline{\underline{D. TD T. TD}} \parallel$	
以散板结束“琼乃顿曼”部分				
达 斯 坦	第一达斯坦	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 52$	$\underline{\underline{DOT ODT}} \underline{\underline{D. TDT}} \parallel$
	第一达斯坦间奏曲	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 60$	$\underline{\underline{DOT ODT}} \underline{\underline{D. TDT}} \parallel$
	第二达斯坦	$\frac{7}{8} = \frac{(3+4)}{8}$	$\text{♩} = 33$	$\underline{\underline{DODT}} \underline{\underline{DODT}} \parallel$
	第二达斯坦间奏曲	$\frac{7}{8} = \frac{(3+4)}{8}$	$\text{♩} = 36$	$\underline{\underline{DODT}} \underline{\underline{DODT}} \parallel$
	第三达斯坦	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 136$	$\underline{\underline{D. TD}} \underline{\underline{T. TD}} \parallel$
	第三达斯坦间奏曲	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 150$	$\underline{\underline{D. TD}} \underline{\underline{T. TD}} \parallel$
	第四达斯坦	$\frac{7}{8} = \frac{(3+4)}{8}$	$\text{♩} = 33$	$\underline{\underline{D. DT}} \underline{\underline{D. DT}} \parallel$
	第四达斯坦间奏曲	$\frac{7}{8} = \frac{(3+4)}{8}$	$\text{♩} = 33$	$\underline{\underline{D. DT}} \underline{\underline{D. DT}} \parallel$
	第五达斯坦	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 50$	$\underline{\underline{D TTD TT}} \underline{\underline{D TTD TT}} \parallel$
	第五达斯坦间奏曲	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 54$	$\underline{\underline{D TTD TT}} \underline{\underline{D TTD TT}} \parallel$
麦 西 热 甫	第一麦西热甫	$\frac{7}{8} = \frac{(3+4)}{8}$	$\text{♩} = 36$	$\underline{\underline{D DDT}} \underline{\underline{D. D T}} \parallel$
	第二麦西热甫第一调	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 96$	$\underline{\underline{D TTD TT}} \underline{\underline{D TTD TT}} \parallel$
	第 二 调	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 102$	$\underline{\underline{D TTD TT}} \underline{\underline{D TTD TT}} \parallel$
	第 三 调	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 104$	$\underline{\underline{D TTD TT}} \underline{\underline{D TTD TT}} \parallel$
以散板结束整部“木卡姆”				

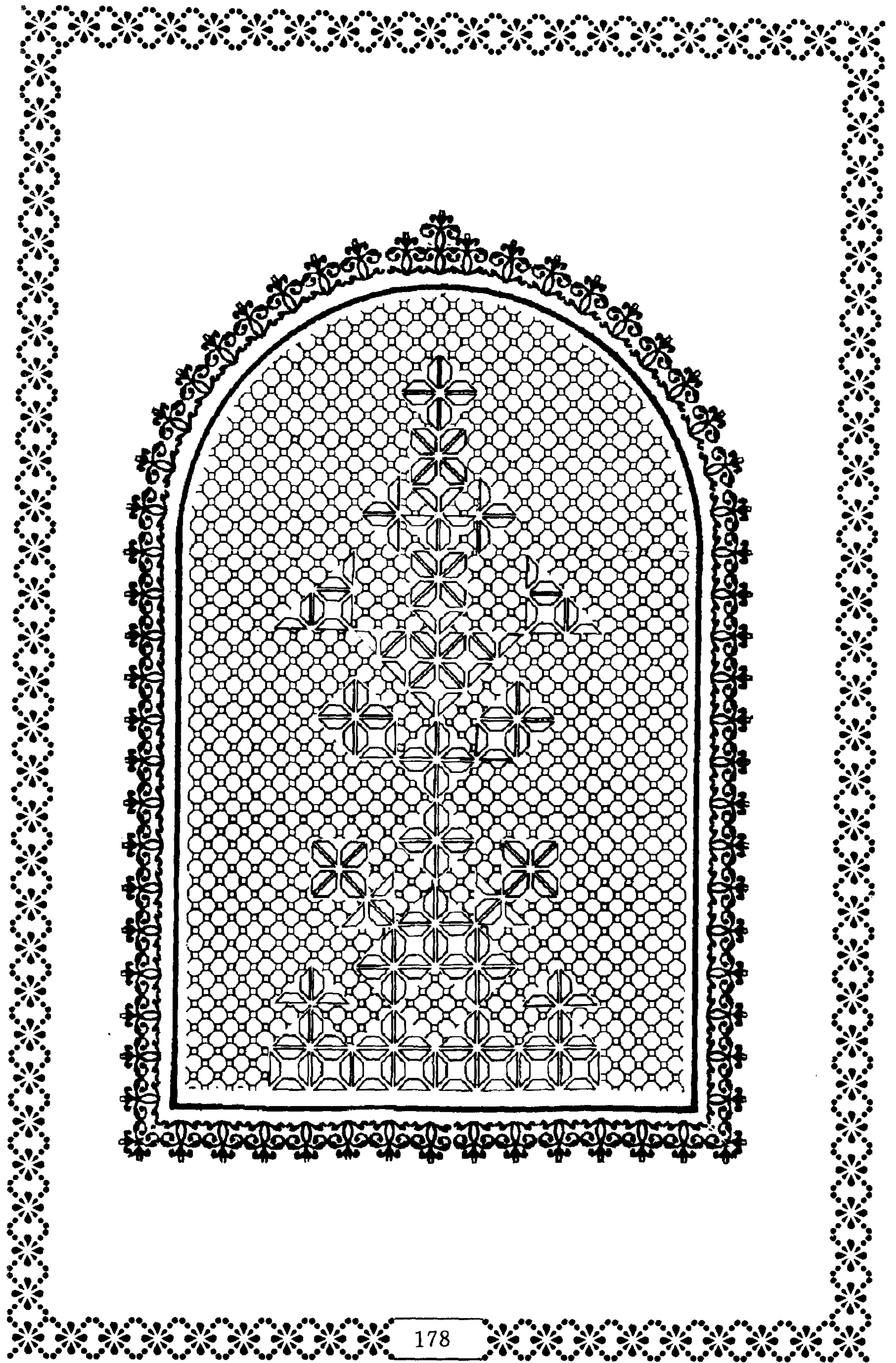
曲调统计一览表

分 类	原 来	增 加	共 计
琼乃颖曼	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	a

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