

风格的源头

——论刀郎乐器在形成刀郎木卡姆风格中的作用

杨银波

(喀什师范学院 艺术系,新疆 喀什 844008)

摘要:新疆南部叶尔羌河畔的刀郎木卡姆因其原始粗犷、自由即兴的风格特点常被学界用来和典雅华丽的十二木卡姆进行对比。论文对形成刀郎木卡姆风格的诸多要素进行拆分,论述了刀郎乐器在形制与演奏上的诸多特征是刀郎木卡姆风格形成的源头与主因。

关键词:刀郎木卡姆;刀郎乐器;形制与演奏;风格源头

中图分类号:C953;K890 **文献标识码:**A **文章编号:**1006-432X(2014)01-0040-04

新疆南部塔克拉玛干沙漠边缘的片片绿洲上生活着众多的维吾尔族人民,他们在世世代代的繁衍生息中创造了丰富灿烂的音乐文化,其中最具代表性的是十二木卡姆与刀郎木卡姆。以流传在喀什与和田一带的十二木卡姆为主体的新疆维吾尔木卡姆艺术已经于2005年11月被联合国教科文组织评审为世界非物质文化遗产,刀郎木卡姆、吐鲁番木卡姆、哈密木卡姆都是其组成部分。刀郎木卡姆与十二木卡姆同属于新疆绿洲上的文化产物,地缘关系非常亲近,却被所有音乐学者毫无争议地划为木卡姆的两大体系,原因便是两者在风格上的差异完全超出了二者的同质性因素。

一、十二木卡姆与刀郎木卡姆的风格差异

所谓“风格”,“是艺术作品因于内而附于外的,整体上呈现出的具有代表性的风貌。它是艺术作品表现出的相对稳定的精神气质、审美观念、民族精神等内在特征的外部呈现”^[1]。十二木卡姆是典雅、华丽的宫廷风格,刀郎木卡姆是自由、粗犷的原始风格,二者处于音乐风格的两端,相似的交集不多。形成二者风格上巨大差异的原因已经有许多学者进行了相关的考察与研究,综合起来主要是生态环境和流传环境两方面的原因。刀郎木卡姆的主要流传地是南疆叶尔羌河畔的麦盖提、巴楚、阿瓦提三县,虽同属塔克拉玛干沙漠边缘的绿洲生态,但这一带较多原始森林与大片水草地,而且地处偏远,较为封闭。刀郎人的祖先大多是为躲避战乱,或是逃荒至此,过着放牧与渔猎的生活,和其他绿

洲上以农耕为主,交通便利、多元文化不断汇集的文化生态不同。从流传环境上看,十二木卡姆在16世纪时经叶尔羌汗国的王妃阿曼尼莎汗和著名宫廷乐师玉素甫·喀迪尔汗等人的规范与加工,去粗存精,删除繁缛,美化文辞,使其从民间上升至宫廷,形成了典雅华丽的皇家乐风在宫廷贵族风靡一时。^[2]刀郎木卡姆从产生至今一直保留着初期风貌流传在叶尔羌河畔的底层刀郎人群中,任其风吹雨打。因与世隔绝,避免了多元文化的交流与冲击,才保存了现有的原始与粗犷风格。刀郎木卡姆正是有了“原始粗犷”这个最为主要的可被识别的外部风格标签才得以和十二木卡姆相区分开来,获得自己的风格领地。

二、刀郎木卡姆的风格源头

刀郎木卡姆风格的形成原因是多样的,有生活方式、历史文化、宗教习俗、语言审美等多方面的原因,这些诸多原因共同交织形成了刀郎人的审美心理基础,审美心理通过各种音乐手法最终表现为可以被外界感知的音高、音色、曲调、速度、情绪等具体音乐表象(即外部呈现)。本文笔者无意于去发掘风格背后这些深层次的抽象,而是将刀郎木卡姆这个可感知的整体外部呈现拆解成各个部分,然后探究形成其风格的源头。

刀郎木卡姆是集歌、舞、乐于一体的大型套曲形式,它的风格是多要素的集合体,既有乐器形制、音色、音高、演奏技法、演奏套路要素,也有演唱的发声气息、咬字吐字、音调旋律、润腔润色等要素,还包括舞蹈的动作、程式、服装、氛

收稿日期:2013-07-26

基金项目:2012年自治区普通高等学校人文社科重点研究基地—新疆少数民族音乐与舞蹈研究中心项目《传统的边缘——刀郎乐器制作与演奏技艺传承现状调查》,项目编号:XJEDU060113C05;喀什师范学院科研课题《传统的边缘——刀郎乐器制作与演奏技艺传承现状调查》,课题编号:(13)1468。

作者简介:杨银波(1980-),男,喀什师范学院艺术系教师,硕士,主要从事作曲技术理论研究。

围等要素,所有这些要素综合在一起形成了刀郎木卡姆的整体风格。每一个体要素对于整体风格都是不可或缺的,但并不是所有风格要素都是同时产生的,因为刀郎木卡姆这种复杂的歌舞形式是经历了一个由简单到复杂、由单一到复合的过程的,构成最后整体风格的诸多要素有一个在时间上的先后关系,也即源与流的关系。最先产生的风格要素就是刀郎木卡姆整体风格的“源头”,此后的各种要素都是在此基础上的叠加。风格的“源头”对叠加进来的各参数有着一种指引与模范的作用,只有和“风格源头”保持着较多的同质化要素,才能得以融入,从而形成一个较为稳固统一的风格整体。如果某一风格要素和已有的风格基础差异太大,显得格格不入,是不会被吸纳与融入的,只会遭到已有风格的排斥与抵触。

在形成刀郎木卡姆的诸多要素中,单从时间看,歌一定是先于乐的,但歌并不是形成刀郎木卡姆风格的源头或主因,而是刀郎乐器所承载的“乐”的部分。刀郎乐器的出现伴随着音高、音色、演奏方式、节奏形态等诸多要素的产生。其间,歌与乐两部分一定是作了相互的妥协与适应才逐步合二为一的。在二者协调的过程中,歌一定是迁就于乐的,因为乐器是固化的,受制造技术、材质等多方面现实条件的制约,只能通过演奏技法作一定范围的协调。歌是人声演唱的,歌唱技术是人们掌控的最为自如与熟练的音乐技能,能够做到自由灵活地处理与变化。因此可以说刀郎乐器的风格(包括形制与演奏)才是整个刀郎木卡姆风格形成的源头或主因。正如人类历史上每一次乐器制造业的变化与革命总会带来音乐风格的变格或新风格的产生。青铜器的冶炼与制造伴随着编钟等青铜乐器的诞生与大型宫廷雅乐风格的形成,现代电子技术的发展伴随着电子音源与音色的运用,产生了各种风格的电子音乐。刀郎乐器作为形成刀郎木卡姆风格的源头是从乐器制作与演奏两方面表现的,刀郎木卡姆原始粗犷、复杂即兴的风格特点在刀郎乐器的形制和演奏上都有鲜明的体现。

迄今为止,刀郎木卡姆在风格上能较多地保持原貌得益于风格源头的刀郎乐器没有受外界乐器制造业的影响发生变化,执拗地固守着自己粗犷的外形与并不唯美的声响。这种源头性的坚挺与稳固,为我们保留下了刀郎木卡姆风格的本真。

三、刀郎乐器的形制

刀郎乐器广义上指那些在刀郎地区流传的乐器。狭义指由刀郎人制作、演奏,在刀郎地区用于演奏刀郎木卡姆或刀郎民歌,在工艺、形制、音色、奏法等方面和大众化的维吾尔民族乐器有较大差别的乐器。狭义上的刀郎乐器主要是指刀郎热瓦普、刀郎艾捷克、卡龙琴、刀郎人达普四种,乐器前加上刀郎二字作为限定正是便于和维吾尔普通的热瓦普、艾捷克、达普相区别。

1. 卡龙琴

卡龙琴是刀郎人最古老的乐器,对于刀郎人自己来说也有些难学,对外人来说那更是晦涩了。虽然卡龙琴不属于刀郎人特有的乐器,但在制作、定音、调弦、演奏方面和普通的维吾尔族刀郎琴有区别。最原始的做法是将枯死的胡杨从中间掏空,加工成槽状、旋成弧、箍成桶,做成琴箱,现在

主要用桑木或核桃木作为共鸣箱的箱体。卡龙琴“为不规则的梯形共鸣音箱,上窄下宽,左曲右直,左边边框旁装两层菱形或四角形的弦轴。共鸣音箱面板左侧有一排可活动的三角形木质琴枕,面板中央靠左侧有一个不规则的上铁下木的弦码。琴弦挂在右侧边框上的弦栓上,经过琴码,琴枕,绕在左侧弦轴上,用专用扳手,转动弦轴以改变其音高”^[9]。卡龙琴张 17 至 21 对钢丝弦,也有最低的两对用钢丝缠弦。演奏时左手持竹制的长条薄片拨子拨弦,右手持铁或黄铜制成的揉弦器配合演奏。刀郎卡龙琴现在主要流传在麦盖提、巴楚、阿瓦提一带,各地的卡龙琴制作方法基本相同,但在装饰、排弦、定音上不同。

2. 刀郎热瓦普

刀郎热瓦普是一种古老的弹拨乐器,早期音箱为方形,张两根皮弦(通常为羊肠)演奏。可分共鸣箱、琴颈、琴头三部分。现在的刀郎热瓦普共鸣音箱变为椭圆或圆形,由整块沙枣木挖空而成,上蒙羊皮、马皮或驴皮,据民间艺人说,驴皮的音箱效果最理想。琴颈上窄下宽,桑木制成,无品,一侧有 11—14 个琴柱以装共鸣弦。琴头类似于琵琶的形制,但无一定规范,上装 3 根弦轴以张 3 根主奏弦。用类似于吉他拨片的小竹片或拨弦或扫弦。刀郎地区各县热瓦普形制基本相同,不同之处主要在定弦上,相对音高关系是一致的,都为大二度、纯四度定弦,但固定音高不同,麦盖提的固定音高是 B、#c、#f,巴楚为 bB、c、f,阿瓦提为 e、#f、b。因为主奏弦的绝对音高不同,各地的共鸣弦音高也随着主奏弦而变。

3. 刀郎艾捷克

刀郎艾捷克是拉弦乐器,源于波斯,形似胡琴。下方圆形共鸣音箱直径 16—18 厘米,由整块木料(多为枣木)挖槽而成,正面蒙马皮或薄木板,上留有散音小孔。共鸣箱上方立一圆柱形琴杆,直径 3—5 厘米,长 50—55 厘米,琴杆左右共装 10—12 根共鸣弦。琴头主体为较粗的圆柱形,高 9—10 厘米,上装一主弦柱,琴头顶部有 15 厘米左右逐渐变小的塔形装饰。刀郎艾捷克主奏弦是一束马尾,琴弓为红柳木,长 59—63 厘米,上张一束马尾成弓形,用松香做阻剂与马尾琴弦摩擦发音。

4. 刀郎达普

手鼓是维吾尔族古老的乐器之一,维吾尔语叫达普。刀郎手鼓和普通的维吾尔手鼓没有太大区别,形制稍微小一些,是刀郎音乐中主要的节奏乐器。手鼓用榆、桑、果木制框,鼓面直径在 25—32 厘米之间,上蒙牛皮或山羊皮,内侧装有 25—35 个铁环。演奏时,手敲击鼓面不同位置发出不同音色和音高,在刀郎木卡姆中起统领作用,散板时摇动手鼓使铁环碰撞发出“哗啦啦”的声响,营造气氛。

四、刀郎乐器的风格特点

没有刀郎乐器的刀郎木卡姆是否还能保持现有风格特色呢?答案是否定的。刀郎乐器于刀郎木卡姆之所以如此重要,是因为它本身从制作、音高、音色、奏法等方面都彰显出原始性、自由性、神秘性等特点,这些特点恰是形成刀郎木卡姆风格的基础。

1. 形制的原始与多样

刀郎乐器是民间艺人手工制作而成。众多民族乐器随着工业革命与制造业的发展逐渐走向工业化生产,工艺越

来越精细,形状越来越精致,音乐越来越唯美,演奏越来越方便,刀郎乐器却基本保持着数百年前的模样,仿佛身边这个快速发展的嘈杂世界与其无关。形制上依旧显得粗糙与古朴,材料没有变化,工艺没有变化,大部分乐器的颜色就是木头的本色,手工的印迹、木头的接缝清晰在目。笔者在阿瓦提、巴楚、麦盖提三县调研刀郎乐器制作时,发现刀郎艺人们使用的工具也多是原始的木工工具斧、锯、刀、锉等,只在麦盖提县的尕孜库勒乡文化站见到78岁的乐器制作艺人买买提·阿西木老人的乐器制作坊里见到了一个小小的、加工木板的电锯。因为工具和工艺的原始,所以民间艺人加工出来的乐器从外形到音色上都散发着极为原始和古朴的魅力,这往往给见惯了城市工艺精雕细刻风格的人以强烈的感官与视觉冲击,恍惚如穿越。

刀郎乐器的制作没有固定的模式,大小形制上也没有严格的标准数据,根据木材的特点,根据每个艺人喜好或是买家的要求在一定的尺寸范围内可以灵活变动。乐器的装饰五花八门,与个人的色彩感、审美观息息相关。麦盖提、巴楚、阿瓦提三县的刀郎乐器在形制、尺寸、装饰上有所不同,同县不同乡的艺人也不同,同乡不同艺人制作的乐器也不同,没有完全相同的两件乐器,每件都是这个世界上独一无二的。因为没有绝对的制作标准,所以每位制作者都在制作过程中自然地或不自然地把个人的喜好、审美习惯参杂了进来,久而久之,每个人形成了个人的制作风格。巴楚县多来提巴格乡十一大队的72岁老艺人吐尔逊·艾则孜是一个很富有喜感和乐观的人,在我们的采访过程中他的脸上时刻洋溢着灿烂的笑容。吐尔逊老人给我们看他制作的几件乐器时,我们发现他的这种喜感与乐观在他的乐器装饰中也体现了出来,他所制作的卡龙琴和艾捷克,不论尺寸大小,都装饰的色彩鲜艳。用红、黄、绿、黑、白等几种颜色的油漆间隔着涂满琴体,或者用这些颜色画一些简单的图案,甚至他还在巴扎上购买部分贴画和花纹装饰琴身。麦盖提县尕孜库勒乡十七村四组的78岁老艺人买买提·阿西木则是一位冷静与沉默的人,它制作的刀郎乐器都是清一色的木头原色,从不在外观上加以装饰,他认为那是没有必要的事。

2. 音色上的自然与粗犷

刀郎热瓦普是拨弦乐器,刀郎艾捷克是拉弦乐器,卡龙琴是击弦乐器,都在音色与奏法上各有千秋,风格独特。刀郎热瓦普能奏两个多八度,一般在中低音区演奏,“它的音色宏厚略带皮质噪音,有时拨子拨下去,经过琴弦打在共鸣音响的蒙皮上,发出‘啪啪’的声响,形成刀郎热瓦普的又一音色特点。”^[4]刀郎艾捷克属弓弦类乐器,一般这类乐器的音色都具有“如歌”的特点,善于表现优美抒情的旋律。普通维吾尔艾捷克在经过多次改良后,吸收了提琴类乐器的制作工艺,琴弦换成了钢丝弦,排弦定音则完全仿照了小提琴的模式,共鸣音箱不断加大和改良,通过改进,音色越来越唯美,演奏也越来越方便。但刀郎艾捷克在音色上并不唯美也不具有通常意义上的“如歌性”。刀郎艾捷克“用马尾制作的琴弦,具有摩擦系数大、弦径粗、弹性和张力相对偏小的特点,加之演奏者采用马尾琴弓来演奏,实际就是两束马尾在摩擦,发出的是一种沙哑、粗涩、且略带鼻音的声音效果”^[4]。不追求音色的唯美而坚守沙哑、粗涩的原因在于:“刀郎木卡姆歌手的嗓音本身略带沙哑,粗犷而豪放,而配以马

尾琴弦粗涩的音响,二者音色珠联璧合,相得益彰。假如用柔美细腻的改良艾捷克为刀郎歌手伴奏,其音色由于不能与歌手粗犷豪放的嗓音一致,反而破坏刀郎木卡姆的原始生态特点。”^[4]这说明当器乐与声乐整体风格形成后便具有了相当的稳定性,不会轻易发生改变。卡龙琴本身的音色还算是优美、悦耳,和扬琴的音色相似,但刀郎人善于通过演奏器具或演奏方法在本来优美的音色中制造一些杂音或噪音以和自己的审美标准达到一致。卡龙琴右手用竹制的拨子拨弦发音,其改变音色的方式主要是通过左手揉弦器触弦或划弦以达到追求金属般的杂音或嘶鸣。“触弦是用揉弦器的方形底部接触在琴弦上,位置在琴中弦码左侧和三角形弦枕右侧中间部位,配合右手的弹奏拨弦,发出特有的金属‘嘶嘶’声。划弦是用揉弦器底部接触在琴弦上从左向右,或从右向左滑动的适当的距离,发出从低音到高音,或从高音到低音的金属‘唿’的声音”^[4]。总之,从刀郎热瓦普的皮质杂音和拍打共鸣箱的“啪啪”声到刀郎艾捷克的沙哑、粗涩的略带鼻音再到卡龙琴的金属“嘶嘶”声,都是在人为乐音的基础上参杂各种器物的自然声响,虽有嘈杂但不刺耳,这是一种人与自然在声音上的和谐相处,反映出刀郎人在音色审美上的特点就是自然、粗犷与原始。

3. 音高的多样与游移

刀郎乐器的音高标准也是多样和随意的,每个县的刀郎乐器在定弦上标准不同,同县的不同艺人在定弦上也不相同。原因是在过去封闭隔绝的条件下,每位刀郎艺人的活动范围很小,多限于乡里或村里,所有的刀郎艺人在为乐器定弦时都是靠耳朵调准乐器的相对音高,不同刀郎艺人在音高标准上没有相互对比参照的机会,也不使用任何的校音设备或标准音高,从而导致了音高标准的多样性与随意性。当多位艺人拿着出处各不相同的乐器进行木卡姆演奏时,常常需要重新校准音高。音高的校准多以演唱者的嗓音高度来定乐器的相对高度,而不是像交响乐队那样统一调乐队的音高。一般在正式演唱木卡姆前会有一个人声与乐器的试音过程,在这个过程中,演唱者根据自己的嗓音条件随意喊唱木卡姆的某一片段,所有乐器演奏者根据演唱的音高快速确定乐器的音高范围,并逐渐跟上演唱的音高,进而演唱正式开始。这样的调音模式伴有极大的随意性与偏差,所有乐器只是保持了音高范围大致相近,而做不到绝对精确。

刀郎木卡姆中“一级多音”与“活音”现象已经被业内专家普遍认同。在刀郎乐器中,演奏者通过按音位置的移动,按压力度的变化等手法可以在一个基本音位的上下演奏出若干个距离基本音位或近或远的变化“活音”。如热瓦普虽为弹拨类乐器,但长长的按弦指板上没有通常弹拨乐器的品位,一切音高标准都随着按指的移动上下游移。除了演奏主要音高的基本音位外,还有众多说得清和说不清的游移音高,这些游移的音高丰富和复杂着基本音高体系。刀郎艾捷克的音位更为复杂和模糊。刀郎艾捷克的常见活动范围大约位于第三把位处,中指所按实音距空弦刚好纯四度为大概手位。演奏时,通过食指、中指、无名指、小指的不同按音位置及滑动、按音力度的变化及泛音奏法演奏出若干个基本音位或游移的“活音”。据韩宝强在《刀郎木卡姆的生态与形态研究》一书中所撰写的论文《刀郎木卡姆音律研究》

一文所说：“民间艾捷克艺人根本没有音阶概念，所以也无法请其演奏艾捷克的音阶。”^[4]可见，刀郎艾捷克在演奏时音高的模糊性与不确定性。卡龙琴的每根弦的音高是固定的，单用右手的拨子演奏，基本音高是固定的。但加入左手揉音器的按压之后音高就变得复杂了，就如古筝演奏中的按弦，按弦力度的大小不同必然导致弦的张力变化，从而导致音高的游移。总之，刀郎乐器的音高体系是一个由基本音高体系和不确定的游移体系组合而成的一个极为复杂的音高集合体。

4. 声部组合的多样性与和音的复杂性

刀郎乐器在伴奏上的最大特点是不跟腔，而是根据乐器的各自属性与歌唱构成各种时分时和的伴奏音型或旋律。樊祖荫先生在《刀郎木卡姆多声形态研究》一文中也说刀郎木卡姆的多声形态是他见过的民间多声部音乐中和声音响最复杂、织体形式最富变化的一种多声部音乐形式。^[5]刀郎乐器不仅在音高上不跟腔，在节奏进行上也不跟腔，因而构成一种较为复杂的复调音乐形态。“一般情况下，声乐，即民间艺人的演唱为第一层。演唱者虽为多人，但一般为齐唱。刀郎艾捷克的演奏，近似支声性复调式的伴奏，有时也像京剧的托腔，这是第二层。第三曾是刀郎热瓦普的演奏。它除引子和个别独奏部分外，主要是固定音型的重复，有时也混合着加花的旋律。这个旋律有时同唱，有时不同唱。第四层是卡龙琴的演奏。卡龙的演奏形式同刀郎热瓦普，但它的固定音型和旋律有时同刀郎热瓦普，有时又不同。手鼓和其它打击乐器形成多声部的第五层。这个层次在相同的节奏下，各自的演奏又不同”^[6]。只要是多声部音乐就存在着和声现象，刀郎音乐在纵向的和声思维上远没有横向的旋律思维成熟，纵向的和声关系基本上是一种无序状态的，由各个声部作横向进行时经意或不经意地碰撞衍生的。然而，越是不经意和无意识行为往往导致其和声的构成越复杂。首先，五个声部层就会碰撞衍生出五个音的和声，而且这五个音的和声似乎没有办法用普通的五音和声去解读，因为每件乐器的音高体系都是复杂的，而且因为定音调弦的不精确性及演奏按弦的随意性和失误本身都会带来音高的偏差，所以整个音高体系中既有基本音高也有围绕基本音高的游移“活音”，当这些确定和不确定的音高体系碰撞在一起时，形成的和音关系自然是复杂的。如韩宝强在《刀郎木卡姆的音律研究》一文说道一个现象：“在分析麦盖提

丝姆巴亚宛测音过程中，我们注意到这样一个问题：从歌唱声部的结果看，其调高为E调，从乐器的测音数据来看，卡龙和刀郎热瓦普尚可演奏该段音乐，但是刀郎艾捷克的定音却是bB，理论上讲，用这种定音标准似乎无法为歌手伴奏，但从合奏的录音中却并没有感到平行调性的出现。一种可能的解释是：刀郎艾捷克艺人虽以bB调定弦，但在真正的演奏中通过指法的改变调整音高，从而使二者的音高关系达到协调一致。另一种可能，就是刀郎艾捷克的音量总体来说偏小，在伴奏中音响处于较弱的层次，故而不对我们的听觉产生明显影响。”其次，当演出的人数增多时，在每一个声部层内部又会形成若干支声性的细微声部层。如演唱声部层会随着人数的增加而使该声部的音响复杂化。虽为齐唱，但因每个人声的嗓音条件不同、演唱版本的差异、装饰润腔、吐字咬字习惯不同以及进入次序不同都会使演唱层复杂。乐器层同样如此，如果同类乐器演奏人数增加时，因为乐器本身的定弦差异、演奏即兴、音符的游移等原因使该乐器声部复杂。这样就会形成大声部层里套小声部层的多层套叠的复杂和声关系。

正是因为刀郎乐器在形制上的原始和多样、音色上的古朴与自然、音高上的多样与游移、和声上的复杂与不确定，才形成了刀郎木卡姆豪迈粗犷、自然原始、即兴张扬、复杂神秘的风格特点。虽然有误差、有不确定、有即兴性与神秘性，但这也恰是刀郎木卡姆的特色与迷人之处，我们不能用欧洲音乐标准的均称、平衡、和谐、精确等词语来描述它。它是只属于刀郎人的“欢乐颂”，它需要用刀郎人的历史、生活、习俗、审美来诠释和解读。

参考文献：

- [1] 刘蓉.本土地域风格在陕西民族器乐作品中的呈现[J].交响—西安音乐学院学报,2013,(2).
- [2] 新疆维吾尔自治区教育厅新疆历史教材编写组.新疆地方史[M].乌鲁木齐:新疆大学出版社,1991.
- [3] 课题组.刀郎木卡姆的生态与形态研究.北京:中央音乐学院出版社,2004.
- [4] 韩宝强.用马尾制成的声带——刀郎艾捷克音响研究[J].中国音乐(季刊),2009,(2).

【责任编辑：徐梅】

The Source of the Style

——Theory of Daolang Musical Instruments in the Form of Daolang Mukam Style

YANG Yin-bo

(Art Department, Kashgar Teachers College, Kashgar 844008, Xinjiang, China)

Abstract: Daolang mukam in yeerqiang blam of Southern Xinjiang because of its original straightforward, free improvisational style is often academic compared to Twelve Mukam for elegant and gorgeous. This paper takes apart the elements which form daolangmukam style, discusses the Daolang instruments on the shape and play many of the features in daolangmukam music style formation of the source and the main reason.

Key words: Daolang mukam; daolang instruments; Shape and play; Style source