

中国新疆维吾尔木卡姆与波斯-阿拉伯玛卡姆古谱学的比较研究

王秀峰, 洪伟

摘要:中国新疆维吾尔木卡姆(Muqam)与波斯-阿拉伯玛卡姆(Maqam)既有联系,又有区别。木卡姆与玛卡姆有着乐音体系、乐律、音列、音程、乐调的很多特征,有很多是五线谱为主体的西方记谱法无法准确表达的音乐形态。因此,木卡姆与玛卡姆的“谱本传承”,亟须非西方中心主义的记谱系统的建立。新疆维吾尔木卡姆具有特殊的历史地位与传承方法,木卡姆记谱法在新中国成立之后经历了复杂而曲折的发展过程,至今仍未发展完善。波斯-阿拉伯玛卡姆音乐现象在现代化的进程中,采用了ALU(Ali Ufki)记谱法等方式记谱。ALU记谱法在波斯-阿拉伯玛卡姆音乐现象中的广泛应用,为中国少数民族口头音乐的书面记录提供了可能性,尽管其仍未摆脱欧洲中心主义的束缚。

关键词:新疆木卡姆;波斯-阿拉伯玛卡姆;记谱法;比较研究

中图分类号:J613.4 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-767X(2023)03-0076-11

一、研究前提

音乐的谱式是记录音乐的手段,其最终目的是转换成音响^①;此外,谱式也是一种文化的象征,其蕴藏着特定的音乐精神、艺术思维和文化构成模式^②。自1982年《敦煌曲谱研究》^③一文发表以来,我国古谱学研究逐渐发展成熟,然而,我国对谱式的研究主要集中在东亚文化圈的范畴,如中国古琴谱、工尺谱、西安鼓乐谱、敦煌琵琶谱等^④。目前,古谱学缺乏对我国少数民族音乐文化的关注。

随着“一带一路”倡议的不断深化,陆上丝绸之路沿线国家和地区的文化受到了学界的重视。我国古谱学家何昌林(1940-2009)将古谱定义为

“除现今广为通行的五线谱、简谱外,人类从两千多年前至一百余年前所创造的各种贮存并传递音乐信息的方法——记谱法,及用之记写的曲谱”^⑤,并依据地域特征,对古谱进行了西方古谱与东方古谱的分类,又将东方古谱细分为:东亚系的各种中国古谱、南亚系的印度梵文字母谱、西亚系的拜占庭纽姆(Neumes符号)与拜占庭字母谱、中亚系的波斯(及阿拉伯)古代记谱法等^⑥。中国古谱学在既往研究中侧重于译解东亚系中国古谱,对东亚系之外的其他东方古谱研究鲜有所闻。

我国新疆维吾尔自治区位于丝绸之路经济带的核心区,其音乐艺术在历史上深受波斯、阿拉伯、伊斯兰文化等影响。新疆、中亚地区的音乐大多以“口传心授”为主要的传承方式^⑦,乐谱发展仍处于初始阶段,记录音乐的符号系统还不够完

收稿日期:2022-10-03

作者简介:王秀峰(1999—),男,清华大学社会学系2021级硕士研究生;洪伟(1974—),女,社会学博士,清华大学社会学系副教授、博士生导师(北京100084)。

①唐朴林:《古谱学的后期工程》,《中国音乐》1991年第3期,第9-12+52页。

②洛秦:《谱式:一种文化的象征——古琴谱式命运的思考》,《中国音乐学》1991年第1期,第52-60页。

③叶栋:《敦煌曲谱研究》,《音乐艺术》1982年第1期,第1-13页。

④赵维平:《东亚古谱学的一次盛会——记2005东亚古谱国际学术研讨会》,《音乐艺术(上海音乐学院学报)》2005年第4期,第84-88页。

⑤何昌林:《古谱与古谱学》,《中国音乐》1983年第3期,第13-16页。

⑥同注释⑤。

⑦肖人伍:《古谱学与古谱唱奏学》,《中国音乐》1989年第4期,第73-74页。

善。西方记谱法自19世纪传入中东地区后,由于律制、语言文字等音乐习惯的不同,西方记谱法得到了在地化的改造,其中具有代表性的记谱法是ALU(Ali Ufkî)记谱法。

ALU记谱法是一种通过改造西方记谱法而记写土耳其音乐的记谱体系,由土耳其音乐家阿里·尤夫科(Ali Ufkî)于17世纪在其日记手抄本《器乐和声乐作品集》(Mecmûa-i Sâz ü Söz, Collection of Instrumental and Vocal Works, 1650)中提出,其主要规则是“旋律用低音谱号记写在五线谱上,使用西方记谱中的临时变音记号;用欧洲音符从右往左记写器乐曲,以适应阿拉伯字母的书写习惯”^⑧。直到19世纪,一些阿拉伯国家仍然保留着ALU记谱法,因其既具有西方记谱的特性,同时掺杂着伊斯兰图形或书写概念的因素^⑨。

20世纪80年代,何昌林指出“古谱学的主要任务是译解疑难古谱”^⑩,亦即:将古谱谱式转译成现代通行的谱式。该主要任务的提出,仍然建立在以西方记谱法为现代通行谱式的前提之下,其价值导向是将现行的五线谱或简谱奉为圭臬,而不加以任何形式的改造与创新。归根结底,古谱学的“译解”任务,其最终目的是实用主义的,是将古谱尽快“供研究、教学、创作、表演之用”^⑪。笔者认为,研究古谱的任务不只是通过译解古谱而恢复古乐原貌,还需要完善现有的记谱体系,这正如古谱学家何昌林所说“将来世界上的某种新型乐谱,必然是汲取东西方古谱的各种优点而予以制定的”^⑫。目前国内的乐谱学学者已经注意到,乐谱的研究意义不只在“乐谱记写的音调旋

律”,还在于乐谱这一记写方式中凝聚的“音乐的传统”。^⑬

当然,世界上也不应该只存在一种乐谱,对于不同形式的音乐,需要“具体问题具体分析”,采用适合该种音乐类型的谱式,这也是中国传统音乐美学“崇尚一曲多姿,反对千曲一面”^⑭的实际需求。现行的五线谱或简谱(现代记谱法)不足以完全准确地还原所有的音乐信息,例如以记写音高为基本特征的西方记谱法,在表现演奏技法与音色变化方面,其表现力大大低于中国古谱中的手法谱。因此,对于不同的音乐现象,记谱法的使用需要随音乐本身的不断变化而发展,认为“乐谱如今已经达到尽善尽美的程度”^⑮是一种对乐谱现代性的误解。

本研究通过梳理中国新疆维吾尔木卡姆(Muqam)与波斯-阿拉伯玛卡姆(Maqam)^⑯的记谱法发展过程,旨在探究中亚系的波斯(及阿拉伯)古代记谱法^⑰对我国少数民族音乐艺术的裨益,分析木卡姆与玛卡姆这两种音乐现象在记谱法与符号系统上的联系,以反哺我国少数民族非物质文化遗产的发展。

二、木卡姆与玛卡姆的联系与区别

中国新疆维吾尔木卡姆是以维吾尔族音乐舞蹈为载体的非物质文化遗产,是一种流行于丝绸之路中段广大地区的大型音乐歌舞套曲,是集歌、舞、乐于一体的大型综合艺术形式,其吸收了中国汉唐时期“西域大曲”的元素^⑱,蕴含了艺术、哲

⑧董云:《土耳其音乐记谱法的历史演进及其文化意义》,《南通大学学报(社会科学版)》2017年第5期,第121-127页。

⑨同注释⑧。

⑩同注释⑤。

⑪同注释⑤。

⑫同注释⑤。

⑬田可文:《音乐手稿搜集与典藏的学术意义》,《北方音乐》2022年第3期,第39-46页。

⑭同注释⑤。

⑮同注释⑦。

⑯由于发音类似,有学者将Muqam与Maqam都翻译为“木卡姆”,这在各自的独立研究中并不会出现歧义,但在做二者的比较研究时,这种混淆的翻译容易引起歧义,一般会将二者的中文翻译进行区分,因此本文采用“玛卡姆”的翻译。例如,阿不都赛米·阿不都热合曼:《试论十二木卡姆和西亚玛卡姆调式的共同性(续)》,《中国音乐》2011年第2期,第68-72页。

⑰之所以将波斯及阿拉伯视为中亚系,是鉴于我国古谱学体系将拜占庭记谱法列为西亚系。这里提到的中亚是一个相对于拜占庭的概念,并非地理意义上的中亚。也有学者用“西亚玛卡姆”的概念指代本文中的“波斯-阿拉伯玛卡姆”,这种以地理空间进行命名亦可,但本文保留国内学术界传统的名称,即波斯-阿拉伯玛卡姆,方便与国内既往研究对话。

⑱中国新疆维吾尔木卡姆艺术申报工作组:《〈中国新疆维吾尔木卡姆艺术〉申报书》,《新疆艺术学院学报》2005年第4期,第1-18页。

学、语言、文学、民俗等历史积淀有丰富内涵。

木卡姆以龟兹为中心,范围涉及中国新疆维吾尔族聚居区以及哈萨克斯坦、乌兹别克斯坦等国维吾尔人聚居区。维吾尔木卡姆继承了龟兹、高昌的文化传统,以北周至隋代音乐家龟兹“苏祇婆”(Suti-spal)“五旦”“七声”音乐理论为基础,形成了独特的曲式结构体系^①。维吾尔木卡姆的代表作品是《十二木卡姆》,《十二木卡姆》包括拉克、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、木夏维莱克、依拉克,由12套木卡姆组成,其中每一套木卡姆都包括“琼乃额曼”(系列叙咏歌曲、器乐曲、歌舞曲)、“达斯坦”(系列叙事歌曲、器乐曲)、“麦西热甫”(系列歌舞曲)三大部分;除此之外,木卡姆还有刀郎木卡姆、吐鲁番木卡姆、哈密木卡姆等地域性的变体^②。

木卡姆的原语出处目前仍存在学术争议,主流观点认为“木卡姆”(Mukam, Muqam, Maqam)一词源自阿拉伯语,原意是站立的地方,有“地方、场所、位置、地点”或“地位、等级、品级”的意思,可以引申为“音阶、音律、调式”之意;也有学者指出应该翻译为“集会的地点”^③。而我国民族音乐学家关也维先生则认为,“木卡姆”来源于龟兹文(Maka-yakne),取“大曲”之意;后来,唐诗《轮台》中出现的“莫贺盐”^④,即是指来自西域的音乐歌舞套曲^⑤。维吾尔木卡姆在乐音体系上存在地方性特色^⑥,与西方乐音体系截然不同;而现行的维吾尔音乐体系与波斯-阿拉伯的中立音体系^⑦有相似之处。

玛卡姆与木卡姆是两个“音近”而“形不同”的

概念。玛卡姆是公元10世纪以后以阿布·纳赛尔·法拉比的调式理论为基础,由伊本·西纳归纳成调式音阶体系的音乐^⑧。当代音乐学家通过比较分析木卡姆与玛卡姆音乐中同名调的结构之后,也发现木卡姆与玛卡姆音乐中的调,即使是同名的,也并非是同结构的^⑨。这也印证了关也维先生的说法:新疆、中亚地区的《纳瓦木卡姆》与波斯-阿拉伯的“纳瓦”调式音乐“名同实不同”^⑩。具体来说,《十二木卡姆》中的十二个名称有很大一部分与波斯-阿拉伯玛卡姆相同,但这些名称在玛卡姆中表示的是调式,而在木卡姆中则指的是套曲,所以木卡姆的内容相较于玛卡姆要复杂得多^⑪。

波斯音乐与阿拉伯音乐中的“玛卡姆”并不是一种特指的大型音乐歌舞套曲,而是对该调式音乐的总称,可以广义地理解为“以四音列为基本单位,归类出12种主要调式”^⑫,这些调式名称的总和就是“玛卡姆”,因此我们可以将其等价于民族音乐与民间音乐。简而言之,玛卡姆就是波斯、阿拉伯地区情态音乐中的音阶。

三、木卡姆音乐现象及记谱法

(一)木卡姆的传承方式

维吾尔木卡姆以“口传心授”为主要传承方式,因此木卡姆缺少书面化的记录。这种“口耳相传”的方式导致《十二木卡姆》几度濒临失传。《十二木卡姆》中的核心部分“琼乃额曼”篇幅长大、结构复杂,部分唱词采用今人难以通晓的察合台语^⑬。依赖于“接班人”的传承方式在现代化社会

^①关也维:《木卡姆音乐的形成、发展及其相关问题》,《新疆艺术学院学报》2006年第4期,第6-10页。

^②同注释^①。

^③管建华:《礼俗仪式音乐价值的文化认知——从波斯-阿拉伯玛卡姆的起源“集会”仪式谈起》,《中国音乐学》2017年第2期,第5-11页。文中提到的关于“集会”的翻译来自上海外国语大学冷沂霏。

^④后唐诗《轮台》:“燕子山里食散,莫贺盐声平回。共酌葡萄美酒,相抱聚踏轮台。”

^⑤同注释^①。

^⑥周吉:《维吾尔木卡姆音体系研究》,《新疆艺术学院学报》2006年第2期,第10-18页。

^⑦王旦:《维吾尔木卡姆与西亚玛卡姆及达斯特嘎的近亲关系》,《交响(西安音乐学院学报)》2015年第3期,第68-71页。

^⑧同注释^①。

^⑨李玫:《维吾尔族与阿拉伯木卡姆音乐中同名调之结构比较》,《中央音乐学院学报》2007年第2期,第73-82+113页。

^⑩同注释^①。

^⑪同注释^②。

^⑫Henry George FARMER, *The Music of Islam*, dans *The New Oxford History of Music. I. Ancient and Oriental Music*, ed. by Egon WELLESZ, London (Oxford University Press), 1957, pp. 421-477.

^⑬同注释^①。

已经不能满足木卡姆的文化保护与继承要求。

建国初期,党和政府组织人力,于1951年抢救性地记录并整理了吐尔地阿訇(吐尔地阿洪)演唱与演奏的《十二木卡姆》^②。1951年的抢录工作采用的是钢丝录音带^③;20世纪80年代的补充录音则采用了模拟信号载体^④。无论是“口传心授”“口耳相传”,还是钢丝录音带与模拟信号,《十二木卡姆》在早期的传承上都没有采用记谱法,缺乏视觉载体与数字化载体。

(二)木卡姆的律制

1993年,新疆艺术研究所与新疆木卡姆艺术团等单位开始组织《十二木卡姆》的乐谱记录工作。从事《十二木卡姆》乐谱记录工作的音乐学者坦言:“要用乐谱这一特殊的符号系统力求准确细致地勾画出被记录传统音乐的形态特点,表达出其内蕴的风格特征及其独特神韵,的确不是一件轻而易举的事。”^⑤

木卡姆存在一种不同于纯律、五度相生律、十二平均律的特殊律制:四分中立音律。四分中立音律即是将十二平均律中每个全音(200音分)平均分为四份,即每个四分音为50音分,此乃“四分”。“中立”则是指音程的性质,它的命名同大、小、纯、增、减等音程一样,以其包含音程值的多寡而定。比如,用平均音程值计,二度两音间的音程值若是一个全音(标数为1),叫大二度;倘若是半个音(标数是1/2),则称小二度。因此,假如二度间两音的音程值,既不是一个全音(200音分),也不是1/2音(100音分),而是3/4音或大致3/4音(150音分),则称为中立音程。“四分音”与“中立音程”在民族音乐中普遍存在,是维吾尔族传统音乐的乐律与乐调特征。

中立音程的出现可追溯到古希腊。希腊人在歌唱的伴奏中有时将自然四音列加以变化,构成“变音四音列”;后来在相距半音的两音中,又插入

了另一音,它与左右两音都距离约1/4音,处于中立位置,形成“四分音四音列”。阿拉伯人在中世纪继承古希腊文明,在琵琶式的拨弦乐器乌德琴上以纯四度关系定弦并使用四音列^⑥。

维吾尔木卡姆自古就存在着中立音程,即四分之三音,这是纯律变化的产物。维吾尔木卡姆继承和发展了龟兹乐,以至于现今木卡姆音乐中的四分之三音,仍居有很重要的地位。木卡姆与龟兹乐制是一脉相承的,中立音是纯律化的必然结果。维吾尔木卡姆音乐中存在有纯律因素,说明木卡姆更多地保留了古代音乐的特点;而具有四分之三音的四分中立律,又展现出了极强的新疆民族特色与龟兹乐风格^⑦。

依据喀什木卡姆音乐中“艾介克”弓弦乐器的测音数据结果,可以得出结论:喀什木卡姆不是以十二平均律为基础的,而且从整体上看,维吾尔木卡姆比较接近于纯律或四分之三音,而远离五度相生律,并存在有向十二平均律靠近的现象^⑧。根据音分值差,“艾介克”的音阶接近于四分之三音或纯律,较远离于十二平均律或五度相生律;其七度音程与四分之三音只相差5音分,其六度音程与纯律只相差9音分。

除了律制的音分值差,音分的随机性也是维吾尔木卡姆律制的民族性特色。木卡姆音乐中经常有四分音(50音分)左右的改变,而且这种四分音左右的变化值是不固定的^⑨。

(三)木卡姆的记谱法

由于四分中立音律的存在,木卡姆的记谱体系与西方记谱法与乐音体系并不兼容,然而木卡姆目前尚无一套成熟的记谱体系。传统五线谱及其符号不能准确地表示中立音,因此在中亚、西亚等地区使用了半升、半降记号来表示中立音的音高位置。除特殊符号之外,木卡姆的记谱体系还需要对中立音进行音分值标注^⑩。此处的“半升”

②大岗:《〈十二木卡姆〉重新记谱并将出版》,《音乐研究》1993年第4期,第102页。

③同注释①。

④同注释①⑨。

⑤周吉:《关于维吾尔族〈十二木卡姆〉乐谱记录的学术思考》,《音乐研究》1994年第1期,第29-33页。

⑥李玫:《中国传统律学》,福建:福建教育出版社,2008年版。

⑦王文静:《维吾尔〈十二木卡姆〉音列研究》,新疆师范大学硕士学位论文,2006年。

⑧周菁葆:《维吾尔木卡姆律制初探》,《交响(西安音乐学院学报)》1987年第3期,第31-37页。

⑨同注释③。

⑩同注释⑤。

意指实际音高比记谱音高高约四分之一大二度,“半降”意指实际音高比记谱音高低约四分之一大二度。

1990年,新疆艺术研究所召开了“新疆民族音乐集成记谱工作会”,会上参照了阿尔及利亚、突尼斯、土耳其、伊朗、乌兹别克斯坦等国家的乐谱资料^⑪,确立了《十二木卡姆》记谱中的半升、半降记号,以及上、下游移记号(如图1)。“四分中立音”在实际应用中多是在50个音分内,以“游移音”的面貌出现,即“上游移”意指实际音高在记谱音高之上的四分之一大二度以内变化,“下游移”意指实际音高在记谱音高之下的四分之一大二度以内变化。半升、半降记号,上、下游移记号是西方乐音体系中不存在的,但其普遍存在于中亚与西亚地区。



图1 (从左至右)半升记号、半降记号、上游移音记号、下游移音记号^⑫

在最近的木卡姆研究中,上述记号有向传统西方五线谱记号变化的趋势。尽管半升记号仍然保留之前的用法,但半降记号变为了镜像化的降记号,上游移音与下游移音被上波音与下波音记号替代(如图2)。



图2 (从左至右)半升记号、半降记号、上波音记号、下波音记号^⑬

(四)木卡姆的记谱困境

在我国,《十二木卡姆》共发行了三个版本:第一版本没有唱词的部分;第二版本收录了维吾尔文、汉文书写的唱词,但没有和乐谱结合;第三版本收录了维吾尔文、汉文及拉丁文转写的唱词,也没有和乐谱结合。三个版本都有一个共同的问题就是“词曲分离”。民族音乐学家田联韬指出,从

长远看,长期以来维吾尔族传统音乐的声乐曲谱短缺民族文字唱词的弱点,是迟早必须加以解决的^⑭。

现在中国境内的维吾尔语使用的是以阿拉伯字母为基础的“老维文”(UEY, Uyghur Ereb Yéziqi),而阿拉伯字母是从右往左书写的,与五线谱从左往右的书写习惯背道而驰。若要保留五线谱从左至右的书写习惯,维吾尔语只能将阿拉伯字母进行转写。建国之后,我国境内的维吾尔语曾使用过俄语的西里尔字母、汉语拼音及拉丁字母,但这些尝试都被废止或仍不够成熟。

木卡姆的四分中立音律可以用特殊的记谱符号来表示,但声乐曲谱与民族文字唱词的矛盾一直无法得以解决。伊朗、土耳其及阿拉伯国家都曾经或正在使用阿拉伯字母作为语言文字,我国新疆维吾尔木卡姆通过阿拉伯字母来表示维吾尔语唱词,可以借鉴伊朗、土耳其及阿拉伯国家的历史经验。

四、玛卡姆音乐现象及记谱法

玛卡姆与木卡姆在传承方式上具有同质性,在流传初期都是以“口传心授”为主要传承方式,在土耳其玛卡姆中,这种学习方式被称为“米斯克^⑮”(mesk,意思是持续的练习、重复与实践的学习原则)。在“米斯克”的师生关系中,学生除了学习玛卡姆本身,还要学习师傅在总的艺术训练期间的所有精神领域,包括艺术的哲学、高尚的品德和学术的思想,当玛卡姆开始运用西方五线谱记谱法进行书写和学习后,口传心授方法面临着现代性书写方法的挑战^⑯。

(一)伊朗民族音乐

伊朗民族音乐在现代化进程中同样遇到了缺乏记谱法的问题,而“标准化”一词似乎能够说明伊朗历史上音乐变化的特征。这种“标准化”体现

⑪同注释⑤。

⑫同注释⑤。

⑬同注释⑤。

⑭田联韬:《从〈维吾尔十二木卡姆〉的三个版本看新疆的民族音乐记谱整理工作》,《人民音乐》2002年第6期,第32-35+53页。

⑮管建华:《多维视野下土耳其玛卡姆音乐“韵味”的思考》,《南京艺术学院学报(音乐与表演)》2015年第4期,第109-117页。

⑯同注释⑤。

在:使用记谱系统和改变乐器结构,用西方乐器演奏伊朗歌曲,在学校进行科学教学和培训学徒,举办音乐会和改变一些演奏的主题和内容,以及编写音乐书籍^{④7}。

在伊朗民族音乐的发展史上,西方记谱法在十九世纪由伊朗的文化先驱勒梅尔(Alfred Jean Baptiste Lemaire, 1842-1907)介绍到了伊朗现代音乐的创作中,勒梅尔从卡扎尔时期中叶开始向音乐学徒教授西方乐器,他写了第一本关于伊朗现代音乐理论的书。勒梅尔使用西方的记谱系统创作伊朗音乐,开创了伊朗音乐的标准化时代^{④8}。如果我们认同符号化、标准化、理性化是音乐现代化特征的话,那么从波斯玛卡姆的发展历程来看,使用西方五线谱是伊朗音乐现代化的开端。

(二)土耳其民族音乐

在土耳其音乐史上,音符的使用并不广泛,这给土耳其音乐带来了批评。所以土耳其也将西方符号引入了土耳其玛卡姆音乐之中。土耳其音乐学家鲁希·阿扬吉尔(Ruhi Ayangil, 1953—)指出,西方记谱法符号的引入是将西方音乐及其所有规则、形式和内容作为“高级文化”强加给土耳其社会的结果,西方的记谱法已经发展了几个世纪,以符合调性音乐的要求,它被变成了一种符号工具,但这样的符号工具不足以辅助玛卡姆音乐的表现,这一局限性在作曲家、理论家和演奏家之间引发了关于修改西方记谱法的理论争议,至今仍未解决^{④9}。

土耳其玛卡姆中自由的音高以及装饰音细微即兴演奏变化具有不确定性,因此现代性的书写方式并不足以表现其“韵味”(Cesni, 英文 Flavor)^{⑤0}。鲁希·阿扬吉尔认为,将西方记谱法融入土耳其玛卡姆音乐是利用了“技术”机会和实践优势(a ‘technical’ opportunity and practical advantages),它仅限于以经验性的方式将这种符号适应

玛卡姆音乐体系,缺乏这种符号系统中隐含的“集权主义纪律方法”(totalistic disciplinary approach)^{⑤1}。

自1923年土耳其共和国成立之后,凯末尔发起了语言改革运动,原本奥斯曼土耳其时期通用的以阿拉伯字母为基础拼写的土耳其语,变成了以拉丁字母为基础拼写的现代土耳其语,书写的方向也从右向左变成了从左到右,契合了五线谱的书写方向,正是从这个时候开始,西方五线谱完全取代了土耳其的各种记谱体系。在这之前,土耳其一度采用了从右往左的五线谱,如图3所示,即让五线谱的读谱顺序顺应使用阿拉伯字母的土耳其语的拼读习惯,这一体系被称为ALU(Ali Ufkî)记谱法^{⑤2}。Ali Ufkî使用的音符与西方使用的由五行组成的五线谱音符相同,但ALU记谱法没有添加额外的标记来显示土耳其音乐中的曲调和音程^{⑤3}。

除了让五线谱顺应土耳其语的书写习惯,土耳其音乐学家达鲁尔哈恩(Dârülelhân)在20世纪创造了让土耳其语顺应从左至右五线谱书写习惯的记谱方式,即用西方记谱法从左到右书写音符,但单词以左到右的音节的形式在书写方向上对齐^{⑤4}。达鲁尔哈恩记谱法是对土耳其语言和西方五线谱采取的折中办法,并没有大规模普及。

(三)阿拉伯民族音乐

阿拉伯玛卡姆是传统阿拉伯音乐的基础,玛卡姆是一个由音阶、旋律、调性、装饰技巧和审美惯例组成的系统,系统中的元素共同构成了丰富的旋律框架和艺术传统。在这个框架内,玛卡姆的旋律内容(无论是作曲的还是即兴的)在阿拉伯语中都被称为“塞伊尔”(sayr)。每个玛卡姆都可以通过两个或三个称为“金斯”(jins)的音阶片段链接在一起来构建,“金斯”是由3、4或5个音符组成的玛卡姆音阶片段,是阿拉伯音乐中的基本旋律单位。玛卡姆的音程、旋律和整体情绪都

^{④7}Saeid Moakedi, Hossein Kashaf, *The Standardization Procedure for Iranian Music (Focusing on the Activities of Alfred Jean Baptiste Lemaire, Aref Qazvini and Ali-Naqi Vaziri)*, Journal of History Culture and Art Research, 2018, 7(5), pp. 325-332.

^{④8}同注释^{④7}。

^{④9}Ruhi Ayangil, *Western Notation in Turkish Music*, Journal of the Royal Asiatic Society, 2008, 18(4), pp. 401-447.

^{⑤0}同注释^{④5}。

^{⑤1}同注释^{④9}。

^{⑤2}同注释^{④9}。

^{⑤3}Gülay Karamahmutoğlu, *Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri*, Yeni Türkiye, Ankara, 2014, v. 57, pp. 765-766.

^{⑤4}Cemal Karabaşoğlu, *Tradition of Notation in the History of Turkish Music*, Procedia - Social and Behavioral Sciences, 2015, 174, pp. 3832-3837.



图3 从右往左读的土耳其五线谱谱例⁵⁵(阿里·尤夫科《器乐和声乐作品集》里的选段)



图4 ALU记谱版本与五线谱版本的对照⁵⁶

来自于这些组成部分。第一个“金斯”总是以1度的主音开始玛卡姆音阶,第二个“金斯”开始于第一个“金斯”的“转折点”(ghammaz,通常是最后一个音符)。如果使用第三个“金斯”,需要开始于第二个“金斯”的“转折点”,依此类推。传统上,每个玛卡姆都基于一个调性。音阶中的第一个音符叫作主音(tonic),也是第一个“金斯”的主音。玛卡姆音阶通常由7个音符组成,这些音符以八度重复,尽管少数玛卡姆音阶可能超过8个音符。此外,一些玛卡姆音阶在第八个音符时没有达到八度音阶的等效性。分享相同的第一个“金斯”的玛卡姆被划分为同一个家族或分支。分支中最常见的玛卡姆通常与第一个“金斯”是同名的⁵⁷。

2016年,阿拉伯艺术和文化基金会(AFAC)资助建立了“玛卡姆世界”(maqamworld)在线资源平台,致力于教授阿拉伯玛卡姆调式系统。如图5所示,如今的阿拉伯玛卡姆完全采用了西方记谱法对玛卡姆音阶进行表示。

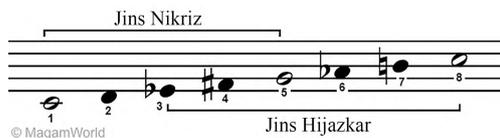


图5 阿拉伯玛卡姆中的《纳瓦玛卡姆》⁵⁸

对比19世纪阿拉伯地区的五线谱谱例,我们可以发现,阿拉伯地区在记谱法完全西化之前,也借鉴了19世纪土耳其的ALU(Ali Ufkî)记谱法,如图6所示。

⁵⁵图片来源为土耳其语文献:Hüseyin Bülent AKDENİZ, BATI MÜZİĞİNİN OSMANLI/TÜRK TEMSİLCİLERİ, Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD), Cilt 4, Sayı 10, Kasım 2017, ss. 63-84. 英文版本为:Hüseyin Bülent AKDENİZ, Ottoman/Turkish Representatives of Western Music, *Journal of Ottoman Legacy Studies* (JOLS), Volume 4, Issue 10, November 2017, pp. 63-84. 图片在第81页(Fotoğraf 4. Ali Ufki Bey Nota Yazısı)。

⁵⁶摘自1995年土耳其出版的Ali Ufkî Bey ve Mecmua-i Sâz ü Söz: <https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/emre.pinarbasi/128278/Ali%20Ufki%CC%82%20Bey%20ve%20Mecmua-%C4%B1%20Saz%20u%CC%88%20So%CC%88z.pdf>,第158页。

⁵⁷引自“maqamworld”网页:<http://www.maqamworld.com/en/index.php>

⁵⁸引自“maqamworld”网页:http://www.maqamworld.com/en/maqam/nawa_athar.php



图6 1878年出版的阿拉伯语歌曲谱例^⑤(右图为本书封面)

使用阿拉伯字母作为自身语言文字的民族,大多遇到了传统音乐的声乐曲谱短缺民族文字唱词的难题。ALU(Ali Ufkî)记谱法可以解决这个问题,做到旋律与从右往左书写的阿拉伯字母的“词曲同步”。对于熟悉传统五线谱的演唱者来说,只需要稍加适应,就可以迅速掌握ALU记谱法。

五、木卡姆与玛卡姆的记谱异同比较

(一)特殊符号的运用

木卡姆与玛卡姆记谱法的共同之处,在于二者均使用了特殊升降记号来表示中立音与游移音等传统升降记号无法表现的音高。鲁希·阿扬吉尔总结了土耳其玛卡姆的特殊符号体系,除了前文提到的ALU记谱法外,还有MRG记谱法(Maestro Giuseppe Donizetti)、NHE记谱法(Notacı Hacı Emin Efendi)、RY记谱法(Raûf Yektâ Bey)、AEU记

谱法(Arel Ezgi Uzdilek)、MNA记谱法(Mildan Niyâzî Ayomak)、Kİ记谱法(Kemal İlerici)、ATEK记谱法(A. Töre-E. Karadeniz)、OR记谱法(Gültekin Oransay)、EZÜ记谱法(Ekrem Zeki Ün)^⑥等。这些记谱法大同小异,都是以西方五线谱为基底,加入自成体系的符号系统,包括字母标记(letter)与符号标记(sign),字母标记一般为阿拉伯字母与拉丁字母,符号标记一般为升降号及升降号的变体(例如Kİ记谱法在升降号上方标注数字1到9,以表示升降的程度)。

(ش) or (#) signs

(ب) or the signs ($\text{ب} \text{ } \text{ب} \text{ } \text{ب}$)

图7 ALU记谱法常见的字母标记^⑦

(م or مه) (ج)

(م) (ا)

图8 ALU记谱法常见的升降记号^⑧

^⑤摘自埃德温·路易斯博士(Dr. Edwin Lewis)于1878年在黎巴嫩贝鲁特重印的《悦耳之旋律制作》一书,此书阐明如何使用音符,并包含大量唱诵旋律使用的范例以及一些用于练习的曲调。

^⑥同注释^④。

^⑦同注释^④,见第407页。

^⑧同注释^④,见第407页。其中,第一行是升号,第二行是降号。

♯	si	♭	se
♯	vi	♭	ve
♯	mi	♭	me
♯	ri	♭	re
♯	ni	♭	ne
♯	ti	♭	te
♯	yi	♭	ye
♯	pi	♭	pe
♯, ♯, ♯, ♯	si	♭, ♭, ♭, ♭	se

图9 MNA 记谱法常见的升降记号^③

♯	= + 5 Koma (+ 5 commas)
♯	= + 4 Koma (+ 4 commas)
♭	= - 5 Koma (- 5 commas)
♭	= - 4 Koma (- 4 commas)
♭	= - 1 Koma (- 1 comma)

图10 EZÜ 记谱法常见的升降记号^④

中国新疆维吾尔木卡姆在记谱初期,参考了中亚及西亚地区的记谱法,因此特殊符号在木卡姆与玛卡姆的谱例中十分常见,且不可或缺。随着五线谱的普及,木卡姆的特殊符号在近年来逐渐向五线谱传统记号演变,演奏者或演唱者在读谱时只需要赋予传统记号新的演奏或演唱含义即可。相比于创造新的特殊符号,使用西方记谱法原有的符号或符号的变体,并赋予其新的意义,是木卡姆与玛卡姆相同的记谱策略。

(二) 记谱方向的转变

木卡姆与玛卡姆记谱法的最大差异,在于玛卡姆在历史上曾采用了从右往左的五线谱记谱方式——ALU 记谱法,而中国新疆维吾尔木卡姆在目前出版的三版谱例中均未采用与文字方向一致的记谱方向。

在玛卡姆音乐的众多记谱体系中,ALU 记谱法独树一帜。ALU 记谱法的出现是玛卡姆音乐现代化进程的必然结果,它是语言文字与音乐现象互相构建的产物,同时也是伊斯兰文明、阿拉伯文化与西方艺术相互交融的结果。伊朗在19世纪引入了西方记谱法,土耳其在20世纪全面完成了记谱体系改革,阿拉伯在21世纪实现了玛卡姆

五线谱及音频在线资源平台的建立。几乎所有玛卡姆都无一例外地加入了西方记谱体系的行列之中。不遵循西方符号和理论的传统音乐需要专门设计音乐处理的工具^⑤。乐律、音列、音程、乐调的差异可以用特殊记谱符号进行表示,这可以算作对传统五线谱的技术改造。当然,这仅仅针对没有唱词或念白的曲谱,一旦加入与五线谱书写习惯不同的阿拉伯字母,这种西方舶来的“集权主义纪律方法”就会失效,ALU 记谱法应运而生。

反观维吾尔木卡姆,木卡姆的谱例自始至终没有与语言文字进行结合,为了顺应五线谱从左至右的走向,只能用拉丁字母拼写音节而非用本民族语言字母,这似乎是一种更方便快捷的技术路径。毕竟在信息化时代,五线谱最常见的打谱方式是使用打谱软件,而从右往左进行打谱的软件十分罕见。囿于软件的局限性,从右往左的记谱技术被主流打谱软件忽视,一些特殊的记谱符号也无法在主流打谱软件上输入,ALU 记谱法在信息时代很容易被抛弃。

尽管如今的大部分软件已经可以实现微分音的表示方法,例如土耳其的Mus2软件就是专门记录微调音乐(microtonal music)的记谱软件,新的基于深度学习的系统也被开发出来用以在符号领域创作结构化的土耳其玛卡姆音乐(TMM)^⑥,但是土耳其已经改为了从左至右书写的拉丁语言文字,国内目前也尚无基于阿拉伯字母书写习惯的打谱软件。

(三) 发展历程的差异

早在19世纪,波斯-阿拉伯玛卡姆已经开始使用并改造西方记谱法;而中国新疆维吾尔木卡姆直到20世纪90年代才开始进行记谱工作。鉴于木卡姆与玛卡姆音乐的相通之处,我国木卡姆记谱工作需要学习波斯-阿拉伯玛卡姆的历史经验。

我国民族音乐学学者指出,维吾尔木卡姆的

^③同注释④,见第430页。其中,左侧为升号,右侧为降号。

^④同注释④,见第438页。Koma(commas)是一个“音差”的单位,一个单位的Koma等于200个土耳其音分,1 comma=200 Turkish Cent(ts)。Kl 记谱法标记的1-9的数字,就是标记的Koma值,例如在♯上标记了数字9,表示该音符的实际演奏音高要高出“9 commas”,即1800ts。

^⑤Ioannidis L., Gomez E., Herrera P., *Tonal-based retrieval of Arabic and middle-east music by automatic makam description*, International Workshop on Content-based Multimedia Indexing, IEEE, 2011.

^⑥PARLAK, İsmail Hakkı, Yalçın ÇEBİ, Cihan İŞIKHAN, and Derya BİRANT, *Deep Learning for Turkish Makam Music Composition*, Turkish Journal of Electrical Engineering & Computer Sciences, 2021, 29(7), pp. 3107-18.

“谱本传承”不能够代替民间木卡姆的“口传心授”^⑥，并从文字描述的有限性、记谱法的局限性以及录音录像手段的局限性等方面论述了“口传心授”对中国少数民族音乐传承的重要性^⑦。实际上，在玛卡姆的书面音乐发展过程中，已有大量的研究讨论了“谱本传承”与“口传心授”的关系。“口传心授”固然是书面音乐无法替代的音乐教学方式，但是仅从音乐表演与音乐教育的角度评价民族音乐的文本化价值是片面的。

在波斯-阿拉伯玛卡姆的记谱改造过程中，中亚与西亚地区的各个国家都有参与，贡献出了各民族的智慧。维吾尔木卡姆如今面对的困境也曾是“丝绸之路”沿线民族面临的问题。我们要意识到木卡姆只有30余年的记谱历史，木卡姆记谱体系尚未发展完善。即使波斯-阿拉伯玛卡姆已发展了近200年，也仍然存在与西方记谱法体系不兼容的问题，我们更要坚定不移地发展维吾尔木卡姆的“谱本传承”，不能因为录音录像技术的出现而停滞木卡姆音乐文本化的进程。

六、结语

音乐社会学的开创者德国社会学家马克斯·韦伯(Max Weber, 1864—1920)在《音乐社会学：音乐的理性基础与社会学基础》(*Sociology of Music, The Rational and Sociological Foundations of Music*)中提到了音乐的理性化过程^⑧。韦伯认为，符号是西欧社会理性化最显著的特征之一。韦伯指出，记谱法并不是西方音乐独有的，不同的文化使用了一些记谱系统，但它们要么在技术上仍然有限，要么因为历史的力量被消灭了。韦伯认为，记谱法具有不可或缺性，其系统地表达了音乐的细微差别，例如音高、音阶、持续时间、重音等。

记谱法是现代性与理性化的符号。从十八世

纪末开始，记谱法开始成为音乐界的一种内在需求。与现代性的其他体验一样，音乐需要更理性、更具生产力和简化的表达形式。在整个十九世纪，在规范化波斯-阿拉伯玛卡姆和采用书面音乐的过程中，出现了支持者，也有抵制者。抵制者之中最为强调的论点是玛卡姆音乐的口头特征，这种特征不能也不应该以书面形式表达。尽管这种抵制有着无形的经济和意识形态原因，例如，书面材料自然缩短了教育时间，但纯粹的口头传统捍卫者代表了音乐实践的内在多样性^⑨。

玛卡姆音乐的书面化与文本化是现代性最重要的标志之一^⑩。在当今的现代世界观念中，音乐通常被认为与书面表达是分不开的。然而，音乐文本化并不是被广泛认可和接受的音乐表演的先决条件。世界上许多音乐都是通过口头形式表演和传播的。木卡姆与玛卡姆都是以口头形式表演与传播的典型例子。口头音乐是否需要书面记录，这个争论实则是由现代化进程的问题演变而来的：是否接受现代化进程，成为了音乐家接受或抵制书面音乐的动机。这个问题是整个社会变革的一部分，而不是一个孤立的音乐学问题或者是技术问题。

无论是传统五线谱的经典符号，还是借鉴中亚、西亚与阿拉伯地区的特殊符号，木卡姆使用的记谱符号都来自外来的符号系统，这在一定程度上可以视作是对五线谱记谱技术的路径依赖。我国绝大部分的民族音乐学者已经为五线谱记谱体系所规训，通过五线谱这一音乐的通用语言来记载中国新疆维吾尔木卡姆，有利于增强木卡姆的国际影响力。然而，现行的五线谱记谱法无法满足音符与维吾尔语的同步性，造成了木卡姆的旋律无法像西方声乐谱一样与唱词对应。通过对比木卡姆与玛卡姆的记谱异同，我们发现玛卡姆音乐现象中的ALU记谱法可以很好地回应民族音

⑥ 王建朝：《维吾尔木卡姆之“谱本传承”能否代替木卡姆艺人的“口传心授”》，《民族艺术》2017年第5期，第149-155页。

⑦ 李艳双：《论口传心授在中国少数民族音乐传承中的重要性》，《艺术评鉴》2018年第9期，第64-65页。

⑧ 德语版原文参见：Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Munich: Drei Masken Verlag, 1921.

⑨ Ali Ergur, Nilgün Doğrusöz, *Resistance and Adoption towards Written Music at the Crossroads of Modernity: Gradual Passage to Notation in Turkish Makam Music*, *International Review of the Aesthetics & Sociology of Music*, 2015, 46 (1), pp. 145-74.

⑩ Nedim KARAKAYALI, *Two Assemblages of Cultural Transmission: Musicians, Political Actors and Educational Techniques in Ottoman Empire and Western Europe*, *Journal of Historical Sociology*, 2010, 23(3), pp. 343-371.

乐学家田联韬的“词曲分离”之问^②, ALU记谱法调和了维吾尔语言文字书写习惯与西方五线谱记谱法之间的矛盾,既遵守了从右至左的书写规律,又保留了五线谱的记谱本质。我国木卡姆记谱法研究者可以将ALU记谱法作为一种记谱范式进行研究,并加以改造,以更好地贴合声乐演唱的习

惯,方便维吾尔木卡姆的学习。

作者说明:本文由清华大学社会学系洪伟副教授提供了STS领域的技术研究视角;清华大学语言教育中心汪颀珉副教授为本文贡献了阿拉伯语翻译。

(责任编辑:田可文)

A Comparative Study on notations of Uyghur Muqam in Xinjiang, China and Persian-Arabic Maqam

Wang Xiufeng, Hong wei

Abstract: The Uyghur Muqam in Xinjiang, China has both connections and differences with the Persian-Arabic Maqam. Muqam and Maqam have many characteristics of music sound system, temperament, tone row, interval, and tune. Many of them are musical forms that cannot be accurately expressed by Western notation. Therefore, the "inheritance" of Muqam and Maqam urgently needs the establishment of a non-Western-centric notation system. Xinjiang Uyghur Muqam has a special historical status and inheritance method. The Muqam notation has experienced a complicated and tortuous development process after the founding of the People's Republic of China, and it has not yet been perfected. In the process of modernization, the Persian-Arabic Maqam music phenomenon has adopted ALU (Ali Ufkî) notation and other methods of notation. The widespread application of ALU notation in the Persian-Arabic Maqam music phenomenon provides the possibility for written records of oral music of ethnic minorities in China, although it is still not free from the shackles of Eurocentrism.

Key words: Muqam in Xinjiang; Persian-Arabic Maqam; Notation; Comparative Study

^②同注释④。