

维吾尔十二木卡姆

UIGHUR TWELVE MUQAM

I

拉克

RAK

中国大百科全书出版社

J642.211.5/1/:1

维吾尔十二木卡姆

1

拉克



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	

## 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文化的基础上,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.

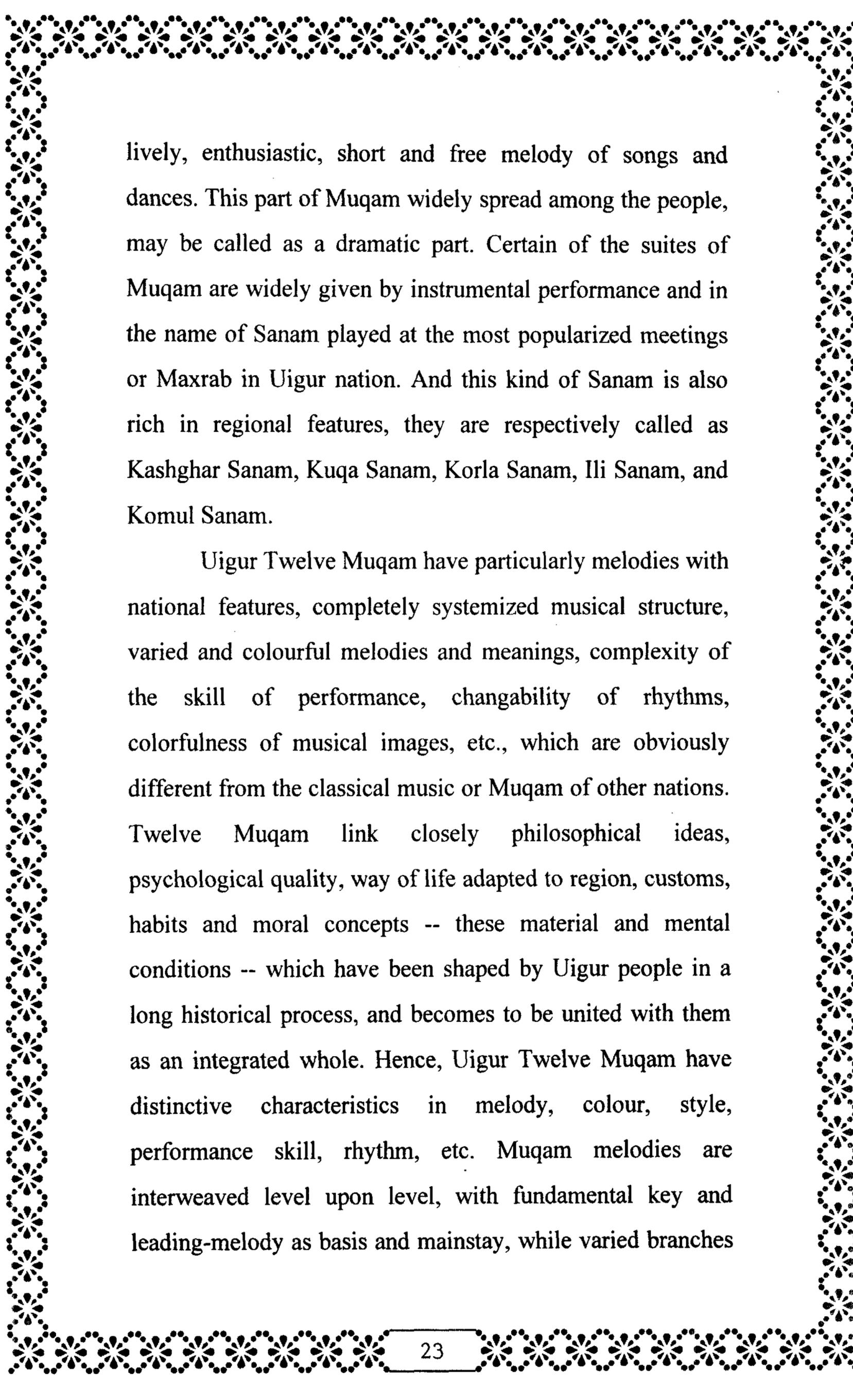
As early as 5th century, some main melodies belonging to the category of Twelve Muqam were recorded by juggleur Sujiwa of Kuqa with notations of picture (Tohri symbols). Then, Farabi applied some appropriate ideas of Arabic musical theory to Turkic folk music, and produced rules for recording notations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

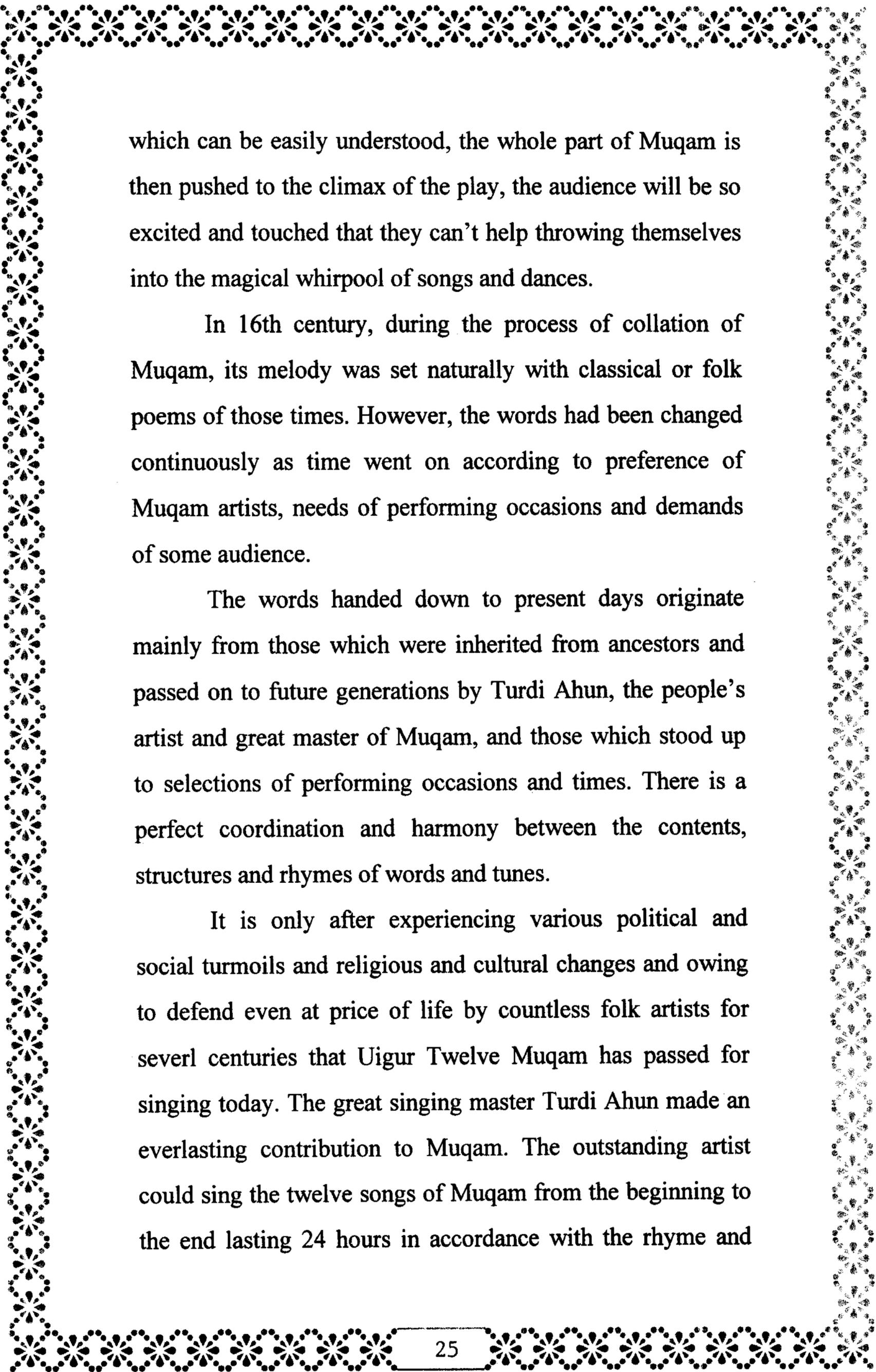
lively, enthusiastic, short and free melody of songs and dances. This part of Muqam widely spread among the people, may be called as a dramatic part. Certain of the suites of Muqam are widely given by instrumental performance and in the name of Sanam played at the most popularized meetings or Maxrab 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

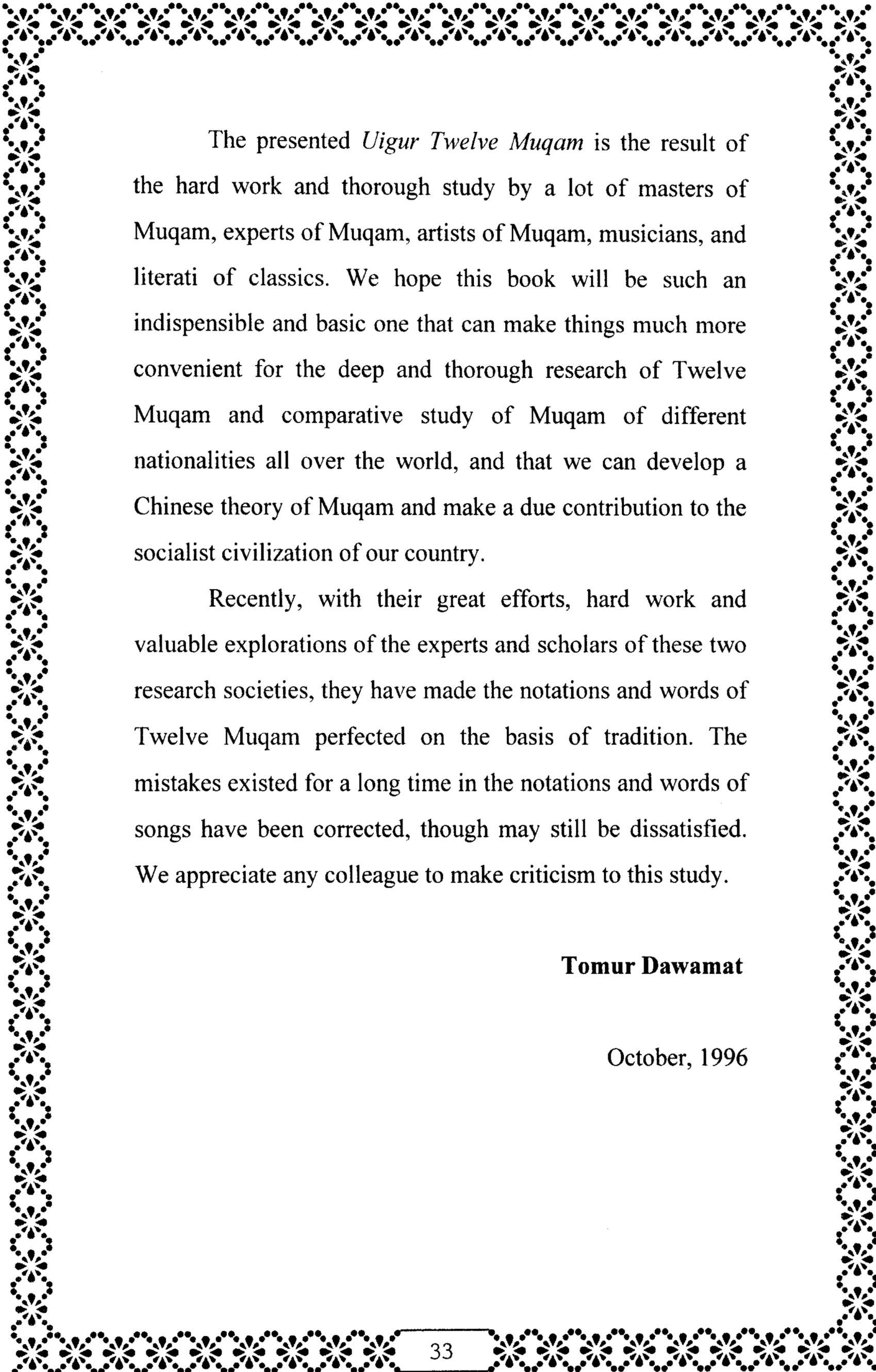
to which they systematically and seriously arranged the whole words of the songs for the third time. With exactly examining the origin of all the words, they tried to inherit thoroughly the tradition of making harmony between the rhythm and the content of the words as well as the songs of the composition.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

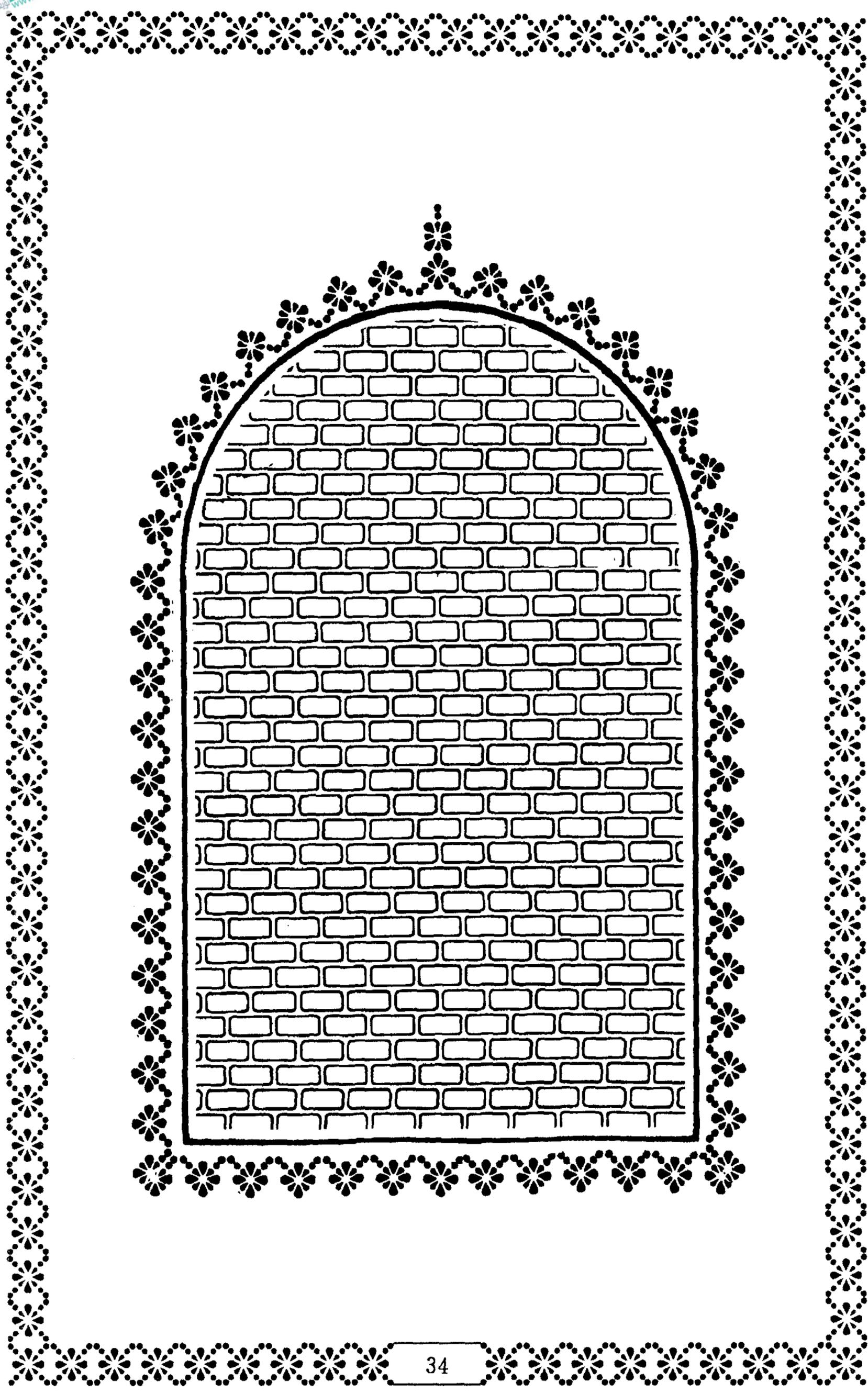
A decorative border with a repeating floral pattern surrounds the text.

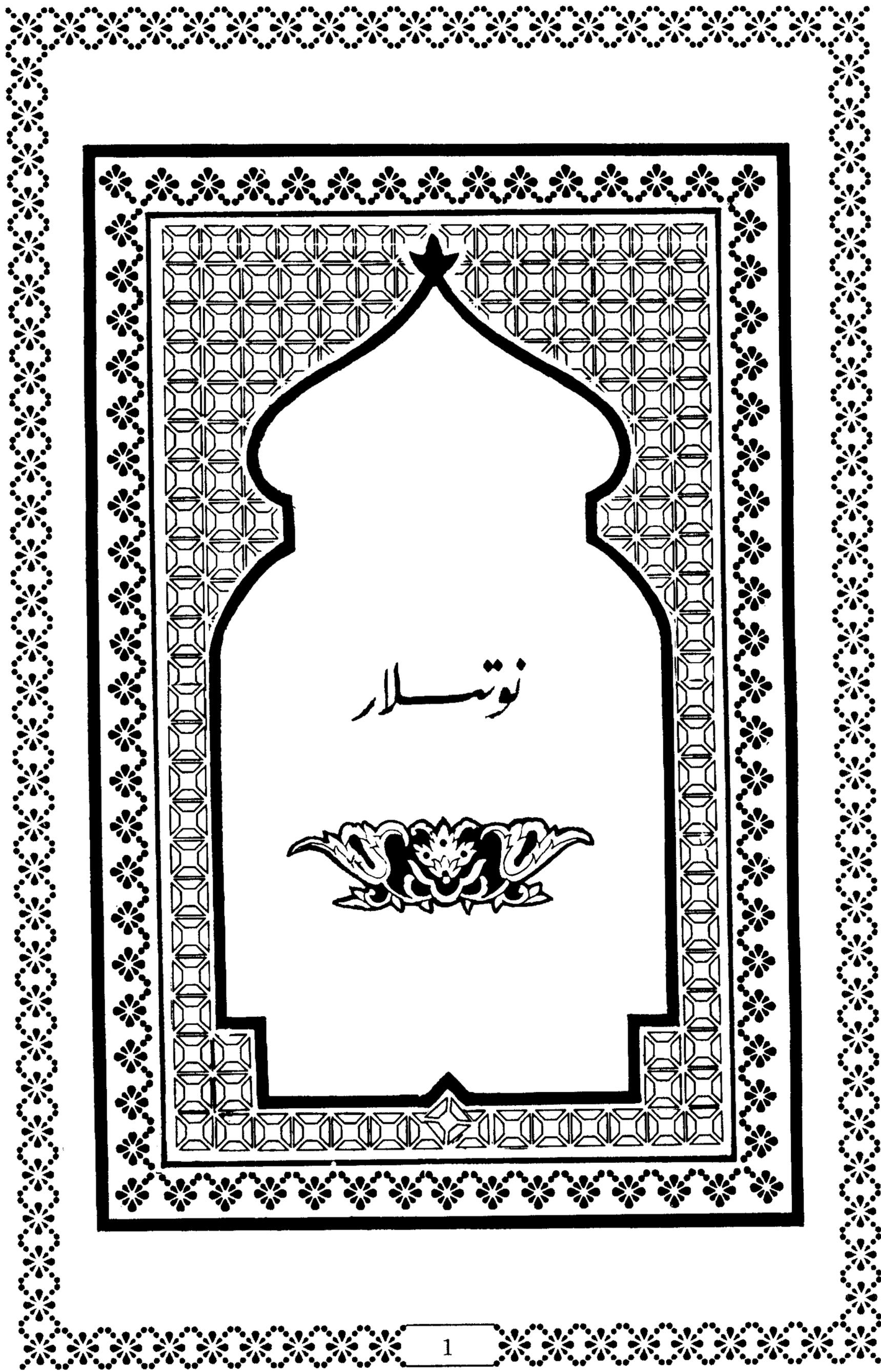
The presented *Uigur Twelve Muqam* is the result of the hard work and thorough study by a lot of masters of Muqam, experts of Muqam, artists of Muqam, musicians, and literati of classics. We hope this book will be such an indispensable and basic one that can make things much more convenient for the deep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

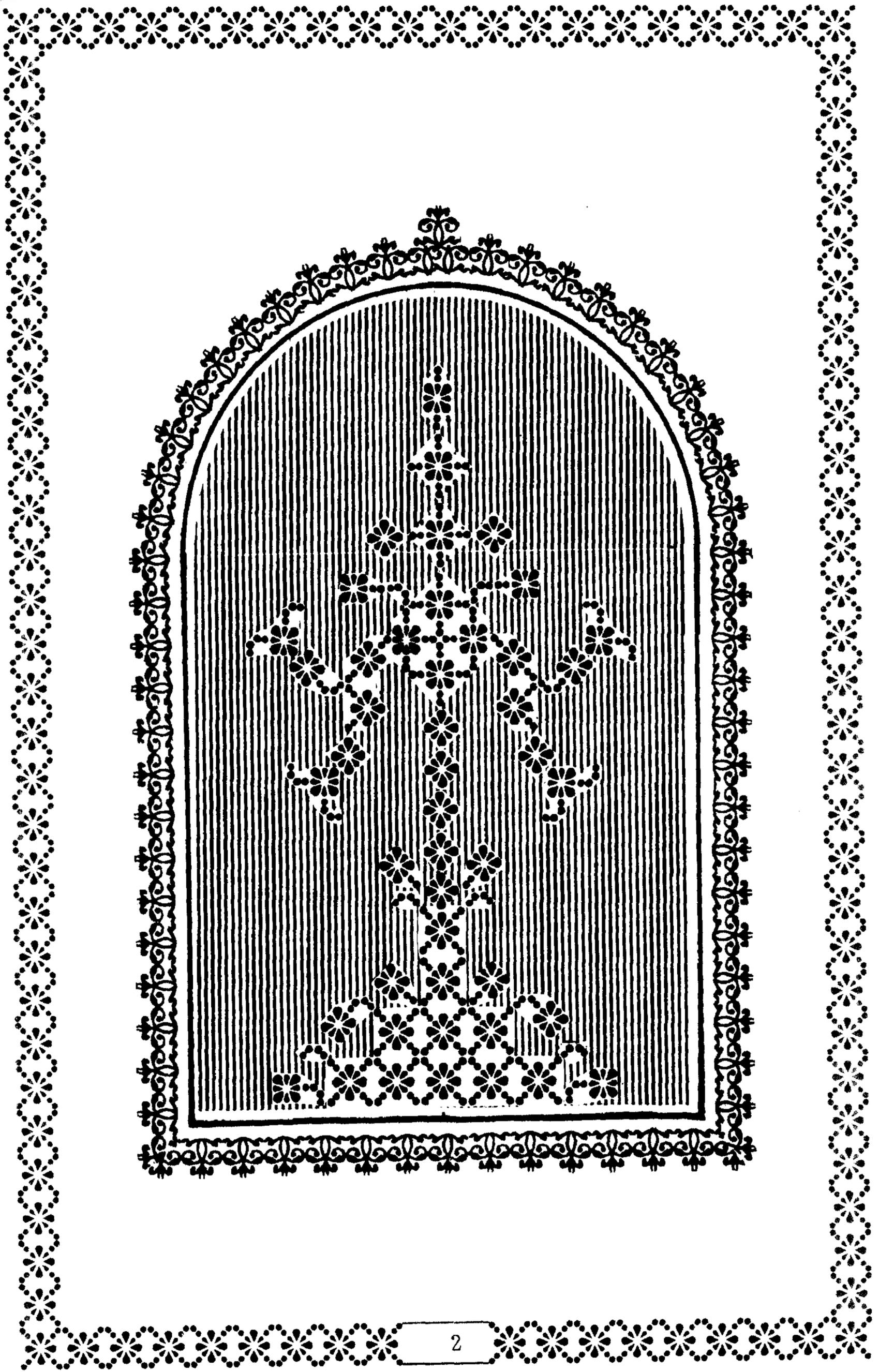
October, 1996





نومسلا





# 总 目 录

序 .....	1
英文序 .....	17
乐谱 .....	1
拉丁文转写 .....	99
歌词 .....	151
注释 .....	203
古典诗人小传 .....	233
乐谱记录的几点说明 .....	242
曲目一览表 .....	244

# 目 录

## 琼乃额曼

序曲 .....	(1)
第一太艾则 .....	(6)
第一太艾则间奏曲与尾声 .....	(6)
第二太艾则 .....	(14)
第二太艾则间奏曲与尾声 .....	(14)
奴斯赫 .....	(20)
第一奴斯赫 .....	(20)
第一奴斯赫间奏曲与尾声 .....	(20)
第二奴斯赫 .....	(25)
第二奴斯赫间奏曲与尾声 .....	(25)
穆斯台扎特 .....	(27)
穆斯台扎特间奏曲与尾声 .....	(27)
朱拉 .....	(32)
赛乃姆 .....	(33)
大赛勒克 .....	(36)
第一小赛勒克 .....	(37)
第一小赛勒克间奏曲与尾声 .....	(37)
第二小赛勒克 .....	(46)
第二小赛勒克间奏曲与尾声 .....	(46)

佩希热维 ..... (53)

佩希热维间奏曲与尾声 ..... (53)

太依克特 ..... (59)

太依克特间奏曲 ..... (59)

## 达斯坦

第一达斯坦 ..... (66)

第一达斯坦间奏曲 ..... (66)

第二达斯坦 ..... (71)

第二达斯坦间奏曲 ..... (71)

第三达斯坦 ..... (78)

第三达斯坦间奏曲 ..... (78)

第四达斯坦 ..... (84)

第四达斯坦间奏曲 ..... (84)

第五达斯坦 ..... (88)

第五达斯坦间奏曲 ..... (88)

## 麦西热甫

第一麦西热甫 ..... (91)

第二麦西热甫 ..... (94)

# چوڭ نىغمە

## 琼乃额曼

### مۇقەددىمە

#### 序曲



A musical score consisting of ten staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The score is framed by a decorative border of repeating floral motifs. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams, and includes several measures with triplets and ornaments. The staves are numbered 2) through 4) at various points.

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 such as eighth and sixteenth notes, often grouped with beams. There are also rests and dynamic markings. Staves 6, 7, 8, and 9 are explicitly numbered below the staff lines. The music appears to be a single melodic line, possibly for a flute or violin. The score is framed by a decorative border of repeating floral motifs.





بىرىنچى تەنەزىزە  
第一太艾则

بىرىنچى تەنەزىزە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى

第一太艾则间奏曲与尾声

♩ = 60

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

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

1)2)

The musical score consists of ten staves of music in G major. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents. Fingering numbers are indicated throughout the piece: 1, 2, 3, 4, and 5. The score is presented in a single system across ten staves.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a single melodic line. It consists of ten staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is written in a style that suggests a traditional or folk melody, possibly for a stringed instrument like a guqin or a similar instrument. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. There are several articulation marks, including 'v' (accents) and '6)' (fingerings). The page is framed by a decorative border of repeating floral motifs.



8)



9)



9)



10)





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 such as eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. The score is framed by a decorative border of repeating floral motifs.







ئىككىنچى تەننەزە  
第二太艾则

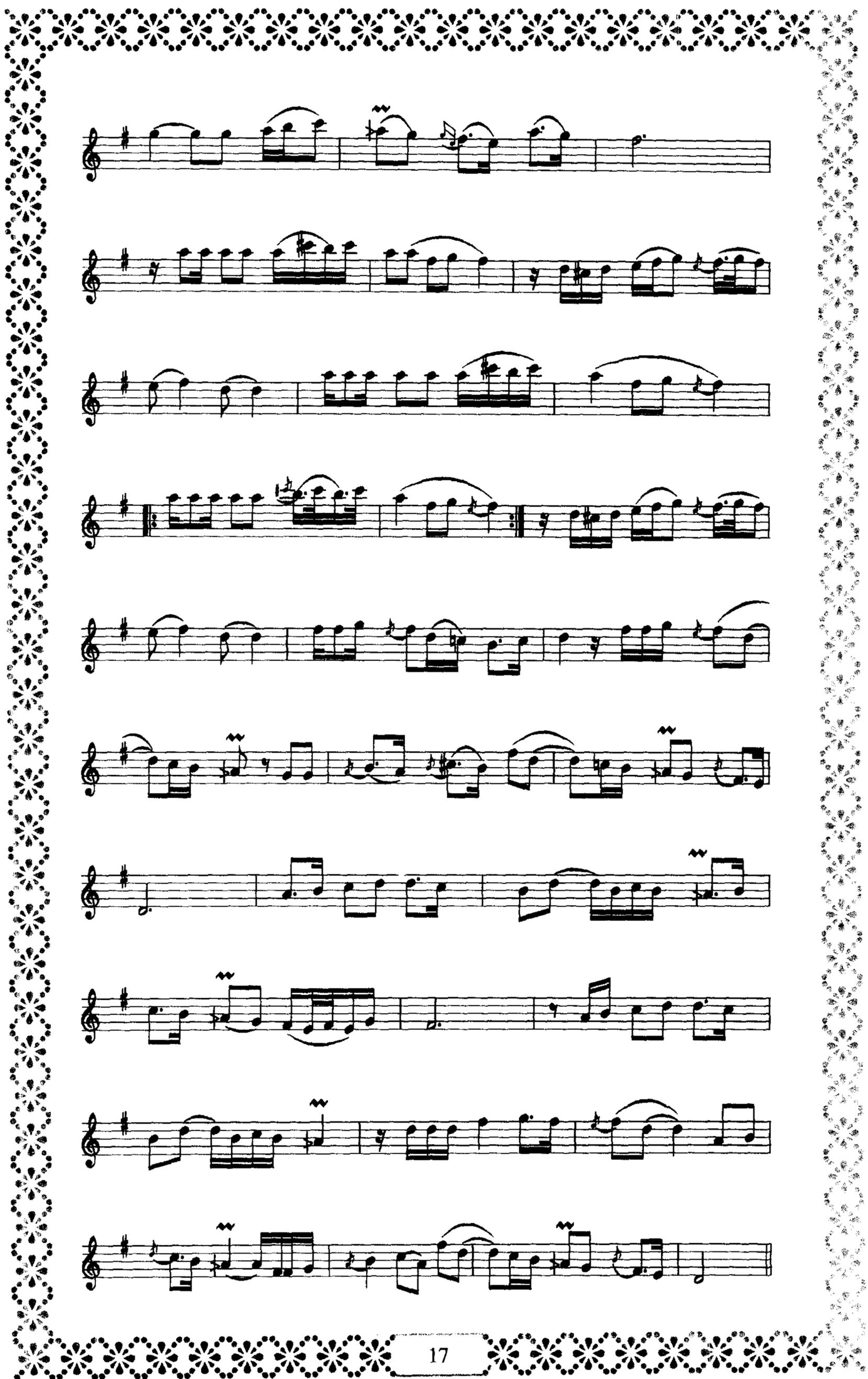
ئىككىنچى تەننەزە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى

第二太艾则间奏曲与尾声





The image displays a musical score for a piece in G major, consisting of ten staves of notation. The score is enclosed in a decorative border with a repeating floral pattern. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The fifth staff features a double bar line with a repeat sign (two dots) above it. The notation is written in a style typical of traditional Chinese music transcriptions, with a focus on melodic lines and specific ornaments.



A decorative border with a repeating floral pattern surrounds the page content.



A musical score consisting of ten staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. The music features melodic lines with slurs and accents, and some staves include repeat signs.

♩ = 66-69

T T ||: T TTT T T D | D OT D | TTT T T D |

D OT D :||

1. 2.

The musical score consists of ten staves of music. The first staff has two first endings (1. and 2.). The second staff features five trills (tr) and a first ending (1.). The third staff has a second ending (2.). The fourth staff has two first endings (1. and 2.). The fifth staff is a continuation of the melody. The sixth staff includes ornaments (wavy lines) and a first ending (1.). The seventh staff has a *rit* (ritardando) marking. The eighth staff includes a tempo marking  $\text{♩} = 60-63$  and a complex sequence of chords:  $\text{I, III, I, I, D} \mid \text{D, 0, I, D} \mid \text{III, II, D} \mid$ . The ninth staff has a chord sequence:  $\text{D, 0, I, D} \mid$ . The tenth staff has two first endings (1. and 2.).




  
 بىرىنچى نۇسخە  
 第一奴斯赫

بىرىنچى نۇسخە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى

第一奴斯赫间奏曲与尾声







16)

- 66



ئىككىنچى نۇسخە  
 第二奴斯赫

ئىككىنچى نۇسخە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى  
 第二奴斯赫间奏曲与尾声

♩ = 96

Musical score for a piece in G major, featuring ten staves of notation. The score includes a key signature of one sharp (F#), a 4/4 time signature, and various musical notations such as slurs, ties, and ornaments. The fourth staff includes a tempo marking of quarter note = 100-104 and a rhythmic notation "T T T T D | D O D D |". The third staff ends with "( ) D.C.". The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

  
 مۇستەھزاد  
 穆斯台扎特

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

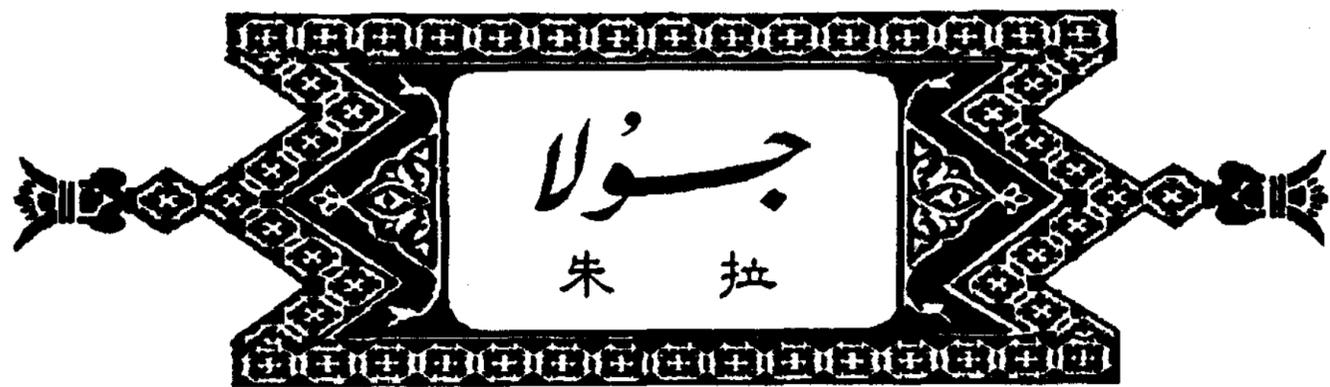
♩ - 104 - 108

A musical score consisting of ten staves of music, enclosed within a decorative border of repeating floral motifs. The music is written in a single system on a grand staff (treble clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several measures contain dynamic markings, specifically 'v' (forte) and 'f' (fortissimo). The notation includes slurs, ties, and accents, indicating phrasing and emphasis. The overall style is that of a traditional musical manuscript.

The image displays a musical score consisting of ten staves of music. The score is enclosed within a decorative border featuring a repeating floral or geometric pattern. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Several notes are marked with a 'v' (accents) and some are grouped with slurs. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for a piece in G major, 5/4 time. The score consists of ten staves of music. The first five staves contain the main melody with various ornaments and phrasing. The sixth staff is a double bar line with a tempo marking of quarter note = 108-112 and a sequence of guitar chords: D, T, T, O, T, T, D, D | T, T, O, T, T, D, D, D. The remaining five staves continue the melody with more complex rhythmic patterns and ornaments.

The image displays a musical score consisting of ten staves of music. The notation is primarily in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first nine staves contain melodic lines with various note values, including eighth and sixteenth notes, and some rests. The tenth staff features a rhythmic notation section with letters T, D, and O placed below the notes, indicating specific rhythmic patterns. Above this section, the numbers -104-108 are written. The entire score is enclosed within a decorative border of repeating floral motifs.



♩ = 70





چوڭ سەلتەقە  
大赛勒克

$\text{♩} = 42$

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

2)4)

D.C.

5)7)

6)8)



بىرىنچى كىچىك سەلىقە  
 第一小赛勒克

بىرىنچى كىچىك سەلىقە، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى  
 第一小赛勒克间奏曲与尾声



This page contains ten staves of musical notation, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. The page is framed by a decorative border of repeating floral motifs. At the bottom center, the page number '38' is enclosed in a decorative box.

38

The page contains ten staves of musical notation in a single system. The notation is written on a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several dynamic markings, including accents and hairpins. The page is framed by a decorative border of repeating floral motifs. At the bottom center, the page number '39' is printed within a decorative box.











1. 2. ♩ = 72

Musical score consisting of ten staves of music in a single system. The first staff includes first and second endings. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of ♩ = 72. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The image displays a musical score consisting of ten staves of music. The score is enclosed within a decorative border featuring a repeating floral or geometric pattern. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several instances of accents (wavy lines above notes) and dynamic markings. A section of the score is marked with a double bar line and repeat dots, followed by a section marked with a 'D.S.' (Da Capo) instruction. The overall style is that of a traditional manuscript or a printed score for a specific instrument or voice.

ئىككىنچى كىچىك سەلىقە  
 第二小赛勒克

ئىككىنچى كىچىك سەلىقە، مەرغۇلى  
 第二小赛勒克间奏曲

♩ = 84

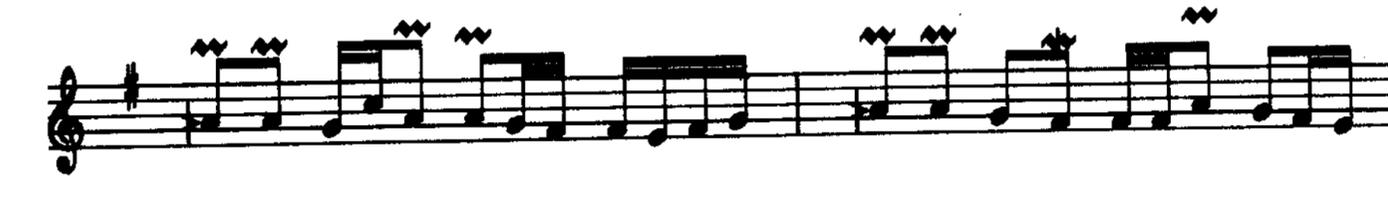
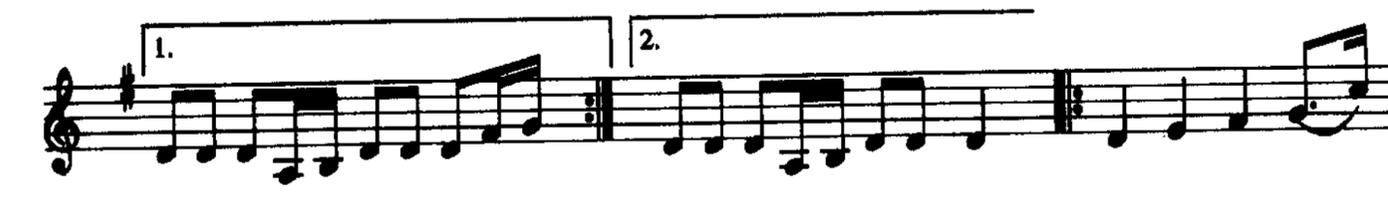
The image displays a musical score consisting of ten staves of music. The notation is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and ties. There are several instances of dynamic markings, such as accents and hairpins, and some notes are marked with a 'v' symbol. The score is enclosed within a decorative border of repeating floral motifs.



Musical score consisting of ten staves of music in treble clef, key of D major, and 2/4 time. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, along with slurs, ties, and dynamic markings like *mf* and *ff*. A fermata is present over the final note of the tenth staff.

♩ = 84-88

D • D T T O D D D T | D D D T T O D D D T |



The image displays a musical score consisting of ten staves of music. The score is enclosed within a decorative border of repeating floral motifs. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several instances of repeat signs (double bar lines with dots) and fermatas. Some notes are marked with accents (^). The score is presented in a clean, black-and-white format.

The image displays a musical score consisting of eight staves of music. The music is written in G major (one sharp) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with beams. Many notes are marked with ornaments (wavy lines above the notes). The score includes repeat signs and a *rit* (ritardando) marking above the final staff. The entire page is framed by a decorative border of repeating floral motifs.



# پىشروۋ

佩希热维

پىشروۋ، مەرغۇلى ۋە چۈشۈرگىسى  
 佩希热维间奏曲与尾声

$\text{♩} = 60$

( D T 0 D T | D D T D D T )  
 1)3)

1. 2. 2)4)

D.C.

5) 6)



10)

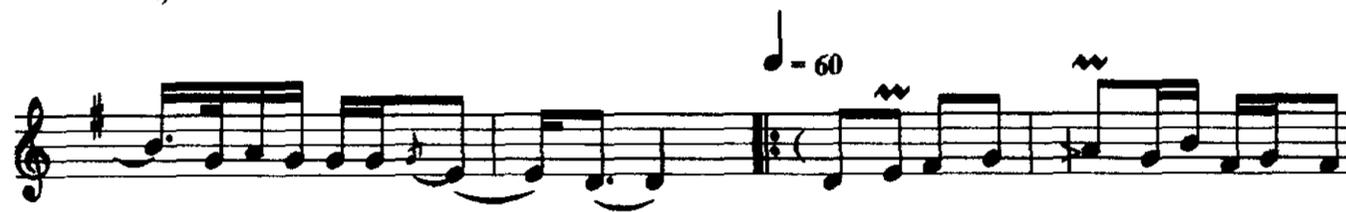
11)

12)

13)15)

1. 2. 14)16)

55





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 various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. Some notes are marked with accents (^^) and there are repeat signs (double bar lines with dots) throughout the piece.

A single melodic line on a treble clef staff, consisting of ten measures. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and various ornaments such as grace notes and trills. There are repeat signs with first and second endings. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

23)25)

24)26)

1.

2.



تەئىكىدە، مەرغۇلى  
太依克特间奏曲

$\text{♩} = 168$

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

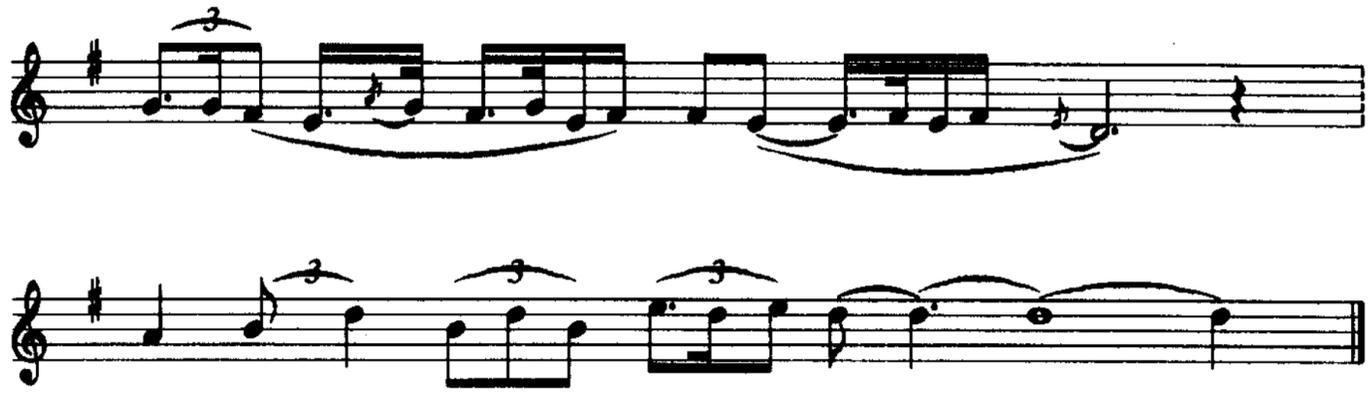
This page contains ten staves of musical notation, likely for a single melodic line. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests, slurs, and accents. The piece concludes with a double bar line. The entire page is framed by a decorative border of repeating floral motifs.

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 such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The music is presented in a clear, black-and-white format, suitable for educational or performance purposes.



- 168 - 172

A musical score for a single melodic line on a treble clef staff. The score consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of ornaments (wavy lines above notes) and a *rit* (ritardando) marking. The score is enclosed in a decorative border with a repeating floral pattern.



داستان  
达斯坦

بیرنجی داستان  
第一达斯坦

بیرنجی داستان، مهرغولی  
第一达斯坦间奏曲

♩ = 60

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

D T T T T D

1)

The musical score consists of ten staves of music, all in treble clef and G major. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. The first ending is marked with '1.' and the second ending with '2.'. The third ending is marked with '3)'. The score is framed by a decorative border of repeating floral motifs.



The musical score is presented on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first staff includes a first ending bracket labeled '4.'. The second staff features a tempo marking of quarter note = 66. The score contains various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. The final staff includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The entire page is framed by a decorative border of repeating floral motifs.

This page contains ten staves of musical notation, likely for a single melodic line. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several instances of slurs and accents (marked with 'v'). The music is presented within a decorative border consisting of a repeating floral or star-like pattern.



ئىككىنچى داستان  
 第二达斯坦

ئىككىنچى داستان، مەرغۇلى  
 第二达斯坦间奏曲

$\text{♩} = 36$

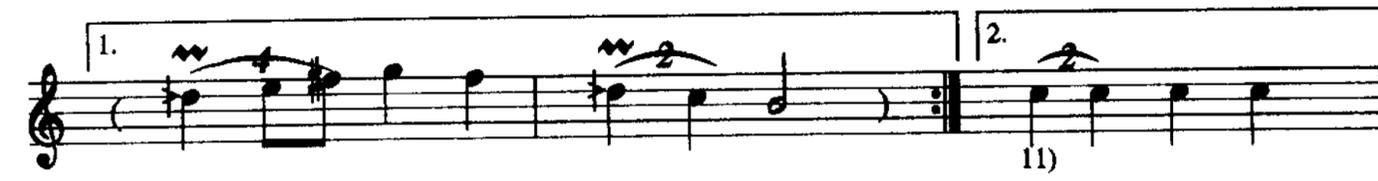
( D. D T | D. D T )

1) 2)

3)

4)









The image displays ten staves of musical notation, each beginning with a treble clef. The notation includes various note values, rests, and ornaments. The first staff features a double bar line with repeat dots. The second staff has a double bar line with repeat dots. The third staff has a double bar line with repeat dots. The fourth staff has a double bar line with repeat dots. The fifth staff has a double bar line with repeat dots. The sixth staff has a double bar line with repeat dots. The seventh staff has a double bar line with repeat dots. The eighth staff has a double bar line with repeat dots. The ninth staff has a double bar line with repeat dots. The tenth staff has a double bar line with repeat dots.



ئۈچىنچى داستان

第三达斯坦

ئۈچىنچى داستان، مەرغۇلى

第三达斯坦间奏曲

♩ = 128

( D 0 T D | T 0 T D )

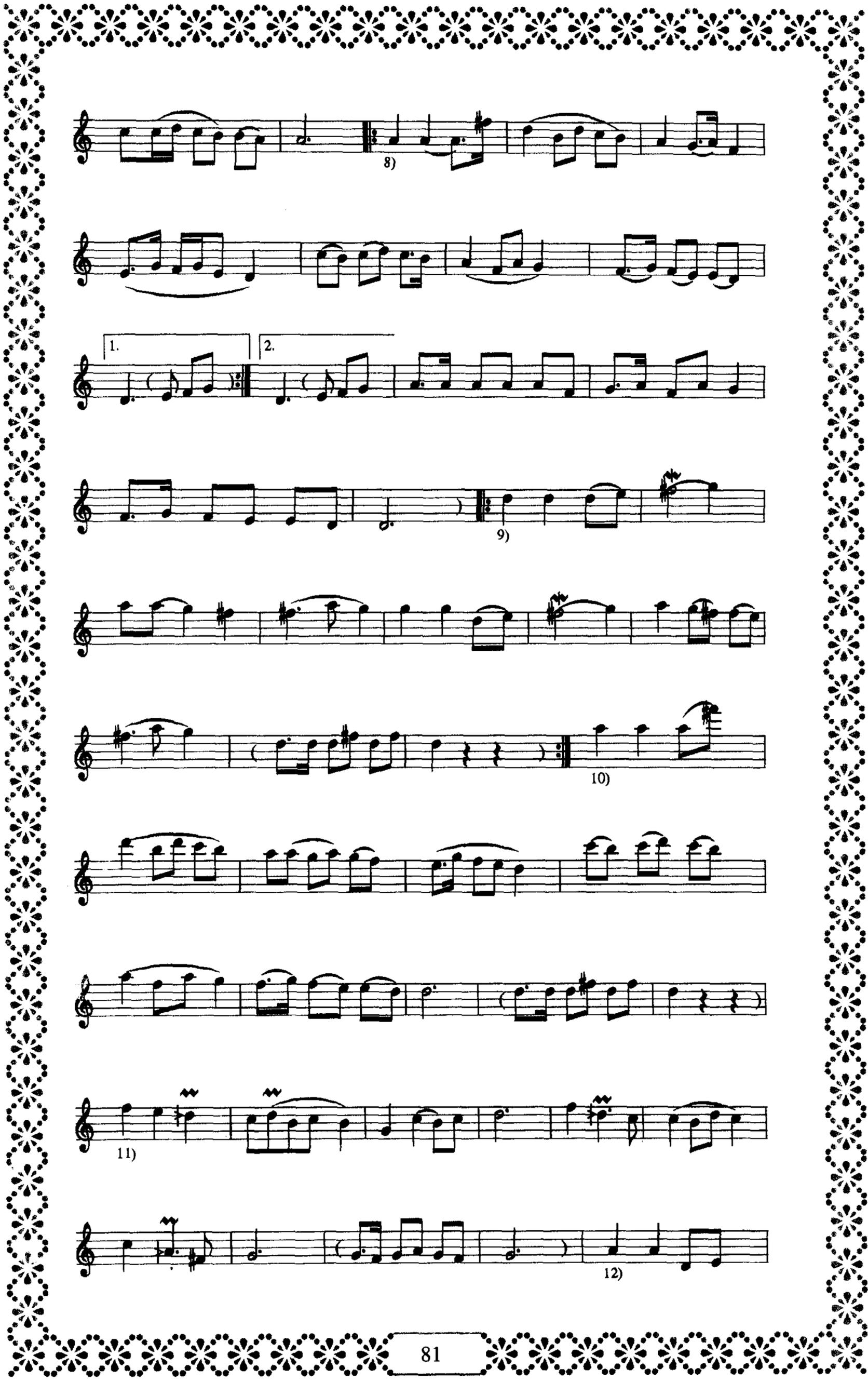
1)

2)

The musical score consists of seven staves of music in a single system. The first staff includes a tempo marking of ♩ = 128 and a rhythmic notation below the staff: ( D 0 T D | T 0 T D ). The notation uses various note values, rests, and ornaments. The second and third staves contain melodic lines with some ornaments. The fourth staff has a first ending bracket labeled '1)'. The fifth and sixth staves continue the melodic line with slurs. The seventh staff has a second ending bracket labeled '2)'.

The page contains ten staves of musical notation in a single system. The notation is written on a five-line staff with a treble clef. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with beams and slurs. There are several measures with rests. The score includes performance markings such as '3)' and '4)' below the staff, and first and second endings marked '1.' and '2.' above the staff. The entire page is framed by a decorative border of repeating floral motifs.





8)

1. 2.

9)

10)

11)

12)

A page of musical notation featuring ten staves of music. The page is framed by a decorative border of repeating floral motifs. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. A tempo marking of  $\text{♩} = 150$  is present on the fourth staff. The page number 82 is centered at the bottom.



# تۆتىنچى داستان

## 第四达斯坦

### تۆتىنچى داستان، مەرغولى

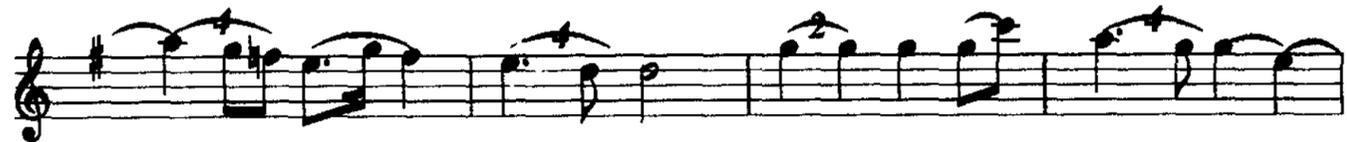
#### 第四达斯坦间奏曲

$\text{♩} = 36$

( D. D T | D D D T )

1)

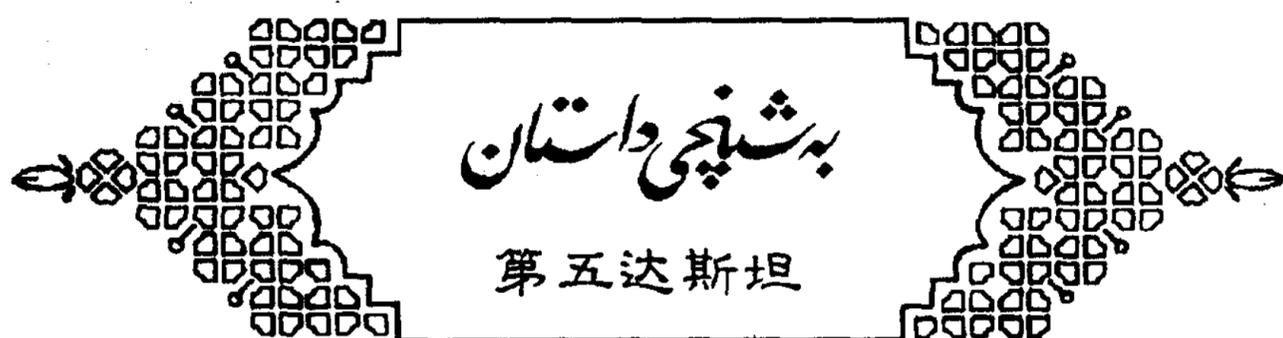
2)





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 note values, rests, and dynamic markings. The score is framed by a decorative border of repeating floral motifs.




  
 به‌شېنچې داستان  
 第五达斯坦

به‌شېنچې داستان، مه‌رغولی  
 第五达斯坦间奏曲



2.  
2)4)

1. 2.

D.S. 5)

5)7) 6)8)

6)8)

1. 2.

7) D.S.

3.  
8)

♩ = 52

1. 2.

1. 2.

2.

90

مەشرەپ  
 麦西热甫

بىرىنچى مەشرەپ  
 第一麦西热甫

$\text{♩} \cdot \text{♩} = 40$

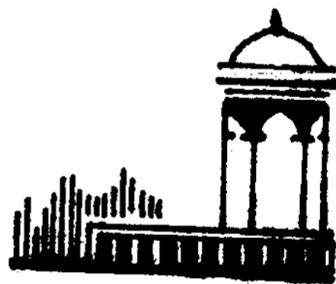
1)

2)

2)

This page contains ten staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff includes a double bar line with a repeat sign and the annotation "3)5)". The third staff continues the melodic line. The fourth staff features a double bar line with a repeat sign and the annotation "4)6)". The fifth staff continues the melody. The sixth staff has a first ending bracket labeled "1. 2. 3." and a second ending bracket labeled "2.", with the instruction "D.S." below the first ending. The seventh staff continues the melody. The eighth staff has a first ending bracket labeled "1." and a second ending bracket labeled "2.", with the annotation "8)" at the end. The ninth and tenth staves continue the melodic line. The page is framed by a decorative border of repeating floral motifs.

The musical score consists of eight staves of music in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. First and second endings are indicated by '1.' and '2.' above the notes. The score is divided into sections by rehearsal marks, with the numbers 9) and 10) appearing below the staves. The final staff concludes with a double bar line and repeat dots.



سنگینچی مەشروب  
第二麦西热甫

♩ = 96

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

1. 2.)

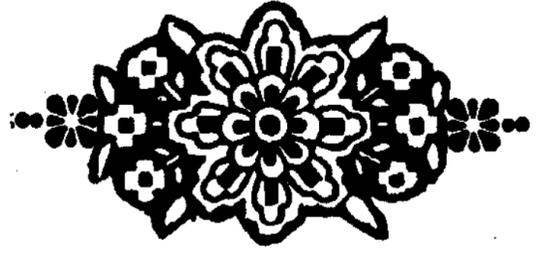
2.)

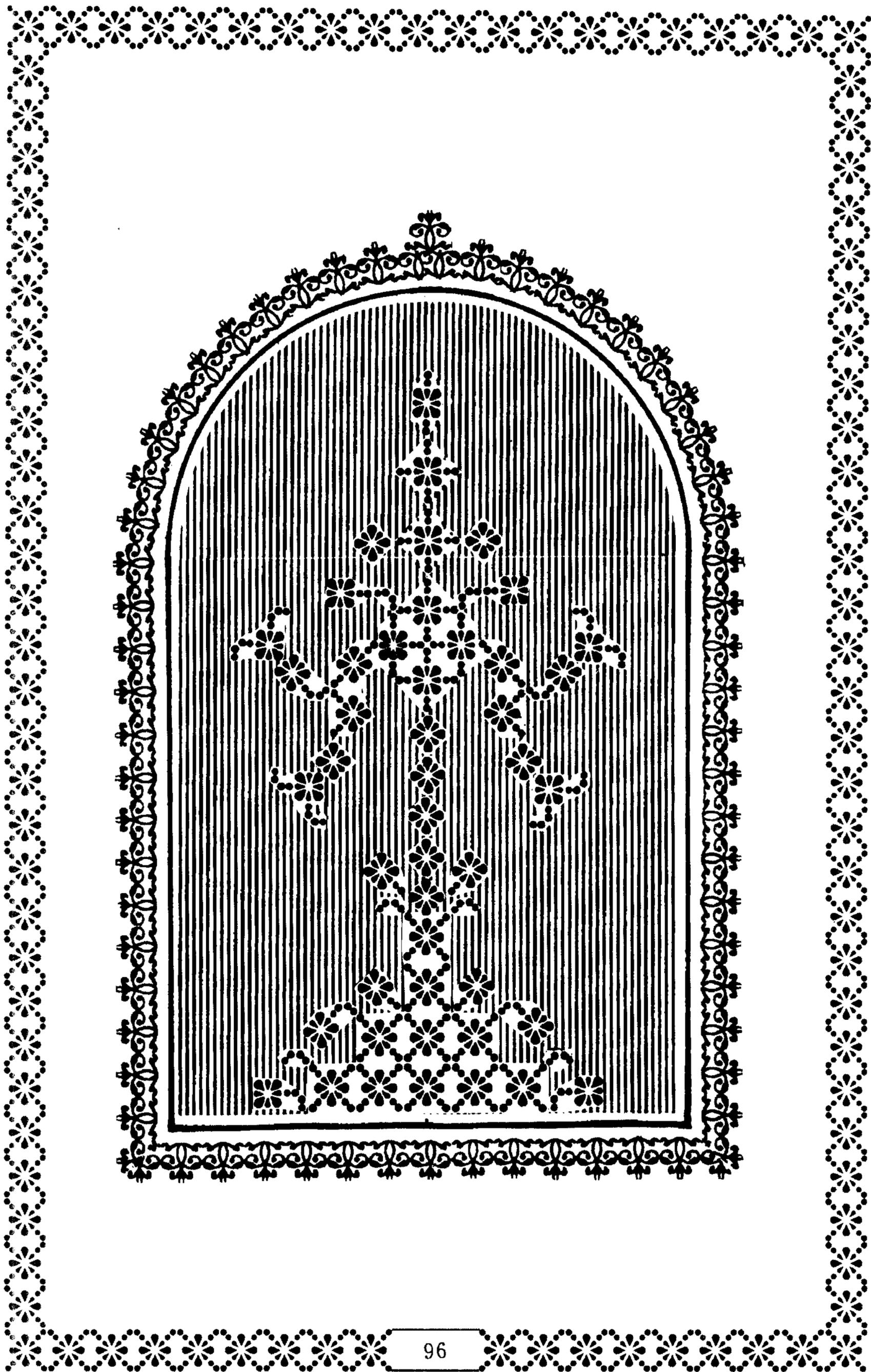
3.)

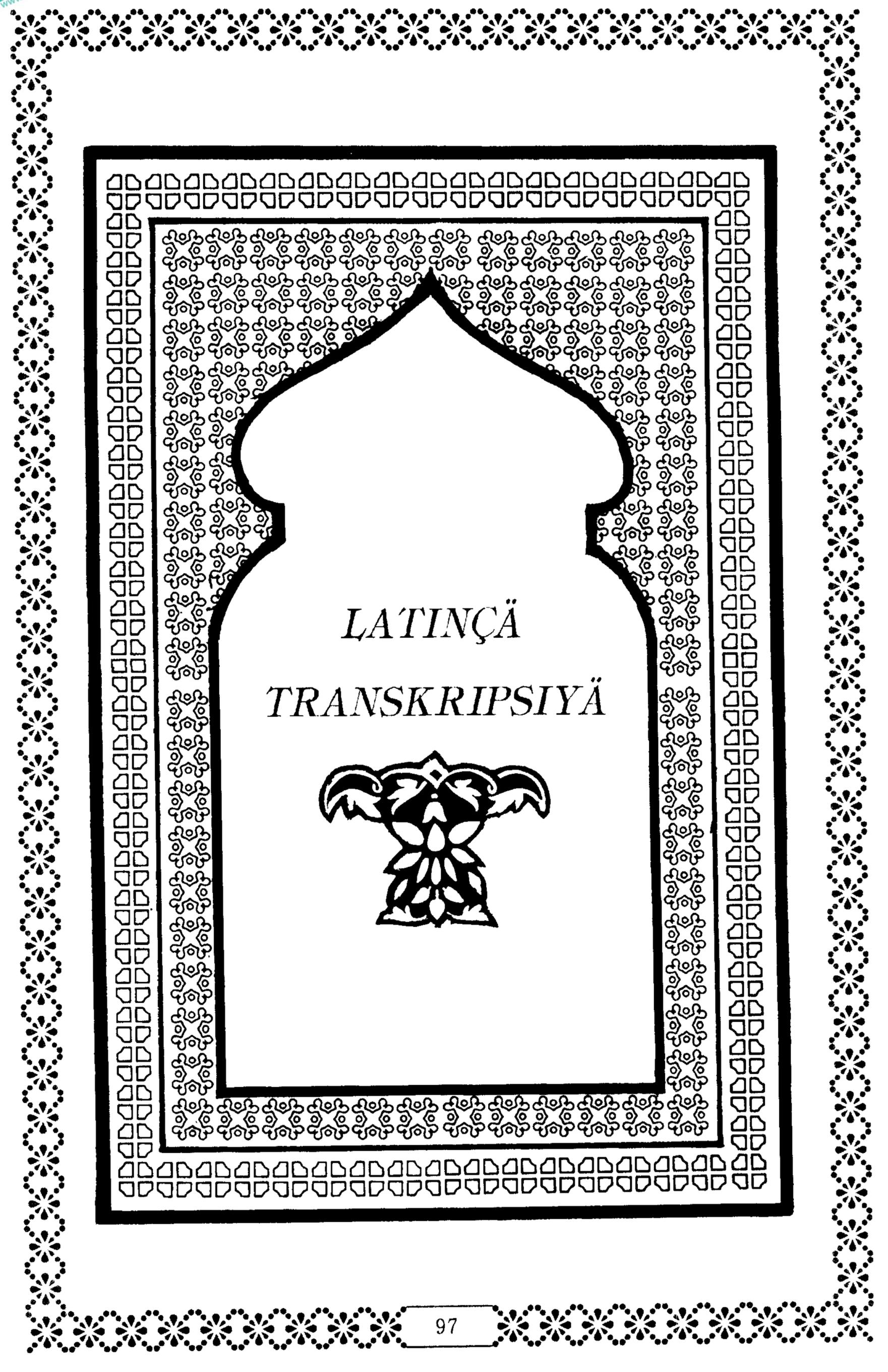
4.)

5.)

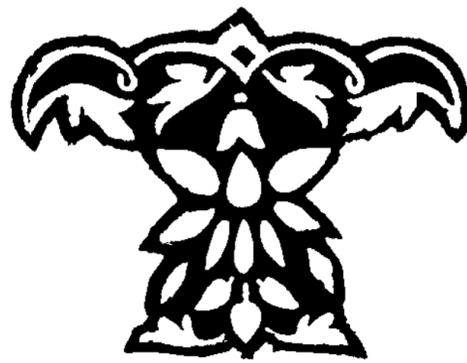
The musical score consists of seven staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a melodic line with a repeat sign and a fermata over the first measure, followed by a sequence of eighth and sixteenth notes. A circled '6)' is placed below the staff. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a more active melodic line with frequent eighth notes. The fourth staff includes the marking 'D.S.' (Da Capo) and continues the melodic development. The fifth staff has a tempo marking '♩ = 68' and features a long, sweeping melodic line with a fermata. The sixth and seventh staves conclude the piece with intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

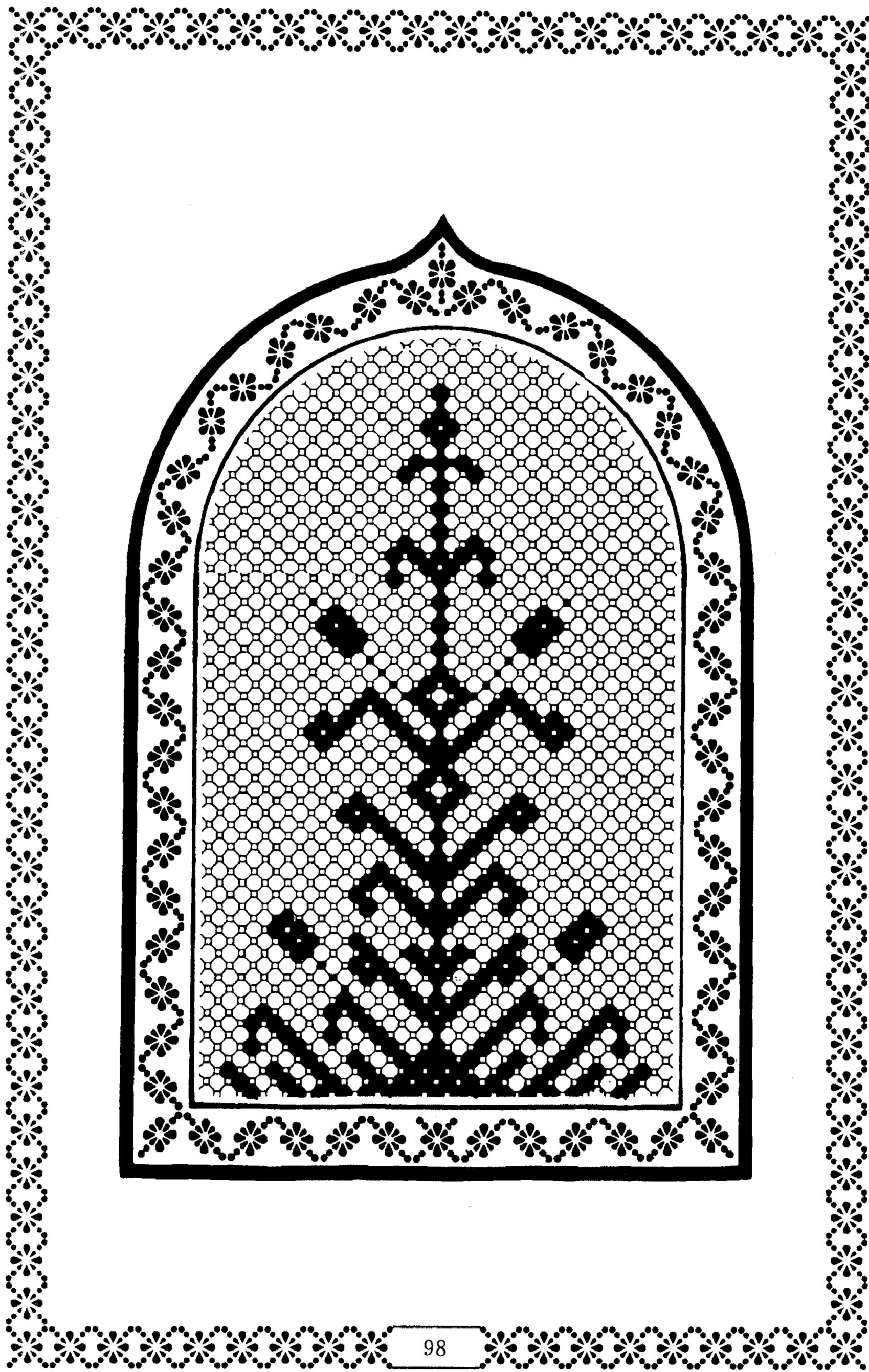






LATINÇÄ  
TRANSKRIPSIYÄ





## MUNDARİJÄ

### ÇON NÄGMÄ

#### Muqäddimä

*Setarim tariğä* ..... *Mäšrüb* (103)

#### Birinçi Täazzä

*Äšraqät min* ..... *Näwa'i* (105)

#### Birinçi Täazzä Çüşürgisi

*Täšnä lab olmä* ..... " (106)

#### Ikkinçi Täazzä (Birinçi ahañ)

*Saqiya*, ..... *Näwa'i* (107)

#### Ikkinçi ahañ

*Halu ähwal özgäcä* ..... *Şadiqi* (108)

#### Ikkinçi Täazzä Çüşürgisi

*Piri šäš hal* ..... " (109)

#### Birinçi Nusxä

*Çäkkändä* ..... *Näwa'i* (110)

#### Birinçi Nusxä Çüşürgisi

*Bolğ il Näwa'i* ..... " (111)

## **İkkinçi Nusxä**

*Körmädim sändäk* ..... *Qäländär* (112)

## **Mustahzad**

*Yuqtur bu* ..... *Mähzun* (114)

## **Mustähzad Çüşürgisi**

*Köz salma* ..... " (115)

## **Jula**

*Şox ikki* ..... *Näwa'i* (116)

## **Sänäm**

*'Aräz quyaşın* ..... " (117)

## **Çoñ Şalıqä**

*Seniñ janiñ* ..... *Xälq qoşiqi* (118)

*Yarniñ yöliki* ..... *Xälq qoşiqi* (118)

## **Birinçi Kiçik Şalıqä (Birinçi Ahañ)**

*Yänä ne çihräğ ä* ..... *Näwa'i* (120)

## **İkkinçi Ahañ**

*Häyhatkim* ..... *Näwa'i* (121)

## **Üçinçi Ahañ**

*Aq alma* ..... *Xälq qoşiqi* (123)

## **Tötinçi Ahañ**

*Aymağil* ..... *Huwäyda* (123)

## **Birinçi Kiçik Şalıqä Çüşürgisi**

*'Aql etti* ..... " (124)

## **İkkinçi Kiçik Şalıqä**

*Keçä kälgümdür* ..... *Näwa'i* (125)

**Piřrāw (Birinci ahañ)**

*Iřqin otigä* ..... *Mařrāb* (127)

**Ikkinçi Ahañ**

*Äylädiñ* ..... *Ayazi* (128)

**Piřraw Çüşürgisi**

*Saqi , qädähni* ..... (*Mäřrāb*) (130)

**Tä'kid (Birinci ahañ)**

*Äy Şäba ,* ..... *Mäřhuri* (131)

**Ikkinçi ahañ**

*Xäzan ättim* ..... *Huwäyda* (132)

**DASTAN**

**Birinci Dastan**

*Har kiřiniñ* ..... *Mäřrāb* (134)

**Ikkinçi Dastan**

*Mundin ketär*  
..... " *Ğärib – Şänäm* "din (136)

**Üçinçi Dastan**

*Yurt qädrini* ... " *Ğärib – Şänäm* "din (138)

**Tötinçi Dastan**

*Äy yaranlar* ..... " *Ğärib – Şänäm* "din (140)

**Bařinçi Dastan**

*Zulmuñ bilän*

..... "*Bahram – Dilaram*" *din* (141)

**MÄŞRÄB**

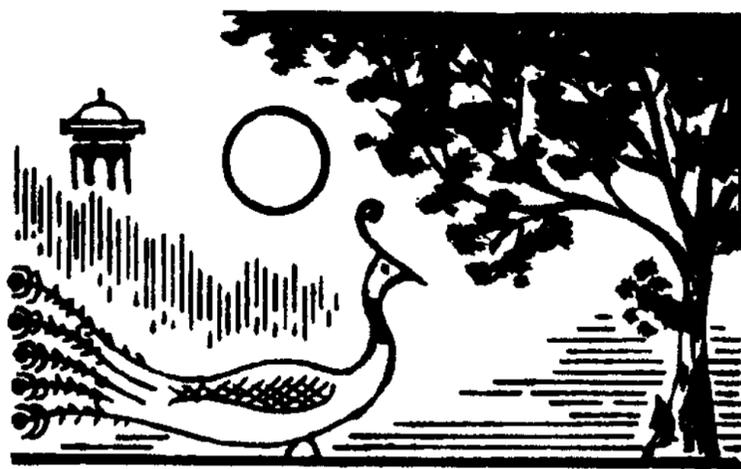
**Birinçi Mäşrüb**

*Äy päri* ..... *Lut fi* (143)

*Käl , äy dilbär ,* ..... *Mäşrüb* (144)

**Ikkinçi Mäşrüb**

*Ta kiydi qizil* ..... *Mäşrüb* (146)



# ÇOŃ NÄĖMÄ

## MUQÄDDIMÄ

Setarim tariĖä jan rištäsidin tar işip salsam,  
AniŃkim naläsidin binäwaniŃ köŃlini alsam.

Mäqam alip mäqam içrä mäqamni dilĖä ja qilsam,  
MuĖabbät koyiĖä salsä aniŃ aldida män çalsam.

MäqamlarniŃ atasini Ėusäyniyu, ‘Äjäm därlär,  
Bulardin yuqarikim pärdä’i Bayatini çalsam.

Bäyadi Ėäq tä‘ala yadida çalsam päya-päykim,  
KöŃüllär binäwa bolĖanini bilsäm, Näwa çalsam.

Aralap çalsam ‘UššaĖni, Ėäzälni RakĖä yätküzsäm,

Šäbistanu sähärärdä Mušawräk, Pänjigah çalsam.

‘Iraqu Çäbbayat, Özħaldä fäyzikim yetär bolsa,  
Tiläp xuršidi wäşlin şubhi dämdä Çarigah çalsam.

Yetip wäşligä himmätniñ judaliq tağidin ötsäm,  
Içip wäşliñ šärabidin qilip tänkäş Sigah çalsam.

Käl, äy Mäşrüb, qädäh sungil bulayin mästu mustäğraq,  
Bir elgä kasä’i Tānbur, birigä jami mäy alsam. ❶

— Mäşrüb .

### Wäzin Ayrımisi

Bähri häzäji muşämmäni salim

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

∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —

- ❶ 1) " Šah Mäşrüb ", ŠUAR Qädimki Äsärälr İşxanisida saqliniwatqan XGQ 154-nomurluq qol yazma nusxa, 197—198-bätär.
- 2) " Šah Mäşrüb ", çap nusxa.
- 3) "12 Muqam Tekistliri", 1964-yil näşri 284-bät.
- 4) "Mihribanım Qaydasän", 1990-yil Taškänt näşri, 75-bät.
- 5) "Uyğur Xälqiniñ Klassik Muzikisi 'Rak' Muqamı", ŠUAR Opira Ömiki Muqam Guruppisi 1991-yili tüzgän nusxa.

*BIRINÇI TÄÄZZÄ*

Äšräqät min ‘äksi šämsil-kä‘si änwarul-huda,  
Yar ‘äksin mäydä kör, döp jamdin çiqti şada.

Ğäyr näqšidin könül jamidä bolsä zāngi ğäm,  
Yoqtur, äy saqi, mäyi wähdät mäsällik ğämzuda.

Äy, xuš ol mäykim, aña zärf olsä bir singan säfal,  
Jam olur giytinäma jämšid, ani içkän gäda.

Jami mäy gär uylädur ol jam üçün qilmaq bolur,  
Yüz jahan här däm nisar, ol mäy üçün miñ jan fida.

Däyr ara huš ähli räswa bolğali, äy muğbäçä,  
Jami mäy tutsañ mäni diwanädin qil ibtida.

Taki ol mäydin könül jamidä bolğaç jilwägär,  
Çihräi mäqşudi mäḥw olğay häm ol däm ma‘äda.

Wähdäti bolğay muyässär mäy bilä jam içräkim,  
Jamu mäy läfzın degän bir ism ilä qilğay äda.

Sän guman qilğandin özgä jamu mäy mäwjud erur,  
Bilmäyin näfy ätmä bu mäyxanä ählin, zahida.

### *Birinçi Tääzzä Çüşürgisi*

Täšnäläb olmä Näwa'i, çün äzäl saqisidin  
"İsräbu ya äyyuhäl-ätšan" kelur här däm nida. ❶

— *Näwa'i.*

### *Wäzin Ayrımisi*

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

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

— ∨ — — — — ∨ — — — — ∨ — — — — ∨ —

---

❶ Birinçi Diwan — "Ğarayıbuş-Sığar", qol yazma nusxa 49-bät.

## IKKINÇI TÄÄZZÄ

### Birinçi Ahañ

Saqiya, män yutmağan xunabi hijran qaldimu?  
Bärmäsän mäy ämdi qan yutmaqğa imkan qaldimu?

Äyki, darsän istäsän wäşlimni jan qilgil fida,  
Muni sor äwwälki, häjriñdin maña jan qaldimu?

‘İşq mäxfi qalmas axir, äy köñül, köp çäkmä jan,  
Män häm äwwäl köp yaşurdum, körki, pinhan qaldimu?

Çäktilər mäjruh köñlümdin xädäñgin küç bilä,  
Bari, äy jän, muzdäi bärkilki, päykan qaldimu?

Körgaç ol ayni junundinkim yiqildim, äy räfiq,  
Tänri üçün aytkim halimğa häyran qaldimu?

Äy köñül, bu gulşän ätrapiğä bäqkim, ğunçäi,

Kim könül jām ‘ äylädi, bolmay pärišan qaldimu?

Äy Näwa’i, qaçmağil hämdämliğimdin, korki, yar  
Gär saña mihrin kām ätti, bizgä yäksan qaldimu?❶

— Näwa’i.

### Wäzin Ayrımisi

Bähri rämäli muşämmäni mähzuf

*fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilun*  
—∨--- —∨--- —∨--- —∨---

### İkkinçi Ahañ

Halu ahwal özgäçä, äwza ‘i ätwar özgäçä,  
Guftu guftar özgäçä, äf ‘alu kirdar özgäçä.

Xadämi xäyli häşämniñ karubari özgäçä,  
Tabi ‘i mäţbu ‘ilargä royï diydar özgäçä.

---

❶ " Ğazällär ", Şinjan Xälq Näşriyati 1982-yil näsri, 525—526-bätlär.

Piru muxlis özgäçä, ustadu šagird özgäçä,  
'Ašiqanä ʔalibu mähbubi dildar özgäçä.

Mäsnädi iršad täxtu sältänät jar özgäçä,  
Häm iradät häm inabät wırdi äzkar özgäçä.

Piri šäš hal özgäçä, hali mulaqat özgäçä,  
İltıfatı xäyrbad Şadiqığä yar özgäçä.

### İkkinçi Tääzzä Çüşürgisi

Piri šäš hal özgäçä, hali mulaqat özgäçä,  
İltıfatı xäyrbad Şadiqığä yar özgäçä. <sup>❶</sup>

— Şadiqi.

### Wäzin Ayrımisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

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

❶ " Bayaz " (1), Šinjan Xälq Näsriyati 1995-yil näsri, 197-bät.

*BİRİNÇİ NUSXÄ*

Çäkkändä näqqaşı qaza ol sārwi gulrux şurätin,  
Goya begänmäy taşlamiş tärh äyläp aniñ häyätin.

Ta jilwä qıldı ol sänäm, Lâyli sözi boldi ädäm,  
Säwdam oti çäkkäç ‘äläm, päst ätti Mäjnun şuhrätin.

Ruxsar açip ol siymbär, qamätni äyläp jilwägär,  
Üzdiyu, kätti sār bäsär, gul rägbätin, sārwi ulfätin.

Könlüm yüzün biçarəsi, janım läbiñ xunxarəsi,  
Sor, äy jahan äyyarəsi, gahi alarniñ halätin.

Täqwa äwi hämwar erur, şubham ipi zunnar erur,  
Ol kulbäi xämmar erur, ta kördüm ol çin lu‘bätin.

Jännätgä qilmasmän nuzul, ol koy ara tapsam wuşul,  
Däwzäxni äylärmän qäbul, ämma yoq aniñ furqätin.

Äyläp sälasil arzu, artar jununum mu-bämu,  
Nagah näsimi muškbu yätkürsä zulmuñ näkhätin.

Iš sirrin, aya, kim bilür, kimdin bu muškil açilur,  
Wähkim, bu ğäm muhlik qilur, här lähzä könlüm  
häyrätin.

### Birinçi Nusxä Çüşürgisi

Bolġil Näwa'i ro bäräh, qilġil fäna koyin pänäh,  
Tärk äylä zuhdu xanäqäh, qil däyr piri xizmätin. ❶

— *Näwa'i*.

### Wäzin Ayrimisi

Bähri räjäzi muşämmäni salim

*mustäf'ilun mustäf'ilun mustäf'ilun mustäf'ilun*

— — — — —

- ❶ 1) Birinçi Diwan — " Ğarayibus-Sigär ", qol yazma nusxa.  
2) " Ğazällär ", Šinjan Xälq Näšriyati 1982-yil näšri, 146-147-bätlär.

*İKKİNÇİ NUSXÄ*

Körmädim sändäk jähanda mahwäşi dildarni,  
Dilbäri širin zäbanu šox gulruxsarni.

Bir seniñdäk yoqturur dunyadä ‘izzät täxtidä,  
Häm meniñdäk kim körüpdur şahibi azarni.

Män yamandin qaçsä kim, ol xaliqu pärwärdigar  
Gulğä qildi hämnišin gulşän içindä xarni.

Äy pärizadi zämanim yuqdurur qädriñ seniñ,  
Taji sär qilsam yaraşur saña oxşä yarni.

Ta qaçañğä sän qilursän nazu istiğna maña,  
Birginä sözlät qoluñğä lä‘li šäkkär barni.

Gär musulmanzadä bolsañ qil qäländärgä kăräm,  
Jäwru zulmuñ birlä sän öltürmägil bu zarni.

‘Ašiq ersān, äy Qäländär, keçä-kündüz därd ilä  
Bulbul oxšä qil ošul gul wäšfiğä guftarni. ❶

— Qäländär.

### Wäzin Ayrımisi

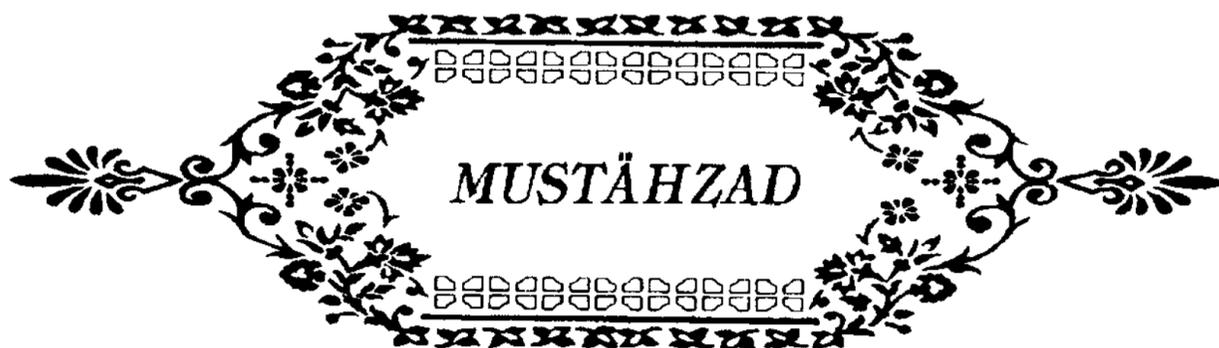
Bähri rämäli mušämmäni mäqşur

*fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilatun fa ‘ilan*

— ∨ — — — — ∨ — — — — — ∨ — — — — — — — ~



❶ " Diwani Qäländär ", Šinjan Xälq Näšriyati, 1995-yil näšri,  
209-bät.



Yoqtur bu jähän içrä bir män käbi äwwarä,  
Häm bisäru samanmän häm ajizu biçarä.

Ğäm xäyli ayağida jismim çu ğubar oldi,  
Tufani bälä qildi tufraq bilä hämwarä.

Bašimgä bälä taši yağdurdi sipihr ança,  
Här bir saçim ornida yüz yarä özä yarä.

Tä 'siri jununumdin wähm äyläban, äy aħbab,  
Halimni sorañ, lekin qilmañ maña näzzarä.

'Aläm ara bidadi bir zärrä ämäs xali,  
Här qançä jäfa bolsä qilmiš maña här barä.

Könlümgä šikst bärdi na ähliniñ azari,  
Bu šišä'i nazukni sindurdi ošul xarä.

## Mustähzad Çüşürgisi

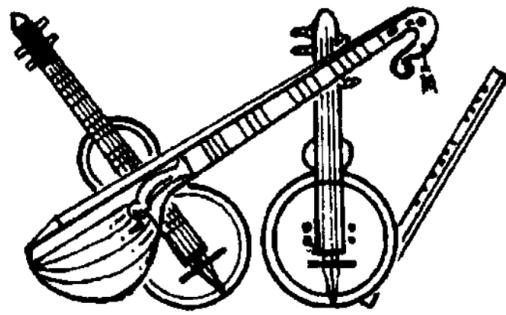
Köz salma 'ärusi dun ruxsariğä, äy Mähzun,  
Här kün näçä sändäkni azğurdi bu mäkkarä. ❶

— Mähzun .

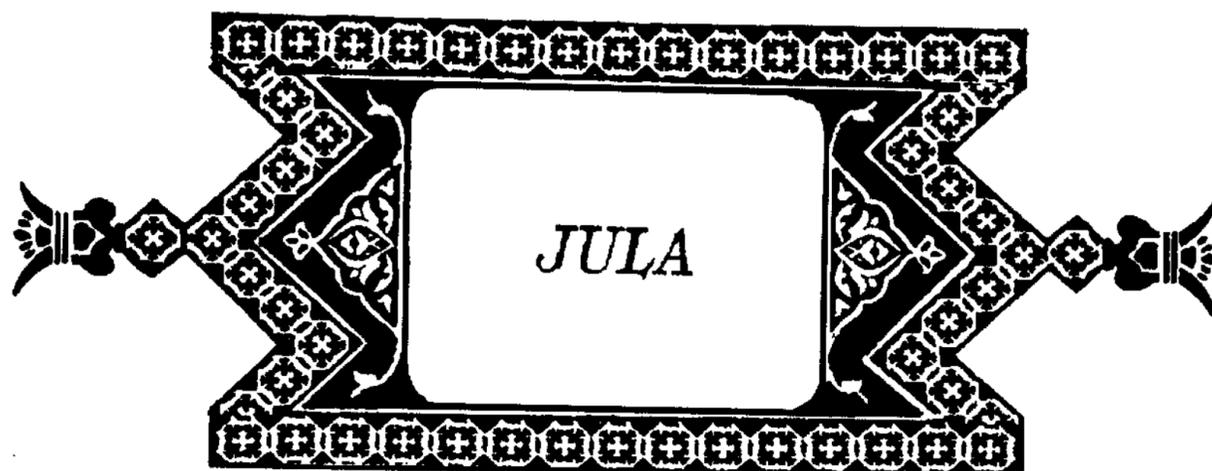
## Wäzin Ayrımisi

Bähri häzäji musämmäni äxräb

mäf'ulu mäfa'iylun mäf'ulu mäfa'iylun  
— — — — —



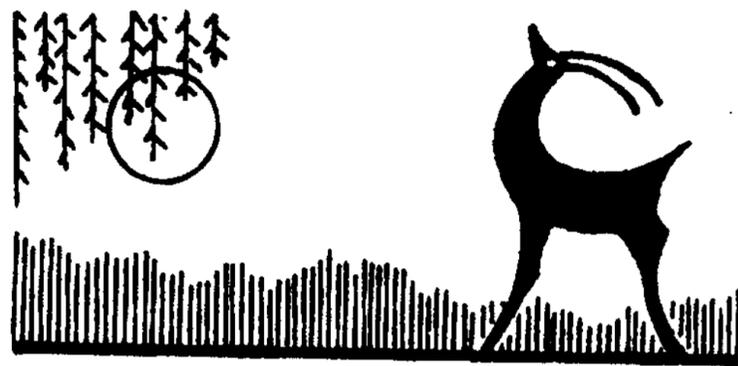
❶ " Diwani Mähzun ", Šinjañ Xälq Näšriyati 1995-yil näšri, 93-bät.



Šox ikki ġāzalīnnī naz uyqusidin oyġat,  
Ta uyqulari kātsün, gulzar içidä oynat.

Tišläpki, saçin ördün, açqanda pärišan qil,  
Afaq säwadında jan rayihäsin butrat.

Kulbämġä xuy äfšan käl, zulfuñ qilip ašiftä,  
Änjum sipähin sindur, afaq ulusin qozġat.





'Arāz quyašin açip, āški quriğan közni,  
Köp häjridä yiglattin, bir wäslidä häm yiglat.

Bir ah ilä kül boldum, äy çärx, tiläp tapip,  
Färhad ilä mäjnungä 'aşıqliq işin örgat.

Xara tübidä yatquñ, yoq sud ägär yüz yil  
Kök ätläsi üstidä jisminni yatip aġnat.

Bāzm içrä, Näwa'i, köp yiglar esä, äy saqi,  
Huš eltküçi daruni jamiġä aniñ çayqat. ❶

— *Näwa'i*.

### *Wāzin Ayrımisi*

Bähri häzäji musämmäni äxräb

*mäf'ulu mäfa'iylun mäf'ulu mäfa'iylun*

— — — — —

❶ İkkinçi Diwan — "Näwadiruš-šäbab", qol yazma nusxa, 343-bät.

## ÇOŃ ŞALIQA

Seniñ janiñ, meniñ janım bir jan ämäsmu?  
Seniñ üçün meniñ janım qurban ämäsmu!

Seni dedim, seni dedim kaçım bu jandin.  
Yüräk-bağrim parä-parä, köz yašım andin.

— *Xälq qoşaqliridin.*



Yarniñ yöliki yardin,  
Yari bolmisa qaydin.  
Ğunça boyliri zilwa,  
Şirin sözliri andin.

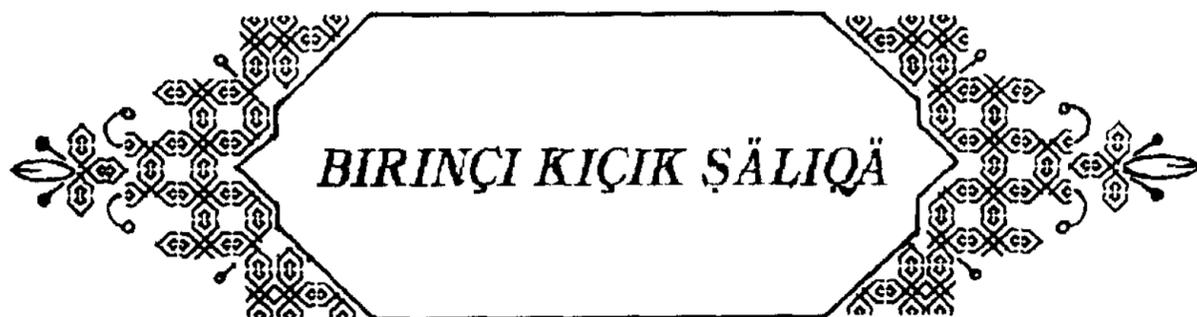
Yarimniñ boyi zilwa,  
Zilwa boyida gul bar.  
Şirin sözliri tatlıq,  
Aydäk yüzidä xal bar.

Ayğa oxşitay yarim,  
Küngä oxşitay yarim.  
Seniñ zilwa boyuñni,  
Kimgä oxşitay yarim. ❶

— Xälq qoşaqiridin .



❶ " Uyğur Xälq qoşaqiriri " (3), 148—149-bätlär.



## Birinçi Ahañ

Yänä ne çihrägä ot saldi mäyki, həyranmän,  
Yänä ne çihräni yäl açtikim, pärişanmän.

Uçurki, äy quyun, ol ay başığä äwrülämän,  
Bu dämki yolida tupraq birlä yäksanmän.

Biri fusunu biri siymiyagä həml etär äl,  
Çu zä 'fidin kelip ün közlärigä pinhanmän.

Wuħuş ara meni däšt içrä kördi çun Mäjnun,  
Täşäwwur ättikim ol xäylgä nigähbanmän.

Çu xälqdän qaçiban däyr sarı yüzländim,  
Räfiqlär, biliniz wəħşii bəyabanmän.

Çu bilmäy älgä wäfa äylädim, jäfa kördüm,  
Nä sud ämdi ägär neçäkim puşäymanmän.

Näwa'i, ämdi qilurmän Hijaz ahāngi,  
Sağınmağil yanakim 'azimi xurasanmän. ❶

— *Näwa'i*.

### *Wäzin Ayrımisi*

Bähri mujtässi musämmäni mäxbuni mäqtu'

*mäfa 'ilun fä'ilatun mäfa 'ilun fä'lun*

∨—∨— ∨∨— — ∨—∨— — —

### İkkinçi Ahañ

Häyhatkim, biräw gämidin zarmän yänä,  
Färyadkim, bälägä giriftar män yänä.

Äy muddä'iki, 'arim idi tä'nu sökmäkiñ,  
Fariğ degülki, här nä desän, bar män yänä.

❶ Birinçi Diwan — " Ğarayibuş-Sigär ", qol yazma nusxa, 210-bät.

Däf' ermiş erdi nuş läbiñdin mälälätim,  
Lutf äylä, äy täbibki, bimar män yänä.

Härkeçä bir quyaş ğämidin, ğuşşä taşidin,  
Baştin ayaq sipihrdäk äfgar män yänä.

Şofiyi äql şawmä'äsin, şukrikim, buzup,  
Darul-fänayü işqida xämmar män yänä.

Ağzım qurup, dämim tutulup, säkräsäm ne tañ,  
Kim tälbä çabukumğä jilawdar män yänä. ❶

— *Näwä'i*.

### Wäzin Ayrımisi

Bähri muzari' i muşmmäni äxräb mäkfufi mähzuf

mäf'ulu fa'ilatu mäfa'ilu fa'ilun

— — — — —

❶ İkkinçi Diwan — "Näwadiruş-Şäbab", qol yazma nusxa,  
504-bät.

## Üçinçi Ahañ

Aq alma, qizil alma,  
Almamğa nazar salma.  
Män ämdi ketär boldum,  
Sän mändin xapa bolma.

Altundin çilim bolsa,  
Märwayit közi bolsa.  
Bir çaksäm tamakañni,  
'İşq oti ada bolsa.

— *Xälq qoşaqiridin.*

## Tötinçi Ahañ

Aymağil sirriñni sän härkingä, sirdaş özgädur,  
Därdi yoq bidärdgä muñ ayma, muñdaş özgädur.

Hämrahi qabil bilä yür bir ğariçliq bolsä yol,  
Yürmägil najins birlä, yolda yoldaş özgädur.

Qolda malin barida yaru bärädär xiyş köp,  
Ari, baş yastuqqa yatkändä qarındaş özgädur.

Barçä yığlar "ah" döp, dördliğ kişidur bälgülük,  
Dil köyüp közdin tökülğan dördliğ yaş özgädur.

Äy Huwäyda, bärmä dil, här biwäfanî yar döp,  
Ikki 'aläm bawäfa yari qara qaş özgädur. ❶

— *Huwäyda* .

### *Wäzin Ayrimisi*

Bähri rämäli muşämmäni mähzuf

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

— ∨ — — — — ∨ — — — — ∨ — — — — ∨ — — — —

### **Birinçi Kicik Şalıqä Çüşürgisi**

'Äql etti, huş kätti, köñül köydi, çiqti jan,  
Şukr ät, Näwa'iyaki, säbukbar män yänä.



❶ " Bulaq " žurnili, 1989-yil 1-san, 97-bät.

## IKKINÇI KIÇIK ŞALIQA

Keçä kalgümdur däban ol särw gulru kälmedi,  
Közlärimgä keçä tañ atqunça uyqu kälmedi.

Lähzä-lähzä çiqtimu çaktim yolida intizar,  
Kaldi jan ağızimgä wu ol šox bädxu kälmedi.

‘Aräzidäk aydin erkändä gär ätti iħtiyat,  
Rozgarimdäk häm olğanda qarañgu kälmedi.

Ol päriwäš häjridinkim yiğladim diwanäwar,  
Kimsä barmukim aña körgändä külkü kälmedi.

Közlärindin näççä su kalgäy döp oltürmān meni,  
Kim bari qan erdi kalgän, bu keçä su kälmedi.

Talibi sadıq tapılmas, yoqsäkım qoydı qädäm,  
Yolğäkım äwwäl qädäm mä ‘şuqi utru kälmedi.

Äy Näwa'i, badä birlä xurräm ät könlün öyin,  
Ne üçünkim, badä kalgän öygä qayğu kälmedi. ❶

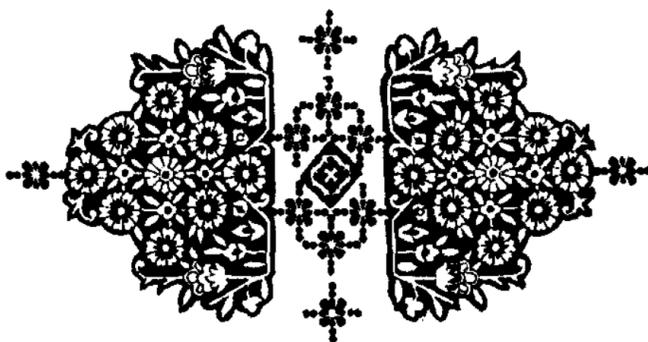
— Näwa'i.

### Wäzin Ayrımisi

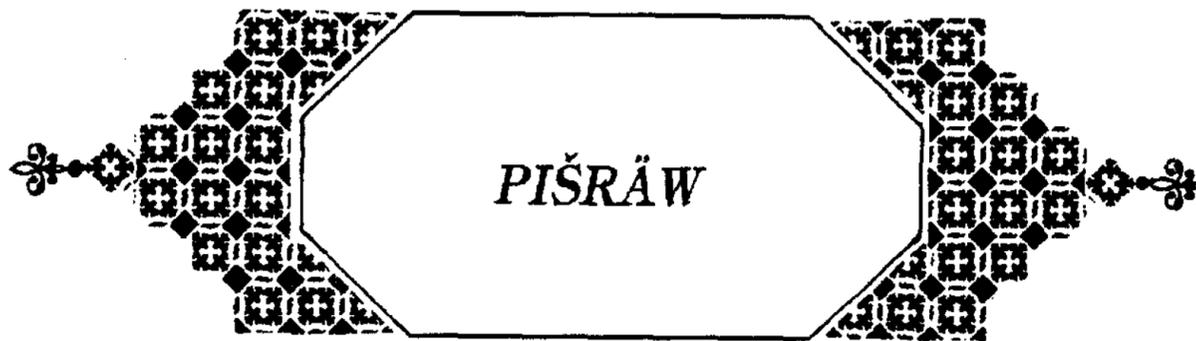
Bähri rämäli musämmäni mähzuf

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

— — — — —



❶ " Ğazällär ", Šinjan Xälq Näšriyati, 1982-yil näsri, 416—417-bätlär.



## Birinçi Ahañ

Işqin otigä köygäli kældim,  
Aydäk yüzüñni körgäli kældim.

Säwdayi zulfuñ tüşti başimgä,  
Sändin däwasin sorgäli kældim.

Bähriñgä kirdimgäwwas bolay döp,  
Bir durri mäqşud algäli kældim.

Mändin sorasañ, äy gul‘ uzarim,  
Mähwi jämäliñ bolgäli kældim.

Kördüm jämäliñ kättim özümdin,  
Mäjnuni šäyda bolgäli kældim.

Saqi qādāhni qilg'il muhäyya,  
Wähdät mäyidin içkäli kälđim. ❶

— *Mäšrüb*.

### *Wäzin Ayrımisi*

Bähri mutäqaribi mušämmäni äsläm

*fä'lun fä'ulun fä'lun fä'ulun*

— — ∨ — — — — ∨ — —

### **İkkinçi Ahañ**

Äylädiñ, ya rāb, mäni bidilni janandın juda,  
Yaxšıraq erdi bukim qilg'ay idiñ jandın juda.

Yargä bidil köñül jan lä'li tabiñ bolmasä,  
Ne täläb umr äylägäy xizr abihäywandın juda.

Yargä bargaç nāzärdin özdä qalmay zärräi,

- 
- ❶ 1) " Šah Mäšrüb ", qol yazma nusxa,  
2) " Mihribanim Qaydasän ", 1990-yil Taškänt nāšri, 88-  
bät.

Ne wujudi zärräniñ xurşidi tabandın juda.

Qäträ-qäträ barsa baş közdin, neğämkim, öksümäs,  
Yüz tümänmiñ durri gälğan bolsä ‘ummandin juda.

Därdsizlär ahida tä‘sir ägär yoq, tañ ämäs,  
Ne üçünkim ötmägäy oq bolsä päykandin juda.

Tüsmäsä ‘ışqin köñülgä, däm-bädäm nedur bu ah,  
Bolmasa ot anda, bäs, bu dud olur qandin juda.

Äy Ayazi, janda ermäs nuqtälär, köydürgäli,  
Dağlardurkim, boluptur jangä hijrandin juda. ❶

— Ayazi .

### Wäzin Ayrımisi

Bähri rämäli musämmäni mähzuf

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

— ∨ — — ∨ — — ∨ — — — ∨ —

❶ " Diwani Ayazi ", qol yazma nusxa, 1-bät.

## Piŝrāw Çüŝürgisi

Saqi qādāhni qilgil muhäyya,  
Wähdät mäyidin içkâli kâldim.

Râhmät işikin mäŝrâbkä açgil,  
'İŝqin koyida ölgâli kâldim.

(*Mäŝrâb*)





## Birinçi Ahañ

Äy şäba, yätkür päyamimni meniñ dildrgä,  
Kältür andin bir muhəbbät namä 'i män zargä.

Wäh, käbutär kül bolur mäktubdin uçqun tüšüp,  
Ot yaqipmän siynä 'i pur sozdin guftarğä.

Här gulidur birtäbäq šu 'lä, janim örtär üçün,  
Sänsizin kirsäm tämaşayi üçün gulzargä.

Tüsmäsä män natawanğä közläri ermäs 'ajab,  
Bardu pärwasi qaçan bimarniñ bimargä.

Tapmadi Mäshuri guftarim märjan qädrini,

Här näçä tizdim jäwahir rištä'i äš' argä. ❶

— *Mäšhuri*.

### *Wäzin Ayrimisi*

Bähri rämäli mušämmäni mäqşur

*fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilatun fa 'ilan*

— — — — — ~

### İkkinçi Ahañ

Xäzan ättim zimistanı ğämiñdä gul' uzarimni,  
Kelip, dilbär, tämaşa qıl xäzan bolğan bäharimni.

Qurudı bağı täb'im, ğunça qaldı gul açılmasdın,  
Käräm ayin berip säbz äylä bağı lälazarimni.

Nä kündüz läzzätin tattım, nä tünlärdä tapıp aram,  
Käçürdüm häjr otidä köydürüp läylü näharimni.

---

❶ " Diwani Mäšhuri ", Šinjañ Xälq Näsriyati 1995-yil näsri,  
162-bät.

Yaqamni çak etip yiglap barip koyida dad ättim,  
Oşul birähm işitmäydur meni färyadu zarimni.

Çiqargä jan yaqin boldi öläy därmän körüp diydar,  
Aya badi şäba, aygıl barip birähm yarimni.

Män ölsäm, äy bärädärlär, anı yolida kömgäysiz,  
Ki här yanä ötar bolsä basip ötkäy mäzarimni.

Huwäyda aytadur yiglap: ölüm häqdur, ölar barçä,  
Könüldä qalmağay ärman körüp ölsäm nigarimni. <sup>①</sup>

— *Huwäyda* .

### Wäzin Ayrımisi

Bähri häzäji muşämmäni salim

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

∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —



① " Diwani Huwäyda ", çap nusxa, 1909-yil Taşkät naşri.



Här kişiniñ dardı bolsa, yığlasun yar aldıda,  
Qalmasun ärman yüräkdä, ätsun izhar aldıda.

‘Ändälibi binäwadäk naläwu äfgan bilä,  
Da’ima yığlap turarmän ‘äyni gulzar aldıda.

Mänşuri həllajidäk içip şarabı äntähur,  
Çärx urup yığlap turarmän uşbu däm dar aldıda.

Här kişi bir qäträi nuş äyläsä ol badädin,  
Ol qiyamätdä qilur ärzini jəbbar aldıda.

Tälbä mäšrüb, qılmağil zahidgä sirriñni ‘äyan,  
Aytip-aytip yiglağil sän ‘aşıqi zar aldida. ❶

— Mäšrüb .

### Wäzin Ayrımisi

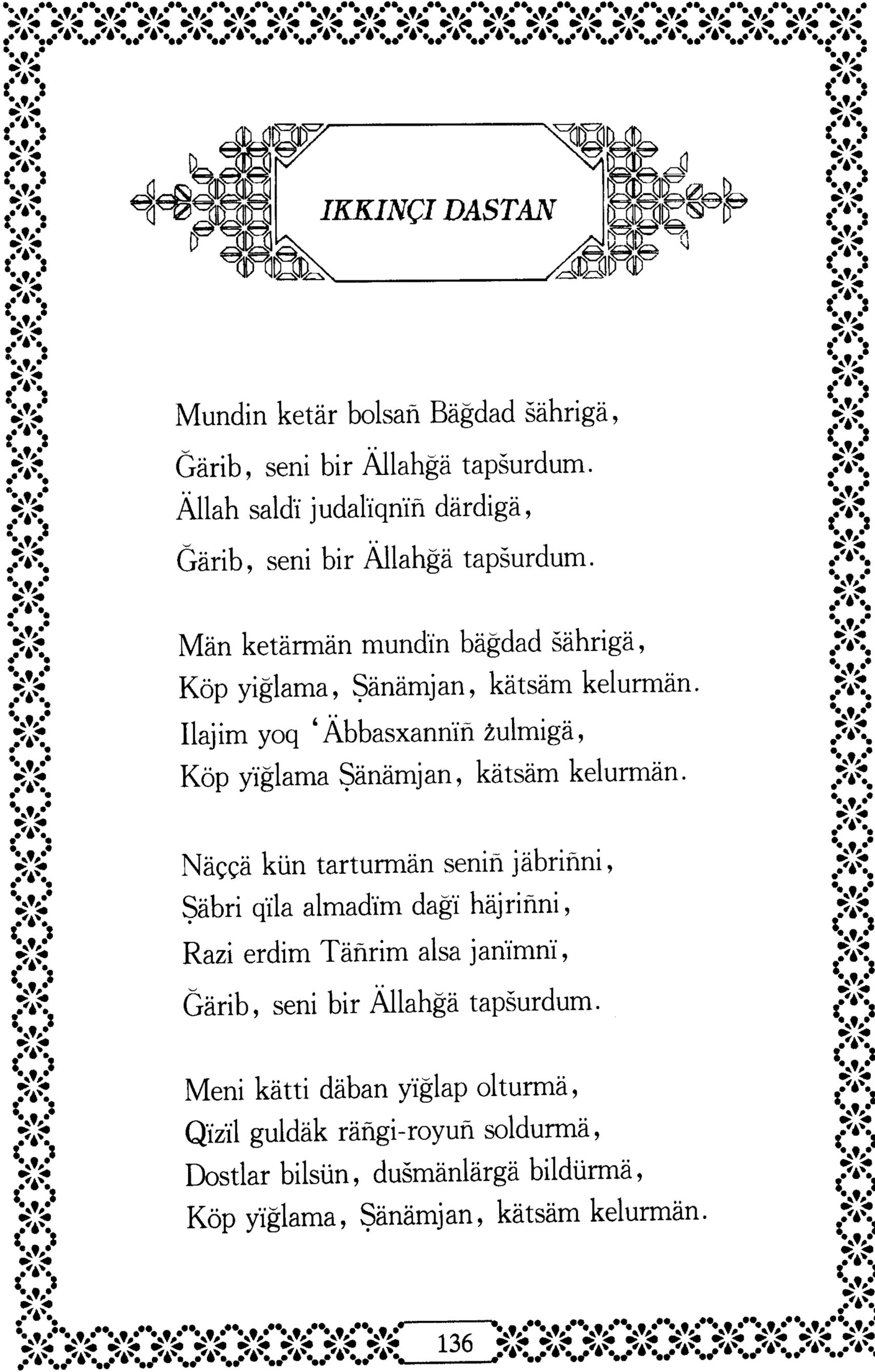
Bähri rämäli mušämmäni mähzuf

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

— — — — —



❶ " Šah Mäšrüb ", qol yazma nusxa, 324-bät.



*İKKİNÇİ DASTAN*

Mundin ketär bolsañ Bağdad šährigä,  
Ğarib, seni bir Allahğä tapşurdum.  
Allah saldı judalıqnıñ dardigä,  
Ğarib, seni bir Allahğä tapşurdum.

Män ketärmän mundin bağdad šährigä,  
Köp yıglama, Şänämjan, kätäm kelurmän.  
Ilajim yoq ‘Äbbasxanniñ zulmigä,  
Köp yıglama Şänämjan, kätäm kelurmän.

Näççä kün tarturmän seniñ jäbriñni,  
Şabri qıla almadım dağı häjriñni,  
Razi erdim Täñrim alsa janımni,  
Ğarib, seni bir Allahğä tapşurdum.

Meni kätti däban yıglap olturmä,  
Qizil guldäk räñgi-royuñ soldurmä,  
Dostlar bilsün, duşmänlärgä bildurmä,  
Köp yıglama, Şänämjan, kätäm kelurmän.

Kelurmän döp ‘äqlu hušum alursän,  
Ketärmän döp janimgä ot salursän,  
Hala bundin kätsän qačan kelursän?  
Ğärib, seni bir Ällahğa tapšurdum.

Könlüm ämdi boldi meniñ yüz parä,  
Sänsiz tiriklikm yoqtur dunyadä,  
Ölmäsäm kelurmän yänä üç aydä,  
Köp yiglama, Şänämjan kätsäm kelurmän.

Şänäm dārlār: seniñ birlä ‘ähdäm bar,  
Üç aygıça kälsän añaşäbräm bar,  
Kelälmisän yol üstidä qäbräm bar,  
Ğärib, seni bir Ällahğa tapšurdum.

Ğärib aytur: täğdir şundağ bolmasa,  
Äjäl yetip šum päymanäm tolmasa,  
Janim çiqip, tänim çöldä qalmasa,  
Köp yiglama, Şänämjan, kätsäm kelurmän. ❶

—“Ğärib - Şänäm” dastanidın.

- 
- ❶ 1) “Ğärib-Şänäm”, qol yazma nusxa I , 24—26-bätlär.  
2) “Bulaq” žurnili, 1993-yil 1-san, 158—159-bätlär.

## ÜÇİNÇİ DASTAN

Yurt qädrini şahlar bilmäs,  
Yurtdin-yurtgä ašmağunça.  
Yaxşı yarniñ qädrin bilmäs,  
Bir yamağä tüšmägünça.

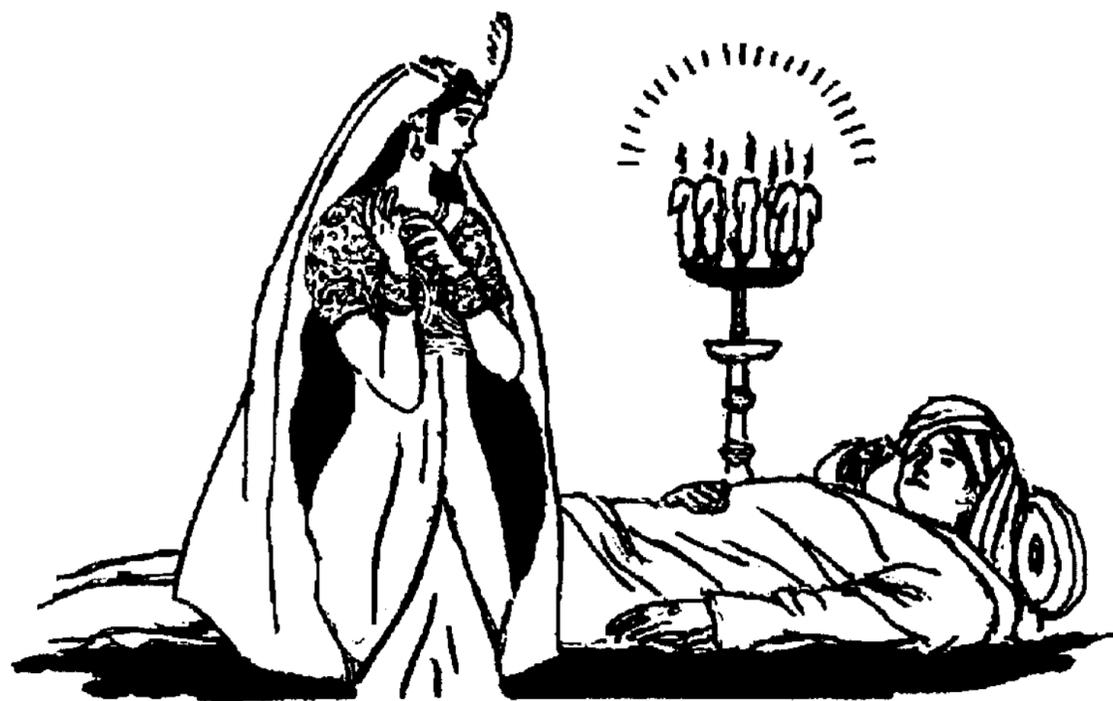
Qol ozartsam yargä yätmäs,  
Yarsiz meniñ išim pütmäs,  
Kiši märdniñ qädrin bilmäs,  
Bir namärdkä tüšmägünça.

Sindurmä mu‘min şadasin,  
Oqurlar baş wäqt nämazin,  
Şahlar bilmäs yurt rizasın,  
Hatäm bolup tüšmägünça.

Xuda kimgä bir därd berär,  
Ol därdigä dərman berär,  
Bändä xuda döp yiğlamas,  
Bir därd-äläm kälmeğünça.

Šah ‘Ābbas dār: mən bilmädim,  
Ĝärib ħalın häm sormadim,  
‘İšq otini mən bilmädim,  
Öz başımğä kälmgünçä. ❶

—“ Ĝärib-Šänäm ” dastanidin .



- 
- ❶ 1) “ Ĝärib-Šänäm ”, qol yazma nusha I, 110-bät.  
2) “ 12 Muqam Tekistliri ”, 1964-yil nāšri, 114-bät.

## TÖTÜNÇI DASTAN

Äy yaranlar, diyarbäkri šähridä,  
‘Äqlim aldı qara közlük bir päri.  
Sälam qıldı ikki qolü köksidä,  
‘Äqlim aldı qara közlük bir päri.

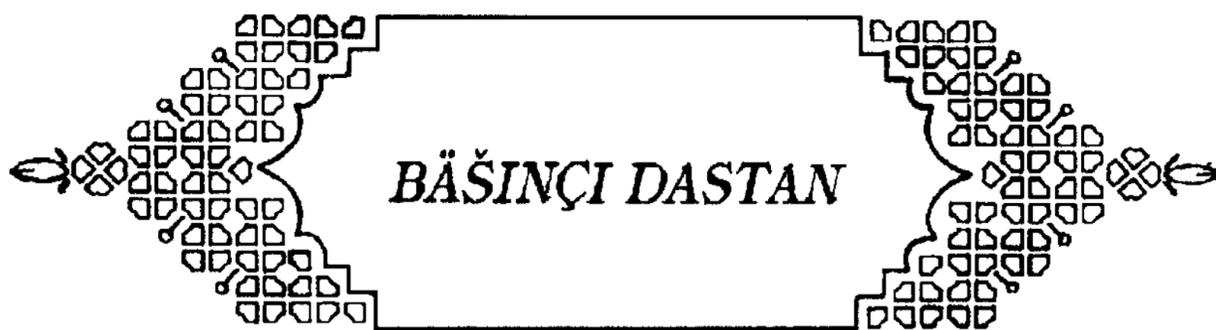
Çäšminiñ läbidä kördüm män anı,  
Tilla tarğaqidä tarar saçını.  
Kimgä aytay, kimgä yığlay därdini,  
Qanım tökti qara közlük bir päri.

Hurlar ançä bolmas Jännät içindä,  
Körgän kişi qalur həsrät içindä.  
Tä‘zim qıldı diydar fursät içindä,  
‘Äqlim aldı qara közlük bir päri.

Šah ‘Äbbasxan där: bu janni näyläyin,  
Ölgünçä šol yarı körüp öläyin,

‘Ašliqniñ yolın ämdi biläyin,  
Häyran qildi jadu közlük bir päri. ❶

—“*Gärib-Şänäm*” dastanidin .



Žulmuñ bilän qäba fäläk,  
Közdä yašim qan äylädi.  
Yusuf käbi Ziläyxadäk,  
Mäskänim zindan äylädi.

Härkim ägär söysä unï,  
Söyär körüp axir unï,  
Isma ‘ildäk bir kün meni,  
Bir yoli qurban äylädi.

- 
- ❶ 1) “*Gärib-Şänäm*”, qol yazma nusxa 109-bät.  
2) “*Bulaq*” žurnili, 1993-yil 2-san, 168—169-bätlär.

Qeni ol Һazrati Adäm,  
Qeni ol särwari aläm,  
Räsulğa bolğan ol matäm,  
Ularını gıryan äylädi.

Härkim aña köñül bağlar,  
Keçä-kündüz köyüp yığlar,  
Bulbul bostanını dağlap,  
Gullarını xäzan äylädi. ❶

—“*Bähram-Dilaram*” dastanidin.



---

❶ “12 Muqam Tekistliri”, 1964-yil nāşri, 48-bät.

# MÄŞRÄB

## BIRINÇI MÄŞRÄB

Äy päri yüzlük begim, janlar fida bolsun saña,  
Dunyidä husn atı bar erkän, bäqa bolsun saña.

Häddi mäxluqatdindur nari ol husnu jəmal,  
Olki yuqtur rəhm erur, bu hām ‘äta bolsun saña.

Äymänip Һasid tilindin, däst bärmas çun sälam,  
Köz uçi birlä yiraqtin märhəba bolsun saña.

Çun wəfasizlärğä bärmişlär äzäldä körkni,  
Bu kəmalı husn ilä qandın wəfa bolsun saña.

Bir qiya baqsañ zākati husn üçün, äy körkä bay,  
Luṭfi miskindin ölgünçä du‘a bolsun saña. ❶

— *Luṭfi*.

### Wäzin Ayrimisi

Bähri rämali musämmäni mähzuf

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

— ∨ — — — — ∨ — — — — ∨ — — — — ∨ — — — —



Käl, äy dilbär, bäyan äyläy saña bir-bir judalıgñi,  
Ki šayäd rähm etip salsañ özüngä ašnalıgñi.

Tämami xanumanimdin keçiban bir seni därmän,  
Özündin özgä bilmäydur, özüñ bilgil judalıgñi.

Ki sändin özgäni demäm, qäsäm billah, janımğa,

❶ " Diwani Luṭfi ", Britaniyä muzeyidä saqlınıwatqan  
Add 7914-nomurluq qol yazma foto nusxa.

Jäfalar äylämä, äy mah, maña bärgil şafalıǵni.  
Suläyman täxtigä Jämşidniñ jamiǵä bärmäsmän,  
Qolumda kasä 'i çubin saña qilsam gädaliǵni.  
Aya äy rähmsiz zalim, jäfaju közläri jällad,  
Nigara, Mäşräbiñgä qilmağaysän biwäfalıǵni. ❶

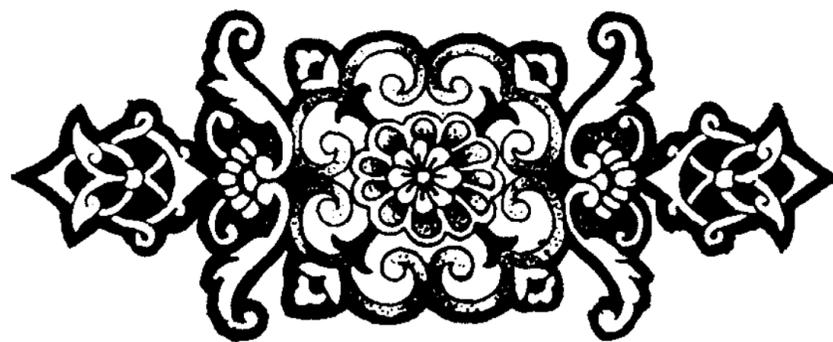
— *Mäşrüb*.

### *Wäzin Ayrımisi*

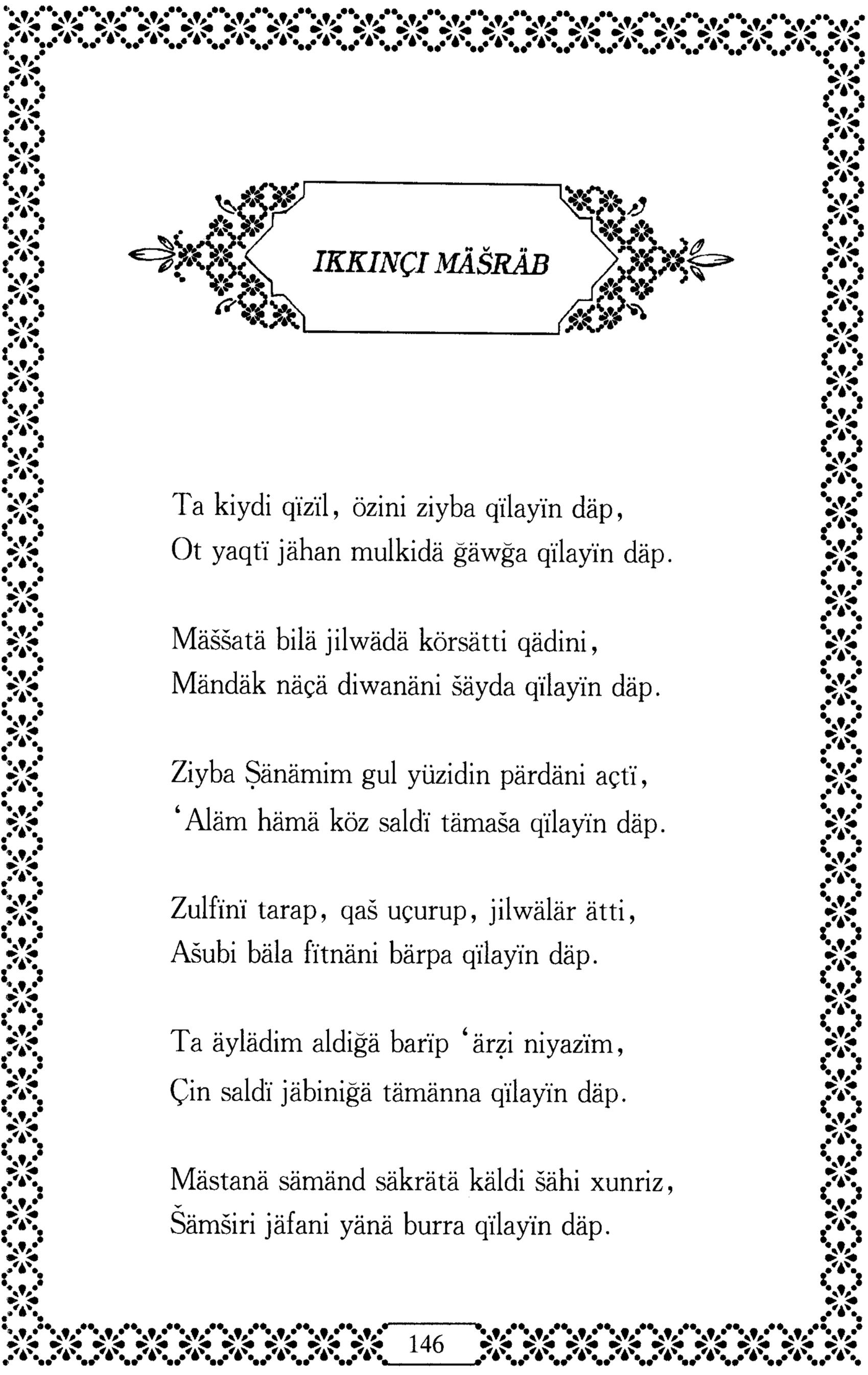
Bähri häzäji musämmäni salim

*mäfa 'iylun mäfa 'iylun mäfa 'iylun mäfa 'iylun*

∨ — — — ∨ — — — ∨ — — — ∨ — — —



❶ " Mihribanım Qaydasän ", 1990-yil Taşkät näsri, 56-bät.



*IKKINÇI MÄŞRÄB*

Ta kiydi qizil, özini ziyba qılayin döp,  
Ot yaqti jahan mulkidä gäwğa qılayin döp.

Mäşsatä bilä jilwädä körsätti qädini,  
Mändäk näçä diwanäni şäyda qılayin döp.

Ziyba Şänämim gul yüzidin pördäni açti,  
'Aläm hämä köz saldi tämaşa qılayin döp.

Zulfini tarap, qaş uçurup, jilwälär ätti,  
Aşubi bälä fitnäni bärpa qılayin döp.

Ta äylädim aldigä barip 'ärzi niyazim,  
Çin saldi jəbiniğä tāmanna qılayin döp.

Māstanā sāmānd sākrätä kaldi šahi xunriz,  
Şämşiri jəfani yänä burra qılayin döp.

Köp yilki bu qul xizmätini qilmadi bärja,  
Käldiki ğazäb birlä çu säza qılayin döp.

Başimni kesip algılu xuşhal bolup kät,  
Qanimni töküp laläi sähra qılayin döp.

Hänjär qolida Mäsräbin öltürgäli kälidi,  
Ğawğayı qiyamätni huwäyda qılayin döp. ❶

— *Mäsräb*.

### *Wäzin Ayrımisi*

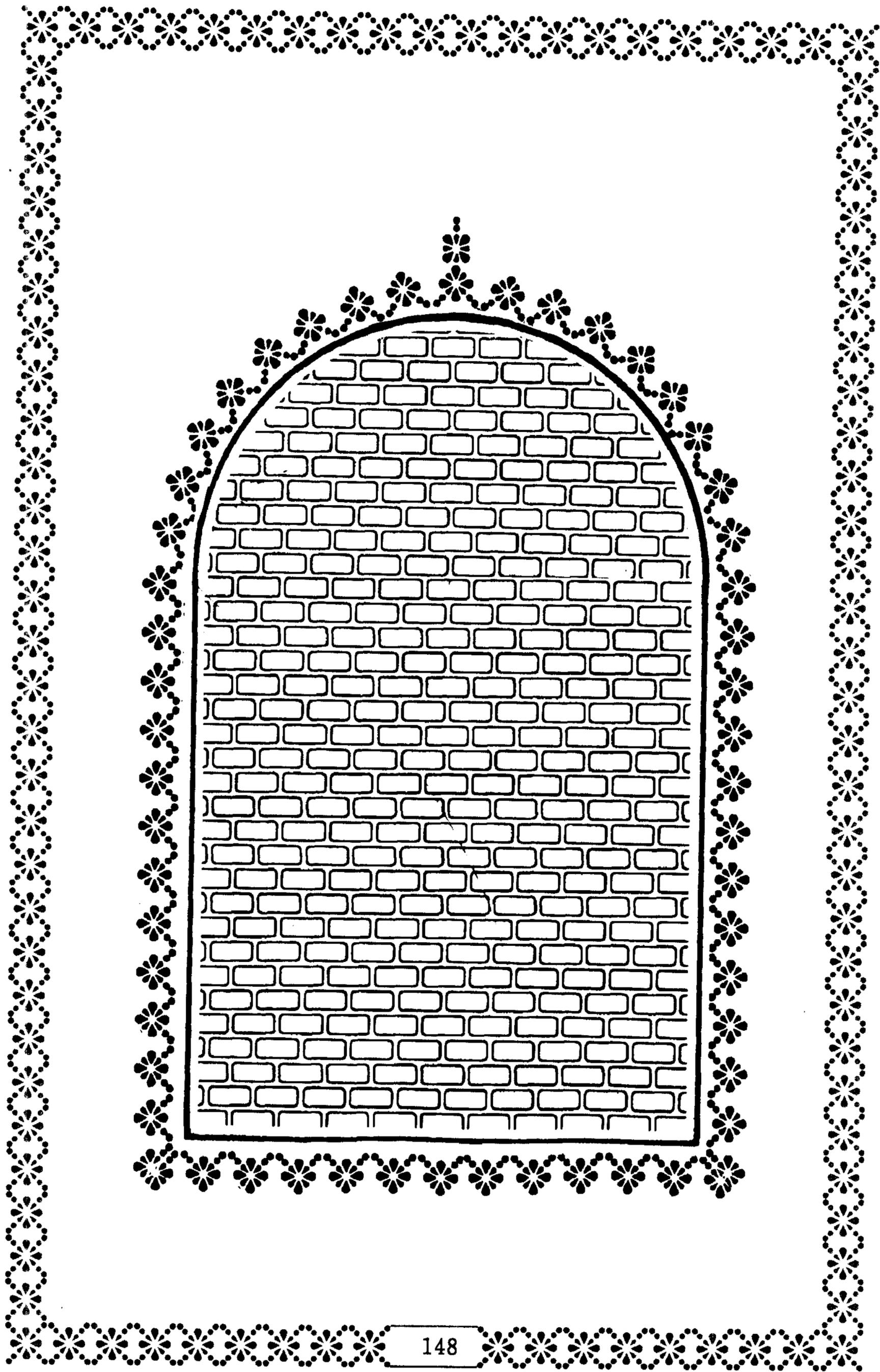
Bähri həzäji muşämmäni äxräb mäkfufi mähzuf

*mäf'ulu mäfa'ilu mäfa'ilu fä'ulun*

— — — — —

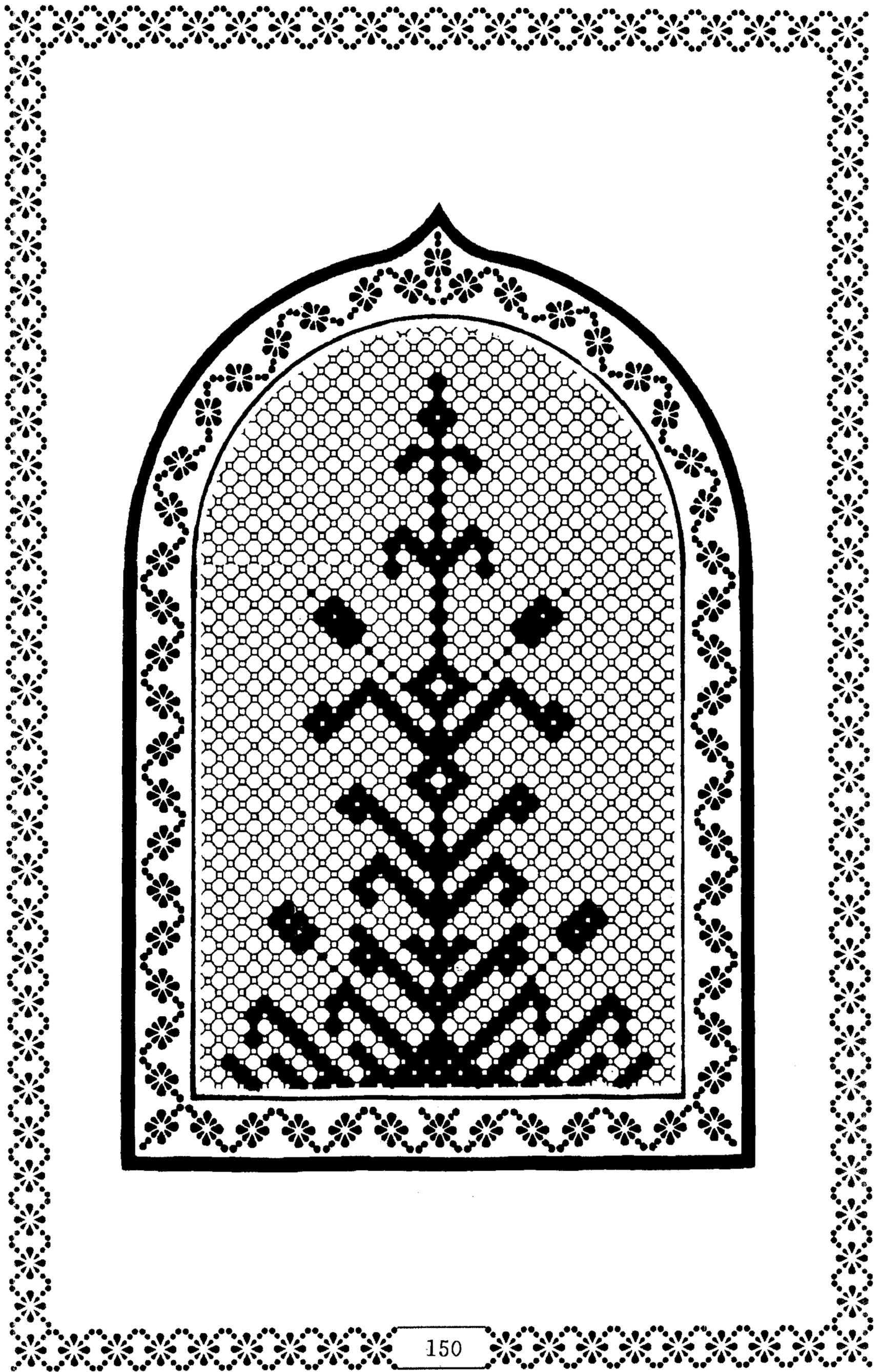


❶ 1) " Šah Mäsräb ", Š U A R qädimki Äsärklär İsxanäsida saqliniwatqan XGQ 154-nomurluq qol yazma, 81-bät.



# 歌词





# 目 录

## 琼 乃 额 曼

### 序 曲

我的萨塔尔琴 ..... 麦希热普(155)

### 第一太艾则

正道的光芒 ..... 纳瓦依(157)

#### 第一太艾则尾声

你何需忍受焦渴之苦 ..... 纳瓦依(158)

### 第二太艾则

#### 第一调

萨克啊,我把血泪饮干 ..... 纳瓦依(159)

#### 第二调

境况各异者 ..... 萨迪克(161)

#### 第二太艾则尾声

六位长老与常人相异 ..... 萨迪克(162)

### 第一奴斯赫

真主之画师 ..... 纳瓦依(163)

第一奴斯赫尾声

你径直走向寂灭的幽巷 ..... 纳瓦依(164)

第二奴斯赫

你月华般的芳容世所罕见 ..... 凯兰代尔(165)

穆斯台扎特

我这样的流浪汉 ..... 麦赫尊(167)

穆斯台扎特尾声

对丽容切莫顾盼 ..... 麦赫尊(168)

朱 拉

两只顽皮的小鹿 ..... 纳瓦依(169)

赛 乃 姆

请你展现太阳般的容颜 ..... 纳瓦依(170)

大赛勒克

你的生命,我的生命 ..... 民 歌(171)

第一小赛勒克

第一调

美酒又使得谁酡颜似火 ..... 纳瓦依(173)

第二调

可惜啊,我还在为别人犯愁 ..... 纳瓦依(174)

第三调

青苹果啊,红苹果 ..... 民 歌(176)

第四调

隐秘不可随意告人 ..... 胡外达(176)

第一小赛勒克尾声

心已烧焦,人已昏迷 ..... 纳瓦依(177)

第二小赛勒克

如花的美人今夜说来没来 ..... 纳瓦依(178)

佩希热维

第一调

朗月似的容貌 ..... 麦希热普(180)

第二调

我和情人睽离 ..... 阿亚兹(181)

佩希热维尾声

萨克,把金樽备好 ..... 麦希热普(183)

太依克特

第一调

晨风,请把我的讯息传送 ..... 麦西胡利(184)

第二调

我青春的面容枯黄 ..... 胡外达(185)

## 达斯坦

### 第一达斯坦

心底的夙愿 ..... 麦希热普(187)

### 第二达斯坦

去巴格达城 ..... 长诗《艾里甫与赛乃姆》(189)

### 第三达斯坦

故土的珍贵 ..... 长诗《艾里甫与赛乃姆》(192)

### 第四达斯坦

勾魂的黑眼睛 ..... 长诗《艾里甫与赛乃姆》(194)

### 第五达斯坦

残酷的世道 ..... 长诗《拜赫拉木与迪丽阿拉姆》(195)

## 麦西热甫

### 第一麦西热甫

仙姝般的丽人 ..... 鲁提菲(197)

### 第二麦西热甫

为了显示其娇艳 ..... 麦希热普(199)

# 琼乃额曼

## 序 曲

我的萨塔尔琴以生命的纽带为弦，  
它能慰藉不幸者，与其悲怆与凄婉。

我深深投入于木卡姆使之萦回于心，  
若耽于爱的憧憬即弹奏于伊人尊前。

皆曰木卡姆发轫于《胡赛尼》、《艾介姆》，  
我却愿弹奏《巴雅特》，因其更悠扬婉转。

为感念真主，我连续演奏起《巴雅特》，  
为抚慰伤心之人我则将《纳瓦》速弹。

我以《拉克》推向高潮，时而间以《乌夏克》，  
我愿把《木夏吾莱克》、《潘吉尕》日夜轻弹。

倘若《依拉克》、《且比巴亚特》、《乌孜哈勒》令人神往，  
清晨弹奏《恰哈尔尕》是翘盼与旭日般的情人相见。

当我越过睽违的关山获得了重逢的恩典，  
痛饮欢聚的美酒，我再将《斯尕》伴弹。

啊，来吧，麦希热普，喝它个酩酊大醉，  
一手举起你的弹布尔，一手高擎酒盏。<sup>①</sup>

——麦希热普

---

① 原文引自《麦希热普诗集》，197～198页，新疆维吾尔自治区古籍原整理办公室收藏，XGQ154号手抄本；  
《麦希热普诗集》石印本；  
《十二木卡姆歌词》，284页，1964年整理本；  
《我亲爱的，你在何方？》，75页，1990年塔什干版；  
《维吾尔古典音乐十二木卡姆·拉克木卡姆》，新疆木卡姆艺术团1991年演出本。

## 第一太艾则

正道的光芒在阳光般明丽的酒杯中辉映，  
酒盏中传出声音：“杯中可见恋人的倩影。”

倘若心灵的酒盏中出现异样阴影使你愁闷，  
萨克啊，唯有圣爱之酒才能驱散心头的阴云。

酒是如此美妙之物，乞丐饮其于破钵之中，  
它亦不亚于杰穆希迪为之探求的鉴真宝镜。

金樽与醇醪既有如此奇妙绝伦的功能，  
为了它，何妨施舍成百个世界、成千条生命。

清醒之人是为了放浪形骸而进酒肆，  
酒保汝若把盏，第一杯请给我这乞丐奉敬。

由于美酒在心灵之盏中辉耀着理想光辉，  
再好的佳肴珍馐亦被弃置而无人问津。

爱之美酒与金樽可使人臻于天人合一，  
谁提到这二者，即可达到这一崇高的意境。

喂，信士，世间还有非你所想的金樽与美酒，  
且莫不明底细胡乱驱赶光顾酒肆的人们。

### 第一太艾则尾声

纳瓦依啊，你何需如此忍受焦渴之苦，  
命运的萨克传言：“渴求者尽可开怀畅饮！”<sup>①</sup>

——纳瓦依



<sup>①</sup> 原文引自纳瓦依《四部诗集·童年异闻》，49页，手抄本。

## 第二太艾则

### 第一调

萨克啊，离别的辛酸已使我把血泪饮干，  
你再不赐予美酒，我哪儿还有血泪可咽？

你说若想赢得你的爱，要我把生命献出，  
且让我问问你：“离愁使我尚有何命可献？”

心灵啊，以前我力图把爱的心曲加以遮掩，  
你也别枉费心机，爱情终究不会有秘密可言。

她好不容易把致我心灵受创的箭矢拔出，  
生命啊，速将喜讯告我：整个箭簇已是拔完？

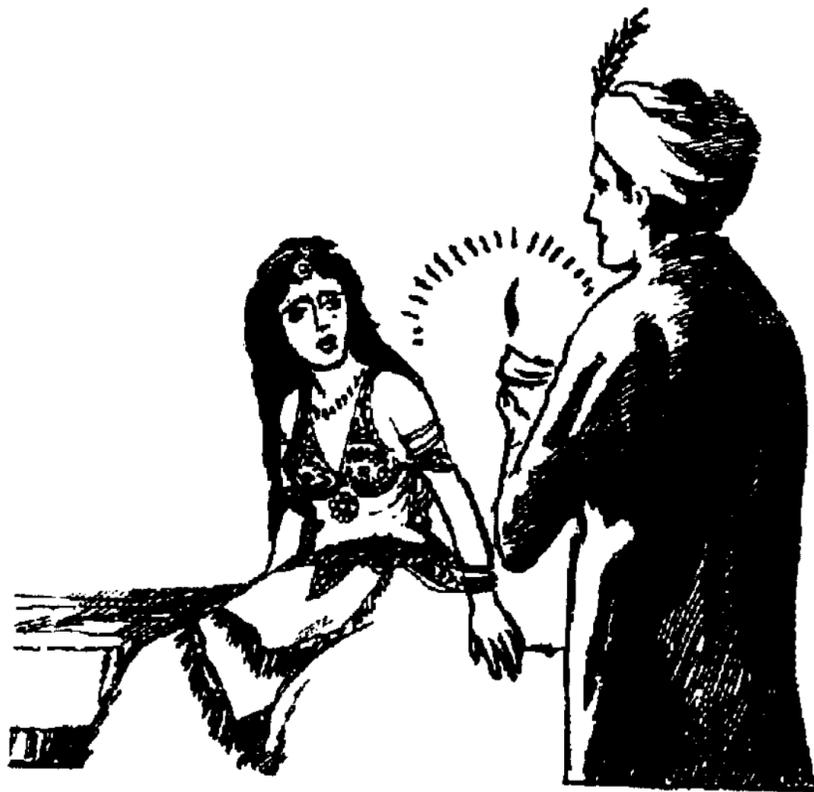
一见那朗月般的丽人我失魂落魄得晕倒，

朋友，以主的名义实说，她对此是否愕然？

心灵啊，你细心瞧瞧这个花园中的鲜花，  
花蕾之心平静安然，试问这状态能保持几天？

纳瓦依啊，你切莫对我的友情逃避疏远，  
既然情人不甚爱你，对我又岂能另眼相看？<sup>①</sup>

——纳瓦依



<sup>①</sup> 原文引自《格则勒集》，525～526页，新疆人民出版社，1982年。

## 第二调

境况各异者，品格性情也会不同，  
谈吐有别者，所作所为亦迥然有异。

讲排场的人处世为人不一样，  
他们面对属下则是另一副脸色。

长老与信徒、师傅与徒弟互不相同，  
薄情的情人和你向往的美人又相互各异。

有皇冠王权地位显赫者定然威风凛凛，  
他们的意志、威望与行事自有别于布衣。

六位长老与常人相异，其交谊亦与众不同，  
情人对萨迪克的柔情蜜意更有别于其他情谊。



## 第二太艾则尾声

六位长老与常人相异，其交谊亦与众不同，  
情人对萨迪克的柔情蜜意更有别于其他情谊。<sup>①</sup>

——萨迪克



---

<sup>①</sup> 原文引自《巴雅孜》(1), 197页, 新疆人民出版社, 1995年。

## 第一奴斯赫

真主之画师想描绘她如花似玉的肖像，  
却找不到能形如她芳容的任何对象。

她袅袅婷婷而来，人们不再提莱丽的娇媚；  
我燃起痴情之火，情种麦吉侬也黯然无光。

她白皙如玉，婀娜窈窕的身姿那样光彩照人，  
她一露面再无人对桧柏奇葩倾慕向往。

举世无双的魔女啊，在你面前我的心何其无奈，  
你的樱唇令我泣血相思，请间或予以探望。

自见过和田佳丽的娇媚，念珠变成了祖娜尔，  
居室变成了酒肆，我的经堂亦早被弃置一旁。

我倘能与她途中邂逅宁可不进天堂，  
只要能与之长相守纵入地狱又何妨。

清风突然送来你麝香般云鬟的芳香，  
让你发辫拴住的愿望使我更加疯狂。

谁知个中的秘密，谁能解开这症结？  
唉，加剧我内心惊诧的总是这愁肠。

### 第一奴斯赫尾声

纳瓦依，你径直走向寂灭的幽巷寻求庇护，  
为卖酒人效力，抛弃你的经堂和虔诚信仰。<sup>①</sup>

——纳瓦依



---

① 原文引自《四部诗集·童年异闻》，819页，手抄本；  
《格则勒集》，146~147页，新疆人民出版社，1982年。

## 第二奴斯赫

你月华般的芳容、柔情蜜语的娇态世所罕见，  
世上难道还有第二人配登上这尊贵的宝座。

我饱尝你的折磨，像你这样折磨人的丽人，  
除了我之外，在这世间还有谁曾遇见过？

她为何认为我不好，千方百计把我回避，  
创造一切的主不也让尖刺与花儿相伴过活！

绝代佳人啊，我还未完全领悟你的可贵，  
你若成为我头上的王冠那将是天作地合。

你对我装模作样的矜持作态还将延续多久？  
何不从你口中漏出句情话以慰奴仆的焦渴。

倘若你还算穆民子女，请赐乞丐以恩典，  
切莫以折磨将我这可怜人的生命剥夺。

凯兰代尔啊，倘若你想成为痴情的恋人，  
就应效日夜嚶鸣的夜莺将那花儿讴歌。<sup>①</sup>

——凯兰代尔



<sup>①</sup> 原文引自《凯兰代尔诗集》，209页，新疆人民出版社，1995年。

## 穆斯台扎特

世上再难找到像我这样的流浪汉，  
再没人像我这样面容憔悴、孱弱可怜。

我的身躯被愁闷大军践踏变成了尘土，  
淹没世界的洪灾又将其汇入泥流之间。

命运屡屡向我头上降下灾难的陨石雨，  
根根黑发俱被累累的伤痕无情地替换。

朋友，你们应惟恐被我癫狂的痴情传染，  
若询问我的境况尚可，但切莫近前探看。

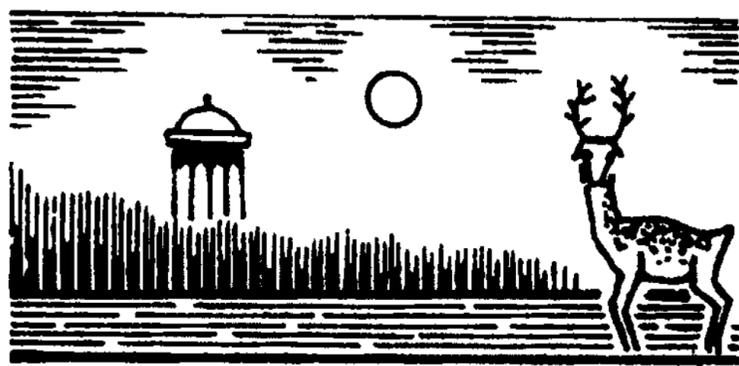
这个世界的暴君一刻不停地降下灾难，  
我这苦命之人时时承受着所有的苦难。

无耻之徒的中伤深深刺痛了我的心，  
如石块将我心灵的易碎之瓶击成了碎片。

### 穆斯台扎特尾声

麦赫尊啊，对当今佳丽名媛的丽容切莫顾盼，  
她们每天不知要使多少像你的人迷途难返。<sup>①</sup>

——麦赫尊



<sup>①</sup> 原文引自《麦赫尊诗集》，93页，新疆人民出版社，1995年。

# 朱 拉

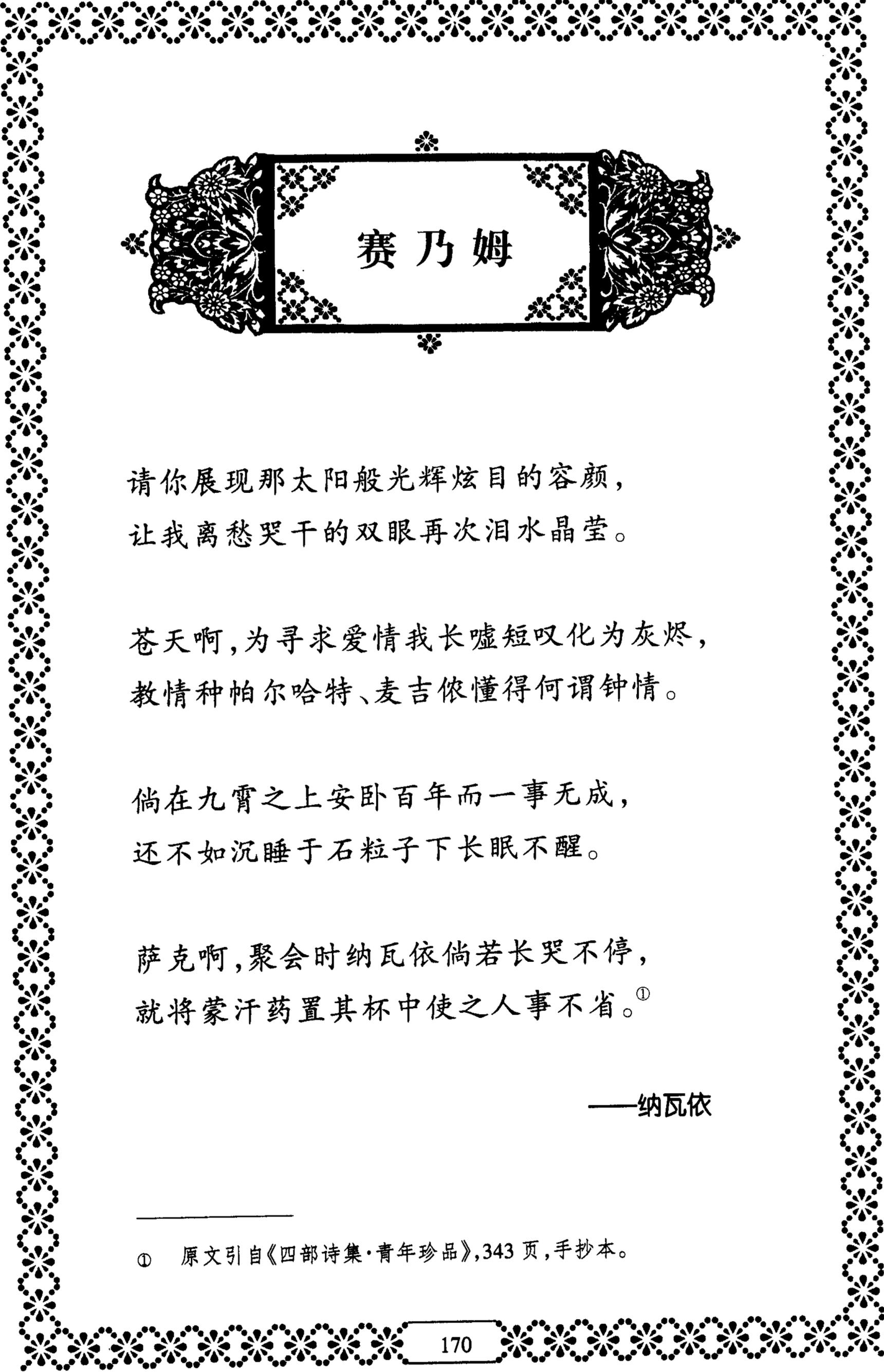
把你两只顽皮的小鹿从酣睡中唤醒，  
让它们在花园里游玩莫沉浸于梦境。

你解开咬着发梢编成的辫子铺展乌云，  
让它那青春生命的芳馨飘逸于黄昏。

当香汗涔涔而来，秀发飘拂在寒舍，  
群星俯首服输，世人全都屏息凝神。

——纳瓦依





## 赛乃姆

请你展现那太阳般光辉炫目的容颜，  
让我离愁哭干的双眼再次泪水晶莹。

苍天啊，为寻求爱情我长嘘短叹化为灰烬，  
教情种帕尔哈特、麦吉侬懂得何谓钟情。

倘在九霄之上安卧百年而一事无成，  
还不如沉睡于石粒子下长眠不醒。

萨克啊，聚会时纳瓦依倘若长哭不停，  
就将蒙汗药置其杯中使之人人事不省。<sup>①</sup>

——纳瓦依

---

① 原文引自《四部诗集·青年珍品》，343页，手抄本。

## 大赛勒克

你的生命，我的生命，  
原本不就同属一条命？  
为了你，我的生命，  
有何不可牺牲！  
为了你，单单为了你，  
我愿豁出性命。  
我的心已碎，我的肠已断，  
两眼更是泪淋淋。



情人靠的是情人的支撑，  
没有情人有谁来关心。  
花枝般苗条的人儿哟，  
你甜蜜的话儿更贴心。

情人苗条得像柳枝，  
柳枝之上有花枝。  
甜甜的话语赛蜜糖，  
俏脸上还有颗美人痣。

我把情人比作皎洁的月亮，  
我把情人比作辉煌的太阳。  
可你那苗条婀娜的身姿啊，  
我竟找不出比喻的对象。<sup>①</sup>

——民 歌



① 原文引自《维吾尔民歌》(3), 148~149页, 新疆人民出版社。

# 第一小赛勒克

## 第一调

美酒又使得谁酡颜似火，令我失魂落魄，  
风儿又拂露出谁的面庞，令我愁绪萦心。

此刻我已然成了她路上的一粒尘埃，  
旋风啊，请把我刮起旋绕于那情人的头顶。

正如人们对魔幻咒语所作的诠释，  
人们只闻微弱的声音，却不见我的身影。

麦吉侬见我在荒漠上与野兽为伍，  
他还以为我是那群野兽的牧人。

为了逃避世人我不得不走向酒肆，朋友啊，

须知我已和荒漠上的野兽无多大区分。

我纵然悔恨再三，亦已于事无补，  
哪知人们会以怨报德如此回报我的好心。

我纳瓦依如今将远行去圣地麦加，  
你们莫以为我将去了呼罗珊城。<sup>①</sup>

——纳瓦依

## 第二调

可惜啊，我还在为别人犯愁担忧，  
令人浩叹，我又为此而灾祸临门。

冤家啊，你的明斥暗讽曾使我深感羞愧，  
如今我已不再在意，说什么我都洗耳恭听。

你甜蜜的樱唇是驱散我痛楚的良药，  
神医啊，发发慈悲吧，我现仍沉疴在身。

<sup>①</sup> 原文引自《四部诗集·童年异闻》，210页，手抄本。

每晚我都为心中的太阳忧心如焚，  
忧伤的巨石击得我像星空遍体伤痕。

感谢上苍我已将智慧的圣殿予以摧毁，  
我又成为爱情酒肆中卖酒之人。

我因奔跑而口干舌燥胸闷气短何足为怪，  
因为我仍在为我疯狂的骑手牵马执镫。<sup>①</sup>

——纳瓦依



① 原文引自《四部诗集·青年珍品》，504页，手抄本。

### 第三调

青苹果啊，红苹果，  
我的苹果你别紧盯着；  
如今我要离开你，  
你莫生气责怪我。

金子做的水烟锅，  
镶有珍珠一颗颗；  
让我吸上一口烟，  
压一压爱之烈火。

——民歌

### 第四调

隐秘不可随意告人，知己又当别论，  
忧伤别向无忧者诉说，知音又当别论。

纵然仅仅一窄路，亦应与君子同行，  
切莫与小人为伍，可作旅伴又当别论。



当你拥有财富时，宾朋云集门庭若市，  
贫病交加时关心你的同胞亲人又当别论。

别看众人齐哭，真正伤心者屈指可数，  
锥心刺骨发自肺腑的眼泪又当别论。

胡外达啊，莫对杨花水性者以心相许，  
生生世世忠诚于你的黛眉情人又当别论。

——胡外达

### 第一小赛勒克尾声

心已烧焦，人已昏迷，灵魂已逸出躯体，  
纳瓦依啊，获此轻松解脱应稽首谢恩。<sup>①</sup>

——纳瓦依



① 原文引自《布拉克》季刊，97页，1989年，1期。

## 第二小赛勒克

那位昳丽姣好如花的美人今夜说来没来，  
害得我终宵失眠双眼未阖翘盼直至天明。

我频频出户伫立眺望远方真是望眼欲穿，  
心将蹦入口中，却终不见那俏冤家倩影。

我原想她在明亮的月夜下前来有所不便，  
但如居室般黯黑的后半夜仍不见她来临。

我为思念那位仙姝疯癫般悲伤饮泣，  
见我如此情景是否还有不想发笑之人？

别为弄清我有多少泪水而置我于死地，  
今夜我泪已流尽，再流已是血水涔涔。

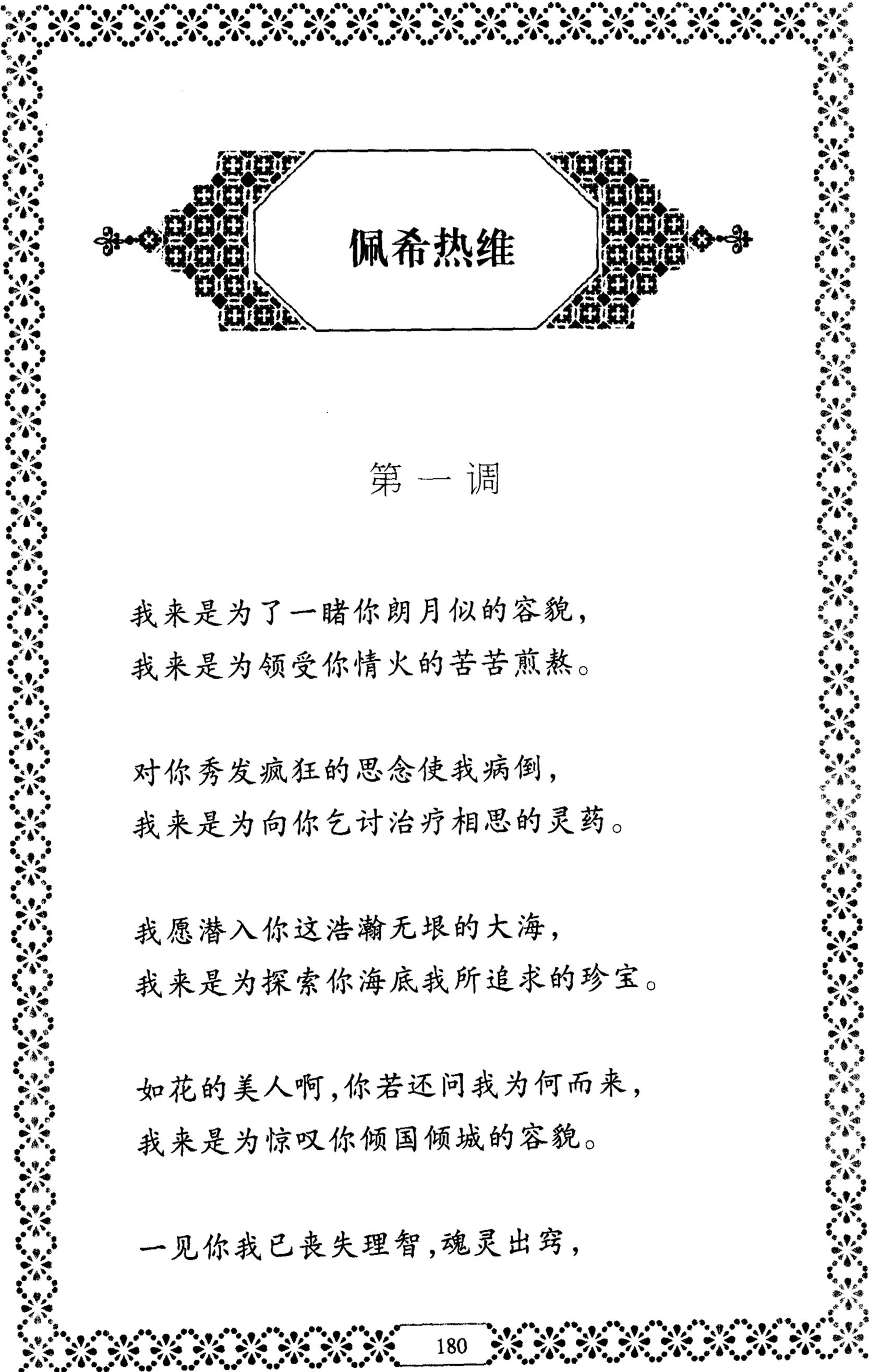
看来忠贞真诚的恋人确实难以寻觅，  
否则那情人何不将我于途中相迎？

纳瓦依啊，且以美酒让你心灵之宅充满欢欣，  
因为有醇醪佳酿所在之宅忧伤不入其门。<sup>①</sup>

——纳瓦依



① 原文引自《格则勒集》，416～417页，新疆人民出版社，1982年。



# 佩希热维

## 第一调

我来是为了一睹你朗月似的容貌，  
我来是为领受你情火的苦苦煎熬。

对你秀发疯狂的思念使我病倒，  
我来是为向你乞讨治疗相思的灵药。

我愿潜入你这浩瀚无垠的大海，  
我来是为探索你海底我所追求的珍宝。

如花的美人啊，你若还问我为何而来，  
我来是为惊叹你倾国倾城的容貌。

一见你我已丧失理智，魂灵出窍，

我来是为像麦吉侬一样为你而神魂颠倒。

喂，萨克，请你把金樽为我备好，  
此来是为了饮圣爱之酒，聊慰寂寥。<sup>①</sup>

——麦希热普

## 第二调

苍天啊，我和情人睽离孤苦伶仃，  
与其那样还不如让我失去生命。

没你赋予生命的樱唇怎会令我倾心？  
赫孜尔离开圣水，又怎么能够活命？

我的心思神智点滴无遗地倾注在情人身上，  
离开了阳光又怎能显示出存在悬浮的微尘？

我眼中泪水潸潸如断线珍珠又何须担忧，  
阿曼湾海中纵捞出珍珠千万亦不致告罄。

---

① 原文引自《麦希热普诗集》，手抄本；  
《我亲爱的，你在何方》，88页，1990年，塔什干版。

无忧之人的叹息难怪不能感人，  
因为箭矢若离开了雕弓它又怎能飞行？

倘非衷心将你热恋，何以不停地悲叹，  
心中倘无烈火，哪儿还会有热血沸腾？

阿亚兹啊，“生命”这个词中的点并非是点，  
它是焚烧生命的离愁别恨留下的创痕。<sup>①</sup>

——阿亚兹



<sup>①</sup> 原文引自《阿亚兹诗集》，1页，手抄本。

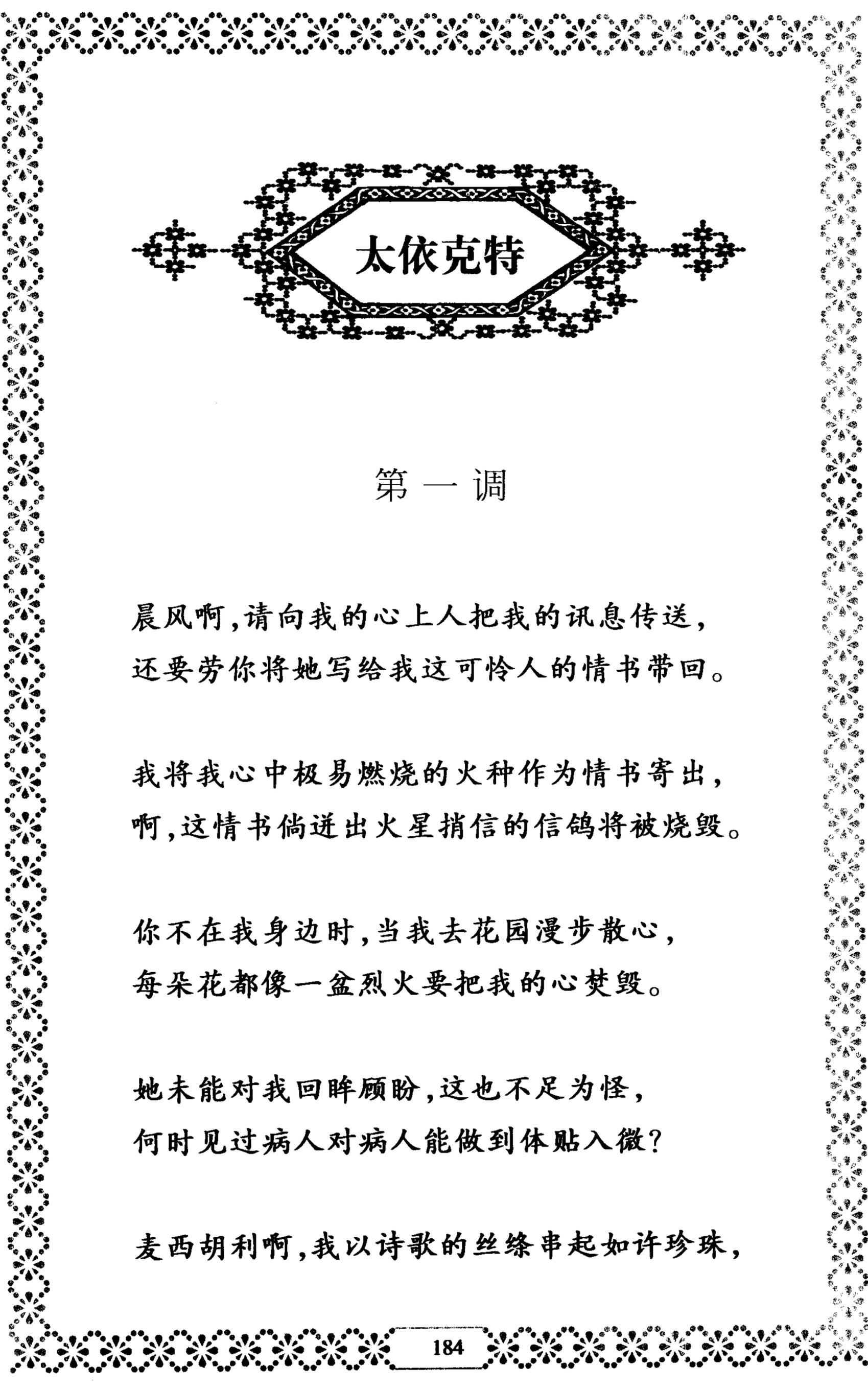
## 佩希热维尾声

喂，萨克，请你把金樽为我备好，  
此来是为了饮圣爱之酒，聊慰寂寥。

请为麦希热普敞开慈悲的大门，  
我来是为你殉情而把相思债了。

——麦希热普





# 太依克特

## 第一调

晨风啊,请向我的心上人把我的讯息传送,  
还要劳你将她写给我这可怜人的情书带回。

我将我心中极易燃烧的火种作为情书寄出,  
啊,这情书倘迸出火星捎信的信鸽将被烧毁。

你不在我身边时,当我去花园漫步散心,  
每朵花都像一盆烈火要把我的心焚毁。

她未能对我回眸顾盼,这也不足为怪,  
何时见过病人对病人能做到体贴入微?

麦西胡利啊,我以诗歌的丝绦串起如许珍珠,

可为何我的话语却总抵不上珊瑚的珍贵?!<sup>①</sup>

——麦西胡利

## 第二调

为你忧伤，似严冬让我青春的面容枯黄，  
丽人啊，请来将我这凋零的春光欣赏。

花蕾未绽，我天资之苑已枝枯叶败，  
请呼唤春归，让我的园林返青，鲜花怒放。

白昼未尝到温馨，夜晚亦不得安宁，  
离愁烈火不断地燃烧着我日日夜夜的时光。

我在她那幽巷中悲叹哭泣，扯破了衣领，  
而那无情之人却充耳不闻我的悲怆。

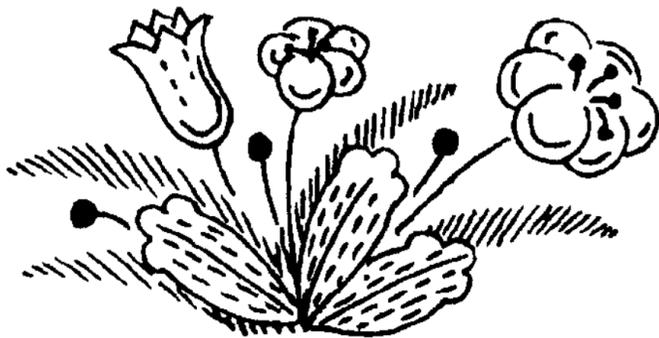
灵魂行将脱离躯壳，但愿见上一面再死，  
晨风啊，请向狠心人转达我最终的愿望。

<sup>①</sup> 原文引自《麦西胡利诗集》，162页，新疆人民出版社，1995年。

朋友们，我死后请将我埋在她的路边，  
好让她无论去哪儿，都经过我的墓旁。

胡外达哭诉道：“人终有一死，本属必然，  
纵死亦无憾，倘能在咽气前把心爱之人一望。”<sup>①</sup>

——胡外达



<sup>①</sup> 原文引自《胡外达诗集》，塔什干石印本，1909年。

# 达斯坦

## 第一达斯坦

有什么苦楚尽可以在情人面前哭诉，  
心底的夙愿也尽可无遗地向她吐露。

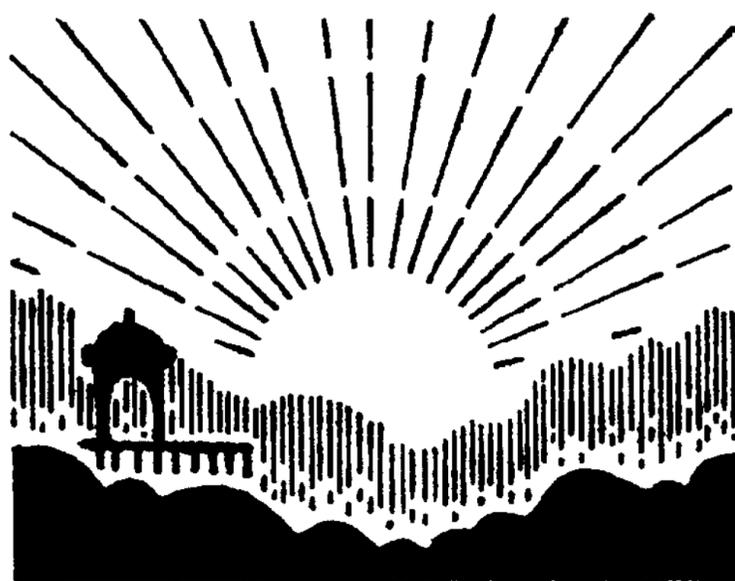
正如可怜的夜莺在园中凄楚悲鸣，  
我总伫立在花坛前哀伤地啼哭。

像满苏尔·海拉吉一样喝下临终诀别之酒，  
此刻在绞架前我原地转着圈儿痛哭。

只要谁慨然饮下此酒一滴，到世界末日，  
他就能向万能的真主提出自己的申诉。

狂人麦希热普，隐衷莫向别的信徒透露，  
只能对与你同病相怜的痴情汉哀哀泣诉。<sup>①</sup>

——麦希热普



---

<sup>①</sup> 原文引自《麦希热普诗集》，324页，手抄本。

## 第二达斯坦

你将从这儿发配去巴格达城，  
艾里甫，我把你托付给了唯一的真主。  
真主的意旨，让我们领受分离之苦，  
艾里甫，我把你托付给了唯一的真主。

我将从这儿前往巴格达城，  
别哭了，赛乃姆，我虽去还会回来。  
我无法抗拒阿巴斯国王的暴虐，  
别哭了，赛乃姆，我虽去还会回来。

我为你多少天愁眉不展，  
为分离我不禁肝肠寸断。  
即使老天要我的命我也甘愿，  
艾里甫，我把你托付给了唯一的真主。

别为我的离去以泪洗面，  
别让你玫瑰般的娇容就此凋残。  
别让仇敌察觉，只让朋友知晓，  
别哭了，赛乃姆，我虽去还会回来。

你说归来使我欣慰万分，  
你说要走让我五内俱焚。  
那么此去何时才能踏上归程？  
艾里甫，我把你托付给了唯一的真主。

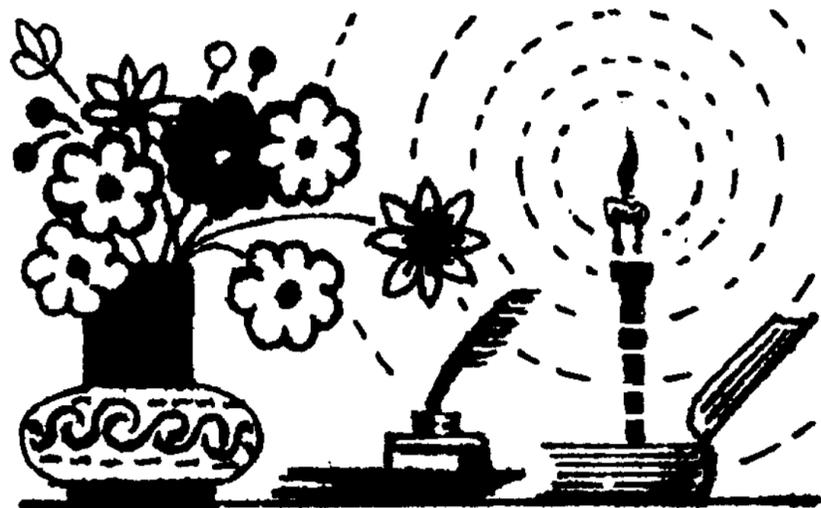
面临诀别，此时此刻我心已碎，  
没了你，我活在世上有何意味？  
只要不死，三个月我定会回归，  
别哭了，赛乃姆，我虽去还会回来。

赛乃姆说：“我和你早就有海誓山盟，  
你三月能归，我尚可咬牙忍痛。  
逾期不归，你只能觅我于路边荒冢，  
艾里甫，我把你托付给了唯一的真主。”

艾里甫说：“只要命运不那么糟糕，  
只要死神不来，我的大限未到，

倘能幸免于难，我不曾抛尸荒郊，  
别哭了，赛乃姆，我虽去还会回来。”<sup>①</sup>

——民间长诗《艾里甫与赛乃姆》



① 原文引自维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》，24～26页，手抄本(1)；  
《布拉克》季刊，158～159页，1993年，1期。

## 第三达斯坦

不曾背井离乡，辗转异地，  
国王也不会懂得故土的珍贵；  
没有落入过刁泼者的掌心，  
就体会不到好情侣的可贵。

我伸手够不着我的情人，  
没有情人，一事无成我会颓废；  
不曾遇见不讲义气的小人，  
不懂得慷慨仗义者的可贵。

别漠视虔诚信徒的呼声，  
他们每天礼拜五次，祈祷认真；  
不像哈坦木那样体恤民情，  
国王也难取得臣民的拥戴和信任。

真主给人以某种痛苦的同时，  
也就给了他战胜痛苦的力量。  
只有当某种苦难降临头顶，  
人们才会呼唤真主，祈求上苍。

阿巴斯国王说：“我不知其详，  
也不曾过问过艾里甫的境况。  
如果没有落在我自己头上，  
我也不会懂得爱情之火的力量。”<sup>①</sup>

——民间长诗《艾里甫与赛乃姆》



① 原文引自维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》，110页，手抄本（1）；  
《十二木卡姆歌词》，114页，1964年整理本。

## 第四达斯坦

朋友，在故乡拜克里城里面，  
有位勾魂的黑眼睛天仙。  
她双手抚胸向我致意，  
啊，这勾魂摄魄的黑眼睛天仙。

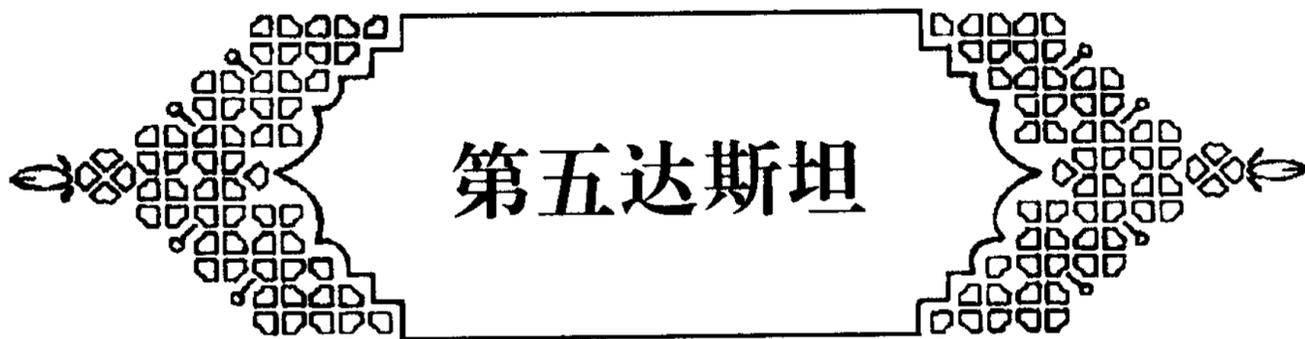
我在泉眼边把她遇见，  
她正用金梳梳理着发辫。  
我向谁去诉说这相思的苦楚，  
让我心尖滴血的黑眼睛天仙。

天堂的女神无法与之相比，  
见到她的人无不啧啧惊叹。  
相遇的那瞬间她向我施了礼，  
这勾魂摄魄的黑眼睛天仙。

阿巴斯国王说：我要这生命何用，  
临终前我渴望把这情人看上一眼。

现在我将懂得应该怎样去爱，  
这眼具魔力令人吃惊的天仙。<sup>①</sup>

——民间长诗《艾里甫与赛乃姆》



残酷的世道把我折磨，  
使我眼中血泪滔滔。  
恰似孜莱哈与玉素甫那样，  
我们的归宿也被定在了监牢。

如果有谁看上此人，

① 原文引自维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》，109页，手抄本；  
《布拉克》季刊，168~169页，1993年，2期。

一定会至死不渝爱她一生。  
看来总有一天我难逃厄运，  
像易司马仪被当作祭品牺牲。

圣明的阿丹今在何方？  
宇宙的领路人今在何方？  
对真主使者的沉痛哀悼，  
使他们痛哭悲伤。

谁要是一心眷恋于她，  
白天黑夜都免不了牵肠挂肚。  
绿洲使夜莺陷于忧愁，  
也使得花儿纷纷凋枯。<sup>①</sup>

——民间长诗《拜赫拉木与迪丽阿拉姆》



① 原文引自《十二木卡姆歌词》，48页，1964年整理本。

# 麦西热甫

## 第一麦西热甫

仙姝般的丽人啊，我愿为你奉献生命，  
只要世上有美这个词它就永远归属于您。

你虽无仁慈之心，却荣获造物主的垂青，  
真主把万物皆未具备的丽质赋予你之一身。

惧怕嫉妒者的闲话，我未能拜访问候你，  
只能在远处以目传情，表示我的欢迎。

真主总把美艳绝伦的容貌赐给那些负心者，  
集艳丽于一体的你又怎能够恪守忠诚。

美的富有者啊，请看我一眼作为你芳容的扎  
卡特，  
可怜的鲁提菲将会至死为你祈祷个不停。<sup>①</sup>

——鲁提菲



① 原文引自《鲁提菲诗集》，大不列颠博物馆收藏，Add 7914号，  
手抄本影印件。

## 第二麦西热甫

为了显示其娇艳，她穿上了红裙，  
整个世界像着了火，引发一片喧腾。

她风姿秀逸，打扮得艳丽夺目，  
就为让我这样的情丐们落魄失魂。

千娇百媚的姝丽掀起了她的面纱，  
全世界的眼睛一下子全被其吸引。

为了点燃一场灾难和流言的烈火，  
她云鬟高挽巧目流盼透出万种风情。

我趋步上前向她表明祈求她能垂顾，  
她紧蹙眉头，全然一副不屑的神情。

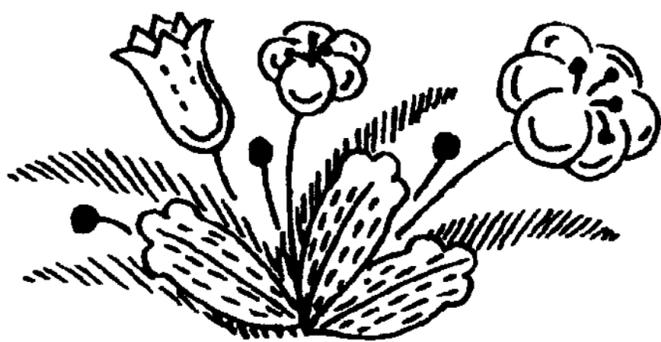
这嗜血的君王醉醺醺地骤马而来，  
目的是磨砺她致人于痛苦的利刃。

多年来，我这奴仆没能为她尽职尽责，  
使她怒不可遏，兴师问罪要将我示众。

请将我的头割去吧，让我血漫荒野，  
似郊外红花，只要能令你满意欢欣。

为了展示世界末日的混乱和喧阗，  
她手握短剑，来给麦希热普问斩行刑。<sup>①</sup>

——麦希热普

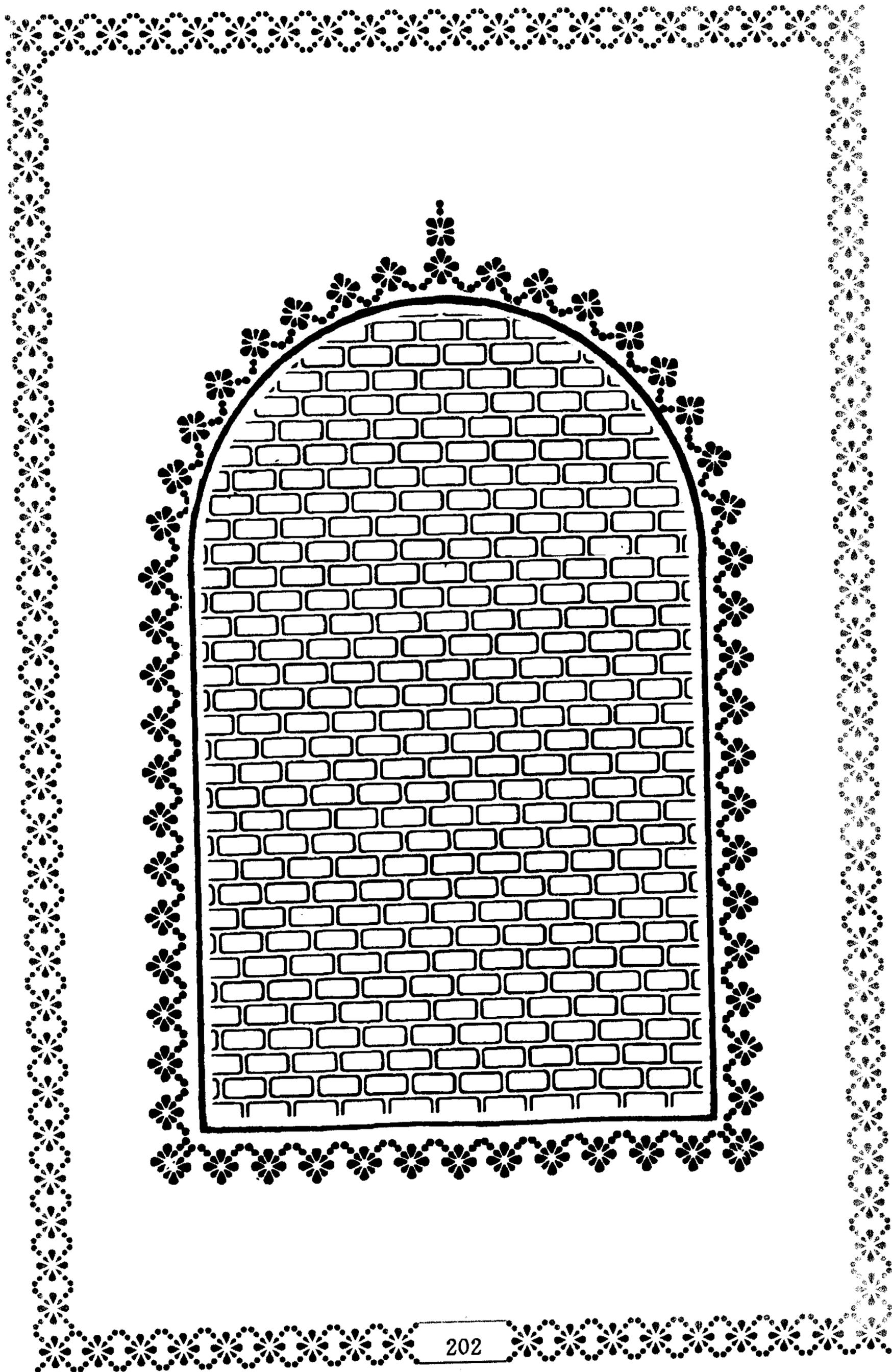


① 原文引自《麦希热普诗集》，81页，新疆维吾尔自治区古籍整理办公室收藏，XGQ154号手抄本；  
《我亲爱的，你在何方》，28页，1990年，塔什干版。



注 释





## A

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

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

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

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

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

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

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

**艾合里曼(Ahraman)** 传说中的一位十分残暴而可怕的魔鬼。

**艾合买提伯克(Ahmadbag)** 维吾尔民间长诗《玉素甫与艾合买提》中的主人公之一，玉素甫伯克的兄弟。

**艾介姆(Ajam)** (1)泛指非阿拉伯国家和非阿拉伯人，通常指伊朗和伊朗人；(2)木卡姆艺术大师吐尔迪阿洪演唱的《十二木卡姆》中第七部木卡姆的名称。

**艾里甫(Harip)** 维吾尔民间长诗《艾里甫与赛乃姆》中的男主人公，诗中女主人公赛乃姆的情人。艾山宰相之子。

**艾米尔(Amir)** 君王、亲王、领袖、首领、司令官、首长、元首，通常指穆斯林国家的高级官员或元首。

**艾沙(Iysa)** 又译“伊萨”或“尔撒”。《古兰经》故事人物，安拉的六大使者之一。相传他就是圣母麦尔彦之子。据说艾沙圣人以“灵气”能使死人复活。在古典文学作品中，把情人的樱唇比喻为能赋予人生命的“埋希哈”。“埋希哈”意能使人复活，能赋予人生命。在《古兰经》中，也称其为“埋希哈”。

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

**麦莱克(Malak)** (1)天使、仙女;(2)十分美丽。

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

这种形式。

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

**麦尔斯亚 (Marsiya)** 挽诗、挽歌、哀歌。

**满苏尔·海拉吉 (Mansur Hallaji)** 原名为胡赛尼。  
伊斯兰教苏菲派的著名人物。他主张内心修炼、沉思  
入迷以致与安拉合一,回历 306 年遇害。

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

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

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

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

**夏穆尔干(Xah Murgan)** 百鸟之王。

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

## Y

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

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

**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。

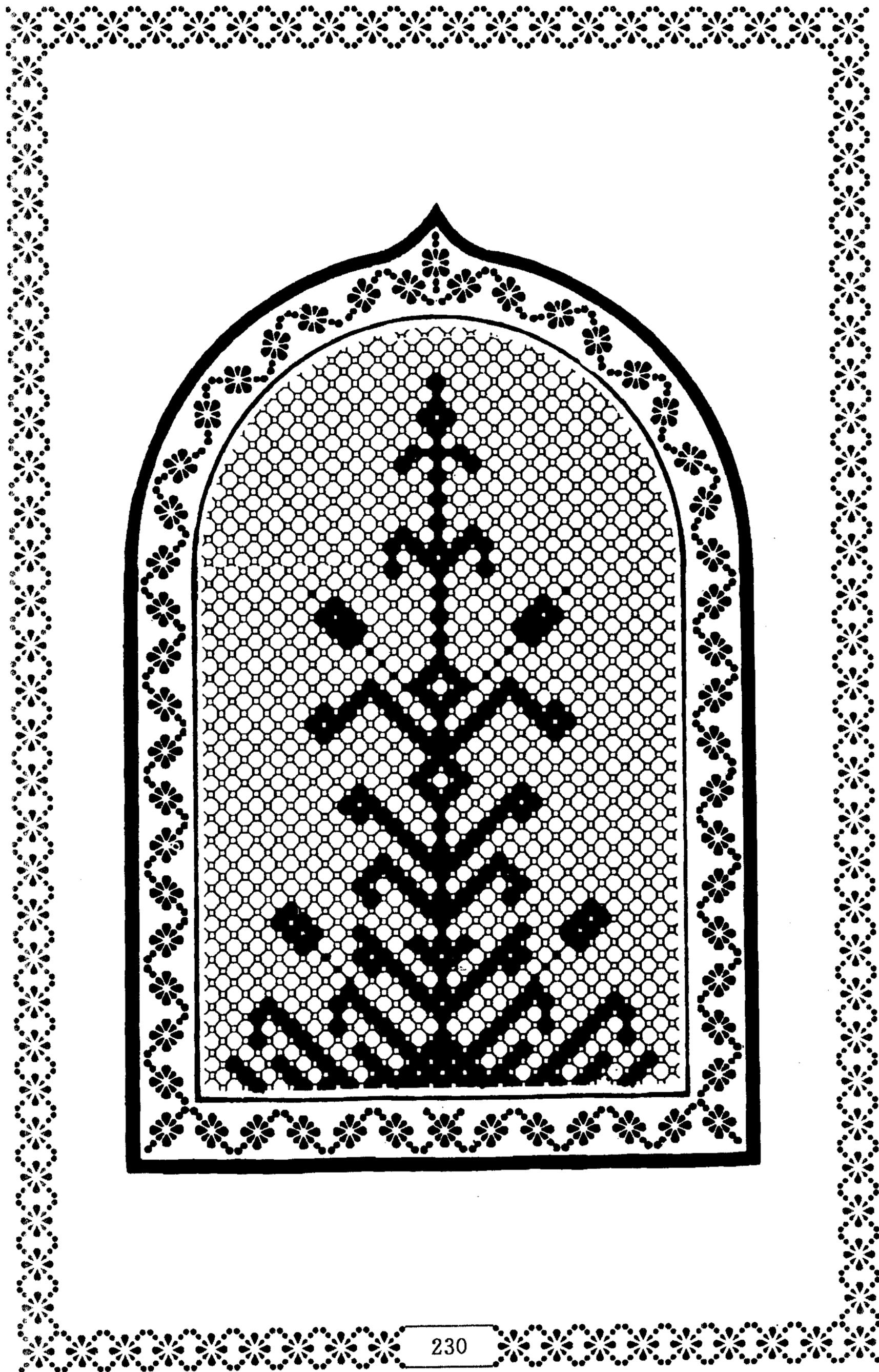
## Z

**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。

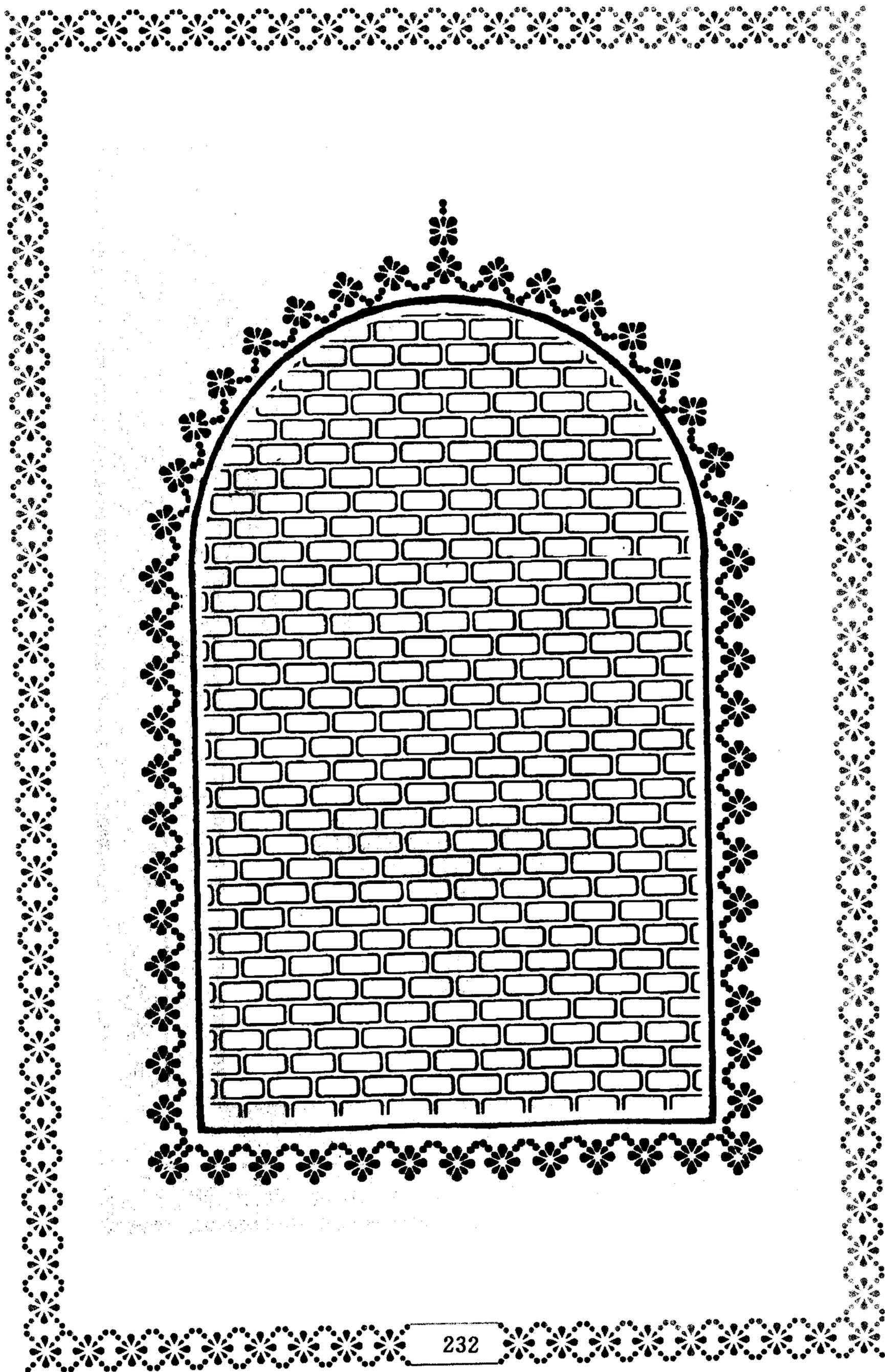
**孜莱哈(Zilayha)** 热比胡孜所著的《圣人传》一书的长诗《玉素甫与孜莱哈》中的女主人公,玉素甫的情人。

**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

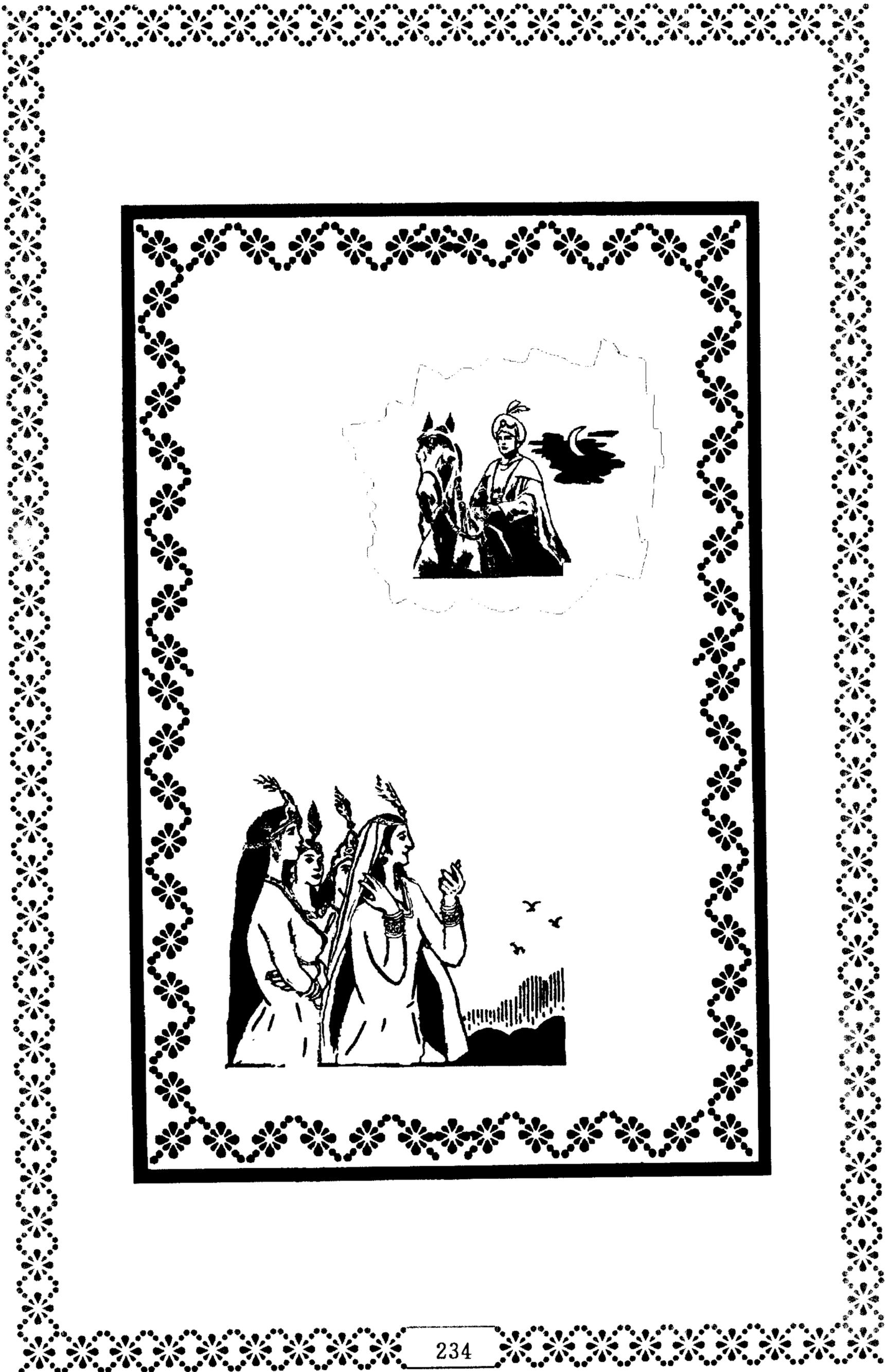




## 目 录

鲁提菲 .....	(235)
纳瓦依 .....	(236)
阿亚兹 .....	(237)
麦希热普 .....	(238)
萨迪克 .....	(239)
麦赫尊 .....	(239)
胡外达 .....	(240)
凯兰代尔 .....	(240)
麦西胡利 .....	(241)





**鲁提菲 (Lutfi)**——原名为阿拜都拉(Abaydullah),鲁提菲(Lutfi)是笔名。15世纪维吾尔文学著名的代表人物之一。1366年出生于赫拉特(Harat),1465年99岁高龄歿于该城。

他的诗作有《鲁提菲诗集》(Divani Lutfi)、长诗《古丽与诺鲁孜》(Gul wa Nevruz)、《图尤克诗集》(Tuyuklar)等流传至今。除此之外,鲁提菲还曾把15世纪著名史学家谢里夫丁·艾里·雅兹迪(Xerefuddin Ali Yazdi)的波斯文著作《凯旋记》(Zufarnama)用诗歌形式翻译成了维吾尔文。据《诗家列传》(Safnatux Xuara)一书记载,鲁提菲以双行体叙事诗翻译的这部巨著长达2万余行,遗憾的是未能流传至今。鲁提菲著作的各种手抄本分别收藏于伦敦、圣彼得堡、巴黎、伊斯坦布尔、塔什干等地的博物馆或图书馆。最近在和田发现了鲁提菲的长诗《古丽与诺鲁孜》的一部手抄残卷本。

鲁提菲可以用维吾尔、波斯两种语言文字进行创作,他用这两种语言创作的抒情诗和叙事诗成为了诗歌艺术的典范和诗歌美学的王冠。他的作品主要以爱情为内容,热情讴歌了纯洁无瑕的爱情和忠贞、正直、正义、爱国、侠义与无畏,同时用高度的艺术表现形式表现了诗人对现实生活的美好追求和向往和平、安定的先进思想。他在一首格则勒中这样写道:“哎,鲁提菲,你虽然生活在赫拉特,但你诗的美誉已传到了喀什噶尔、传到了和田(Hotan)。”正像他自己所说的那样,他大量的作品当时就广泛传入了人民中间。

伟大的思想家、诗人艾里谢尔·纳瓦依在他的《双语之研究》(Muhakamatul - Luhatayn)、《爱情和风》(Nasayimul Muhabbet)、《雅士荟萃》(Majalisul - Nafais)、《四部诗集》(Qahar Diavn)等书的序言和《书信集》(Rukiati)等作品中特别提及了他,并高度评价他

为“双语诗人、诗歌语言之王、突厥语的天才和维吾尔语的巨匠。”同时称鲁提菲是自己的老师,并把自己创作的成就紧密地与鲁提菲的启示、鼓舞、祈祷联系在一起。在《乐师传》(Tarihi Musikiyun)中称:“鲁提菲还是当代一位天才的音乐大师,在音乐方面曾培养过200余名高徒。”

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

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

纳瓦依的作品除了最负盛名的《思想宝库》(Haza'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 Di-van)。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。”

**阿亚兹 (Ayazi)**——15 世纪后半叶、16 世纪初的诗人和思想家。一说他就是《热希德史》(Tarihi Raxid)的作者米尔扎·艾黛尔·阔拉甘(Mirza Haydar Koragan)。

阿亚兹是苏丹赛依迪汗(Sultan Saidihan)的几位著名的军事将领之一，叶尔羌汗国的宫廷里曾担任过要职。他曾创作过大量的抒情诗及叙事长诗，但流传至今的只有一部叙事长诗《世事记》(Jahannama)和一部诗集的残卷。这部诗集的手抄本最近在文化古城和田被发现。

犹如一滴水也能反射太阳的光芒一样，我们从阿亚兹现存的作品中，可以看出他艺术再现技巧的高

超、思想的精深和语言的优美。

**麦希热普 (Maxirab)**——全名为巴巴热合木·麦希热普 (Baba Rahin Maxirab)。1641 年生于安集延 (Andijan), 故于 1711 年。自幼随父来到纳曼干 (Namangan), 并在那里接受启蒙教育。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、自由的进步思想。

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。

**萨迪克 (Sadiki)**——全名为穆罕默德·萨迪克·喀什噶里 (Muhammad Sadik Kaxkari)。萨迪克 (Sadiki) 是笔名。生卒年月不详。他是维吾尔民族近代史上颇具多方面天赋的学者。他在史志学、史学、社会学和伦理学等方面留下了丰富的遗产。《圣贤列传》(Tazkira' i Azizan)、《禾加列传》(Tazkira' i Hajigan)、《善事精华》(Zubdatul Masail)、《洞窟七仙传》(Tazkira' i As' habul Kahif)、《智者论德》(Adabus - Salihin)、《伊斯坎德尔史与帝王本记》(Tarihi Iskandariya Wa Tajnama' i Xahi) 等作品是萨迪克流传至今的珍贵文学遗产。他在翻译领域也曾做出过重要贡献, 他的译著《热希德史》(Tarhi Raxidi) 在他的翻译成就中占有特殊地位。

萨迪克在诗歌创作方面也为我们留下了珍贵的遗产。从他流传至今的以“萨迪克”为笔名写作的部分诗章中, 可以看出他是一位在文学创作上十分成熟的艺术家。

萨迪克的诗在内容上紧密联系当时存在的某些社会现实问题, 表现了人民群众在近代史上的悲惨经历。这些诗作以其深刻的寓意及热情洋溢的诗情而脍炙人口。

**麦赫尊 (Mahzun)**——本名为斯玛依勒 (Isma' il)。麦赫尊 (Mahzun) 是笔名。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, 卒于该世纪后半叶。《麦赫尊诗集》(Divani Mahzun) 中有迹象表明他的故乡可能是和田 (Hotan Gujanbak) 的古建巴克村。

《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。

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

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

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

胡外达的诗几个世纪以来伴随《十二木卡姆》迷人的曲调沁入到了人民的心间。

**凯兰代尔 (Kalandar)**——诗人的真名及生平至今不详,凯兰代尔(Kalandar)是笔名。他大约生活并创作于18

世纪中、19世纪初。他生命的绝大部分时间是在历史文化古城和田度过的。

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

**麦西胡利 (Maxhuri)**——名为伊布拉音(Ibrahim),麦西胡利(Maxhuri)是笔名。他是19世纪初的诗人。出生于叶尔羌(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、 $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$ 拍和 $\frac{6}{4}$ 拍等点。《雅里木萨克》的音调只在《乌夏克》木卡姆中出现,具有 $\frac{7}{8}$ 节拍的特点。

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

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

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

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

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

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

### 二、为表现音调特点采用的符号:

1、还原音“ $\flat$ ”与升音“ $\sharp$ ”或原音与降音“ $b$ ”之间的音,分别用“ $\flat\uparrow$ ”(升 $\frac{1}{4}$ )和“ $\flat\downarrow$ ”(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	木夏吾莱克	纳瓦	巴雅特	乌夏克	艾介姆	乌孜哈勒	潘吉尔	恰哈尔尔	斯尔	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 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 2 <sup>o</sup> 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 2 <sup>o</sup> mQ	la mQ	穆斯台扎特		
la	la	la	la	la m	la m	la	la mQ	la	la	la m	la	朱位		
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 2 <sup>o</sup> 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	大依克特		
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	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		

### 《拉克木卡姆》曲目一览表

	曲目名称	节拍	起始速度	基本节奏型
球 乃 顺 曼	序 曲	rubato	$\text{♩} = 68$	卅
	第一大艾则(大孜)	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 60$	<u>T. TDT TTD</u>   <u>DOT D</u>
	第一大艾则间奏曲与尾声	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 66$	<u>T. TDT TTD</u>   <u>DOT D</u>
	第二大艾则	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 60-63$	<u>T. TTT TTD</u>   <u>DOT D</u>
	第二大艾则间奏曲与尾声	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 66-69$	<u>T. TTT TTD</u>   <u>DOT D</u>
	第一奴斯赫	$\frac{6}{2} = (\frac{2}{2} + 4)$	$\text{♩} = 60$	<u>TTT TTDD</u> . <u>T T. T TTTT TTD</u>
	第一奴斯赫间奏曲与尾声	$\frac{6}{2} = (\frac{2}{2} + 4)$	$\text{♩} = 66$	<u>TTT TTDD</u> . <u>T T. T TTTT TTD</u>
	第二奴斯赫	$\frac{4}{4}$	$\text{♩} = 96$	<u>TT TTT T</u>   <u>D O D D</u>
	第二奴斯赫间奏曲	$\frac{4}{4}$	$\text{♩} = 100-104$	<u>TT TTT T</u>   <u>D O D D</u>
	穆斯台扎特	$\frac{5}{4}$	$\text{♩} = 104-108$	<u>TT OT T D D</u>   <u>TT OT TDDD</u>
	穆斯台扎特间奏曲与尾声	$\frac{5}{4}$	$\text{♩} = 108-112$	<u>TT OT T D D</u>   <u>TT OT TDDD</u>
	朱 拉	$\frac{4}{4}$	$\text{♩} = 56$	<u>D TT TT T DD TO</u>
	赛 乃 姆	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 70$	<u>D. TDT</u>   <u>DDD</u>
	大赛勒克	$\frac{5}{8} = (\frac{3}{8} + 2)$	$\text{♩} = 42$	<u>D. TTT DT</u>   <u>D. TTT DT</u>
	第一小赛勒克	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 60$	<u>D DD TT</u>   <u>DDDD TO</u>
	第一小赛勒克间奏曲与尾声	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 72$	<u>D DD TT</u>   <u>DDDD TO</u>
	第二小赛勒克	$\frac{4}{4}$	$\text{♩} = 84$	<u>D. D TT TTD</u>   <u>DD OT TTD</u>
	第二小赛勒克间奏曲	$\frac{4}{4}$	$\text{♩} = 84-88$	<u>D. D TT ODDT</u>   <u>DDD TT ODDT</u>
	佩希热维(派西露)	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 60$	<u>D. TOD T</u>   <u>DD TDD T</u>
	佩希热维间奏曲与尾声	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 60$	<u>D. TOD T</u>   <u>DD TDD T</u>
大依克特	$\frac{6}{8}$	$\text{♩} = 168$	<u>DDT. TD</u>   <u>DDT. TD</u>	
大依克特间奏曲	$\frac{6}{8}$	$\text{♩} = 168-172$	<u>T. TDT. TD</u>   <u>T. TDT. TD</u>	
以散板结束“球乃顺曼”部分				
达 斯 坦	第一达斯坦	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 60$	D D  <u>D TT TTTT</u>
	第一达斯坦间奏曲	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 66$	D D  <u>D TT TTTT</u>
	第二达斯坦	$\frac{7}{8} = (\frac{3}{8} + 4)$	$\text{♩} = 36$	D. D T
	第二达斯坦间奏曲	$\frac{7}{8} = (\frac{3}{8} + 4)$	$\text{♩} = 40$	D. D T
	第三达斯坦	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 128$	<u>DOTD</u>   <u>T OTD</u>
	第三达斯坦间奏曲	$\frac{3}{4}$	$\text{♩} = 150$	<u>DOTD</u>   <u>T OTD</u>
	第四达斯坦	$\frac{7}{8} = (\frac{3}{8} + 4)$	$\text{♩} = 36$	D. D T  <u>D<sup>2</sup> D D T</u>
	第四达斯坦间奏曲	$\frac{7}{8} = (\frac{3}{8} + 4)$	$\text{♩} = 40$	D. D T  <u>D<sup>2</sup> D D T</u>
	第五达斯坦	$\frac{6}{8}$	$\text{♩} = 48$	(D)  <u>D. TDT. TD</u>
	第五达斯坦间奏曲	$\frac{6}{8}$	$\text{♩} = 52$	(D)  <u>D. TDT. TD</u>
麦 西 热 甫	第一麦西热甫	$\frac{7}{8} = (\frac{3}{8} + 4)$	$\text{♩} = 40$	D D D T  <u>D O<sup>o</sup> D T</u>
	第二麦西热甫	$\frac{2}{4}$	$\text{♩} = 96$	<u>DDTDT</u>   <u>DTTDT</u>
以散板结束整部“木卡姆”				

### 曲调统计一览表

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

### 符号表示表

意 思	符 号
调 (歌曲)	a
间奏曲	m
尾 声	Q
整部增加	•
半部增加	L
恢复原样	ə

注：因 Q 尾声是以较短的形式出现的重复曲调，故未列入表内。

图书在版编目(CIP)数据

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

ISBN 7-5000-5817-9

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

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 01743 号

新疆维吾尔自治区十二木卡姆研究会 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