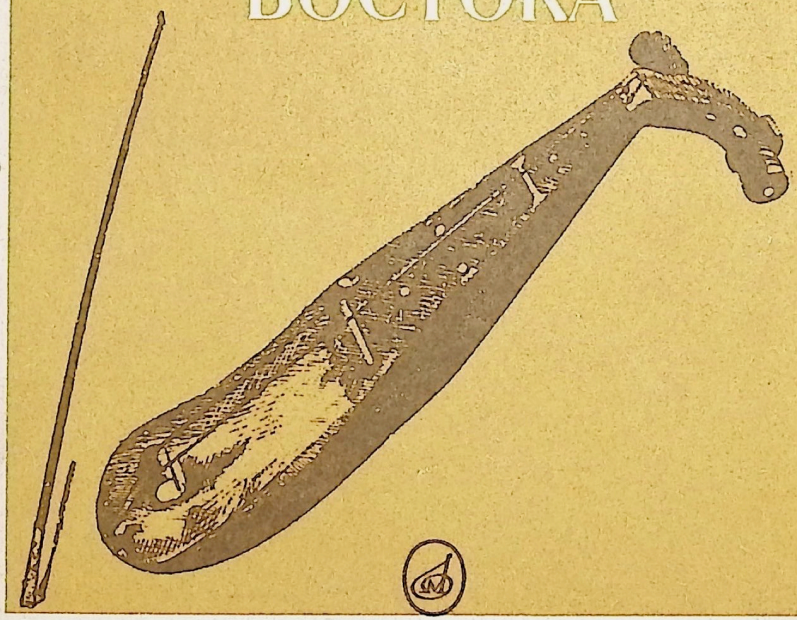
И. Р. Еолян

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА АРАБСКОГО ВОСТОКА



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР
ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

И. Р. Еолян

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА АРАБСКОГО ВОСТОКА

Москва «Музыка»
1990

ББК85.313(3)
Е64

Рецензенты

Т. Б. ГАФУРБЕКОВ, доктор искусствоведения
Э. Е. АЛЕКСЕЕВ, кандидат искусствоведения
З. П. РУСТАМ-ЗАДЕ, кандидат искусствоведения

$\text{Е}\frac{4905000000-296}{026(01)-90}25-90$

ISBN 5—7140—0237—7

© И. Р. Еолян, 1990 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Арабская художественная культура, в том числе музыкальная, прошла сложный, многовековой путь, запечатленный еще в древнейших памятниках материальной культуры Ближнего Востока. Зародившись во II тысячелетии до н. э. на Аравийском полуострове, исконной родине арабов, она отразила в своей эволюции многие перипетии бурной истории его народов: творческие взлеты и спады, торжество национальных традиций и мрачные периоды реакции.

Прославленные поэты Аравии, историки и летописцы сделали нас свидетелями многих далеких событий: расцвета народного песнетворчества в доисламский период жизни аравитян и сопротивления ограничениям ислама в искусстве в средние века; щедрости городской демократической культуры, связанной с ростом замечательных ближневосточных столиц, и блеска светского дворцового искусства; жизнестойкости арабского художественного творчества в тяжкие периоды колониального гнета и светлую веру в возрождение древних национальных традиций в наши дни — в эпоху крушения мировой колониальной системы.

Обо всем этом можно узнать из многочисленных письменных документов — исторических хроник и справочных сводов, записей древней доисламской поэзии, научного и эпистолярного наследия, которыми так богата арабоязычная литература. Узнать и проникнуться уважением к самобытному музыкальному таланту арабов невзирая на то, что музыкальное творчество арабских народов на протяжении своей более двухтысячелетней истории развивалось как устное, незакрепленное искусство. В этом нет ничего загадочного, если даже принять во внимание, какое поклонение издавна вызывало у арабов печатное слово, как рано создали они свою письменность — графику, ставшую основой письменности всего Ближнего и Среднего Востока. Не случайно арабский язык стал в период наивысшего взлета средневековой цивилизации «латынью Востока».

Профессиональная музыка Арабского Востока развивалась как свободное, нефиксированное творчество; в этом ее своеобразие и оригинальность, специфика ее формообразования (импровизационная по своей природе). Однако судить о музыке арабских народов, об искусстве даже самых отдаленных времен, мы можем и сегодня. Неиссякаемый талант народа, его щедрый творческий

дар, потребность высказаться в поэзии и песне никогда не угасали.

До наших дней дошли многие жанры древнего народного песнетворчества: вокально-поэтические, инструментальные и танцевальные формы искусства. Народ сохранил в своей коллективной «памяти» и высокие образцы средневековых классических композиций, выдающиеся завоевания музыкального профессионализма, нашедшие закрепление в системе макамат.

Богатое художественное наследие, пронесенное арабами сквозь вековые испытания истории, представляет собой так называемую традиционную музыку, о которой пойдет речь в нашей книге.

Сегодня это активно функционирующее искусство свидетельствует не только о художественной одаренности народов Арабского Востока, но и о том, что музыкальная традиция народа находилась в постоянном движении, обновлении, что она никогда не замыкалась в рамках средневековых догм. Ибо только в этом случае любое искусство способно жить и развиваться.

В отличие от периода так называемой джахилийи, с которой связано древнее доисламское художественное творчество Аравии, развивающееся в традициях племенных объединений (и отмеченных локальными чертами бедуинского синкретического искусства), в отличие и от культуры развитого феодализма, которая сформировалась как искусство единого централизованного государства арабов — халифата (и оказала огромное воздействие на мировой художественный процесс), музыкальная культура новейшего времени отражает иные социально-общественные тенденции арабского мира.

Как и в политике, в экономической структуре, современные государства Арабского Востока заметно отличаются одно от другого по уровню духовной культуры, по идейно-эстетическим задачам своего искусства, по перспективам развития художественного творчества, образования, науки. К этому их привели объективные исторические обстоятельства, эволюция социально-общественных факторов.

Процесс консолидации арабских племен и государственных объединений в раннем средневековье, связанный с принятием единой монотеистической религии — ислама, обусловил существенные политические и экономические сдвиги, привел к «золотому веку» арабской цивилизации (X—XII века). В дальнейшем произошло постепенное угасание, распад единого централизованного государства, и завершился этот процесс в XVI—XVII веках захватом большинства арабских стран османской Турцией, а позже крупнейшими западноевропейскими колониальными державами — Англией, Францией, Италией.

В данной ситуации закономерно, что уже не только скромные по своему значению княжества — эмираты, расположенные вдали от центров интеллектуальной жизни, но и развитые государства, такие, как Египет, Сирия, Ирак, Марокко, определяющие высокий

уровень цивилизации не только арабского мира[1], превратились в богом забытую культурную провинцию огромного региона. Духовная и творческая жизнь в большинстве стран не только замерла, но сознательно тормозилась колониальной администрацией.

Задачей просвещенной арабской общественности в период многовекового чужеземного ига стало стремление сохранить художественное наследие своих народов. Оно выражалось и в том, чтобы не дать исчезнуть подлинно национальным традициям в искусстве, оградить от разрушения и вывоза за рубеж уникальные исторические памятники, реликвии национальной культуры, которыми так щедро одарена земля Египта и Ассиро-Вавилонии (Ирак), Сирии и Иордании, Аравии и Магриба[2].

Антиколониальное движение на Востоке, начавшееся на рубеже XX века, всколыхнуло умы передовой общественности многих арабских стран, выдвинуло перед ними задачи не только сохранения подлинно национального, традиционного искусства, но и поисков путей дальнейшего развития художественного творчества, его изучения.

Исследование традиционной музыки Арабского Востока, которое в своих лучших проявлениях отстоялось уже в средние века,— задача непростая. Ибо искусство это, изустное по природе, проделало в своем развитии заметную эволюцию, зафиксированную не в музыкальных (нотных) текстах, а лишь в научных теоретических трактатах великих ученых-энциклопедистов мусульманского Востока, в многочисленных свидетельствах современников и историков.

Сложность задачи усугубляется и тем, что наши представления о профессиональных традициях, прежде всего высокой музыкальной классики, следует соотнести со звучащей сегодня музыкой и с современной картиной художественной жизни арабских государств, подчас не соответствующих общепринятым взглядам на эту культуру.

Сделать это непросто еще потому, что сегодня арабский мир, его художественное творчество представляет собой далеко не единый сплав культурных традиций, как это было в определенную эпоху развития средневековой классической цивилизации арабов, а являет собой сложный, многоликий организм, дающий знать о себе во всем комплексе идейно-политической, экономической и духовной жизни его народов.

Многоаспектны и неоднозначны проявления современной культуры, уровень искусства, творчества и прежде всего путей общественно-экономического развития многих стран Арабского Востока.

---

[1] О влиянии средневековой арабской цивилизации на развитие предренессансной культуры Запада написано немало исследований (39, 40, 42, 87, 88, 91).

[2] Общеизвестно, какие бесценные сокровища древнеегипетской цивилизации, уникальные памятники Вавилона, Петры, Пальмиры хранятся ныне в Лувре, в Британском и берлинских музеях, в национальных хранилищах ряда западноевропейских стран.

А их сегодня, учитывая подвижность самого процесса образования самостоятельных государств, более двадцати.

Понятие «Арабский Восток»[3] собирательное; оно включает в себя все государства арабского мира, расположенные на территории Азиатского континента и Северной Африки[4].

Столь же широкоохватным является и термин «традиционная музыка» Арабского Востока, включающий все пласты музыкального наследия арабских народов: фольклор, профессиональную и культовую музыку (за исключением новейших форм творчества, возникших как результат освоения европейской композиторской техники).

Подлинное ощущение специфики традиционного музыкального искусства Востока, ощущение его своеобразия изнутри может дать только близкое, непосредственное соприкосновение с живой художественной традицией народа, искусством, функционирующим в конкретной общественной среде, во взаимодействии с бытом, с трудовой и социокультурной деятельностью народов, их нравами и обычаями.

Выявлению закономерностей традиционной музыки Арабского Востока в настоящем исследовании помогли многолетние наблюдения автора, накопленные им в живом общении с творческой практикой многих арабских народов: Египта, Сирии, Ирака, Алжира, Туниса, Йемена, а также культур сопредельных мусульманских стран — Турции, Афганистана, Пакистана и др.[5].

В своем исследовании автор стремился опираться на достижения современной науки, как отечественной, так и зарубежной, привлекая весь доступный музыкально-теоретический и практический материал.

В необыкновенном разнообразии форм, жанров, исполнительских направлений и стилей, свойственных художественному творчеству арабских народов с их местными особенностями и определяющихся неодинаковыми условиями жизни и уровнем культуры, автор пытался выявить наиболее *типическое,* общее, то, что роднит музыкальную культуру всех арабских народов, позволяет говорить о *специфике* их *национального* искусства — народного и профессионального.

---

[3] В арабском мире традиционно существует разделение на Арабский Восток (Машрик) и Арабский Запад (Магриб).

[4] Среди них Арабская Республика Египет, Сирия, Ливан, Ирак, Иордания, Алжир, Тунис, Марокко, Ливия, Судан, Мавритания, Саудовская Аравия, Кувейт, Йеменская Арабская Республика, Народно-демократическая Республика Йемен, Бахрейн, Катар; ряд государств Аравии, находящихся под британским мандатом: Оман, Договорный Оман, Маскат; а также Федерация Арабских княжеств, состоящая из семи эмиратов (занимающих прибрежные районы Аравии и острова Персидского залива): Абу-Даби, Дубай, Шарджа, Сас эль-Хайма, Фуджайра, Умм-эль-Кайвайн, Аджман.

[5] Источником ознакомления автора с музыкальной культурой Арабского Востока явились также научные фонды национальных библиотек разных стран; крупнейшие центры традиционного искусства в Багдаде, Халебе (Алеппо), Алжире; центры фольклорных исследований Египта, Туниса и др.

Обстоятельство это вновь подтверждает, что именно сфера традиционной музыки арабов представляет собой прочный фундамент для дальнейшего движения, развития национального искусства.

Стремление к четкой дифференциации всех сфер функционирования традиционной музыки, выявлению их жанрово-стилистических и структурных особенностей обусловили собой объединение основного музыкального материала в самостоятельные главы.

В главе «Музыкальный фольклор» очерчивается круг проблем, связанных с народным творчеством Арабского Востока: вокального, инструментального и танцевального. Особое внимание уделяется месту фольклора в социокультурной жизни арабов, формам его функционирования, его взаимодействию с бытом, ритуальной деятельностью и мифотворчеством. Вторая глава — «Профессиональная музыка устной традиции» — посвящена раскрытию закономерностей основных пластов профессионального творчества — светского и культового, выявлению особенностей наиболее распространенных вокальных и инструментальных жанров, закономерностей высокого классического искусства — макамата. Особое место отводится прикладным зрелищным жанрам, а также наиболее интересным в профессиональном отношении формам культовой музыки.

В третьей главе затрагиваются важнейшие вопросы изучения традиционного, в частности музыкального, творчества Востока под углом зрения их оригинальных черт и своеобразия, а также роль традиционной музыки в контексте современных художественных процессов.

В конце исследования приложен словарь основных арабских терминов.

В заключение автор выражает надежду, что настоящая книга явится развитием и логическим продолжением ее предыдущей монографии — «Очерки Арабской музыки» (29), вводящей читателя в своеобразный мир художественной культуры Арабского Востока, одной из ярких и оригинальных страниц истории человеческой цивилизации.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР

НЕКОТОРЫЕ ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА ВОСТОКА

Понятие «традиционная музыка» Арабского Востока — термин достаточно широкий и емкий по своему значению. Он включает в себя все сферы богатейшего музыкального наследия арабов: фольклор — вокальный, инструментальный и танцевальный (сельский и городской), устно-профессиональное искусство — светское и культово-ритуальное. Иначе говоря, в понятие это входят все области музыкальной практики народов арабского мира, художественное творчество, многоаспектное по своим образно-тематическим и структурным проявлениям.

Традиционное музыкальное искусство арабов прошло длительную историческую эволюцию и накопило в течение веков весьма своеобразные и специфические жанрово-стилистические признаки. Закономерно, что сегодня, в силу известных общественно-политических причин, говорить о едином традиционном искусстве Арабского Востока не совсем правомерно, ибо современный арабский мир многолик; это и разные народы, и разные государства с различной социально-общественной структурой и тенденциями развития. Вместе с тем совершенно очевидны единство и общность основных типологических черт арабского искусства, в том числе музыкального.

Духовное творчество народов Арабского Востока на протяжении длительного исторического пути объединялось общими философско-этическими воззрениями и религией, единым высокоразвитым литературным языком, что позволило этим народам создать также единую классическую литературу, науку и искусство.

Близость этнического происхождения и исторических судеб народов, вовлеченных в орбиту общих социально-политических процессов средневекового государства — халифата, устойчивость богатейших профессиональных традиций в различных сферах и поныне являются той базой, на которой зиждется живая творческая практика представителей различных стран Арабского Востока, традиция *сугубо национальная.* В ней запечатлелись, нашли соответствующие проявления и духовный, эмоциональный склад народов определенной географической зоны, и своеобразие видения и отражения окружающего мира, и высокие завоевания искусства, сумевшего обобщить достижения художественного

творчества средневековья, и оригинальная творческая практика народов обширнейшего региона — Азии и Африки.

Наша цель — выявить наиболее характерные черты и закономерности, роднящие арабскую музыку разных стран данной географической зоны и позволяющие говорить о национальной специфике этого искусства; очертить отличительные ее особенности внутри основных сфер традиционного творчества народов: *фольклор* и *профессиональное искусство, культовую музыку* и *зрелищные формы.*

Прежде чем приступить к характеристике основных жанровых и структурных признаков музыкального фольклора Арабского Востока, универсальных для большинства его народов форм песенного, инструментального и танцевального искусства, остановимся вкратце на некоторых общих вопросах народного творчества Азии и Африки[6].

Наиболее древняя, обширная и оригинальная область музыкальной культуры Востока — *фольклор.* Но говорить о песенном, инструментальном либо танцевальном фольклоре народов Азии (или Африки) вообще, как о некоем специфическом общевосточном явлении, невозможно. Пожалуй, характерная его особенность — это огромное стилевое разнообразие, даже пестрота, большая внутренняя дифференциация песенно-инструментального и танцевального искусства. В тех странах Африки, Азии (особенно Океании), где формирование наций и народностей только начинается, эта стилистическая пестрота и даже особая мозаичность фольклора проявляется особенно явственно.

Так, в некоторых районах Океании, например на Гавайских островах, иногда даже по соседству с современными цивилизованными городами, такими, как Гонолулу, еще существует жанр племенных, так называемых семейных песен (family songs), вобравших в себя отличительные признаки художественного быта данного рода. Эти жанры, «скрепившие» неписаные племенные традиции, а также элементы своеобразного звучащего «паспорта» (мелодического словаря и сигнальных функций музыки) считаются по сей день неприкосновенной, незыблемой принадлежностью определенного клана, семьи[7]. Как и все имущество, принадлежащее данному роду, племени, семейные песни — это тоже наследие, но наследие художественное, духовное богатство данной семьи[8].

---

[6] Объектом для размышлений автор избрал искусство Ближнего и Среднего Востока, частично Индии, имеющей определенные точки соприкосновения с мусульманской культурой. По мере необходимости автор апеллирует к музыке некоторых других народов зарубежного Востока, естественно, лишь в плане общей постановки проблем.

[7] Об их существовании сообщал на Международной востоковедческой конференции в Багдаде в 1975 году известный американский ученый, профессор Ментал Худ, хотя, естественно, права на запись и тем более на их публикацию он не мог получить.

[8] Разумеется, что при родо-племенной организации представление о собственно эстетических категориях несколько смещается.

В силу большого проявления различий стадиального, этнического, социально-кастового и религиозного плана, индивидуализация национальных черт (и география распространения) на Востоке как бы сама проступает на поверхность.

Подтверждение тому — богатейший музыкальный фольклор Индии. Здесь даже без особой профессиональной подготовки прослушиваются все эти специфические отличия (и связи); временами же сквозь зыбкий контур мелодического рисунка и формы словно просвечивают пути миграций племен, населяющих огромный азиатский субконтинент: их контакты с соседними родственными народами. Так, некоторые песни, плясовые и хороводные напевы, инструментальные наигрыши Индии соприкасаются, например, с народным творчеством Бирмы и даже с фольклором Таиланда (районы центрального пояса и Востока); другие, по преимуществу северных и северо-западных областей Раджастана, Пенджаба, Кашмира, песни баулов Западной Бенгалии — с музыкой Ирана, Афганистана (даже Азербайджана); наконец, песнетворчество народов южной окраины страны — с музыкой Цейлона[9]. Коренное население юга субконтинента, менее других подвергшееся иноземным (в частности, мусульманским) влияниям, сохранило наиболее чистые, подлинно национальные истоки своей культуры. Связь с музыкой Цейлона — результат переселения местных тамильских племен Индии на близлежащие острова. И это обстоятельство проявляется, как известно, не только в песенно-танцевальном искусстве двух соседних государств, но на самых разных уровнях их культуры.

В отличие от индийского музыкальный фольклор народов Арабского Востока не столь многолик: В нем, как нам кажется, больше внутренних связей, больше общеарабских черт. Ибо в их основе древняя доисламская традиция бедуинского песнетворчества (испытавшая позже повсеместное воздействие средневековой монотеистической религии).

Но и здесь очень явственно видны границы стилей, особые региональные и диалектные отличия. Отметим при этом, что, так же как в языке, музыкальные диалекты впитывали на протяжении столетий и ассимилировали фольклор предшествующих эпох и народов, живших издавна на территории современных арабских государств. Так, в народной музыке АРЕ слышны отголоски и египетской архаики, и музыки нубийских племен, насе-

---

[9] Показательно, что изучение этого богатейшего пласта национальной культуры Индии отечественные исследователи начали с выявления внутренней связи искусства не только отдельных племен, населяющих огромный азиатский субконтинент, но и народов, живущих по соседству. По утверждению индийских ученых, эта работа даст возможность в необъятном море народного песнетворчества выявить подлинно национальное, ибо при всем своем многообразии в фольклоре Индии, как и других стран, присутствует нечто свое, неповторимо индивидуальное. Этому вопросу была посвящена фольклорная конференция с широким показом народной творческой практики всех областей Индии в 1979 году в Мадрасе.

ляющих ныне верховья Нила, и интонации коптских[10] культовых песнопений. В музыке народов Ирака, с незапамятных времен вошедших в контакт с ирано-месопотамской культурой, естественно, ощущаются именно эти связи. Так, для неподготовленного слушателя отдельные напевы, ритмические формулы-усули и даже лады-макамы нетрудно принять за иранские или закавказские. На сирийский фольклор, также издавна вошедший в соприкосновение с культурой древней Месопотамии, большое влияние оказала уже местная, византийская художественная традиция. И она дает знать о себе вплоть до нашего времени. Наконец, районы Северо-Западной Африки, которые представляют собой особый культурный регион Арабского Востока, испытали на себе сильное влияние местных берберских племен и населения Сахары. В период позднего средневековья фольклор Магриба был обогащен уже свежей андалусской струей. Эта стилистическая самостоятельность, проявившаяся как в народной, так и профессиональной традиции Магриба, позволила говорить о наличии в музыке арабского мира *восточной и западной стилистических школ.* Наиболее чистой, не отягощенной иноземными влияниями и воздействием новой городской цивилизации, остается музыка Аравии, но, видимо, лишь ее центральных районов, ибо некоторые современные города и государства полуострова, как, например, Кувейт, мало напоминают сегодня о традициях первозданной, аравийско-бедуинской культуры арабов. И даже современный городской фольклор княжеств-эмиратов Персидского залива поражает слушателя неожиданной контактностью с массовой культурой Запада[11]. (Речь, конечно, не может идти об их глубинных районах.)

Вместе с тем при всей своей внешней многоликости, пестроте фольклор каждой страны несравненно более чист, локален, чем любая другая область музыкальной культуры; он как бы привязан к своей области, к народу, его быту и традициям. Показательно, что в так называемых женских фольклорных жанрах — песенных и танцевальных — эта чистота проявляется отчетливее и ярче.

Итак, несмотря на исторические напластования, в фольклоре сохранились подлинно национальные элементы музыки определенной страны, ее образно-эмоциональная и стилистическая первозданность. И в этом его огромная, непреходящая художественно-эстетическая ценность.

Ведущим жанром народного искусства на Востоке (как, впрочем, и на Западе) стала песня, многообразные обрядовые и трудовые, игровые и хороводные формы песнетворчества. Инструментальная музыка (требующая определенной профессиональной подготовки) имела второстепенное, по преимуществу прикладное значение. Исключительное положение занимали лишь ударные

---

[10] Коренное христианское население Египта.

[11] Парадоксальная ситуация: по данным ЮНЕСКО, наиболее консервативный в идеологическом отношении регион зоны Аравийского полуострова превосходит в экономическом отношении многие арабские государства.

инструменты, несущие всегда очень важную для музыки Востока ритмическую нагрузку. Ритмический стержень — необходимая базовая опора как для импровизационной стихии, так и формообразующих принципов этой музыки. Для многих племен и народов Африки и Океании ритм и тембр барабанов несли также определенную сигнальную функцию.

Почти во всех странах Азии народным ансамблям, а также солистам-инструменталистам отводилась обычно аккомпанирующая роль. Их партии как бы дополняли, досказывали основное образное содержание, заложенное в произведениях вокального творчества, создавали своеобразный колористический и ритмический, а иногда и декоративный фон. Для этого достаточно беглого взгляда на процесс игры ударника. Свою партию он выполняет вдохновенно, с подлинным артистизмом, усиливая тем самым декоративно-зрелищную сторону исполнительства.

Аккомпанирующая функция небольших фольклорных ансамблей, несмотря на бесчисленное множество созданного на Востоке инструментария, на подвижность инструментальных составов, объяснялась и скромными возможностями самих народных инструментов: их техническим несовершенством, недостаточной силой и диапазоном звучания. Немаловажное значение приобретает и их высокая стоимость, не всегда доступная трудовому народу. Но главная причина прикладной функции инструментальной музыки определяется ведущей ролью в народном искусстве вокальных, песенно-поэтических жанров[12].

Любовь к поэтическому слову, к его образно-эмоциональной выразительности, вкус к стихосложению всегда отличали народы Востока и прежде всего Арабского Востока. Но и любовь к широкой и гибкой распевной мелодике также способствовала развитию вокальных, по преимуществу песенных фольклорных жанров. Не последнюю роль здесь играла лирическая образность, близкая природе восточного художественного мышления.

В отличие от традиций народного массового (ансамблевого и хорового) песнетворчества коллективное инструментальное исполнительство на Востоке не получило достаточного импульса. Оно (в любых больших и малых ансамблевых составах) сводилось к созданию особых ладовых и ритмических опор, ставших стержнем незатейливых импровизационных форм народного искусства.

Ритмический аккомпанемент придавал своеобразную специфику ярко колорированной восточной мелодике. Острое чувство ритма, ритмическая изобретательность позволяли народным исполнителям подчас обходиться одними лишь ударными инструментами, притом нередко самыми несовершенными, примитивными образцами.

---

[12] В некоторых мусульманских странах бытует мнение, согласно которому якобы запреты ислама наложили отпечаток на развитие их инструментальной культуры (так, например, в культовой музыке не столь строги ограничения в отношении вокального исполнительства).

В отличие от скромных технических средств, используемых в народном песнетворчестве, его образный строй исключительно богат, разнообразен и информативно насыщен.

В музыкальном (и поэтическом) фольклоре Востока с удивительной широтой и полнокровностью запечатлелась каждодневная жизнь народа: его история, мифология и эпос, трудовые будни, обряды и верования. Образно-эмоциональная сфера этого искусства проявляется необычайно открыто, щедро; она, по существу, не знает никаких жанровых и тематических ограничений, никаких запретов. Так, навряд ли в западноевропейском фольклоре можно встретить такие неожиданные формы, как, например, «песни-каталоги», песни — «своды созвездий» либо «песни паломничества в Мекку» и т. п., бытующие на Арабском Востоке, или же так называемые заклинательные жанры, распространенные у народов тропической Африки, отдельных областей Океании. Некоторые из перечисленных выше очень древние по происхождению песни выполняют информативную функцию, другим предназначена особая просветительская роль. Так, в первых из них (каталогах) называются имена знаменитых ученых, поэтов, художников определенной страны или исторической эпохи; во вторых (сводах) закрепляются существенные научные завоевания средневековых астрономов; функциональное назначение третьих — очертить путь следования мусульман в священные центры Аравии. Умение народа живо и эмоционально реагировать на каждодневные события определило существование на Арабском Востоке особых повествовательных жанров, своеобразных «живых» газет, фиксирующих все новости. Метким определением — «журналисты времени» — наделил ученый-востоковед А. Ламменс носителей этой оригинальной фольклорной традиции.

Мифологические, эпические, культовые сюжеты, которые издавна прочно укоренились в быту и психологии древневосточных народов, с особой силой и постоянством звучат в фольклоре народов Индии, наследников широко разработанной системы философско-этических сюжетов, ярких, многоплановых эпических и мифологических образов. Пантеон богов, культ мифических героев, разнообразие увлекательных (подчас сложносплетенных) эпико-повествовательных сюжетов по сей день дают богатую пищу творческой фантазии населения индуистско-буддийского ареала.

Особое место в фольклоре восточных народов занимает лирика, питающей средой для которой служила высокая философская поэзия древнего и средневекового Востока, преломленная через сознание демократических масс. Но это лишь источник отраженного света, ибо возвышенная лирика Востока порождена прежде всего самим чутким эмоциональным характером его народов, глубокой тягой к самосозерцанию человека, растворившегося в природе. Эта особенность придает многим фольклорным образцам особую человечность и поэтичность. Такое окрашивание народного песнетворчества в теплые, даже трепетные лирические тона характерно, например, для иранского фольклора (вокальные

формы газелей). В музыке подобное эмоциональное состояние достигается благодаря наличию в так называемых ирано-арабских ладах особых трепетных интонационных шагов, своеобразной вибрирующей интонации, свойственной восточному искусству. То же можно сказать о турецком фольклоре (тюркю), о песнетворчестве некоторых арабских народов (например, о жанре лаяли — своеобразном, эмоционально наполненном восточном ноктюрне). Богатой лирической гаммой отличается фольклор Северной Индии. Особую эмоциональную выразительность, взволнованность музыке хиндустани придают микротоновые скольжения — шрути.

Так же как лирика (которая просачивается во многие, подчас далекие тематические жанры), религиозно-культовая тематика проникает во многие светские, в том числе бытовые и трудовые, жанры. Особенно это касается культуры мусульманских стран.

Взаимопроникновение элементов отдельных тематических групп, в первую очередь лирических, культовых, мифологических, в жанры нередко далекие, стойкость некоторых древних архаических форм, связанных с бытом, трудом и языческими верованиями народов, свидетельствуют не только о внутреннем родстве, близости друг к другу многих жанрово-тематических групп народного искусства (об отсутствии четких жанровых границ между ними), но и позволяют обнаружить в фольклоре каждой страны то специфически индивидуальное, что характеризует «дух народа» — особый строй его мышления: его философию и мудрость, юмор и жизненную стойкость.

В стилистическом отношении это, видимо, и определяет ту *чистоту национального стиля,* которой отмечено народное творчество и которая явственно выделяет его среди других областей музыкальной культуры. Удивительное многообразие образов, тем, сюжетов (нашедших отражение в фольклоре любой страны) по-своему и весьма индивидуально реализуется каждым народом.

Фольклору многих стран Востока, в частности интересующего нас региона, присущи одновременно черты определенной типологической общности (хотя отдельными своими гранями он может соприкасаться и с искусством более далеких регионов и стран). Отметим прежде всего удивительную живость и непосредственность отклика народной музыки на все жизненные явления, на исключительное богатство образного (и эмоционального) строя создаваемых народом творений. При всем этом бросается в глаза непритязательность и ясность выражения, подчас трогательная наивная простота этого искусства; использование народными мастерами максимально скупых средств музыкальной выразительности (при большой внутренней наполненности чувств). Тщательно отобраны, но предельно скромны здесь ладовые, интонационные и ритмические средства, строго ограничены приемы формообразования (в основном импровизационная вариантность и своеобразная повторность, близкая куплетности); недостаточно широка также сфера исполнительских традиций — песенных и

инструментальных. Вокальное интонирование в народных песнях протекает чаще всего в пределах очень узкого диапазона; богатые ладовые возможности национального искусства в фольклорных напевах реализуются обычно не полностью. В них проявляются лишь отдельные звенья ладов-макамов, лишь отблески богатой и сложной метроритмики восточной музыки. Для них в целом характерно отсутствие полиритмии, особой ритмической полифонии, сложных ладовых и метроритмических структур, свойственных музыке профессиональной традиции. Уже в народном искусстве и средства формообразования, отсутствуют или выражены очень слабо основные движущие принципы макама-раги. Обычно это формы антифонного, респонсорного пения либо вариантная повторность, приближающаяся к куплетности. Обилие диалогических жанров, по преимуществу обрядовых, игровых и хороводных, сближает многие песенные формы с танцевальными и пантомимическими.

У некоторых народов Востока (в частности, Океании, региона Индийского бассейна и др.) происходит смыкание музыкальных и сценических форм, своего рода театрализация отдельных жанров народного песнетворчества. На Арабском Востоке наиболее характерно это для стран Магриба, а также районов Красного и Аравийского морей.

Владение комплексом отстоявшихся ритмоинтонаций, а также строгими творческими и исполнительскими навыками позволяет народным мастерам свободно и естественно использовать национальные традиции, с легкостью создавать новые варианты излюбленных и живучих вокальных, вокально-инструментальных, хороводных и собственно танцевальных жанров. Известно, например, что некоторые формы по преимуществу игровых и хороводных напевов[13] возникают в народном творчестве стремительно, быстро, как фейерверк, как единый творческий порыв. Напевы эти нередко так же быстро исчезают, как и рождаются, но являются они результатом коллективной творческой памяти народа, необходимым средством его художественного самовыражения. А своеобразный эстетический отбор песен и напевов народного искусства производит само время.

Отдельные образцы музыкально-поэтического фольклора рождаются в результате как индивидуального, так и коллективного творчества. К последним относятся условно называемые массовые жанры — трудовые и обрядовые, хороводные и игровые, различные диалогические формы песнетворчества, а также своеобразные зрелищные жанры. Что же касается излюбленных на Востоке вдохновенных лирико-философских, эпических и нравоучительно-дидактических форм музыкального и поэтического творчества, то их авторами были чаще всего индивидуальные творцы.

---

[13] Для танцевального фольклора народов мусульманского Востока более характерны формы групповых, коллективных плясок, в то время как в их музыке преобладает сольное исполнительство.

Помимо безымянных народных художников, создателями многих фольклорных произведений являются и народно-профессиональные музыканты. Нередко это крестьяне: скотоводы или земледельцы по происхождению и художники по призванию. Почти во всех странах обширного восточного мира в среде сельских тружеников выделяется социальная прослойка, ремеслом которых (как и в области художественных промыслов) становится искусство, в частности музыка.

В творчестве народных музыкантов сохраняется связь с нерасчлененным синкретическим искусством предшествующих эпох, когда искусство было частью каждодневного быта, трудовой деятельности народа, подчас магией, ритуалом. Поэтому оно часто и в наше время представлено в комплексном, нерасчлененном виде.

Как и в отдаленные от нас времена, многие представители сословия музыкантов являются одновременно авторами мелодий и поэтических текстов, а также исполнителями собственных произведений. Часто они выступают как певцы и инструменталисты, танцоры, мастера пантомимы и циркового искусства. Границы творческой и исполнительской деятельности отдельных художников во многом определяются их индивидуальностью (и прежде всего музыкальным талантом). Как правило, они объединяются в группы, ансамбли по художественным и жизненным интересам. Носители этих народно-профессиональных традиций группируются в своего рода союзы (по аналогии с так называемыми средневековыми гильдиями музыкантов-ремесленников) по семейым и родственным признакам. Обычно сюда входят представители одной династии: семья или близкие родственники, которые в течение многих поколений наследуют свою профессию музыканта от отцов и дедов.

Известные народные музыканты часто странствуют (с небольшим ансамблем подручных мастеров) по всей стране, отражая в своих песнях все многообразие жизни родного народа, все, чем богат его художественный мир. Особенно дорогими, желанными гостями становятся они в дни национальных и религиозных праздников, в сезон затишья сельскохозяйственных работ.

Комплексный характер фольклорного искусства (во многих странах Азии народные мастера по сей день совмещают функции музыканта, поэта и исполнителя) — это не только пережиток древневосточного синкретизма, но в определенной мере и *тенденция общевосточная.* В средневековый период данная черта воплощается в своеобразный универсализм музыкантов-профессионалов по аналогии с энциклопедичностью ученых. Явление это может быть и результатом стадиального развития искусства (вспомним, например, художников западного Возрождения). Однако на Востоке она имеет *иную эстетическую тенденцию.* Устремленность художественных традиций к смешанным формам, к комплексности, к объединению различных видов искусств в одно целое проявляется на Востоке широко и упорно. Эти тенденции в равной

мере присущи искусству Ближнего Востока и Южной Азии, Дальнего Востока и Средней Азии. Отметим при этом, что в случае живучести родо-племенной организации, как, например, у некоторых арабских бедуинских племен, социальная функция хранителей общинных художественных традиций значительно возрастает. У бедуинов, например, их роль приравнивается к роли вождя или главы рода. Ибо музыка — песня-танец (и прежде всего поэтическое слово) — в жизни кочевников — скорее магия, чем искусство, скорее своеобразный культ, ритуал, чем развлечение, удовлетворение эстетических запросов. В этом отношении оно и сегодня мало чем отличается от искусства древнеарабских прорицателей и жрецов: поэтов-шаиров доисламской эпохи.

Музыканты на Востоке (как в отдельных странах, так и в различные исторические эпохи) находились на разных, подчас полярных ступенях социальной лестницы. Как известно, особенно неровным, скорее же отрицательным было отношение к ним официальных клерикальных кругов на мусульманском Востоке. Между тем отношение к музыкантам в демократических слоях в самых разных странах исламского мира всегда было уважительным. Более того, на Арабском Востоке любовь к музыке, особенно песне, превратилась в непреодолимую духовную потребность[14].

Наиболее чистым, определяющим национальную специфику пластом художественного творчества был и остается для арабов *крестьянский* фольклор. Однако следует подчеркнуть, что для средневекового Востока, в частности Ближневосточного региона, роль городского фольклора особенно велика как в плане демократизации высокой профессиональной традиции, приближения ее к народу, так и в привнесении в профессиональное искусство элементов инонациональных культур, взаимодействия с художественными системами различных стран и народов (включая также Запад).

Фольклорная традиция больших, открытых ближневосточных городов с их пестрым многонациональным населением, где синтезировались многие наиболее жизнеспособные элементы музыкальной культуры Востока (подчас его отдаленных регионов), имела огромное значение в формировании общей музыкально-интонационной стихии данной эпохи, страны, народа. Она играла первостепенную роль в создании универсального для своего времени «интонационного словаря», где скрещивались, переплавлялись сквозь призму эстетических норм и требований эпохи и жизненно необходимые традиции, и творческий опыт многих народов. Иначе говоря, так называемая музыка быта постоянно питала, формировала интонационный строй эпохи, активно влияла на развитие

[14] Проблема взаимоотношений мусульманской идеологии и искусства, в частности музыки, заслуживает специального внимания. Отдельных аспектов этой проблемы мы коснемся и в нашей работе.

жанров и традиций искусства восточных народов. Отметим в этой связи, что городской фольклор по своей функциональной роли нередко занимал двойственное положение: он выступал часто как носитель народной и одновременно профессиональной традиции[15]. В крупнейших средневековых культурных центрах, таких, как Дамаск, Багдад, Каир, города Андалусии и др., искусство знаменитых, прославленных мастеров арабского мира, притягиваемых широтой и блеском придворной художественной жизни, динамикой творческих импульсов «великих столиц» того времени, вливалось в звучащий музыкальный быт, нередко формировало его и, наоборот, само часто трансформировалось под воздействием мощной стихии народного искусства. Оно подчас развивалось в едином, нераздельном потоке, не способном либо не желающем противостоять фольклору. Не следует забывать, что подлинными арбитрами искусства, свидетелями зрелости и признания таланта даже самых выдающихся поэтов, музыкантов, артистов на Ближнем и Среднем Востоке всегда были демократические слои — ремесленники, мелкие торговцы, трудовой люд больших городов, а не господствующая элита, под покровительством которой протекала нередко творческая жизнь художников. Так профессиональное музыкальное искусство разных стран и народов вливалось в общую городскую фольклорную традицию, становилось ее неотъемлемой составной частью[16].

Музыкальный фольклор Арабского Востока издавна тесно переплетался с бытом населения — сельским и городским. По существу, он был неотделим от социальной жизни народов на всем протяжении его истории — от далеких доисламских времен до наших дней. Свидетельством тому — живая и поныне фольклорная традиция арабов, в которой подчас с трудом улавливаются грани между структурой художественной и социальной жизни. Видимо, поэтому даже в самые суровые периоды наступления мусульманской реакции против искусства, против музыкального творчества ислам не смог вытравить музыку из народной жизни — его ритуалов и обрядов, трудовой деятельности и героических будней. Непосредственное общение с природой, медитативное созерцание мира, которые неотделимы от художественного воображения арабов, щедрая лирическая стихия — едва ли не главенствующие в их душевных излияниях — во всем этом также зримо или незримо присутствует музыка.

Сама эмоциональная натура народа, характер его духовного склада тяготели, вероятно, к музыке, требовали самовыражения в наиболее человечном из искусств — вокальном исполнительстве, в песне[17]. В этом, как нам представляется, одна из особенностей

---

[15] В этом, видимо, кроется причина разночтений в дифференциации и оценках, касающихся городской музыкальной культуры средневекового Востока.

[16] Этот важный для музыкальной ориенталистики, но пока мало разработанный вопрос еще ждет своих исследователей.

[17] В арабистике неоднократно указывалось, что это обстоятельство учел, видимо, Мухаммед, сделав, несмотря на установленные исламом ограничения на

восточного творчества — преобладание в нем вокальных форм, постоянная тяга арабов к возвышенно-цветистому и одновременно гибкому по интонационно-тембровым нюансам, музыкальному по природе поэтическому слову. Не случайно именно оно стало издавна главным несущим стержнем песенного искусства арабов.

Вокальная музыка определила направленность художественного творчества арабов уже с давних времен. На ней зиждется подлинно национальная, так называемая бедуинская традиция. Невзирая на высокие завоевания профессиональной инструментальной культуры средневековья, достигшей расцвета уже в X—XII веках, она так и осталась господствующей (и самой любимой) ветвью в музыкальном искусстве ближневосточного региона. Это в равной мере относится к разным формам так называемых исполнительских искусств арабов, в которых в той или иной степени участвует музыка.

Музыке Арабского Востока, как и Востока в целом, свойственны формы сольного исполнительства, высокая культура вдохновенного импровизационного творчества. И при этом — многоаспектность и широта проявлений творческого дара художника — поэтического, музыкального, артистического. Здесь можно усмотреть не только и не столько синкретизм художественных импульсов древнего народного песнетворчества, сколько тенденцию к дальнейшему синтезу искусств, проявившуюся прежде всего в высокой по своим профессиональным обобщениям традиции средневекового классического искусства.

В отличие от профессиональной художественной практики в музыкальном фольклоре арабов часто и многократно выявляются тенденции к коллективному исполнительству и творчеству, разнообразные формы группового песнетворчества. Особенно это заметно в таких распространенных жанрах, как обрядовые и трудовые, танцевальные и игровые. Здесь уже отстоялись свои традиции, свои законы, регулирующие формообразующие принципы импровизационной стихии народного искусства.

Однако народные мастера, представители условно называемого народно-профессионального[18] направления в музыкальном фольклоре, действительно являются не только тружениками по социальному статусу, но и художниками-ремесленниками по призванию. Как и в профессиональном творчестве Переднего Востока, эти немногочисленные музыканты, обладающие определенным профессионализмом, являются носителями искусства индивидуального, владеющими навыками сольного исполнительства (правда, не столь высокого в смысле освоения нормативности «ученого искусства»).

Вершиной мастерства в арабской музыке по справедливости

музыкальное искусство, проповедниками своих идей выдающихся певцов того времени Хасана бен-Табита, Биляла Ибн Рибах эль Хабаши (см.: 29, 28).

[18] Широко вошедший в музыковедческий обиход термин, недостаточно определенный и не очень точный по смыслу.

считается сольное исполнительство. Вероятно, не без влияния поэзии и вдохновенного импровизационного музицирования в народном творчестве (как и в профессиональном) сформировался жанр возвышенных лирических вокальных поэм — маввалей.

Особой специфической чертой традиционного музыкального творчества (как народного, так и профессионального) является оригинальная практика ее функционирования, рождение музыки в живом общении со слушательской средой. Здесь роль народа, аудитории в процессе создания вокальной и инструментальной музыки, самого творческого акта не имеет прецедентов на Западе. Арабский зритель издавна стал соучастником творческого процесса как при создании музыкальных произведений, так и при рождении танцевальных и зрелищно-игровых форм.

Эта особая коммуникативность, общительность традиционного искусства арабов в целом опровергает бытующую подчас точку зрения об элитарности профессиональной культуры средневековья, о ее отгороженности от народных масс[19]. Нам в этом своеобразии, наоборот, видится безусловный демократизм.

Фольклор арабов больше, чем остальные сферы музыкальной культуры, замкнут, отгорожен от инонациональных влияний. Речь идет в данном случае о сельском, крестьянском песнетворчестве. Вместе с тем в нем неизбежно присутствуют те наслоения, те инокультурные элементы, которые прямо или косвенно связаны с путями исторической эволюции народов, их художественных контактов и взаимовлияний. Здесь присутствуют подчас очень далекие слои духовного творчества, которые он впитал и ассимилировал на протяжении своей социокультурной деятельности. Наиболее локальным для народов Арабского Востока представляется сегодня, как отмечалось, музыкальный фольклор Аравийского полуострова, подвергшегося значительно меньшим контактам с внешней средой, а следовательно, влияниям.

В этой связи хочется вновь напомнить, что своеобразное наложение арабских художественных традиций на фольклор Древнего Египта создало оригинальный сплав, особенно заметный в верховьях Нильской долины. Музыкальный фольклор Сирии, Ливана, Иордании испытал на себе влияние античной финикийской и византийской культур; иракская традиция формировалась помимо воздействия древней ассиро-вавилонской ветви также благодаря длительным соприкосновениям с культурой соседнего Ирана; музыка стран Магриба — берберских племен, издавна населявших север Африканского континента.

Таким образом, на Арабском Востоке, охватывающем территории Азии и Северной Африки, различные культурные пласты не только легко проявляются, но подчас формируют *музыкальные диалекты.* Этот прочный ритмоинтонационный сплав (представ-

[19] Речь в данном случае идет не об объективно существующем для любого искусства моменте — мере подготовленности широких слоев населения к восприятию высоких форм художественного творчества.

ляющий собой новое, самостоятельное качество), который трудно поддается расчленению, являет собой ту специфику, то диалектное различие, которое присуще всей социокультурной системе народов и прежде всего их разговорному языку и музыке[20].

В музыкальном фольклоре Арабского Востока при всем равноправии и органичности связей музыки с другими видами художественного творчества, его синкретизме безраздельно главенствует поэтическое начало. Это бросается в глаза при обращении к наиболее архаическим, подлинно национальным слоям народного творчества — бедуинскому искусству.

Синкретизм древнеарабского доисламского творчества, явственно проступающий в наиболее глубинных слоях народного песнетворчества, несет на себе печать социальной деятельности и психологии, мифотворчества и каждодневного быта народов.

Эти особенности легко обнаружить при обращении к отдельным жанрово-тематическим группам арабского фольклора.

Понятие *жанр* на Востоке и Западе далеко не идентичное. Скорее, к подобному термину на Востоке, в частности Арабском, почти не прибегают. Вместе с тем методология советской фольклористики соотносится с современными критериями жанровой классификации народного творчества арабов. Как пишет В. Гусев, «определяя границы жанров, думается, следует исходить из объективно присущего им *единства проблематики,* художественной формы и *общественно-бытовой функции*» [курсив мой.— *И. Е.*] (25, 108).

Подобная комплексная характеристика поэтического фольклора по жанрово-тематическим признакам утвердилась в литературоведении ряда арабских стран — АРЕ, Сирии, Ливане, Ираке. К ней стали обращаться в последнее десятилетие также исследователи музыкального фольклора.

При соприкосновении с народным искусством нетрудно заметить, что в песнетворчестве Арабского Востока жанровую принадлежность определяет во многом образная сфера и семантика содержания. К примеру, к религиозным песням приписываются у арабов подчас напевы (и даже импровизированные пьесы) не по их структурно-композиционным признакам, а по наличию в них соответствующего культового текста. Причем нередко эти тексты далеки от общепринятых традиционных, а являются плодом вымышленной, авторской интерпретации того или иного сюжета. Таких песен в фольклорном репертуаре различных стран множество; они нередко рождаются и умирают, как и большинство сиюминутно создаваемых народов напевов.

Чаще всего эти песни, их мелодии разворачиваются в импровизированной манере; иногда же в их основе наблюдаются стабильные структуры куплетной песни (возникающие на основе

[20] Данная проблема — необходимость выявления в народном творчестве местных диалектных отличий, а также их генетических связей — все чаще фигурирует как одна из актуальных задач арабской отечественной фольклористики.

традиционных двустиший — бейтов), встречаются облегченные варианты эпико-повествовательной поэмы и даже сюитные песенно-танцевальные формы. Из подобных устойчивых стабильных пьес чаще других можно услышать сосредоточенные сказания типа суровых и печальных бедуинских напевов (близкие по своему эмоциональному строю к религиозным мелодиям) либо излюбленные у народа лирические поэмы-маввали. Но везде жанровую нагрузку, направленность жанра определяет содержание, образно-тематическая сфера, связанная часто с конкретной ладоинтонационной областью национальной музыки.

В жанровой дифференциации арабского фольклора существенное значение имеет также *исполнительская стилистика,* которая не только сообщает соответствующие оттенки отдельным региональным направлениям, но и влияет на выработку отличительных жанровых признаков. На подобную интересную деталь обратил внимание Х. Кушнарев (41, 224).

Приступая к характеристике народного творчества Арабского Востока, нельзя не подчеркнуть в первую очередь внутреннюю взаимосвязь, *взаимопроникновение* тематических и структурных признаков отдельных групп и жанров музыкального искусства. В этом проявилась генетическая связь глубинных пластов музыкально-поэтического фольклора арабов, диффузность многообразных видов народного художественного творчества, его синкретическая природа. Названные особенности, естественно, дают знать о себе по-разному и в неодинаковой степени.

Среди бытующих ныне на Арабском Востоке фольклорных форм есть и затухающие, реликтовые образцы (например, «песни ловцов жемчуга» побережья Аравийского и Красного морей); есть и формы древних песнопений, достаточно активно функционирующие в наши дни (бедуинские песни различных областей Арабского Востока); есть также новые виды фольклора, явившиеся результатом существенных социальных сдвигов в деревне и особенно в городе (речь идет о формах, испытывающих определенное влияние современной массовой культуры)[21], встречаются, наконец, и локальные образцы, выполнившие уже свою функцию в социальной жизни, но упорно удерживаемые в некоторых глубинных областях арабского мира (древнеегипетские плачи и похоронные танцы у нубийского населения).

Ниже мы постараемся коснуться тех форм музыкального фольклора, которые присущи *универсальной народной традиции* Арабского Востока в целом.

Попытаемся дать характеристику основным жанровым разновидностям, скорее жанрово-тематическим группам, которые с наибольшей полнотой отражают социокультурные особенности

[21] Мы имеем в виду ряд современных песен и инструментальных композиций, которые можно услышать по радио, в ресторанах, гостиничных холлах; они формируют иногда также стилистику киномузыки Востока.

характера, быта, труда, истории, художественных традиций арабских народов.

Задачи исчерпывающей характеристики вышеизложенных черт фольклора данного региона мы, естественно, не ставили. Это самостоятельная и далеко не простая проблема, требующая поэтапных, сравнительных исследований.

БЕДУИНСКИЕ ПЕСНИ

Описание музыкального фольклора арабов следует начать, на наш взгляд, с бедуинского искусства. Оно, как наиболее древнее, связанное с языческими корнями художественного творчества аравитян, несет на себе отпечаток подлинно национального духа, мировосприятия. Суровое и первозданное в своей основе, стоящее в определенном смысле особняком, искусство это вместе с тем перебрасывает мостки к разным жанрово-тематическим группам фольклорного наследия народа: трудовым, обрядовым, эпическим, лирическим (и даже культовым) формам.

Ни в одном жанре арабского музыкального творчества подлинно национальный характер, природа народного искусства не выступает так выпукло и ярко, как в бедуинском. Не случайно многие исследователи как средних веков, так и нового времени усматривали проявление духовного, эмоционального строя «истинного» араба, эстетические критерии его искусства, и прежде всего поэзии, в доисламском художественном творчестве.

Действительно, устойчивость социальной структуры, неизменность жизненного уклада бедуина способствовали сохранению в чистом, первозданном виде многих принципов его художественного творчества и исполнительской стилистики.

Однако невзирая на архаичность структуры племенного строя, упорную приверженность древних жителей пустыни к социокультурным традициям своих предков, многие формы и жанрово-тематические образцы творчества бедуинов (о которых нам известно из литературных источников и научных трактатов) исчезли, навсегда перестали функционировать. Речь идет о таких распространенных в жизни древних арабов формах, как, например, с'ар — песни мести, урджуза — песни сражения и др. И все же многие «пристегнутые» к быту бедуина музыкальные напевы, сумевшие, кстати, выработать и соответствующие, только им присущие художественные традиции, продолжают звучать и поныне. Наиболее оригинальными и представительными среди них, отражающими разные стороны их духовной деятельности, являются: караванная песня хида, возвышенная лирико-эпическая поэма касыда, образец песенно-танцевального фольклора самер.

Природа синкретического творчества бедуина не позволяет строго расчленить, разграничить жанры собственно музыкальные и поэтические. Элементы словесной, музыкальной и пластической сфер творчества проявляются всегда в разных формах и в разной

степени, в том числе в вышеназванных образцах искусства. Так, касыду часто причисляют к поэтическому жанру. Действительно, объем и место поэзии не только в касыде, но в бедуинском искусстве в целом не имеет аналогий (что, вероятно, и позволяло относить ее к жанру собственно поэтическому).

Поэзия, поэтические излияния как бы обволакивают, окутывают собой все проявления духовной жизни бедуина, издавна восполнив собой и мир книги, к которому во все времена так страстно тянулись арабы (29, 89—90), и мир мучительных философских раздумий о бренности жизни, неотделимый от их эмоциональной натуры, и мир отдохновения, радости и печали. Бедуинская поэзия — яркая и выпуклая, осязаемая в своей изобразительной образности, картинности — заменила в определенной мере и живопись и театральное действо в жизни аравитян.

Не будет преувеличением сказать, что откликом на любое сколько-нибудь заметное жизненное явление стал у бедуинов *стихотворный экспромт*. Свобода поэтической импровизации, вкус к выразительности, цветистости слова, красочности музыкального (интонационного) колорита составили основу бедуинского творчества, вошли составным элементом в стилистику арабского искусства.

Ведущее положение поэзии обусловило возникновение еще в доисламскую эпоху множества песенных форм, их преобладание в музыкальном творчестве жителей древней Аравии. Наиболее известные из них: урджуза — песни сражения, с'ар — песни мести, хида — песни погонщиков верблюдов, марса — песни-плачи, мадх — песни славления, хаджа — сатирические песни.

Вокальное исполнительство стало излюбленной ветвью в быту бедуина, а инструментальная музыка сколько-нибудь самостоятельного значения так и не приобрела. Примитивные виды народных инструментов: струнных — ребаб аль-шаир, ударных — дафф и духовых — шабаба — вошли в исполнительскую практику лишь как аккомпанирующие. Стилистика вокальной культуры бедуинов, отмеченная строгостью и величавостью, несет на себе печать поэтического начала (не говоря о четкой ритмике напевов, основанных на ритмах древнего стихосложения). Вероятно, это придало вокальному искусству бедуинов схожесть с речитативным пением, с ораторским пафосом выразительного и звучного арабского стиха.

Обратимся вкратце к характеристике основных, поныне широко бытующих на Арабском Востоке бедуинских песен.

Караванные песни, или песни погонщиков — *хида,* сохранили, по утверждению исследователей (24, 448—476), свою первозданную форму. В их основе лаконичный поэтический стих, не превышающий двух строф (бейтов). Именно он задает основной ритм движения древним «кораблям пустыни»[22]. Как пишет С. Жар-

[22] Существует и другая, прочно утвердившаяся точка зрения: шаг верблюда, галоп лошади определили основные стихотворные ритмы древнеарабской

жи, «ритм мелодии, сам по себе простой, должен был следовать за ритмической структурой поэтического слова, которое опирается на чередование длинных и коротких слогов, сильных и слабых ударений, сменяющих друг друга». Что касается мелодии, то она, по мнению автора, основана на неустанно повторяющихся попевках чрезвычайно узкого диапазона — в интервале малой терции, иногда кварты (90, 7).

Образный, скорее тематический, строй этих функционально направленных напевов (сопровождающих переходы по степям и пустыням, пастьбу скота и другие трудовые действия бедуинов) может быть расширен благодаря импровизационным отклонениям от основной темы в сферу далеких образов и воспоминаний, красочных поэтических аналогий и описаний природы. Такие самостоятельные авторские вставки значительно расширяют объем структурно строгой и целенаправленной в своей основе композиции.

Хида — сольная песня, но нередко ее поют два человека (обычно погонщик и его помощник); в подобных случаях напев исполняется попеременно и варьированию подвергается в основном поэтический текст. Нередко напевы погонщиков сопровождает нежное и печальное звучание бедуинской свирели — шабабы. Иногда ей отводятся небольшие инструментальные наигрыши между повторами основного напева. Помимо сопутствия бедуину в его тяжелых многодневных переходах, хида призвана выполнять нередко и сигнальную функцию — созыва разбредшихся по пустыне животных. Иными словами, по своей функциональной роли она смыкается с трудовыми песнями арабов. Иногда хида звучит и в часы отдохновения, отражая сложный душевный мир бедуина — труженика и поэта.

Родоначальницей средневековой классической поэзии арабов считают нередко *касыду* — развернутую монорифмическую оду с богатым, цветистым образным строем. Семантическая направленность разнообразных стихотворных текстов определяет собой в этом наиболее распространенном музыкально-поэтическом жанре разновидности касыд — хвалебных, героических, элегических, траурных.

Структура бедуинской касыды (в отличие от профессиональной классической) значительно проще и скромнее; по преимуществу это двухчастные песни-поэмы в ярком метафорическом убранстве. Первый, речитативного склада раздел представляет собой, по сути, поэтическую декламацию. Организующим началом становится здесь ритмика стиха, но стиха исключительно гибкого, музыкального по своей природе, по богатому нюансами интона-

---

поэзии (к примеру, раджаз-регз). Темпоритм аль-хида, сообщает в своей диссертации Салим Саад, обусловленный скоростью хода верхового животного, имел три разновидности: ал-радха ал-манхук — соответствующий быстрому ходу верблюда; ар-раджаз — умеренному ходу и ал-хабиб — максимально быстрому ходу (58).

ционному строю. Особенно оригинально и выразительно звучат темброво обыгрываемые окончания стихотворных фраз (ассоциируемые со вздохом, свистом, призывом-возгласом). Во второй части господствует уже мелодическая стихия. Это собственно песня, ярко очерченный вокальный напев, следующий за возвышенным (иногда философского склада) поэтическим экспромтом-импровизацией. Формообразующий принцип — повторность основного (как правило, единственного) мелодического напева.

Касыда исполняется обычно под аккомпанемент ударного инструмента, сочетаясь иногда с пластикой танца, пантомимой. Но это уже не чистая бедуинская касыда, а, скорее, ее более поздняя религиозная разновидность.

В настоящее время помимо древних форм так называемой бедуинской и религиозной касыды существуют также новые ее светские варианты, являющиеся плодом творчества современных профессиональных поэтов и музыкантов[23].

Напевная лирическая (и плясовая) стихия бедуинского искусства получила отражение в одной из распространенных музыкально-поэтических форм *ас-самер*[24]. Это песня-пляска любовно-лирического содержания, которая исполняется обычно в торжественных случаях: в связи с приездом почетного гостя, во время свадьбы или других событий в быту кочевников. Несмотря на незначительную роль инструментального сопровождения, эти лирико-хореографические композиции насыщены музыкальными элементами. Оговоримся, правда, что формирует ас-самер прежде всего импровизационно-поэтический талант его участников, а также их танцевальное исполнительское мастерство. Здесь в отличие от основных видов бедуинского музыкального творчества — хиды и касыды — речь пойдет о коллективных формах фольклорного искусства.

Начинается ас-самер с необычного призыва-приглашения (аддахия). Это массовое вступление-заставка — притопывание, сопровождаемое эмоционально напряженным (на высоких нотах) групповым скандированием начальных слов приглашения «встать в круг»,— музыкально никак не оформлено. Оно целиком выдержано в эмоционально-экспрессивном ключе и ассоциируется с экстатическими призывами языческих культовых отправлений.

В целом, несмотря на жанровую спефицику данной танцевальной песни, на жесткий ритмический стержень (хлопки, притопывание, регулярно «организованные» выкрики), здесь (как всегда в бедуинском искусстве) ведущая роль отведена поэзии. Так, необходимым условием для рождения танца становится наличие традиционного поэтического экспромта, импровизации-посвящения ведущей исполнительнице. (Эти стихотворные куплеты создает, как правило, молодой человек, участник пляски.) В диалогической куплетной форме следует и ответ девушки, дающей согла-

---

[23] См. характеристику жанров профессиональной музыки.

[24] Приводится название, бытующее в обширном регионе АРЕ — Иордания.

сие выйти в круг и включиться в песню-пляску. Как видно из этого старинного жанра, владеть поэтическим мастерством должны не избранные люди, наделенные соответствующим даром, а любой член бедуинской общины.

В отдельных регионах Арабского Востока ас-самер не отличается разнообразием. Обычно соблюдается двух-трехчастная структура с вступлением и заставкой-приглашением (ад-дахия). Здесь, как в большинстве арабских групповых танцев, действует принцип эмоционального и динамического нагнетания, взвинчивания напева. В качестве аккомпанирующего инструмента выступает обычный ударный таар; функцию мелодического сопровождения выполняют поющие исполнители (а также зрители).

Помимо вышеприведенных образцов бедуинского искусства, существуют и другие песенные формы, связанные с традициями древнего поэтического стихосложения арабов. Некоторые из них возникли в новейшее время. На это указывает известный иракский исполнитель и исследователь бедуинского творчества С'ади эль-Хадиси (95). Кроме повсеместно распространенной современной разновидности касыды, он сообщает нам о новых фольклорных песнях, распространенных на территории Ирака, Сирии, Ливана, Иордании и Палестины. Это атаба, хайил, свиили, функционирующие у ряда оседлых племен; более локальные формы абиидийа и баста бытуют в основном на юге Ирака. Из того же источника мы узнаем о наличии в современной бедуинской практике модифицированных разновидностей эпических поэм-маввалей (являющихся по преимуществу продуктом профессионального творчества).

На основе наблюдений С'ади песнетворчества бедуинов нетрудно высказать несколько соображений. Несмотря на устойчивость канонических норм, это древнее искусство постоянно обновляется. Определяющей в формировании новых разновидностей художественной практики продолжает оставаться традиционная поэтическая ритмика бедуинской поэзии — например, басит или хафиф — в хайиле и др. Ведущим началом, как и на заре возникновения этого своеобразного искусства, является поэзия. Отсюда преобладание речитативно-поэтических форм над музыкальными, сравнительно редкое использование инструментального сопровождения (ударных или однострунного ребаба).

Образцом, устойчивой моделью эмоционально-образной системы (невзирая на появление современных сюжетов) остается поэзия древности: живой диалог человека с окружающей его природой, неизменная тема возвышенной любви, подвигов героя — поэта и рыцаря во имя чести и достоинства своего племени и т. п. Характеризуя эмоциональную натуру древних жителей Аравии, Р. Никольсон замечает: «Любовь, охота, звуковое наслаждение, восхищение прекрасным, блеск умного, изящного выражения — все это занимало существо бедуина, и как только он их лишался, то видел лишь призрак смерти» (92, 136).

Исполнительская стилистика бедуинского искусства опять же

определяется поэзией — словесным строем произведения, особенностями разговорных диалектов той или иной общины. Показательно, что наряду с канонизированными поэтическими моделями, основанными на литературном языке, в современном творчестве бедуинов активно дают знать о себе племенные диалектные особенности[25]. Наконец, примечательно, что, несмотря на строгую локализацию жанровой сферы, творческая практика бедуинов оказывается, как правило, значительно шире, она выходит за сферы, установленные традицией.

Несмотря на подвижные, гибкие формы бедуинского песнетворчества, во многом диктуемые импровизационной стихией, конкретной социопсихической средой и обстоятельствами жизни, нетрудно составить представление о его типологии.

Наиболее ярко выраженными *типологическими чертами* бедуинского искусства, которые можно отнести ко многим фольклорным жанрам арабской музыки, являются:

— органическая связь художественного творчества с бытом, природой, ритуально-мифологическими воззрениями древних жителей Аравии;

— синкретизм музыкального, поэтического и танцевального творчества народа;

— взаимопроникновение ведущих жанровых элементов — трудовых, бытовых и лирических;

— определяющая роль в искусстве поэтических форм, поэтического стихосложения;

— связь основных метроритмических структур мелодики со структурой арабского стиха;

— преимущественная опора в художественном творчестве на музыкально-поэтические, вокальные формы;

— незначительная, прикладная функция инструментальных жанров;

— широта и богатство проявлений в искусстве жизненных явлений; непосредственность, сиюминутность отклика на конкретные обстоятельства жизни, быта;

— и одновременно отвлеченность, абстрактность лирико-философских переживаний: устойчивость образных ассоциаций с далекими, нереальными картинами жизнедеятельности древних арабов;

— преобладание сольного исполнительства в музыкально-поэтических и лирико-повествовательных жанрах; обращение к формам коллективного песнетворчества в игровых и танцевальных структурах;

— наличие в музыкально-поэтических жанрах четких, квадратных построений, близких куплетным формам;

---

[25] По этой исполнительской стилистике коренное арабское население может даже определить племенную и географическую принадлежность песенного фольклора.

— импровизация как основа формообразования в собственно музыкальных жанрах;

— присутствие в музыке жесткого, организующего, ритмического стержня;

— интонационная выпуклость напевов; тяга к ярко колорированным мелодическим образованиям, лишенным при этом орнаментальной пышности.

Соприкосновение с дошедшими до наших дней формами бедуинского искусства свидетельствует о прочности перечисленных выше особенностей национальной художественной практики, о генетических связях народного творчества арабов с музыкальным фольклором доисламского периода. Вместе с тем следует отметить, что перечисленные выше черты бедуинского (а в итоге — национального) художественного творчества в большей или меньшей мере присущи всем *универсальным формам музыкального фольклора* арабов.

ТРУДОВЫЕ ПЕСНИ

По справедливости этот жанр причисляется учеными к наиболее древнему. Он более других претерпевал изменения и трансформации, а некоторые из этих песен и вовсе исчезли из современной практики народов Арабского Востока. Назовем, к примеру, песни лодочников, ловцов жемчуга, так называемые «строительные» песни, исполняемые рабами, другие старинные образцы, которые подвергались забвению с изменением самих форм трудовой деятельности людей. В книге О. Герасимова, посвященной странам Арабского Востока (23, 300—343), в описаниях повседневной жизни и быта народов почти не говорится о существовании собственно трудовых песен. Из наблюдений ученого можно заключить, что они потеряли свою жанровую принадлежность. Ибо все, о чем упоминает автор, это скорее песни, скрашивающие тяжелые трудовые будни народа, песни отдохновения (по преимуществу лирические), звучащие в перерывах между работой.

С каждым днем судить о трудовых песнях становится все сложнее. В отличие от многих жанрово-тематических групп песни эти исполнялись ранее только в определенной рабочей ситуации и всегда имели строгую функциональную направленность.

К наиболее распространенным, универсальным для Арабского Востока трудовым песенным формам можно отнести, как отмечалось, некоторые виды бедуинских напевов, издавна прочно привязанных к жизнедеятельности кочевников, в частности — походные караванные песни хида. Из древних земледельческих напевов крестьян-феллахов широкую распространенность имели пахотные песни. Существенную группу старинного трудового жанра представляли так называемые матросские напевы рыбаков, лодочников и др. Ибо географическое положение Аравийского полуострова и прилегающих к нему островов издавна сдружило арабов с морем, с суровым морским ремеслом. Об этом свидетельствуют Коран,

историческая литература и другие древнеарабские источники.

Особое место в фольклоре арабов занимают напевы, сопровождающие трудовые действия в быту и хозяйственной деятельности народа (песни молотьбы, сбора фруктов, напевы, исполняемые при работе с ручной мельницей, при подъеме воды из колодца и т. п.).

В зависимости от их содержания и характера все песни подразделяются на два вида: групповые и сольные. Однако общей чертой для большинства из них следует считать все же коллективные формы исполнительства.

Групповое исполнение определяет господство четких мускульных ритмов, поддерживающих трудовые действия коллектива (например, песни лодочников, рыбаков, строителей). Преобладают здесь регулярные, остинатные построения, квадратность структур мелодически несложных, коротких мотивов. Ритмическая пульсация подчинена усилению главных смысловых, семантических акцентов. Почти всегда в трудовых фольклорных песнях арабов исполнению предшествует речитативный зачин — обращение к аллаху, страстный призыв не оставить в беде людей, идущих на опасный промысел. Эти речитативные заставки, имеющие в целом заклинательную функцию, обнаруживают связи с древним языческим искусством.

Во всех песнях данного жанра, как коллективных, так и сольных, индивидуальных, редко можно встретить инструментальное сопровождение. Даже функция ритмического аккомпанемента (столь значительная в арабской музыке) в определенной мере переносится на словесную (слоговую) акцентуацию, усиливаемую эмфатически и поддерживаемую выкриками коллектива.

В отличие от регулярной, «жесткой» организованности музыкальной структуры коллективных напевов в сольных трудовых песнях наблюдается бóльшая свобода формообразования. На передний план выступает импровизация как в словесном тексте, так и в мелодической ткани. Таковы, например, песни, звучащие во время женского труда — при помоле зерна, кофе, ковроткачестве и т. п. По своему содержанию и характеру они нередко как бы граничат с лирическими жанрами, отмеченными, как известно, исключительной широтой и разнообразием тематики (в которой прочное место занимают бытовые и религиозные сюжеты).

Отличительной чертой трудовых земледельческих напевов является преобладание интонаций возгласа, в основе звуковысотного контура которого лежит обычно характерная квартовая попевка. Призывными интонациями окрашены также лаконичные речитации коранических формул, нередко свободно и естественно вплетаемых в мелодическую ткань протяженных во времени земледельческих песен.

Музыкальный фольклор Арабского Востока тщательнее всего изучен в Египте, где сохранились многие архаические формы, в том числе трудовых напевов. Ряд исследований (отечественных и зарубежных авторов) позволяет составить ясное представление не

только о существующих разновидностях данного жанра, но и их роли в социокультурной жизни народов, о стилистике региональных пластов. Весьма ценным представляются нам, в частности, полевые исследования Тибериу Александру и Эмиля Вахбы (77).

Отметим некоторые типологические черты, присущие в целом данному жанру.

В отличие от большинства фольклорных песен Арабского Востока, в которых наблюдается свободное и естественное взаимопроникновение элементов различных жанрово-тематических групп, широта образно-эмоционального строя, трудовые песни функционально строго целенаправлены. По определению арабских ученых, это сугубо «рабочие» песни, связанные с конкретным процессом труда.

Различие в их образном строе, вернее в его оттенках, обусловлено лишь средой обитания народов, к примеру, прибрежных или пустынных районов Аравии, песен скотоводов или земледельцев и т. п.

Несмотря на тематическую направленность трудовых песен, их текст не всегда отличается четкостью, смысловой наполненностью[26]; исключение составляет основной зачин — обращение к аллаху, к силам природы.

Для их структуры скорее важны отдельные ритмически организованные возгласы, выкрики, «вздохи», регулярное скандирование отдельных слогов, чем сам поэтический текст, стих. Отдельные слова и междометия чередуются всегда в определенном порядке. Это, естественно, связано с ритмом выполняемой работы, что в свою очередь определяет речитативный склад мелодики трудовых напевов. Преобладание ритмического начала не стирает, однако, индивидуальности отдельных песен. Обилие голосовых нюансов и модуляций, обусловленных интонационными оттенками речи, выкриков и междометий формирует особую декламационную структуру.

Почти всегда трудовые песни звучат в чистом виде, без инструментального сопровождения. Очень редко какой-либо ударный инструмент усиливает и без того жесткий ритмический фон этих напевов. Так же редко подключаются к пению струнные или духовые.

Издавна на Арабском Востоке существовали два вида трудовых песен: коллективные (хоровые) и индивидуальные (сольные). Подавляющее большинство при этом составляли формы групповых песен и напевов, сопровождающих организованные трудовые действия людей.

Наиболее распространенными среди них (помимо собственно арабских, бедуинских) были напевы лодочников, рыбаков, ловцов жемуга, сборщиков хлопка, «строительные» песни. Существенное место занимали также аробные песни: вспашки, молотьбы (ат-

[26] Так, Ахмед Мурси утверждает, что для современных исследователей нередко их тексты выглядят непонятными и даже бессмысленными (74, 78).

тахн), тока (сакии) и др. Иначе — самые различные виды бытовых-сельскохозяйственных напевов, отражавших жизнь народа.

В структурном отношении коллективные песни (группа условно называемых матросских) чаще всего строились в формах антифонного, или респонсорного, пения. Ведущий — запевала, поющий обычно в высоком регистре, и вторящий ему хор. Здесь всегда действовали жесткий, регулярный ритм, по преимуществу остинатный, двудольные размеры, связанные с четкими организованными телодвижениями людей[27]. Структурно подобный напев отличают, как правило, лаконизм, строгая расчлененность, квадратность построений. Но принцип повторности, сама исполнительская практика, как правило, удлиняют его, растягивая песню «до бесконечности».

Диалогические, вопросно-ответные формы группового пения арабов, динамичные и звонкие, обычно были связаны не с самим трудом, а с его прославлением. Они звучали чаще всего по поводу сбора урожая и других радостных событий жизнедеятельности феллаха. И отличались всегда более светлым, мажорным наклонением ладов, наличием танцевальных элементов. Строгая метроритмическая структура, организующая напев, смягчалась нередко лирическим характером самой мелодики.

Сольные песни, призванные сопровождать тяжелый, безбрежный путь погонщика верблюдов в пустыне либо скрасить изнурительный домашний труд крестьянки, отличаются длительностью звучания, формами вариантной повторности. В отличие от коллективных они выделяются свободой импровизационной структуры, самоуглубленностью высказываний (нередко с уходом в сферу лирических, религиозных и бытовых образов).

Почти всем им присущи нефиксированные ритмы, неоднократные остановки-цезуры в мелодической линии, темповые замедления и ускорения, создающие соответствующую архитектонику; свобода исполнительской стилистики в целом.

ОБРЯДОВЫЕ ЖАНРЫ

Разнообразные и даже пестрые по своим жанрово-тематическим нюансам обрядовые песни Арабского Востока можно условно объединить в следующие группы: *свадебный цикл, круг «детских» песен*[28], *религиозных, похоронных* (плачи-причитания, ритуальные шествия). Эти фольклорные напевы в той или иной форме нашли распространение во всех регионах арабского мира, большинство из которых по сей день функционирует в народной среде.

Свадебные песни. Наиболее популярными и богатыми в музыкальном отношении представляются нам свадебные песни. Мело-

[27] Однако запевала имеет право импровизировать в пределах заданного ритма. Его импровизация в высоком регистре контрастирует со строгой остинатной партией хора, что ломает изнутри однообразие бесконечно длинного напева.

[28] В некоторых случаях их включают в круг так называемых «семейных» песен.

дическая щедрость и широта образно-эмоциональных проявлений связаны с лирическим аспектом (составляющим суть этого пласта), со структурно-драматургическими особенностями жанра, которые придают им бесспорную оригинальность.

Большое место в цикле отводится бытовым и игровым элементам, без которых обрядность лишается выпуклости, жизненной достоверности и конкретности. Многими внутренними нитями эти песни связаны с древними формами языческого культа народов, их верованиями, со всей трудовой и духовной деятельностью арабов. Здесь как бы просвечивают все сферы социальной и общественной жизни населения определенного региона.

Формы функционирования свадебных песен варьируются в разных странах и даже областях арабского мира. Однако всегда присутствие главных, стержневых песен, составляющих костяк цикла, обязательно. Это те устойчивые и целенаправленные «номера» обряда, вокруг которых как бы «вертится», нанизывается ряд более отвлеченных по тематике, чаще всего лирических напевов.

Выделим в основном ряду цикла группу песен, предшествующих свадебной церемонии, и песни, сопровождающие эту церемонию. К первым относятся напевы, звучащие накануне брачного контракта[29], песни-славления (призванные возвеличить достоинства жениха и невесты), знаменитая хенна, сопровождающая ритуал окрашивания хной рук и ног невесты, и др. Ко второй группе следует отнести музыку свадебных шествий, здравицы, звучащие в процессе самой свадьбы, традиционное утреннее подношение жениха невесте[30] и т. п. Между ними возможно исполнение не ограниченных нормативами лирических песен и танцевальных напевов, в большей или меньшей степени отражающих основное событие, его реальных участников. Укажем в этой связи, что так как в самом ритуале промежуток времени между обручением и свадьбой строго не зафиксирован (он может быть растянут в зависимости от конкретных обстоятельств), а празднества длятся подчас не один день (тоже в зависимости от материальных возможностей новобрачных), то для звучания подобных лирических и танцевальных напевов, прославляющих молодость, любовь, радость жизни, поводов немало.

Свадебные песни в подавляющем своем большинстве — песни коллективные. Основными их исполнителями являются молодые женщины и девушки, подруги невесты. Исключение составляют лишь некоторые, в частности песня хенна, под звуки которой пожилые родственницы готовят невесту к свадьбе.

---

[29] По ритуалу у арабов свадьбе предшествует заключение брачного контракта, подписание документа, где оговариваются все условия вступления в брак. В некоторых случаях договор этот заключают в доме невесты, в других — у жениха (23, 86).

[30] Указаны главные песни цикла. Возможны, однако их разновидности и варианты, включаемые соответственно в свадебный обряд.

В некоторых случаях участвуют также мужчины, по преимуществу родные и друзья жениха. Они поют хвалу новобрачному. Но таких песен в цикле сравнительно мало.

Отличительной чертой эмоционального строя цикла в целом является приподнятый, мажорный характер песен, динамичность многих лирических и танцевальных напевов, соответствующих раскрываемым в них радостным событиям. Заметим, кстати, что большинство лирических напевов арабов отмечены всегда особым оттенком светлой грусти или печали. Данный жанр составляет в этом отношении счастливое исключение.

Любопытно, что в цикле арабских свадебных песен нет плачей, нет драматического расставания девушки с отчим домом. На основании свидетельства О. Герасимова, не соответствуют этим представлениям разве только напевы, входящие в йеменский ритуал. Речь идет о своеобразных напевах-причитаниях женщин, под аккомпанемент которых невесту уводят из родного дома (23, 88).

Ликующий, радостный характер свадебных празднеств оттеняется во многом обилием загаридов (пронзительно светлых и звонких тремолирующих возгласов радости, издаваемых группой женщин под аккомпанемент торжественной дроби ударных — дарабука, таар). Подчеркнутую зрелищность, декоративность придают празднику эти ликующие возгласы женщин в красочных национальных нарядах, артистично и самозабвенно бьющих в тамбурины. В этом необузданном, эмоционально открытом проявлении радости улавливается нечто первозданное, языческое[31].

Загариды неоднократно и с импровизированной свободой включаются в музыкальную ткань, в структуру всей ритуальной формы. Их драматургическая роль велика, а функция в цикле достаточно определенна: загариды звучат в узловых, кульминационных моментах обряда в целом — при подписании брачного документа, во время праздничного шествия, при первом появлении на свадьбе молодоженов и т. д. Но они могут возникать неоднократно и спонтанно, в зависимости от развития событий и конкретной ситуации. Эти эмоциональные взрывы вносят динамику и контраст в циклическую структуру целостной музыкальной формы, придают обряду эффектность и зрелищность.

Значительно расширяют тематическую сферу цикла импровизированные напевы либо самостоятельные песни, рождающиеся тут же, непроизвольно в процессе свадебного обряда. Они как бы фиксируют, запечатлевают в музыкально-словесном изложении образы многих участников ритуала: родных новобрачных, друзей, односельчан. В этих лирических плясовых и шуточных напевах много подлинного народного юмора и озорства. Импровизация дает также возможность насытить многие традиционно заданные

[31] А. Ламменс в одном из своих исследований говорит о древневосточных прорицательницах-пифиях, в своем выразительном ритуальном танце-пантомиме «выкрикивающих пророчества и неистово бьющих в тамбурины» (29, с. 17).

номера цикла конкретным бытовым содержанием, вплоть до перечисления всех участников свадьбы, их достоинств, социального положения, их подношений и подарков молодоженам. В этих спонтанно рожденных напевах много общего с другими песенными и танцевальными жанрами арабского народного творчества, с его мелодико-интонационной сферой, ритмами. Часто фигурирует, к примеру, традиционный ритм под названием «полтора» (вахда уи нос), а также широко распространенные аль-ардо, аль-далеб, аль-джубуди, не являющиеся, видимо, принадлежностью только данного обрядового жанра. Так в крестьянском фольклоре естественно раздвигаются границы нормативной обрядовости, каноничности народного ритуала (со всем комплексом его выразительных средств).

Близость к лирическим жанрам определила развитость собственно песенного начала, мелодическую гибкость самих свадебных напевов. Несмотря на то что важными слагаемыми становятся в них игровой элемент (представление) и семантическое содержание — поэтический текст[32], основная образно-выразительная нагрузка ложится здесь все же на эмоциональную сферу — интонационный строй. Привлекают внимание мелодическая распевность и ладовая колористичность этих напевов.

Если эмоциональная сфера рассматриваемых нами обрядовых песен определенно тяготеет к жанру лирических, к наиболее светлым, возвышенным образцам любовной лирики (отмеченным мажорным наклонением, обилием загаридов), то многие структурные черты жанра сближают свадебный цикл с игровыми диалогическими формами народного искусства, другими фольклорными жанрами арабов (с коллективными формами их песнетворчества). Для большинства из них характерны множественность динамичных ритмоструктур, разнообразие песенно-танцевальных элементов. Они естественным образом приближаются к танцевальному искусству арабов, всегда активно взаимодействующего со словом и инструментальной музыкой, которая чаще всего связана с теми образцами свадебного цикла, которые предназначены для участия в них народных масс. Это и мощное традиционное звучание на широком, открытом пространстве большого барабана (табл балади) и пронзительно звучащих духовых мизмаров, сопутствующих многолюдным шествиям, и специальная танцевальная музыка, исполняемая во время свадьбы небольшими народными интрументальными ансаблями. Здесь явно прослеживается связь с городской инструментальной музыкой средневековья, предназначенной для быта, для увеселения широких демократических слоев и наследующей традиции профессиональной исполнительской культуры Ближнего Востока. По сравнению с другими фольклор-

[32] Впрочем, в силу известной архаичности, отдаленности генетического происхождения многих песен, дошедший до наших дней их словесный материал зачастую не поддается расшифровке. Об этом свидетельствует ряд египетских и сирийских исследований литературоведов-фольклористов.

ными жанрами арабов здесь можно говорить уже о сравнительно широком использовании инструментальной музыки.

Таким образом, свадебные обрядовые песни арабов, как и другие образцы их фольклорного наследия, выделяются широтой внутритематических и внутрижанровых связей. Обладая оригинальностью мелодико-интонационного строя и стилистическим своеобразием, они вместе с тем весьма коммуникабельны и богаты по жанровому охвату. Свадебные песни как бы включали в себя разные сферы и аспекты национальной исполнительской культуры — поэтической, музыкальной (вокальной и инструментальной), танцевальной и зрелищной. Что касается собственно музыкального аспекта, то он определяется господством лирической песенности (богатством ладовой и мелодической сферы), разнообразием вокального исполнительства — сольного и хорового.

В области жанровой определяющая роль принадлежит театрализованным элементам, обусловленным ритуальным действием, красочной, подчеркнуто декоративной зрелищностью обряда, а также динамичной стихией массового танцевального творчества народа.

Детские песни. Группа условно именуемых в арабской фольклористике детских песен представлена в народном творчестве Арабского Востока довольно широко. Об этом свидетельствуют ряд фольклорных записей и научные разработки последних десятилетий[33].

Свое название такие песни получили в связи с тем, что их основными (но не единственными) исполнителями, носителями этой традиции стали дети. Хотя, как считают ученые, в большинстве случаев их истинными творцами, авторами являются взрослые (по преимуществу молодые женщины). Вероятно все же, что основным объединяющим моментом для классификации этой группы стало их содержание.

Достаточно разнообразные по своей тематике и функции, они тем не менее подразделяются на две категории: на собственно обрядовые, звучащие во время общенациональных и народных отправлений (светских и религиозных), и песни подлинно детские, в частности игровые. Правда, последние в той или иной мере отражают в своем действии народные обряды (например, так называемый «выбор невесты»), но являются, по существу, не ритуалом, а игрой: песней-игрой, танцем-игрой, скакалочкой и т. п. Очень наглядно просматривается эта внутренняя дифференциация в сборнике Баиги Рашид «Традиционные игровые песни, рифмы и игры Египта» (94).

Одно из отличий данной жанрово-тематической группы — ее внутренние связи с другими видами музыкального фольклора. От этих скромных, незамысловатых детских песен как бы протягиваются незримые нити к народным зрелищным формам (напри-

[33] По утверждению арабских исследователей, традиции многодетности в социальной структуре определили их широкое распространение в быту народов.

мер, ас-сабуа), лирическим песням (колыбельные — нена), танцевальным формам и т. п.

Бросаются в глаза и структурные отличия: не столь заметно в них место мелодического элемента. В формах преобладает квадратность, повторность; большинство песен отличает ритмическая упругость, некая интонационная жесткость декламационного в своей основе строя.

Игровой элемент определяет также наличие диалогического начала; принцип «вопрос — ответ» отличает мелодическую структуру многих образцов этого жанра. Распевность, широта интонационного развития, присущая арабским лирическим напевам, свойственна, пожалуй, лишь колыбельным песням.

В целом можно выделить здесь несколько основных тематических циклов. Собственно детская тема — сюжеты, связанные с узловыми событиями жизни ребенка: рождение, ас-сабуа — церемония седьмого дня рождения, аль-хитан — обряд обрезания и т. п., представляющие собой, по сути, так называемые *семейные* песни. Тематика культового ритуала, в который вовлечены дети; наиболее полно представлен в нем рамадан. И наконец, игровые, диалогические формы, непосредственно отражающие сферу детских интересов и психологии. Последние смыкаются со зрелищными, театрализованными жанрами арабского фольклора, незамысловатыми, но броскими в их умении подметить и отразить все характерное, существенное в жизни родного народа.

Каковы же основные формы функционирования детских песен, насколько активно дает знать о себе эта практика сегодня?

В Египте, например, эта традиция не угасает, особенно в сельских районах страны. Об этом свидетельствуют румынский фольклорист Тибериу Александру, а также арабские исследователи Баига Рашид, Эмиль Вахба и др.

Заметная роль в названном цикле игровых элементов сближает многие детские песни с развернутыми жанровыми сценками. Случается и обратное: в простое, но живое и динамичное народное зрелище — бытовое действие — включается песня (например, ас-сабуа). Нетрудно при этом заметить, что многие черты этих очень древних песенно-игровых форм напоминают об их связях с языческим культом, с оригинальным мифотворчеством народа.

В торжественном обряде ас-сабуа — праздновании седьмого дня рождения — участвует помимо детей почти все население деревни: родственники, соседи, односельчане. Здесь танцы, песни, традиционные загариды как бы являются необходимыми «вставными номерами». Они обрамляют и оформляют всю церемонию.

Это большой, своего рода *многоступенчатый* театрализованный ритуал. Вслед за торжественно обставленным актом подношений родителям новорожденного участникам этого ритуала демонстрируют младенца, уложенного в решето с зерном пшеницы. Если данное событие значительное, то есть связанное с рождением мальчика, то оно сопровождается также раздачей (разбрасыванием) денег и сладостей. Интересны в этой церемонии эпизоды

обсыпания солью помещения и зрителей, чтобы уберечь ребенка от «сглаза». Под дружное скандирование традиционного текста песни[34] мать ребенка обходит комнату и засыпает солью все углы. Здесь следует также очень важный эпизод — напутствие ребенку под аккомпанемент... ступки. Произнося общепринятое пожелание расти умным и послушным, женщина обрамляет текст ритмом медной ступки (чтобы донести его до сознания ребенка и прочно его закрепить). Ей вторят все присутствующие; время от времени раздаются пронзительные загариды. Отметим большой импровизированный момент при разыгрывании этого своеобразного и необычного ритуала. Он вызывает явные ассоциации с миром очень далеких языческих действ. То же самое можно сказать об аналогичном обряде абу-риш, призванном отогнать от ребенка порчу, злой глаз. Здесь сама церемония шире и сложнее. Она происходит уже вне дома героя: в числе ее участников не только люди, но и животные (например, ослик, на котором «восседает» малыш), в действо включается специальный костюм со своеобразным колпаком, в который облачен ребенок, и т. п. Элементы театрализованного действа, реквизит, сам «сценарный план» смыкают данный народный обряд со зрелищными формами.

Другой не менее оригинальный обряд, вошедший в данную подгруппу, аль-хитан, связан с событием в жизни мальчика-мусульманина. Среди перечисленных выше он, пожалуй, является наиболее распространенным. Песни, исполняемые в праздничных процессиях, напоминают в нем аналогичные, распеваемые в свадебном цикле. Четко и логично прочерчена в аль-хитане сама сюжетная линия, связанная с торжественным событием, с реальными персонажами — участниками данного обряда. В нем центральное место занимают, естественно, сам мальчик, достигший соответствующего возраста, его родители и хирург-цирюльник.

Помимо традиционных, функционально направленных песен, песен-восхвалений основных героев, большинство номеров, свободно вплетаемых в ритуал, носит развлекательный, увеселительный характер. Они рождаются непроизвольно и служат поводом для всеобщего веселья: песен, хороводов, танцев, в которых участвуют все, кто желает. Иногда церемония включает в себя веселые праздничные шествия с участием певцов, инструменталистов, танцоров, где музыка приобретает уже самостоятельное значение.

В названной обрядовой группе есть песни, которые поют только взрослые, в основном женщины. Они представляют, по существу, их эмоциональный отклик на события жизни ребенка, собственные раздумья о будущей семье, судьбе детей. Названные разновидности отмечены более сложной структурой и мелодико-интонационным строем. Прежде всего это распространенные во всех странах колыбельные (нена), как отмечает А. Мурси (74, 51). По своему общему эмоциональному строю, плавной и распевной

---

[34] Часто этот архаичный, древний по своему происхождению текст настолько искажен, что подчас не поддается расшифровке.

мелодике, спокойному, неторопливому движению и протяженности звучания они перекликаются с колыбельными других народов.

В большинстве же случаев собственно музыкальная функция в песнях этой группы невелика. В них на первый план выступает уже действие, игра, организованное и логически выстроенное народное бытовое зрелище. Мы упоминали выше некоторые из них — ас-сабуа, песни отвода глаз (абу-риш) и т. п. То же можно сказать об обряде ал-хитан (обрезание), обставленном на Арабском Востоке с наибольшим размахом и торжественностью.

Из ритуала религиозного круга, в который включаются детские песни, назовем рамадан[35]. Их количество, как правило, строго не узаконено. Дети поют свои веселые, незамысловатые песенки о рамадане неоднократно — перед выстрелом пушки (сигнал о возможности мусульман приступить к трапезе), после очередной трапезы, когда шумной толпой выбегают из дома, в других узловых ситуациях тридцатидневного поста. Свои лучшие песни (с фонариками) они исполняют, по утверждению фольклористов, в последний день поста, когда, размахивая разноцветными фонариками, оповещают людей на улицах об окончании рамадана.

Собственно детские игровые песни носят коллективный характер и представляют собой, скорее всего, игровые действа малышей. Часто они развиваются в форме танцевально-театрализованного диалога между группами играющих детей, в виде хороводов или попрыгушек-скакалочек. Здесь, как отмечалось, господствует принцип повторяемости мелодических фраз, рефренности, коллективных перекличек, речитативных возгласов и выкриков. Организуют напевы ритмика шага, галопа, жесткие скандированные метроритмы. В них полностью отсутствует импровизационный элемент, как известно, чуждый групповому исполнительству.

Наблюдается преобладание четких, квадратных мелодических структур, куплетных форм, тяга к светлым, мажорного наклонения национальным ладам (скорее, их неполным звукорядам — звеньям).

Плачи-причитания. Ритуал похорон у арабов тоже издавна имеет свои фукнционально нацеленные напевы. Это относится не только к оформлению самой похоронной процессии, сопровождаемой ритмом ударных, а подчас скорбными причитаниям и выкриками участников этой процессии, о чем упоминает Э. Лейн (45, с. 406), но в большей мере и к обряду, предшествующему похоронам,— ритуалу оплакивания умерших.

Интересная деталь — наиболее ярко выраженный элемент ритуала подмечен учеными у населения Верхнего Египта, что, по всей вероятности, связано с древнеегипетским культом умерших.

---

[35] Любопытно, что большой пост рамадан (означающий дословно «самое жаркое время») был связан еще с ритуальными отправлениями древних аравитян в языческий период их жизни и определялся социальными факторами — когда летом «у бедуинов кончалась пища и ее хранение не представлялось возможным» (23, 321).

В доисламский период у бедуинских племен была также сильна традиция почитания и оплакивания предков, героев племени и близких. Но позже исламская доктрина предрешенности судьбы мусульманина, возможно, и ослабила этот элемент. Не случайно, например, что представители ортодоксального ислама (особенно ваххабисты) с настороженностью и осуждением относились к подобной форме эмоционального проявления чувств арабов (видя в них отголоски язычества). Интересно в связи с этим свидетельство О. Герасимова, который обратил внимание на современную, почти бесстрастную реакцию жителей Аравийского полуострова на акт захоронения умершего (29, 379).

Вероятно, как и на заре своего зарождения, основная функция ритуала оплакивания речитативно-словесная, поэтическая. Но она органически взаимодействует с элементами музыкальными и пластическими. Эти плачи во многом (прежде всего по своей экстатичности, эмоциональному тонусу) перекликаются с очень древними, архаическими формами прощания, проводов близких. Интересны в этом плане существующие по сей день формы египетских плачей-ламентаций (аль-адид), суданских (аль-манаха), в которых улавливаются элементы и древнеегипетских, африканских и одновременно арабских скорбных ритуальных напевов. Показательно при этом, что они укоренились в сознании народа глубоко и органично. Весьма интересно в этом плане свидетельство знаменитого английского археолога Г. Картера. Описывая переправу по Нилу в 1881 году мумий фараонов, он писал: «Когда баржа плыла вниз по реке, мужчины из близлежащих деревень стреляли из ружей, как на похоронах, а женщины шли за баржей по берегу, рвали на себе волосы и провожали ее душераздирающими жуткими воплями плакальщиц, без сомнения, такими же древними, как сами фараоны» (33, 52). Подобный эмоциональный отклик является лучшим свидетельством живучести архаических традиций фольклора в быту и сознании восточных народов. Не менее убедительные подтверждения этому можно встретить у таких крупных ученых, как А. Ламменс и А. Массэ, А. Мец и Э. Лейн. Это же доказывают современные полевые исследования Т. Александру, самих египетских фольклористов, совсем недавно посещавших глубинные районы Нубийской пустыни,— Эмиля Вахбы, Самира Салеха Мухаммеда. Похоронные песни описывают в своих исследованиях также Абд аль-Халим Хефни и Салах ад-Дин. На их основании нетрудно заключить, что если даже эта практика угасает, то угасает все же медленно.

В Египте по сей день известны два вида древнего погребального жанра. Они имеют между собой много общего. Вырисовывается при этом не только общность их генетических корней, но принципы организации музыкально-поэтического и пластического «напева», являющиеся, по существу, вариантами одной архаической структуры. Здесь в обоих случаях действуют, видимо, очень примитивные формы древнего художественного канона и импровизации. Музыкальный напев строится на свободных ритмах и опре-

деляется ритмом стихотворного текста. Аль-адиды более других жанров функционально и семантически строго канонизированы, несмотря на то что импровизационный талант плакальщицы здесь чрезвычайно важен, ибо при каждом повторном исполнении (народно-профессиональной исполнительницей) песня имеет нового, заранее непредсказуемого «адресата». И тем не менее адиды в целом предельно схематичны и одноплановы.

Помимо обязательного импровизационного дара каждая исполнительница (отметим, что этот жанр исключительно женский) должна владеть определенным нормативным сводом выразительных средств — поэтических, музыкальных, пластических. И действительно, каждая из них имеет в своем арсенале достаточное количество традиционных ритмически организованных поэтических причитаний-плачей; хорошо владеет законами музыкальной организации ритмоинтонационных формул, звеньев напева; наконец, она владеет допустимыми нормами использования пластического рисунка.

Драматургия египетского адида, при всей кажущейся спонтанности, строго соблюдается. Начинается он с сурового вступления, за которым следует собственно плач.

В самом жанре присутствует элемент коллективного творчества. Все деревенские жительницы, владеющие этим древним искусством, выступают как плакальщицы-солистки, поочередно сменяющие друг друга. Соблюдается рефренный принцип: своеобразный зачин-вступление повторяется перед каждым новым проведением плача. Это дает возможность продолжать исполнение долго, иногда на протяжении целого дня.

Определенное разнообразие достигается за счет вариантных импровизационных проведений текста основного, центрального раздела адида (скорбь по умершему). В целом же монотонные причитания солистки и вторящего ей хора женщин, выдержанные в одном метроритмическом и пластическом движении, прерываемые время от времени эмоцианальными «взрывами» (связанными с приходом в дом все новых и новых групп людей), создают драматургически четкую и цельную структуру — особую заданную повторность этого своеобразного обряда-представления.

В тесном взаимодействии с этими песнями-плачами находятся (встречающиеся и поныне в Египте) особые танцевальные похоронные песнопения. Их необычный интонационный строй и пластика (странные, неорганизованные приседания и подпрыгивания) наводят на мысль об их очень древнем происхождении, связанном с язычеством, магией. Эти танцевальные напевы исполняются в связи с наиболее трагическими обстоятельствами — убийством либо гибелью молодых людей, смертью новобрачных и т. п. Описание этого редко встречающегося образца арабского фольклора можно найти у Э. Лейна (43); в современной научной литературе также известны случаи исполнения подобных оригинальных, развернутых во времени, ритуальных танцев. Как сообщает Салах ад-Дин (59, 8), на суровом фоне традиционного ритма аль-

ардо, отбиваемого ударными и сопровождаемого возгласами и причитаниями, группа женщин с мечами в руках исполняет выразительный прощальный танец.

Религиозные песни. Речь пойдет не о тех формах религиозных песнопений, которые официально вошли в ритуал мусульманского культа[36], а об исламских песнях и напевах, которые были включены самим народом в сферу своих обрядовых отправлений и празднеств.

В ритуале официального мусульманского обряда получили узаконенное положение лишь несколько вокальных форм: музыкальная речитация Корана, азан — призыв к молитве и некоторые формы дервишских радений — зикров. Утвердилась также традиция чтения под аккомпанемент музыкального инструмента рассказов на религиозные сюжеты — хадисов (нередко из жизни Мухаммеда и его сподвижников). Но все эти виды песнопений в своей основе относятся к традиции профессиональной культуры арабов.

По своей функции народные религиозные напевы всегда занимали особое пограничное положение в социокультурной жизни, выполняя двойственную роль — бытового обряда или народного ритуального действа (помимо основного своего назначения).

Что касается ведущих, распространенных форм исламских культовых песнопений, то их, как известно, не так много. При этом функция каждого из них строго ограничена и целенаправлена. Канонизация этих форм, отстоявшиеся «жесткие» традиции, а подчас и уровень развития свидетельствуют об их принадлежности к профессиональному искусству арабов. Это подтверждается также самой творческой практикой овладения профессиональными музыкальными навыками всеми служителями мусульманского культа.

В сфере фольклора нас интересует, в первую очередь, вопрос: можно ли говорить о наличии собственно религиозных песен в народном творчестве мусульман (или это область сугубо профессиональной музыки) и насколько самостоятельную функцию они несут в художественном творчестве народа?

В последние годы многие арабские фольклористы сходятся на том, что названные жанры бесспорно присутствуют в музыкальном быту народа. Что же касается функциональной их нагрузки, то, как мы указали выше, здесь, скорее, можно говорить об их вспомогательной, вторичной роли в исламской традиции.

Отметим, что в национальном песнетворчестве религиозный элемент, так же как элемент лирический, присутствует почти во всех жанрах, в том числе фольклорных. Так, многие песни, как, например, трудовые (песни рыбаков, песни ловцов жемчуга и т. п.), начинаются с религиозного зачина, обращения труженика к аллаху с просьбой уберечь его от несчастья. В аробных песнях, песнях пахаря, казалось бы, самых земных, насыщенных бытовыми подробностями, деталями трудовой жизни феллаха, крестьянин непрерывно взывает к богу в надежде на его помощь. То же можно

[36] См. об этом во второй главе.

заметить в бедуинском песнетворчестве, отражающем нередко суровые ситуации, сопровождающие быт жителя пустыни, его скитания в поисках воды и пастбищ, его единоборство с природой, страхи и надежды.

В формировании жанров арабской народной музыки подчас главная, решающая роль принадлежит поэзии, содержанию. Поэтому нередко и подобные песни рождаются в народной среде при «наложении» соответствующего религиозного текста на традиционную музыкальную форму.

Одним из главных отличий исламской фольклорной традиции от классической, помимо чистоты собственно жанровых признаков, наличия навыков высокой профессиональной культуры в организации напевов, соблюдения строгой нормативности при их создании, является, как нам представляется, тот факт, что образцы народной культовой музыки более реалистичны по своей сути и стилистике. Они иногда очень мало отличаются от других образцов народного искусства и тяготеют к вокальным песенным формам, смыкаются с ними.

Существенным признаком этих фольклорных песен является прежде всего *народная основа* их музыки, использование *разговорных диалектов* (что, как известно, отвергается профессиональной классической традицией). Наконец, одной из особенностей фольклорных религиозных напевов арабов следует признать нестандартность, нетрадиционность их тематики: неоднократное и упорное обращение к локальным, местным сюжетам и образам. Так, во многих странах Арабского Востока, нередко в каждой области и даже деревне, есть свои идолы, свои любимые святые и покровители (исторические персонажи, шейхи, суфии). Они и становятся подчас героями этих песен: поэтических сказаний и повествований многих малоизвестных, скромных авторов из народа — поэтов и музыкантов. В их творчестве незаметно следование каноническим нормам; иные здесь и образный строй, и поэтика, и стилистика произведений в целом.

Простота большинства мелодий и напевов, отсутствие в формообразовании классических макамов, пышного орнаментального убранства, наконец, инструментального сопровождения — все это отличает их стилистику от традиций профессиональной культовой музыки арабов.

Помимо функционирования подобных религиозных напевов в повседневном быту крестьян, назовем близкие к этому кругу произведений религиозного содержания поэмы — касыды и мавали, своеобразные напевы паломничества (ханун аль-хадж), песни возвращения (ат-тахнин) и др. Множество культовых напевов звучит во время исламских празднеств и ритуальных отправлений народа, например ас-сухр, пробуждающий мусульманина на рассвете (до традиционного выстрела пушки[37], после чего мусуль-

[37] По-видимому, в более ранние исторические периоды ее функцию выполнял глашатай или гонги.

манам запрещено дотрагиваться до еды), и др. А различных праздников на Арабском Востоке довольно много: общемусульманские, общенациональные, региональные — местные[38]. Отметим при этом, что культовые деревенские (а иногда и городские) празднества, их ритуал, музыкальный репертуар и его стилистика мало чем отличаются от общепринятых светских народных торжеств. Праздник привлекает внимание пестрым многолюдьем и разнообразием форм народных развлечений, обилием песен и танцев. Здесь можно услышать веселых народных рассказчиков, увидеть импровизированные сценки и фокусы, множество увлекательных игр, состязания, стрельбу из винтовок, лодочные катания; можно невольно стать участником подлинно массового гулянья с щедрым национальным угощением (кофе, фрукты, восточные сладости), которое гостеприимно предлагается всем присутствующим.

Стилистика большинства фольклорных религиозных напевов, вошедших в обиход сельского населения, близка к крестьянскому фольклору. Содержание лирико-философских поэм и сказаний — касыд, маввалей, их стиль несут на себе печать некой аскетичности, повествовательной строгости и сдержанности, присущих данным жанрам народного песнетворчества в целом. Что касается собственно песенных форм, в частности разновидностей песен хаджа — печальных и скорбных «прощальных» напевов (ханун аль-хадж) и светлых праздничных «песен возвращения», отмеченных динамикой, бодрым, мажорным ритмоинтонационным строем, то их мелодическая структура достаточно знакома, она характерна для многих лирических напевов с соответствующей образной сферой. По утверждению арабских исследователей (Самир Салех), эти напевы обычно создают женщины, эмоционально откликаясь на уход в паломничество мужской половины семьи. Вероятно, поэтому спонтанно создаваемые напевы строятся по уже известным моделям наиболее распространенных (и близких к ним по настроению) народных лирических песен.

Прикладные ритуальные формы (функциональные культовые напевы конкретного назначения) обычно речитативного склада, нередко с очень узким звуковым диапазоном, ибо их главная роль довести до слушателя религиозный текст, основной словесный смысл, заложенный в них.

ЛИРИЧЕСКИЕ ПЕСНИ

Существует мнение, что для народов арабского мира единственной сферой самовыражения является лирика. Это безусловно преувеличение, и преувеличение научно неаргументированное. Но

[38] Главные из них: аль-ид аль-кабир — наиболее масштабный и значительный, день рождения пророка Мухаммеда, рамадан — тридцатидневный пост и следующий за ним малый праздник разговения — аль-фитр и т. п.

в этом утверждении есть и доля объективности, ибо, с одной стороны, лирика упорно проникает во все жанры творчества народа, а с другой — множественность форм проявлений лирической образности придает песнетворчеству арабов необычайное богатство, *расширяет границы собственно лирической сферы.* Подтверждением тому служит в первую очередь сам музыкальный фольклор Арабского Востока. Под рубрикой лирических жанров могут быть объединены любовные песни и эпические сказания, лирико-философские поэмы и поэтические экспромты, музыкальный пересказ религиозных легенд и возвышенные пантеистические описания природы, углубленные самосозерцания арабского художника, его раздумья о жизни и смерти, о добре и зле, о благородстве и коварстве, о любви, красоте человеческого духа и многое, многое другое. Являясь по преимуществу плодом индивидуального творчества поэта-музыканта, эти глубоко укоренившиеся в творческой практике народа медитации переплетаются в воображении художника с иными реальными и далекими образами: историческими событиями, легендарными, мифологическими и героическими сюжетами. Такова чрезвычайно многоохватная и подвижная, богатая эмоционально и наделенная элементами углубленных философских раздумий арабская лирика — как в поэзии, так и в музыке.

Отметим, что при господстве лирической образности в данной жанрово-тематической группе песен велика роль социальных, этических (нравоучительно-дидактических) и гражданственных мотивов.

Эмоциональная открытость сочетается со сосредоточенностью высказывания, яркость и распевность мелодий, выразительная исполнительская стилистика, приближающая подчас фольклорные песни к профессиональным жанрам, выделяют (в художественном отношении) эту богатейшую сферу народного творчества арабов среди других жанров.

Подтверждением сказанному может служить для исследователя обращение к излюбленной форме лирических и лирико-эпических поэм — маввалей, получивших на Арабском Востоке широкое распространение[39]. В этом лирическом жанре легко прослеживаются глубинные взаимосвязи между некоторыми формами народного и профессионального творчества.

Маввали возникли в эпоху расцвета арабской государственности; они впоследствии нашли широкое преломление как в народном, так и профессиональном творчестве арабов. Традиция эта жива и поныне, особенно активна она сегодня в Египте, Сирии, Ираке и др.

В маввалях скрестились многие образно-стилистические и

[39] Характеристика структурных черт маввалей и родственных им форм лаяли, являющихся принадлежностью не только народного искусства, будет дана в разделе профессионального вокального творчества народов Арабского Востока.

структурно-композиционные черты национального песнетворчества: яркость ладоинтонационного строя, широта, свобода импровизационного повествования. Наряду с этим богатство и щедрость литературного воображения художника, следование законам нормативного творчества и владение высокой исполнительской культурой — поэтической и музыкальной.

Закономерно в этой связи, что границы данного жанра давно перешагнули за черту собственно лирических песенных форм. Так, знаменитые поэмы о Лейли и Меджнуне, Антаре и Абле, Хасане и Наиме — это, по сути, изустные народные драмы, облаченные в музыкально-поэтический наряд и тем самым (по эстетическим критериям арабов) значительно усилившие свое художественное воздействие на слушателя.

Большинство маввалей исполняются с инструментальным сопровождением (в отличие от множества других фольклорных песен). Обычно это струнные — ребаб, кеманча или духовые — най, аргуль, обладающие, как и струнные, мягким, теплым звуком, близким человеческому голосу. Помимо связок-интермедий между отдельными вокальными разделами музыкального повествования, маввали обрамляются инструментальным вступлением и заключением, придающим этим многочастным импровизационным формам структурную завершенность. Названная особенность явственнее и четче прослеживается в профессиональном искусстве. Протяженность мавваля во времени в фольклорном творчестве строго не фиксирована, она может зависеть от ряда объективных причин.

Необходимость изложить в музыке ту или иную знаменитую легенду, исторический либо лирико-драматический сюжет сообщает этим поэмам масштабность, эпическую неторопливость развития. Их исполнение длится подчас очень долго; но народ, не отрываясь, завороженно слушает эти излюбленные музыкальные рассказы. Интонационное богатство достигается нередко благодаря использованию колорированных, трепетных макамов группы баяти (в структуре которых дробные интонационные шаги), модуляционным отклонениям и сопоставлениям.

Отличительной структурно-стилистической чертой мавваля является наличие своего рода лирического зачина-ноктюрна «О лай» («О ночь»), вводящего в романтическую атмосферу повествования. Он придает песне не только оригинальность, но эмоционально настраивает слушателя на восприятие данной музыкальной композиции. Здесь осуществляется вхождение в определенную ладовую сферу, в образный мир повествования. От таланта и мастерства артиста, его импровизаторского дара в создании именно этого введения-прелюдии зависит во многом слушательский настрой на соответствующую волну, а по существу — рождение музыкального произведения. Данное обстоятельство всегда чутко улавливает и фиксирует арабский слушатель. Названные прелюдии очень часто звучат и как самостоятельные лирические композиции.

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ПЕСНИ[40]

Подлинно национальные формы танцевального искусства народов Арабского Востока следует искать в древнем, доисламском творчестве бедуинских племен.

Бурные всплески средневековой истории арабов, когда с утверждением новой, монотеистической религии ислам ввел опеку над отдельными видами искусства (в первую очередь, музыкальными и зрелищными), танцевальное творчество могло опираться либо на корни родного языческого фольклора, либо связывалось с той почвой, на которую легла собственно арабская национальная традиция (африканскую в странах Магриба, древнеегипетскую в долине Нила, средиземноморскую в прибрежных районах Азиатского и Африканского континентов). Нам представляется, что танцевальные формы фольклора в основном крестьянского населения, опирающиеся на глубинные пласты доисламского художественного творчества, сохранили в себе первозданную чистоту. А танцевальное искусство городов пошло по пути контактов с искусством (нередко профессиональным) близлежащих стран и народов.

Средневековая придворная, а также городская бытовая культура стимулировали в танцевальной сфере по преимуществу развитие увеселительных, развлекательных жанров, которые подчас оказывались далекими от народной традиции. Обстоятельство это способствовало включению в сферу хореографического искусства (главным образом, профессионального) форм, нередко чуждых духу, стилистике национального художественного творчества. Укажем, например, на так называемый «танец живота», известный на Западе как танец арабских народов, о котором многие исследователи, в частности современные, пишут как об искусстве неарабском, привнесенном извне. «Традиции и обычаи арабов исполнены достоинства, гордости и мужества,— сообщает Самир Салех,— они никогда не позволяют себе суетиться и исполнять пошлые танцы, подобные пресловутому танцу живота. По всей вероятности, это типично „гаремный танец", широко культивируемый на Ближнем Востоке турецкими завоевателями».

Отметим, однако, что танцевальный фольклор арабских народов всегда обходил в своей исполнительской практике подобные чуждые национальной эстетике явления.

Существует мнение, что арабам не свойственно оригинальное танцевальное творчество. Однако о том, что населению Арабского Востока еще в древние времена было известно развитое искусство танца, свидетельствует ряд исторических хроник и описаний средневековых ученых, в том числе таких авторитетных,

---

[40] Подобный термин, применяемый к танцевальному фольклору, определяется глубокой взаимосвязью танцевального искусства арабов с песенным, вокальным.

как Аль-Исфагани, Ибн Халдун (78 и 68) и др. Так, в трактате «Аль-Агани» Аль-Исфагани, относящемся к IX веку, автор приводит интересный пример участия арабских музыкантов и танцоров в городских празднествах, не упоминая, однако, названия описанной им искрометной, виртуозной мужской пляски. О танцевальном творчестве арабов свидетельствует также Ибн-Халдун в своем знаменитом энциклопедическом труде «Эль-Мукадима» (книга XII). Но на основании этого исследования трудно судить, о каком пласте танцевального искусства — профессиональном или народном — идет речь. Тем не менее не подлежит сомнению, что танцевальное творчество как самостоятельная область искусства на Арабском Востоке давно заявила о себе. Подтверждением тому яркий и самобытный песенно-танцевальный фольклор бедуинов.

Среди распространенных в наши дни истинно национальных форм фольклорных танцев нужно назвать в первую очередь пляски, опирающиеся, вероятно, на старинные ритуальные действа, на отдельные формы бытовой и трудовой деятельности народа. Это знаменитые, пожалуй, уникальные в своем роде бедуинские «танцы лошади» и «танцы верблюда».

Смолоду, овладевая высоким искусством наездника и воина, бедуин начинает обучать своих верных и любимых животных — верблюда и лошадь — слышать музыку, реагировать на ее нюансы, на все ритмические сигналы и вариации. Особенно легко поддается этой тренировке лошадь. Хорошо обученная и натренированная, легкая и подвижная арабская лошадка совершает под музыку (под аккомпанемент аргуля, ная и ударных) плавные, грациозные движения, изящно танцует под музыку. Такие оригинальные танцы можно увидеть и в наши дни на национальных праздниках в Алжире, Египте, в княжествах-эмиратах, у бедуинов многих арабских стран.

Очень популярны по сей день также развернутые жанрово-танцевальные сценки и игрища с конными состязаниями, широко распространенные в странах Магриба. Традиции древнеарабской героической поэзии определили собой жизненность своеобразного жанра военной песни арда (буквально — демонстрация силы), представляющей собой, по существу, массовые игровые действа. Канонический стихотворный текст, воспевающий подвиги героев, сопровождается простой и строгой мелодией на фоне непрерывного, жесткого ритма ударных. Под этот музыкально-словесный повествовательный аккомпанемент разворачиваются динамичные мужские игрища с конными скачками, стрельбой и состязаниями в ловкости и силе. Укажем в этой связи, что игровые жанры, сопровождаемые песнями и танцевальным действом,— одна из любимых форм художественного самовыражения араба. До нас дошли различные виды танца с палками (тахтиб), возможно, связанные с древними видами охоты и сражений. Трансформируясь на протяжении веков, они сегодня приобрели оттенок веселого и мирного, подлинно танцевального действа. Динамич-

ность и искрометность, элементы символики (к примеру, традиционный голубь-хагала в магруде, олицетворение женственности и любви), импровизационность внутри самого действа роднят эти танцы с веселыми народными сценками, приближают их к зрелищным жанрам.

Народное творчество, в частности музыкальный фольклор арабов, объединяет нередко в единое целое пение, танец, инструментальную музыку и игру-пантомиму. Отсюда распространенность игровых диалогических форм в танцевальном искусстве Ближнего Востока.

У бедуинов Арабского Востока по сей день существуют необычные, оригинальные формы танцев, которые можно условно назвать повествовательными. В них опять же важное место принадлежит поэтическому, литературному элементу, сопровождающему пляску. Здесь важна роль доносимого до зрителя текста, содержания. Отметим при этом, что у арабских народов слово, вокальный аккомпанемент (а также хлопки, притопывание) нередко значительно чаще сопутствуют фольклорным танцам, нежели инструментальные ансамбли[41].

Любопытный образец такого фольклорного творчества — «повествовательного танца» бедуинов Аравии описывает О. Герасимов. Бедуин стоит в середине круга и рассказывает увлекательно и долго о своей жизни, о событиях значительных и интересных... а вокруг него (солиста-певца, солиста-рассказчика) пляшут его соплеменники. Этот оригинальный бедуинский танец называется шарах (обяснение) (23, 414).

Во многих фольклорных жанрах арабов, в том числе танцевальных, слово, поэтическая импровизация продолжает по сей день занимать если не ведущее, то весьма существенное место. Таков игровой танец-пантомима магруда. Здесь на равных выступают поэзия, танец, музыка. Ярко выражены в нем поэтическое начало и игровое действо. Это развитая, многочастная циклическая форма с элементами рондального формообразования.

В народном танцевальном творчестве арабов в отличие от той же сферы профессионального искусства преобладают, как известно, коллективные формы (особенность фольклорного хореографического искусства), что также видно на примере магруды.

Интересно как драматургический принцип объединение контрастных эпизодов в целостную структуру (с функцией рефренности одного из разделов). Оно сочетается одновременно с принципом нарастающей динамизации всего построения, композиции: ускорение темпа, уплотнение фактуры, усиление динамики звучания. Здесь чередуются самостоятельные замкнутые построения: шаттуе — поэтическая декламация без подключения напевной мелодии, за которой следует каждый раз собственно танец (коллективная пляска каф аль-араб). Геннеуе — небольшой песенный

[41] Эта традиция широко культивировалась в странах Магриба. Она перешла и утвердилась в Андалусии (к примеру, фламенко).

раздел в свободном ритме (который с каждым новым повторным проведением будет расширяться за счет добавления поэтических двустиший). И третья часть — собственно магруда, песня-пляска с участием солистов: мужчины-магрида и женщины-хагала (голубь). Их танец-пантомима на фоне коллективной пляски сопровождается стихотворной импровизацией, основанной на диалогическом принципе. Поэтическим импровизациям ведущего — магрида, адресованным солистке — хагале, вторит вся остальная группа танцующих (в конце каждого куплета — бейта).

Характерная драматургическая черта магруды: чередование танцевальных и вокальных разделов при тенденции к последовательному усилению песенно-поэтического начала. Так, при каждом включении песенного раздела геннеуе (не менее трех) он становится шире. В это время прекращается любое соучастие зрителей в исполнительстве — импровизированные ритурнели, аккомпанемент хлопками и притопыванием и т. п.

Подобную же цикличность скорее сюитного типа подмечал А. Шоттен в танцевальных и зрелищно-игровых жанрах Магриба (71 и 79).

Среди распространенных на Арабском Востоке развитых форм коллективного танца назовем дабке, обладающий множеством проявлений. Однако он имеет своих аналогов не только в танцевальном искусстве арабских народов, но и в групповых плясках обширнейшего географического региона — Средиземноморского бассейна, на Балканах и в Закавказье; причем в плясках, вероятно, очень давних по своему происхождению (к примеру, византийское хоро, грузинское хоруми, армянское кочари и т. п.). Танцы эти, как и у армян, можно обобщенно назвать круговыми (клор пар)[42]. Это проявляется и в хореографическом рисунке — танцоры, взявшись за руки или положив их друг другу на плечи, движутся в едином ритмическом и пластическом (нередко довольно сложном) рисунке по кругу. Развитие тоже происходит как бы в кругу, в своеобразном спиралевидном ускорении этой динамичной групповой пляски.

В ее основе — принцип нагнетания ритмической и эмоциональной энергии, принцип восходящей экспрессии танцевального движения и музыки. Любопытно, что формообразующие элементы этого танца вызывают ассоциации с различными, подчас неожиданно далекими жанрами музыкального искусства (например, макам и дервишские радения — зикры). В этом плане весьма интересно и показательно, что даже в общепринятых в народном искусстве танцах прослеживаются глубинные внутренние связи с принципами формообразования арабской музыки в целом, в том числе с такими высокоразвитыми профессиональными формами, как макам или зикры суфиев.

---

[42] Генетические корни этой коллективной пляски, охватившей широкий географический ареал, связаны, по-видимому, с древними хеттскими традициями, тотемическим культом «хождения по кругу» (см.: 14).

Таким образом, в арабском танцевальном искусстве, как и в музыкальном, мы чаще всего встречаемся с двумя типами структурно-композиционных построений, двумя принципами формообразования (несмотря на достаточно большую степень в них импровизационного начала).

а) Одна из распространенных форм присуща танцу дабке. Этот излюбленный арабами групповой коллективный танец основан на обыгрывании (вернее, обрастании и уплотнении) единой мелодико-ритмической формулы и пластического рисунка и проникнут сквозным развитием. Зиждется он на главном формообразующем принципе искусства Арабского Востока — возрастающей динамизации музыкальной ткани (ускорении темпоритма, усилении звучности, нагнетании динамики танцевальной энергии).

б) Многосоставная, подчас сюитная форма коллективной пляски магруда, самер и др. Иногда она как бы смонтирована из самостоятельных замкнутых разделов и эпизодов. Этот структурный принцип отчетливо обнаруживается в формах профессионального искусства арабов. Контраст достигается здесь благодаря включению различных видов народного творчества: танец, поэтическое слово, музыка, пантомима, игровое действо. Не менее важны также контрасты собственно музыкальные: ладовые и метроритмические; характер и структура мелодики — песенность, мелодическая распевность и декламационный принцип; участие вокального и инструментального исполнительства, изменчивость темпоритмов, динамики, тембра.

В обеих формах широко культивируется импровизационная свобода, особенно для солиста, будь то танцор, певец или инструменталист. Органично включается в целостную структуру, сосуществует с танцором и музыкантом поэт-импровизатор. Наличие в творческой и исполнительской практике народа подобных сложносоставных форм свидетельствует о том, что и в музыкальном фольклоре, как и в искусстве классической традиции, наблюдается тяга к синтетическим жанрам, органическое взаимодействие различных сфер и пластов художественного творчества. С той лишь разницей, что в фольклоре ярче выражены элементы нерасчлененности, синкретизма, в то время как в классическом профессиональном искусстве эта связь осуществляется на уровне высоких художественных обобщений — синтеза.

В целом если не говорить об отдельных так называемых чистых танцевальных жанрах (каких в арабском фольклоре мало, так же как чистых однородных жанров в народном творчестве вообще), то хореографический элемент в искусстве Арабского Востока (обусловленный ярко выраженной ритмической стихией самой музыки) дает о себе знать повсеместно. Это и пластический элемент в самом музыкальном фольклоре, проявляющийся в подчеркнутой выразительности, артистизме исполнителя — его движениях, мимике, манере исполнения; зрелищных, песенно-диалогических и хороводных формах и, конечно, в сугубо танцевальных жанрах. Но в них всегда видна его нерасчлененность,

диффузная взаимосвязь с составными компонентами других фольклорных жанров.

Завершая характеристику танцевального фольклора арабов, заметим, что собственно танцевальная стихия народного творчества Арабского Востока яснее всего выражена преимущественно в городском искусстве. Она проявилась в профессионализации исполнительской культуры, в *индивидуализации технологических черт* отдельных танцевальных форм. Явно возрастает в этом случае интерес к сольным танцам (к типизации их формальных жанровых особенностей), в которых проявляются уже высокое хореографическое мастерство и исполнительский талант танцовщика, в том числе его авторский, импровизаторский дар. Ибо восточный танец, как и другие сферы искусства, наделен чертами, общими для всей художественной культуры.

Как и в других областях так называемых исполнительских искусств Востока, будь то музыка (вокальная и инструментальная), танец или пантомима, на первый план выступает сольное, индивидуальное исполнительство, обусловленное во многом свободой, «раскованностью» творца[43], рождением импровизационных форм сугубо личностного искусства.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР

Инструментальному фольклору отведена в народном искусстве Арабского Востока довольно скромная, прикладная роль. Но он всегда тесно, свободно и естественно переплетается с другими видами народного художественного творчества и прежде всего с танцевальными, игровыми и зрелищными формами, составляя их неотъемлемый, органический элемент. В не меньшей степени, чем с вокальным песнетворчеством, он связан с бытом, ритуальными отправлениями и обрядами в социальной жизни (как бы составляя принадлежность повседневного быта, а сам инструментарий — компонент народной утвари и интерьера).

В разнообразной социокультурной деятельности представителей арабского мира, даже при самых скромных масштабах и примитивных проявлениях, участвует инструментальная музыка, применяется музыкальный инструментарий. Он, как известно, существенным образом отличается от более совершенных разновидностей, используемых в профессиональной городской музыке, несмотря на то что, быть может, вариантов примитивных фольклорных инструментов (особенно ударных и шумовых) куда больше, чем тех, которые составляют принадлежность классической музыки Арабского Востока[44].

---

[43] Видимо, поэтому на Востоке формы коллективного исполнительства не столь легко осваиваются музыкантами и воспринимаются слушателями.

[44] Вероятно, характеристике инструментального фольклора, в том числе инструментария Арабского Востока, должен предшествовать ряд местных локальных исследований этой культуры. Подобная работа заметно оживилась в послед-

Любовь к краске, тембровым оттенкам и выразительному колориту, широкая опора в песнетворчестве на ладовые устои определили место инструментария, а также инструментальных ансамблей в народной музыке. Особенно велика в ней, как известно, роль ударных, необходимых для выявления богатой ритмики национальной музыки, для создания опоры, метроритмического стержня творчества.

Заметим, что почти в каждом арабском доме, даже бедном, всегда можно найти какой-нибудь ритмический, ударный инструмент — дарабуку или таар, которые изготовляются из простых и дешевых материалов, доступных каждому труженику: глины, остова кокосового ореха, тыквы, кожи рыб и животных.

Невзирая на отсутствие профессионального интереса к музыкальным инструментам (как к самостоятельной материальной и художественной ценности), которые крестьяне мастерят сами[45], разновидностей основных видов струнных, духовых и ударных на Арабском Востоке более чем достаточно[46]. В различных регионах Азии и Северной Африки они отличаются как по форме, так и материалу, из которого изготовляются: тростник, камыш, дерево, металл, глина, кожа, камень и т. п.; существуют также разные виды струнных инструментов и смычков. Поэтому при знакомстве с ними заметно большое разнообразие не только в формах (например, древние лира-кеннара или самсамия в Египте), но в силе их звучания, диапазоне, тембровых оттенках и технических возможностях.

Сильно затрудняют их идентификацию и классификацию также различные названия (подчас взаимоисключающие) в отдельных странах, районах и областях обширного арабского мира и прилегающих государств с сопредельной культурой[47]. Связано это в первую очередь, видимо, с отличиями в народных диалектах.

Столь же неодинакова подчас (по сравнению с профессиональной инструментальной культурой Арабского Востока) и скромна сфера фольклорной традиции. Это видно и по составам инструментальных ансамблей, музыкальному репертуару, исполнительским навыкам и т. п., не говоря уже о сугубо прикладной функции музыки.

В отличие от профессиональной классической традиции Ближнего и Среднего Востока самостоятельные «чистые» формы инструментального исполнительства в музыкальном фольклоре арабов встретить не столь легко. Это касается как сольного индивидуаль-

---

нее десятилетие. Укажем, например, на труды иракского ученого Анвара Субхи Рашида.

[45] Отметим, кстати, что по традиции и в профессиональном искусстве Арабского Востока исполнитель владел одновременно также навыками конструирования музыкального инструментария.

[46] В этом нетрудно убедиться при знакомстве хотя бы с «фондами» фольклорного инструментария Нильской долины.

[47] Укажем, к примеру, на ударный таар в Ираке и бытующий под тем же названием струнный инструмент в соседнем Иране (а также Турции и Закавказье), его разновидность — струнный ситар в Индии и т. п.

ного творчества, так и ансамблевой музыки. Во всех случаях инструментальные формы несут аккомпанирующую нагрузку, сопровождают пение, танец, игру-состязание, сопутствуют диалогическим, хороводным и зрелищным жанрам художественного творчества. Как правило, они участвуют в отправлении различных ритуальных действ (свадьба, рождение, хитан, похороны, другие церемонии), а также широко применяются в народно-бытовых и религиозных празднествах.

Чаще всего инструментальное сопровождение используется в вокальных жанрах: любовных песнях, эпических сказаниях, в лирико-повествовательных формах. Здесь основными аккомпанирующими инструментами становятся разновидности струнного ребаба и деревянных духовых типа примитивной тростниковой флейты — аргуль, най. В этих жанрах певец часто сам себе аккомпанирует (на струнном либо ударном инструменте). Его партия, как правило, очень скромная; она создает необходимую ладовую опору, бурдонирующий звук — педаль, нащупывая одновременно ладовые устои вслед за движением мелодической линии. Возможны небольшие отыгрыши — интерлюдии между повторами и эпизодами песни. Эти своеобразные инструментальные связки (и мелодические каденции) вносят разнообразие в несложную структуру песни и одновременно дают возможность певцу передохнуть.

Во всех других, коллективных формах песнетворчества важную роль играют ритмические, ударные инструменты, звучащие как самостоятельно, так и в сочетании с иными. В дни больших национальных праздников на улицах, площадях, базарах нередко звучат ударные инструменты вместе с духовым мизмаром, инструментом типа гобоя, обладающим мощным пронзительным звуком, который слышен на далеком расстоянии. Чаще всего это большой барабан — табл балади — и два мизмара, один из которых исполняет мелодию, а другой создает органный пункт.

Импровизация как один из формообразующих принципов арабской музыки, в том числе народной, проявляется в фольклоре в более простых, незамысловатых формах. В групповых же жанрах ее значительно меньше либо она вовсе отсутствует. Чаще импровизация присутствует в диалогических песенных жанрах (где возможно варьирование поэтических куплетов, самого напева) либо хороводах с участием солиста. Наиболее самостоятельно этот принцип проявляется в сольном исполнительстве, где индивидуальное творческое мастерство и талант музыканта явно выделяют его, дают знать о себе.

В инструментальном фольклоре (кроме виртуозных, изобретательных вариаций на ударных инструментах) часто звучат импровизированные фрагменты на основной песенный напев у аргуля, ная, рабаба, его более современного образца — кеманчи[48]. В наро-

[48] Правда, кеманчу правильнее будет отнести к практике профессиональной инструментальной музыки.

де такие небольшие произведения называют нередко «музыкой для слушания».

Подобные импровизации функционируют часто как лаконичные вступления перед началом пения (обычно певец сам играет на струнном или ударном) или как небольшие интермедии — связки и концовки в пьесах. Как и вся фольклорная музыка арабов, они непритязательны и просты.

В отличие от профессиональной классической музыки особых нормативных инструментальных традиций в музыкальном фольклоре арабов не создано. В этом сказалось, видимо, прикладное назначение инструментальной музыки. Однако длительная исполнительская практика выработала ряд навыков, которые прочно вошли в народное искусство. Так, фольклорные ансамбли во всех странах Арабского Востока небольшие: они не превышают четырех-шести человек[49]. Все члены группы — представители одного семейства или племени (по традиции это близкие родственники).

Подчеркнем, что исполнители эти — прежде всего труженики-крестьяне (бедуины, феллахи, сельскохозяйственные рабочие). Любопытно, что в более отдаленные времена они никогда не брали платы за свое исполнение (ибо не это их основная профессиональная работа, ремесло). В последнее столетие ситуация в корне изменилась. Народные музыканты подрабатывают на жизнь, как правило, во время затишья сельскохозяйственной страды. Они странствуют по деревням, чаще в периоды окончания полевых работ и особенно во время национальных праздников — светских и религиозных. Обычно их появление в отдельных сельских районах, в становищах бедуинов скрашивает суровый, размеренный быт трудового населения.

Во многих странах Арабского Востока народные инструментальные ансамбли подразделяются на три традиционных типа в соответствии с тем, какие инструменты являются ядром ансамбля: а) струнные (в основном ребабы), б) деревянные или медные духовые, в) ударные инструменты.

В наши дни все чаще встречаются новые смешанные формы инструментальных ансамблей, более крупные по своему составу, чем ранее. Костяк струнных групп составляют, как отмечалось, ребабы, наиболее распространенные смычковые инструменты арабов, на которых играли еще древнеарабские жрецы, поэты-вещие (шаиры). Отсюда название прародителя этой арабской скрипки — ребаб аль-шаир (ребаб шаиров), ставшей, кстати, родоначальницей семейства европейских виол.

Изготавливаются ребабы из дерева или кокосового ореха (используемого в качестве отличного резонатора). Дека обтягивается рыбьей либо бараньей шкурой, струны и смычок делаются

[49] Включение в фольклорный оркестр большого количества исполнителей — практика новая, преследующая цель расширить колористические и технические возможности национальных ансамблей и одновременно привлечь внимание к этим современным формам музицирования.

из конского волоса. В настоящее время используются также жильные струны[50].

До наших дней в фольклорной практике Арабского Востока сохранились разновидности этой древней однострунной скрипки. Известны также распространенные в современной народной исполнительской традиции двухструнные, а иногда трехструнные ребабы (нередко под названием джоза, кеманча)[51].

Ведущим инструментом духовых ансамблей стали разнообразные виды аргуля и ная.

Най, инструмент флейтового типа, который нередко используется в профессиональной традиции. Он представляет собой обычную тростниковую (или камышовую) свирель, широко бытующую как у кочевников-бедуинов, так и оседлых земледельцев и скотоводов. Издавна излюбленный инструмент пастухов[52].

Аргуль, как и най, инструмент деревянно-духовой группы. Он представляет собой две соединенные вместе трубки различной длины. Одна из них предназначена для использования мелодии, другая, более длинная — для создания ладового фона, «тянущегося», бурдонирующего звука[53]. Тембр у аргуля теплый, немного печальный, хорошо передает характер лирических напевов арабов. Непрерывно звучащий органный пункт способствует плавности мелодической линии.

Ансамблевая группа ребабов (возможно, наиболее древняя) постепенно исчезает из быта арабских народов. Точнее, она видоизменяется, деформируется за счет подключения духовых инструментов: аргуля и ная. Это диктуется необходимостью расширения колористических, динамических и технических возможностей издавна функционирующих народных ансамблей. В наши дни слабый звук струнного ребаба уже не может удовлетворить запросов нового поколения слушателей[54]. Поэтому упомянутые формы струнных ансамблей постепенно вытесняются более крупными смешанными составами.

Наиболее предпочтительными для народов арабских стран всегда были подобные смешанные составы либо ансамбли, основу

---

[50] Диапазон ребаба охватывает не более двух октав; в основе настройки — кварта. По сей день сохранились образцы древнего ребаба, а также манеры игры на нем. Музыкант держит инструмент в вертикальном положении, упираясь подставкой в колено. В новейшее время в некоторых странах Арабского Востока (Марокко, Алжир и др.) ребаб заменяется нередко скрипкой, которую народные исполнители настраивают и держат так же, как ребаб.

[51] В современном арабском языке термин «кяман» равнозначен скрипке.

[52] Его длина колеблется между 30 и 60 см. Имеет обычно шесть пальцевых отверстий — пять на основной и одно на тыльной стороне ная.

[53] По своим размерам и внешнему виду аргуль заметно отличается в разных арабских странах. Встречаются аргули не только сдвоенные, но иногда с одной, реже с тремя трубочками. Наиболее распространенный тип — аттурмайя, с шестью пальцевыми отверстиями, достигающий примерно 35 см длины.

[54] Силовые «звуковые потоки» технически оснащенной музыки XX века, к которой приспособились также слушатели Востока, ставят народные инструменты подобного типа чуть ли не в разряд реликтовых.

которых составляли духовые инструменты[55]. Теплый и печальный, слегка гнусавый колорит ведущих деревянно-духовых инструментов (аргуль, най) лучше всего сочетается с особенностями вокального исполнительства, с эмоциональным строем народного характера, издавна «тянущегося» к лирике, лирической образности, к сюжетам поэтически-печальным и созерцательным. Под аккомпанемент именно этих инструментов исполняется излюбленный на Арабском Востоке жанр маввалей.

Что же касается третьего вида так называемых ритмических ансамблей, то их состав весьма разнообразен и подвижен. Исполнительский костяк этих групп колеблется от одного до четырехшести человек. Нередко же такие ансамбли спонтанно формируются из слушателей, присутствующих тут же, на каком-либо сборище или торжестве. И не беда, что под рукой участников нет музыкальных инструментов. Они отбивают ритм хлопками, притопывают, постукивают палками либо используют для этой цели различные бытовые предметы[56]. Такой группой помощников может в любой момент «обрасти» один-единственный музыкант из народа, имеющий при себе инструмент.

Отметим, что в фольклорной традиции одновременное владение исполнительскими навыками игры на разных инструментах — явление само собой разумеющееся. Что же касается ритмических инструментов, то ударником на Арабском Востоке может быть каждый начиная с детей.

Чаще всего ритмические группы сопровождают исполнение песенно-танцевальных, хороводных жанров. Импровизационная культура народа, скорее музыкальное чутье, помогает легко и естественно подключаться к песнетворчеству в различных жанрах вокального, танцевального и зрелищного искусства. Человек, способный поддержать и оживить исполнение, часто «выдвигается» самими зрителями.

Учитывая импровизационные принципы формообразования, а главное — прикладную, аккомпанирующую функцию инструментальной музыки в фольклорной традиции в целом, говорить о жанровых разновидностях и специфике, о наличии самостоятельных инструментальных композиций (как, например, в профессиональном искусстве) довольно трудно. В практике народа отстоялись вместе с тем определенные закономерности, касающиеся ансамблевых составов, репертуара, исполнительских навыков и приемов игры.

Отстоялись также несложные метроритмические структуры, которые стали стержнем при аккомпанементе различным жанровым образцам танцевального и песенного фольклора, стали ритмической опорой во время народных игрищ и состязаний, при отправлении разнообразных бытовых и религиозных обрядов.

---

[55] В состав смешанных групп непременно вводятся ударные инструменты, которые являются едва ли не обязательными во всех музыкальных ансамблях.

[56] Любопытно, что элементы названной арабской традиции вошли в стилистику андалусской песенно-танцевальной культуры.

В заключение подчеркнем, что в музыкальном фольклоре Арабского Востока функционируют те же жанровые разновидности (формы вокального, инструментального, танцевального, зрелищно-игрового искусства), что и в народном творчестве других восточных стран. Характерные черты музыкального фольклора определяются во многом особенностями структуры социальной жизни народов, их эстетическими потребностями, сложившимися в процессе длительной духовной деятельности. Основное место среди них занимают песни — трудовые, обрядово-ритуальные, лирические, танцевальные и т. п., прочно связанные с бытом и формами социокультурной жизни.

Отличия жанрового плана внутри отдельных регионов и направлений определяются прежде всего диалектными различиями (языковыми и музыкальными), особенно заметными в отдаленных географических зонах Азии и Африки. Они обусловлены также некоторыми нюансами в ритуалах и формах обрядности народной жизни.

Для художественной культуры Арабского Востока, его стилистических школ именно сфера диалектных различий имеет немаловажное значение.

Речь идет о тех культурных наслоениях, с которыми столкнулся фольклор того или иного народа на путях своей исторической эволюции. Встреча, взаимодействие и ассимиляция инокультурных традиций давали в обширнейших регионах расселения арабов в каждом конкретном случае иной, качественно новый результат.

Вместе с тем, как и в традиционном профессиональном творчестве, в музыкальном фольклоре Арабского Востока можно выделить основополагающие универсальные формы и жанры, которые определяют специфику общенародной традиции.

В ее основе, как уже указывалось, бедуинские песни. По существу, они (их тематика, структурные и стилистические черты) проникают во все другие жанры или, вернее, являются родоначальниками многих из них: трудовых, обрядово-ритуальных, лирических, танцевальных, игровых форм.

При широком обзоре вырисовывается следующая, несколько парадоксальная картина: ограниченность бедуинской вокальной, песенной стихии, сравнительная узость форм и вместе с тем широта поэтических высказываний (неограниченность проявлений образной сферы — отголосок необузданной фантазии и воображения бедуина); реалистическая конкретность отображения жизненных ситуаций и столь свойственная бедуинскому творчеству отдаленность образных ассоциаций; привязанность к традиционным канонизированным формам искусства и низменность бытовых деталей (речь идет о взаимодействии реальных жанровых сюжетов и отвлеченных философских размышлений бедуина); наконец, вкус к колористической цветистости поэтической речи и суровая аскетичность мелодико-интонационной сферы. Перечисленные выше особенности определили художественный строй, стилистику собст-

венно «арабского слоя» фольклорного языка народов Арабского Востока и органично (в соответствующем преломлении) вошли в их песнетворчество.

Итак, основные жанрово-тематические группы музыкального фольклора арабов включают в себя все виды песен и напевов, танцевальных и игровых форм, связанных с социокультурной деятельностью народов. Это в первую очередь:

— бедуинские песни, отличающиеся чертами полижанровости и преобладанием литературного, поэтического элемента; во всех них нетрудно различить свойства, присущие трудовым, ритуальным, игровым, танцевальным, лирическим, эпическим жанрам;

— трудовые песни, наиболее древние по своему происхождению, представленные в формах коллективного песнетворчества. Их отличает «оголенный» организующий ритм, квадратность построений, основанных на повторности, декламационность мелодических фраз. Индивидуальные трудовые песни заметно отличаются по характеру от групповых (например, песни, исполняемые женщинами при выполнении домашних работ). Они несут на себе отпечаток стилистики сольных, по преимуществу лирических, религиозных и жанрово-бытовых напевов. Основное их отличие в структуре мелодики, в естественности и свободе ее импровизационного развертывания, в отсутствии фиксированных ритмов;

— группу культово-обрядовых песен можно разделить на две подгруппы: а) песни религиозно-церемониального круга и б) бытовые ритуальные песни, сопутствующие повседневной жизни народа: рождение, церемония хитан, свадьбы, похороны, праздничный ритуал;

— лирические и лирико-эпические жанры, широко распространенные в быту народов арабского мира и отличающиеся удивительным разнообразием тематики (с взаимопроникновением в ее сферу исторических, легендарных, мифологических, религиозных, трудовых и бытовых сюжетов). В музыкальном (ладовом и мелодическом) отношении они наиболее развиты и многообразны;

— танцевальные и игровые формы, несущие на себе черты как древнего языческого культа, так и каждодневных бытовых элементов, смыкаются с народными зрелищными жанрами. Их отличает широкая опора на пластические элементы и пантомиму. Не в пример многим другим жанрам, они отмечены динамикой, светлым юмором и оптимизмом, присущими в целом народному песнетворчеству;

— и наконец, инструментальные формы, выполняющие прикладную функцию, но неотделимые от жизни, быта и художественного творчества народа на всем протяжении его истории.

Инструментальное искусство развивалось нередко во взаимодействии с танцевальными формами, с танцевальным творчеством в целом. Эти две жанровые разновидности арабского музыкального фольклора были всегда взаимосвязаны и взаимообусловлены в своем движении. Особенно наглядно проявилось это в сфере

городской музыки Ближнего и Среднего Востока. Так, именно городской танцевальный фольклор выдвинул многообразные виды инструментальной бытовой музыки — разнообразные ансамбли-сазандары с их жанрами, репертуаром, исполнительскими традициями, стилистикой.

Жанрово-игровые формы, издавна получившие распространение на Арабском Востоке, также развивались во взаимодействии с инструментальной, по преимуществу ансамблевой музыкой.

Соприкасаясь с народным творчеством во многих странах Ближнего Востока, нетрудно заметить приверженность арабов к общим жанрово-тематическим и структурным закономерностям в музыкальном фольклоре, обусловленным общностью генетических корней древнеарабского художественного творчества.

Реально существующие отличия связаны, скорее всего, не с наличием иных (малоизвестных отдельным народам) музыкальных жанров, а с *местными исполнительскими навыками* и *стилистикой*, с диалектными особенностями некоторых фольклорных форм. И все же, несмотря на ряд отмеченных нами универсальных типологических черт народного искусства арабов, следует констатировать, что в музыкальной культуре Арабского Востока в целом наиболее индивидуальные, локальные ее особенности проявляются, как правило, в фольклоре. Ибо *профессионально-классическая* светская и культовая музыка арабов (и даже шире — средневековая мусульманская традиция) зиждется на прочном фундаменте отстоявшихся нормативных традиций, отличающих это искусство и, что не менее важно, придававших ей определенный *универсализм, межрегиональные отличия.*

Из вышеизложенного становится ясно, что серьезное научное исследование арабского музыкального фольклора только начинается. Предстоит еще довольно большая работа по изучению этого богатейшего пласта национальной культуры на самых разных ее уровнях (вероятно, усилиями ученых разных стран). Прежде всего это:

— изучение народного музыкального творчества Арабского Востока «вглубь и вширь»: внутри отдельных диалектных и стилистических направлений — искусства региона, страны, народа и даже племенных общностей (например, некоторых племен, населяющих Аравийский полуостров и близлежащие островные государства-эмираты, сохранивших глубинные архаические черты народного художественного творчества);

— сравнительное изучение фольклорных традиций арабов и музыкального фольклора сопредельных географических зон, стран, народов (в частности, Тропической Африки, Средиземноморского бассейна и побережья Индийского океана). Это наиболее обширная и сложная для исследования ориенталистов исторически активно взаимодействующая область культурных взаимоотношений;

— не менее важно изучение сферы контактов внутримусульманских художественных традиций;

— на определенном этапе возникнет, вероятно, необходимость исследования арабского фольклора раздельно и в комплексе; иначе — изучения всех сфер творчества дифференцированно и во взаимосвязи. И более конкретно: музыки — вокальной и инструментальной — в сочетании с поэтическим творчеством, танцем, пантомимой, зрелищными формами фольклорного искусства. Особенно важно в этом контексте выявление взаимосвязи музыки и поэзии арабов.

Подобное изучение (дифференцированно и в комплексе) поможет со временем выявить наиболее важное и сложное: общее и частное, национально-определенное, универсальное и локальное, местное.

Не подлежит сомнению, однако, что к подобным широким обобщениям и выводам можно подойти только после тщательного, *поэтапного изучения* всех сфер и особенностей музыкального фольклора Арабского Востока (в тесном взаимодействии с его историческими и социокультурными традициями). Закономерно, что этому процессу должна предшествовать работа по научной документации: сбору, классификации, записи и описанию огромного нефиксированного наследия многомиллионного народа, населяющего Азию, Африку и Океанию[57].

При исследовании народного искусства Востока, в частности Арабского Востока, необходимо учитывать также следующие немаловажные обстоятельства.

Фольклор, особенно в новейшее время,— категория не только живая, но подвижная. Поэтому его изучение встречает сегодня дополнительные трудности. Вместе с тем именно эти причины требуют срочных организационных мер, а именно: сбора многих уже исчезающих либо деформирующихся форм народного музыкального творчества; их классификации, расшифровки и «закрепления» методами графической нотной записи; научной разработки и пропаганды этого богатейшего пласта национального наследия.

Особенно актуальна и остра в наши дни проблема фиксации восточных музыкальных систем и прежде всего ее фольклорных форм.

Не менее остра проблема трансформации и нивелировки восточного фольклора под воздействием массовой культуры Запада, его сближения с чуждыми для народов Востока идейно-художественными концепциями. Преградой на пути смыкания фольклора с западной поп-музыкой (а следовательно, утери им национальной самостоятельности) должны стать, вероятно, подлинно научное обоснование его высокой эстетической ценности, аргументирование первостепенной роли народной традиции на путях творческих поисков современных композиторов Арабского Востока.

---

[57] По новым данным (Лиги арабских стран, 1988 года), население Арабского Востока достигло 210 миллионов человек. К документации фольклора приступил уже ряд научных центров и учреждений культуры в Азии, Африке, Западной Европы и США.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА УСТНОЙ ТРАДИЦИИ

О ПОНЯТИИ «ИЗУСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА»

Границы между народным, культово-ритуальным и профессиональным творчеством Востока не имеют ярко выраженных, четких очертаний. Взаимосвязь и взаимопроникновение, так называемая диффузность различных пластов, видов и формообразующих элементов здесь настолько очевидны, а порой явственно выражены, что не могли не породить ряд ошибочных суждений и оценок[58]. Большинство западноевропейских исследователей были склонны рассматривать музыкальное наследие средневековья как единый, широкий пласт художественной культуры. Правда, против такой односторонности в науке всегда выступали некоторые видные ученые. Так, Симон Жаржи резко критиковал отношение к народному творчеству арабов как к искаженной, «вульгаризированной» разновидности классической музыки.

Однако сложившееся положение по сей день смещает основные акценты при подходе к изучению художественных явлений Востока, и прежде всего музыки, а подчас вносит путаницу в отдельные важные определения и эстетические понятия. Назовем для убедительности термины, все еще применяемые в ориенталистике к однозначным понятиям при определении различных пластов музыкального искусства:

— профессиональное, традиционное, классическое;
— народное, племенное-региональное, фольклорное;
— культовое, храмовое, религиозное;
— городское, бытовое, массовое, коммерческое[59].

Совершенно очевидно, что каждое из этих определений, несущее в себе историко-временной, социальный и собственно художе-

---

[58] Эта внутренняя взаимосвязь и взаимообусловленность — одна из характерных черт художественного творчества Востока вообще (но никак не показатель стадиального уровня этого искусства), его специфики, синтетической природы многих так называемых комплексных форм творчества: поэзии, архитектуры, хореографических и сценических жанров, музыки.

[59] Не говоря уже о полнейшей путанице с терминами — *народное, народно-профессиональное, профессиональное.* К примеру, исследование Фарука Аммара, посвященное системе арабских классических ладов, опубликовано под названием «Ладовые принципы арабской народной музыки» (12).

ственный смысл, может и должно претендовать на бóльшую точность и самостоятельность.

Достаточно сложными оказались, в частности, вопросы дифференциации (а следовательно, и оценок) современного музыкального быта многих стран Азии и Африки. Не сразу поддаются осмыслению проблемы функционирования отдельных видов и художественно-стилистических течений в искусстве крупных городов Востока, их социальная и эстетическая природа, их значимость для жизни общества. Нередко в исследованиях, посвященных ретроспективному обзору художественного творчества той или иной страны, бросается в глаза не только (и не столько) расплывчатость определений, касающаяся отдельных пластов музыкального быта, но явное невнимание, нежелание придавать серьезное значение определенным тенденциям и стилистическим направлениям в творчестве художников современной социальной формации. Такое отношение к новым явлениям в художественной жизни Востока можно заметить подчас и в работах известных авторов. Иногда трудно уловить — снисходительность ли это в отношении к робким проявлениям качественно иных явлений, несвойственных традиционному искусству Востока, или недооценка новых тенденций в искусстве. Для нас очевидно, что в *обоих случаях такая позиция ограниченна, однобока*; она отнюдь не способствует широте взглядов, научной объективности. В этом еще велика инерция западной науки, в частности музыкальной ориенталистики, во многом определившей пути развития современного музыкознания о Востоке.

Еще совсем недавно народам Востока вообще отказывали в профессиональном творчестве. В этом сказались отголоски колониализма предшествующих эпох, идеи европоцентризма, пышно расцветавшие в буржуазной ориенталистике, причем не только в странах Западной Европы, в бывших центрах колониальных метрополий, но нередко и на так называемых «землях туземцев», в кругах художественной элиты, воспитанной на соответствующих представлениях.

Уже в первых научных описаниях миссионеров (ученых и путешественников) упорно и целеустремленно отстаивалась концепция превосходства европейского человека, его этики и эстетики, неравноценности всего духовного наследия народов Запада и Востока.

Концепция поляризации двух культур, которая нашла яркое, образное выражение в известном афоризме Р. Киплинга «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с места им не сойти», отразила в определенном смысле идеологическую сущность колониализма. Правда, многие теории буржуазной искусствоведческой науки строились не a priori, а на логическом фундаменте психической разноликости народов двух миров, на отличии их эмоционального строя, особенностей художественного творчества Востока и Запада.

Так выстраивалась широко распространившаяся в начале века

теория о несовместимости духовной культуры Востока и Запада, идея замкнутости художественного творчества Азии и Африки, его некоммуникативности (это связывалось в первую очередь с музыкальным искусством).

Вместе с тем объективное отличие искусства неевропейского от европейского, проявившееся прежде всего в образно-эмоциональной системе, особый склад творческого мышления народов Востока, а также отчужденное отношение к завоевателям, отгороженность внутреннего духовного мира народов Азии, Африки, Океании от европейцев-колонизаторов[60] давали повод для подобных суждений.

Отсутствие закрепленной, фиксированной музыки, слуховая инерция представителей Запада в отношении чужеродного наследия, неуловимость восточного художественного процесса (самого импровизационного метода творчества), неоднородность искусства многих народов и племен, населяющих огромные, неисследованные регионы, и ряд других местных причин действительно способствовали рождению феномена «загадочности Востока».

Что же касается западной ориенталистики, сложившейся на протяжении последних столетий и создавшей в искусствознании свои прочные традиции, то некоторые загадки для ее все же объективно существовали. Однако связаны они были в не меньшей степени с критериями оценок искусства Востока под углом зрения Запада, когда подчас категории европейского художественного творчества механически переносились на иную почву, искусственно прилагались к культуре Востока[61]. Об этой несостоятельной, ненаучной позиции не раз предупреждали крупные советские ученые Р. Грубер, Н. Конрад и др. Так, выступая против провозглашения в качестве некоего эстетического эталона европейской музыки, Грубер предостерегал от попыток упрощенного подхода к так называемой неевропейской музыке, таящего в себе идею европоцентризма, к попыткам установления иерархии того, «что выше и что ниже», ибо «любая великая цивилизация создает неповторимую в своем своеобразии культуру» (24, 465). О возможности стать на ложный путь в искусствоведческой науке писал и академик Н. Конрад: «Научный европоцентризм всегда таит в себе опасность *механического перенесения категорий,* открытых в истории и культуре стран *Запада, на явления,* наблюдаемые в истории и *культуре стран Востока*» [курсив мой.— *И. Е.*] (36, 24).

Раскрытию специфики восточной традиции противостоит иногда метод европейского анализа музыкальных произведений, призванный раскрыть существо не столько модально-монодической,

---

[60] А вовсе не их неспособность преодолеть языковые и психологические барьеры, нередко искусственно воздвигаемые.

[61] Пожалуй, этот методологический просчет более всего проявлял свою несостоятельность при сопоставлении музыкальных систем Востока и Запада, наделенных различиями в звуковысотной и ритмической структуре, в принципах формообразования.

сколько полифонической системы. Научная практика показывает, что, не отказываясь от универсальных основ анализа музыкальных форм, для традиционных систем Востока должны быть найдены иные методы, выработаны соответствующие критерии оценок творчества, исполнительства и восприятия искусства, восприятия в собственной, естественной среде, найден соответствующий «угол измерения».

Не случайно все чаще дает знать о себе эта проблема в новейших исследованиях творчества Востока, особенно в работах ученых Азии и Африки. Сошлемся на авторитетное мнение Хабиба Тума[62]. В своем исследовании, посвященном профессиональному искусству мусульманского Востока, в частности системе макамата, он писал: «Чтобы уяснить и понять это музыкальное явление, необходимо прежде всего отказаться от определений и терминов европейской музыки, а также *критически отнестись* к суждениям европейцев по этому вопросу» [курсив мой.— *И. Е.*] (66, 415). Эта же мысль звучит у известного швейцарского ученого С. Жаржи: «Чтобы постичь основные характерные черты арабской музыки, прежде всего необходимо знать, что она не должна и не может быть рассмотрена под углом зрения западной музыкальной эстетики, *критерии которой в глазах многих имеют абсолютную ценность*» [курсив мой.— *И. Е.*] (90, 47).

Помимо особого, повсеместного утвердившегося взгляда на явления художественной культуры в направлении «с Запада на Восток», о чем, кстати, пишет Х. Тума, европоцентристские теории толкали исследователей и на иной, не менее сомнительный путь — на путь полного отрицания возможностей равноправного сопоставления и эстетических оценок двух культур. При этом действовала довольно устойчивая концепция, согласно которой вся духовная культура Востока, в том числе искусство, не выдерживают сравнения с более «современным», «динамичным» и «интеллектуальным» творчеством Запада. Здесь вновь срабатывал уже известный метод измерений без учета индивидуальной специфики неевропейской культуры — во всем комплексе ее социопсихологической и эмоциональной стихии. При таком подходе традиционная музыка Азии, Африки нередко объявлялась анахронизмом, древним памятником культуры (правда, весьма высокой!) канувших в Лету далеких эпох человеческой цивилизации.

Не живая творческая традиция, пронесенная народом сквозь вековые испытания истории (а потому способная к дальнейшему движению, к развитию), а оригинальный, в своем роде уникальный музейный экспонат — вот как нередко квалифицировалась полнокровная, потенциально богатая художественная традиция народов Азии и Африки.

---

[62] Хабиб Хассан Тума — арабский музыковед и композитор; палестинец по происхождению. В настоящее время — сотрудник Международного института сравнительного музыкознания и документации в Западном Берлине; доктор наук, профессор.

Именно в этом русле возникла и утвердилась, видимо, реакционная концепция о том, что Восток профессионального искусства (в данном случае — музыкального) не создал, что художественные творческие потенции многих неевропейских народов нашли реализацию лишь на уровне фольклора и специфических форм ритуально-культовой обрядности.

Вошедшее в научный обиход определение «классическое искусство»[63] также не получило статуса профессионального. Подчеркивалась в основном его прикладная функция, связь с дворцовым бытом, с ритуальностью и жесткой канонизированностью всего комплекса придворного этикета и эстетических представлений феодального общества (что и потребовало включения в структуру социально-общественной жизни средневековья литературы и искусства).

Специального внимания в этом аспекте заслуживают вопросы, связанные с ролью и функциональным назначением музыки в придворной жизни мусульманских стран средневековья, искусства, вступающего нередко в противоречие с основными постулатами ислама. Иногда, следуя за средневековой клерикальной историографией, и само музыкальное искусство, и приверженность к нему придворных аристократических кругов трактовались как отклонения от норм, как дворцовые развлечения, «вольности» отдельных мусульманских правителей[64]. Считая, таким образом, высокое профессиональное искусство элементом, составной частью дворцового церемониала, повседневного ритуала, нередко ставя его в прямую связь с необузданной эмоциональной стихией, капризами аристократии и тем самым низводя его до уровня увеселительно-развлекательной категории, данная проблема переводилась западной буржуазной наукой в иное русло. Это, естественно, само собой снимало с повестки проблему подлинного профессионализма.

Одной из причин подобного ограничения, низведения музыки до роли увеселителя в придворном ритуале мусульман являлась, возможно, не только ориентировка буржуазной ориенталистики на эстетику ислама, но и нежелание одновременно отдать должное бытовой музыке, достигшей расцвета на средневековом Востоке; отказ от включения широкого слоя городской демократической культуры в сферу профессионального искусства. Тем самым вольно или невольно, но богатейший пласт светского городского музыкального творчества также приравнивался востоковедческой наукой к искусству непрофессиональному, к фольклору.

Основным объектом исследований мусульманской культуры

---

[63] Связываемое по преимуществу с соответствующими «классическими» эпохами развития средневековых восточных цивилизаций.

[64] Таких ссылок немало и в средневековой исторической и мемуарной литературе. К примеру, нашумевшая история, относящаяся к музыкальной деятельности багдадского халифа, принца Ибрагима Ибн аль-Махди (IX век).

западная ориенталистика избрала классическое наследие средневековья. Показательно, что профессиональным чутьем или же многолетним исследовательским опытом именно в этом пласте национальной культуры европейские ученые усмотрели наиболее оригинальные, эстетически совершенные традиции, созданные народами Ближнего и Среднего Востока, Южной и Центральной Азии. Но при всем своем интересе, а подчас уважительном отношении к классическому наследию, к его художественным и собственно музыкальным ценностям эта область в известном смысле оказалась для западного искусствознания «вещью в себе», категорией расплывчатой, раскрытой не до конца. Достаточно сослаться на уже упомянутую нами множественность определений: «классическое», «традиционное», «придворное», «народно-профессиональное» искусство. Отметим (и это весьма показательно), что изучалось классическое творчество большей частью с позиций структурно-технологического анализа: исследования ладовых, ритмоинтонационных закономерностей, композиционных особенностей, формы. *Содержательный аспект,* определяемый комплексом исторических, региональных, социально-общественных причин, редко принимался в расчет. Заметим, однако, что при указанном выше методе анализа нетрудно было выявить высокие сугубо профессиональные (технологические) завоевания художественного творчества любого народа, страны. Однако при отборе, описании, расшифровке богатейшего и самобытнейшего наследия категория «профессиональное искусство Востока» в научный обиход, как правило, не вводилась.

В данном контексте исследователями совершенно естественно упускался и, как отмечалось, даже игнорировался широкий пласт городской демократической культуры, который на средневековом Востоке развивался параллельно, а иногда перекрещивался с так называемой классической музыкой (но, естественно, вне придворной эстетической и этической ее регламентированности). Показательно, что творческая и исполнительская деятельность многих представителей придворной и городской светской традиции была очень часто связана с одной и той же выдающейся артистической личностью[65].

Эта область творчества постоянно, а быть может и закономерно, выпадала из сферы внимания ученых-ориенталистов, также из-за подвижности ее социально-общественных функций — с одной стороны, а с другой — из-за пестроты, эклектичности стиля и художественных традиций, свойственных бытовой городской культуре средневекового Востока (не огражденных от внешних влияний образно-этическими и стилистическими нормами классических навыков).

[65] Эта ближневосточная художественная традиция не угасала вплоть до нового времени. Ярким примером может служить творческая деятельность Саят-Новы — великого поэта и музыканта XVIII века, придворного певца и народного трибуна, писавшего свои стихи на армянском, грузинском и тюркском языках.

Навряд ли в этой связи потребует подтверждения мысль о том, что, отдавая предпочтение стилистической чистоте и высоким профессиональным завоеваниям классического творчества, непростительно сбрасывать со счетов музыку средневекового города, ибо пренебрежение этим искусством, наполненным живым дыханием времени, демократическими импульсами интернационального трудового населения больших городов, открытого к взаимодействию со всем передовым, социально взрывчатым как на Востоке, так и на Западе — *упущение для науки принципиальное.*

Что же касается культовой музыки (также представляющей собой продукт профессионального творчества), то в рамках мусульманской традиции как объект самостоятельной эстетической ценности она издавна не вызывала специального научного интереса.

Не случайно религиозная музыка ускользала от внимания исследователей в различные периоды истории, ибо официальный, ортодоксальный ислам принижал ее значение и строго ограничивал сферу функционирования[66] (как в пределах чистого вокального исполнительства, так и жесткой регламентации форм использования). Естественно, что в этих условиях вопрос о причислении культовой музыки мусульман к разряду профессиональной не имел особого смысла.

Общеизвестно, что на Древнем Востоке культово-ритуальное искусство всегда было уделом особой касты высокообразованных профессионалов. И что процесс обучения, вхождения в премудрости этого сложного «ученого» искусства длился долго и включался в обязательный цикл будущего служителя культа. Немаловажное значение для него имели при этом индивидуальные художественные, в частности музыкальные, данные: выразительный, звучный голос, тонкий слух, эмоциональная память. Особое значение придавалось *чистоте дикции*, умению певца донести до слушателей словесный смысл проповеди.

Столь же высокие требования предъявлялись к музыкальному таланту, практическим навыкам и профессиональному опыту служителей мусульманской религии. Известно, какие высокоодаренные поэты и музыканты входили в личную свиту Мухаммеда; певцам — пропагандистам ислама он отводил очень важную социально-общественную роль.

Существенная деталь: запреты ислама в области музыкального искусства, в том числе культово-ритуальной традиции, не внесли заметных ограничений в художественное творчество народа. Высокие завоевания профессионального искусства мусульманского Востока проявились и в сфере культовой музыки. Тонко разработанная ладоинтонационная и ритмическая сфера, блестящее орнаментальное мастерство, свобода и естественность импро-

[66] Примечательно, что в самом Коране прямых указаний на запреты музыки нет. Мало того, Мухаммед, как явствует из его жизнеописаний, любил слушать музыку и держал при себе знаменитых в то время певцов.

визационного метода развития отличают лучшие образцы культового творчества. Отдельные музыкально-поэтические и танцевальные жанры ритуальных отправлений мусульман (в частности, дервишских орденов) несут в себе зерно развитых музыкальных форм и структурно-композиционных принципов становления крупных циклических композиций. Примером тому — хоровые жанры суфиев, представляющих собой многочастные циклические композиции с чертами развитой гетерофонии.

Как и многие философско-этические учения, ислам — явление сложное и неоднозначное. Неоднородность ислама, форм его проявлений и взаимоотношений с искусством еще не до конца раскрыты наукой. Между тем несоответствие, даже противоречивость между мусульманской доктриной и ее реальным воплощением (в разных сферах духовной деятельности народов) уловить нетрудно.

В музыке, наиболее эмоциональном из искусств, эту несогласованность мусульманской эстетики с живой творческой практикой обнаружить довольно просто, ибо она нередко оказывается на поверхности[67]. В этом сказывается сама природа, открытая эмоциональная стихия музыки, в которой явственнее и ярче, чем в других искусствах, находят отражение характер, психический склад, эмоциональные импульсы и творческие устремления народов определенного региона Азии и Африки.

Ограничения и запреты ислама не изменили духовного склада народов мусульманского мира. На протяжении всей своей истории его население горячо любило и создавало музыку. Более того, она входила органической частью во все сферы быта и художественного творчества народов Ближнего и Среднего Востока.

Испокон веков слившись с каждодневным бытом народов, естественно вошедшая в структуру их социальной, трудовой и обрядово-ритуальной жизни, музыка вместе с поэзией стала той основной областью творческой деятельности, через которую находили выход богатое воображение и трепетный эмоциональный строй многих народов мусульманского Востока. Вычеркнуть музыку из своей жизни, отказаться от ее благотворного воздействия на духовную жизнь эти народы так и не смогли[68]. Свидетельством тому — вся история их художественной культуры. В этом аспекте весьма показательно, что в религиозных сводах древности и средневековья запреты на музыку далеко не однозначны; их подлинный смысл иногда трудно уловить[69]. Любопытная, однако,

[67] Собственно говоря, богатейшее наследие народов, исповедующих ислам, само опровергает тезис о запретности музыкальных искусств.

[68] Помимо огромного места, которое занимала музыка в быту народа, ее равноправного участия в других областях художественного творчества, известно, как много приписывалось средневековой наукой врачующей силе музыки, ее воздействию на психический строй человеческой природы, взаимосвязям со всей космической сферой.

[69] На протяжении длительной исторической эволюции отношение ислама к так называемым запретным искусствам, естественно, менялось. Но основной его постулат, касающийся ограничений в художественном творчестве, открытого

деталь: при всех разночтениях повседневная встреча с музыкой для мусульманина представлялась вполне закономерной и естественной, ибо она стала уже частью его каждодневной жизни. «Музыку слушать можно» — эта мысль прослеживается почти во всей научной и мемуарной литературе. В качестве подтверждения не раз приводятся ссылки на Мухаммеда, достаточно гибкое толкование им данного вопроса, указывается на его поведение в повседневном быту, которое, как известно, полностью не отвергало музыку.

Что касается второго после ортодоксального ислама толка (шиизма), то там, наоборот, музыка даже возводилась сектантами-суфиями в ранг божественных искусств, специально созданных, по их убеждению, для единения с богом, с аллахом.

Во всем этом сказались, видимо, с одной стороны, противоречивость самой консервативной исламской идеи о запретности искусств, а с другой — своеобразный духовный строй, характер народов определенного географического региона: их неукротимая любовь к прекрасному, потребность свободно, *эмоционально открыто* выражать свои чувства и переживания. В их интуитивном *пристрастии к подчеркнуто декоративному*, в стремлении высказаться в искусстве, и прежде всего в поэзии и песне, проявились восточный строй души, художественного мышления, тяга к возвышенным философским размышлениям и *огненно-пылким лирическим излияниям.* Мы отнюдь не склонны сужать сферу богатейшей восточной лирики, вобравшей в себя и отразившей в цветистом метафорическом убранстве все разнообразие социально-обличительных, гражданских, нравственно-дидактических, религиозных, тираноборческих мотивов. Но заложенные в народе творческие импульсы — медитативная философская лирика, особый яркий и «открытый» строй художественной образности всегда искали выхода в поэтическом слове и музыке. Здесь почти осязаемая изобразительность поэтической речи, красочная метафоричность сравнений — сродни яркой ладовой колористичности восточной монодии, рафинированному орнаментальному узору ее мелодики.

Удивительно, как эта изысканная легкость, эта свобода излияний закованы в рациональные нормативные каноны классического искусства. Но как ни парадоксально, именно канон стимулировал, будоражил творческую мысль, заставлял творческую фантазию художника искать в канонических рамках новые пути, неожиданные проявления и выходы.

Наглядным подтверждением этого тезиса могут служить принципы профессионального музыкального творчества Востока и прежде всего система макамата.

Неоднородность ислама, его историческая трансформация, наличие отдельных течений, включивших в сферу своей образной

проявления в искусстве человеческих эмоций и страстей, не подвергался пересмотру.

выразительности танец и музыку (речь идет прежде всего о суфиях), обусловили собой накопление ценных профессиональных традиций в данной сфере.

Сопровождающие мусульманский ритуал музыкальные формы и жанры: азан, речитация Корана, дервишские радения, религиозные обрядовые действа (таазие) — при всей своей функциональной ограниченности и регламентированности — выработали достаточно развитую выразительную систему средств художественного воздействия.

Таким образом, отстоявшиеся в разнообразных культовых песнопениях, мистериальных действах и радениях суфиев выразительные приемы, формы и жанры поэтического, музыкально-танцевального и драматического искусства — не что иное, как *область профессионального творчества.*

Эта сфера художественной культуры не только обогащает наши знания о традиционной музыке мусульманского Востока, но, бесспорно, расширяет область собственно профессионального творчества народов Ближнего и Среднего Востока, дает дополнительный и весьма ценный материал для исследования музыкальной культуры обширнейшего региона Азии и Северной Африки.

Как уже говорилось, непривычные для европейцев закономерности и прежде всего сама эстетика художественного творчества народов Востока обусловили в западной буржуазной науке ложные представления об отсутствии в странах Ближнего и Среднего Востока каких-либо форм профессиональной музыки. (Речь идет в данном случае о мусульманской культуре, имеющей, естественно, свою индивидуальную специфику.) Эти представления о традиционной музыке неевропейских народов постоянно культивировались; они превратились со временем в прочные, в чем-то незыблемые понятия.

Для возникновения некоторых спорных взглядов, утвердившихся в музыкальной ориенталистике, существовали и объективные исторические причины: сложность, подчас реликтовость социально-общественной структуры, сохранившей элементы более ранних формаций; устойчивость религиозно-кастовых факторов; свои внутренние законы функционирования социального сознания и быта; наконец, необычность национальных художественных традиций, *их неадекватность эмоциональной и образной системе искусства европейских народов.* Последнее, в частности, определялось всем строем творческого мышления народов: системой ритуально-мифологических и этических представлений, символико-метафорическим восприятием мира, особым отношением к мирозданию — философским созерцанием вечно живой природы, взаимодействующей с человеческой натурой и связанной в представлении восточных народов с ней глубинными внутренними импульсами и т. п.

В том, что в наши дни ряд востоковедческих проблем требует пересмотра, переоценки с новых современных методологических

позиций, есть и своя логика, и своя историческая закономерность. Эти приметы XX века дают о себе знать все чаще и на самых разных уровнях. Они определяются процессом сближения Востока и Запада, стремительным включением освободившихся народов в политическую и интеллектуальную жизнь нашей планеты. Таким образом, с одной стороны, происходит ломка традиционных взглядов, смещение отстоявшихся представлений о художественной культуре Востока в целом. И с другой — утверждение тезиса о вкладе развивающихся стран в мировую цивилизацию, активное участие многих народов в политических, экономических и культурных процессах современности.

Одновременно с тенденцией пересмотра духовного наследия народов мира, переоценкой искусства Востока, признания его подлинной эстетической значимости во многих странах Азии и Африки идет острая борьба за сохранение и утверждение своих национальных традиций. При этом пути обновления, развития отечественного искусства воспринимаются художественной интеллигенцией многих стран не всегда достаточно гибко. Они подчас сводятся к бескомпромиссному сохранению традиций. Довольно туманной видится ими перспектива современного развития национального творчества.

В сложный, противоречивый клубок сплетаются:

— проблема функционирования искусства в новой социально-общественной среде и психология восприятия художественного творчества в странах Востока;

— проблема развития национальных традиций и неизбежного ее соприкосновения с массовой культурой Запада;

— проблема сохранения национального наследия и концепция охранительности традиционного искусства;

— проблема приобщения к интернациональным формам музыкального творчества и опасность потери национальной специфики искусства;

— проблема освоения западноевропейской системы нотной фиксации и отказа от традиционных основ устного бесписьменного творчества.

Все эти аспекты центральной проблемы — традиций и современности — выдвигают, в свою очередь, очень сложный для музыкального искусства Востока вопрос о путях формирования нетрадиционного демократического или же элитарного искусства XX века.

Другой, не менее важный вопрос: насколько перспективно и жизнеспособно новое, условно называемое прогрессивное направление, отстаиваемое многими современными художниками Азии и Африки. Ибо отрыв традиционного искусства Востока, создавшего свою строгую и законченную систему, от естественной социальной и психологической среды лишает его главного — широкой, подлинно демократической, массовой аудитории, а следовательно, основной общественной, социальной функции.

На эти вопросы отнюдь не легко ответить, хотя подчас живая

творческая практика корректирует (но не всегда еще подтверждает) поставленные теоретически проблемы.

Почему современная музыкальная ориенталистика столкнулась с еще одной проблемой, которую можно лаконично обозначить: фольклор или профессиональное искусство? Какие обстоятельства определили тенденцию приравнивать профессиональную музыку устной традиции к народному творчеству?

Попытаемся вкратце перечислить основные факторы, способствовавшие утверждению подобной идеи.

Главная среди них — это традиция устного, бесписьменного функционирования профессионального творчества в подавляющем большинстве стран Азии и Африки. Здесь мы назвали, пожалуй, основную серьезную причину, которая могла сыграть решающую роль в утверждении подобных суждений. Ибо по всем остальным параметрам профессиональное искусство Востока не соответствует существу народного творчества (вернее, не идентично ему).

Прежде всего, профессиональное искусство Востока — удел музыкантов (притом немногочисленных), достигающих высоких знаний и навыков «ученого искусства», мастерства и творческого опыта в течение длительного обучения у признанных артистов и творцов. Издавна посвящение в профессиональные музыканты было доступно не каждому: оно требовало таланта, упорства и творческой самоотдачи. Длительный образовательный процесс предполагал жизнь в доме учителя (устада, гуру), который передавал своему ученику не только узкотехнологические навыки искусства, но весь комплекс философско-этических, нравственных знаний, необходимых для будущего художника. Сюда же входило освоение норм поведения и художественного творчества своеобразных гильдий профессиональных музыкантов. Подобные тщательно разработанные своды сохранились и дошли до наших дней. Укажем, например, на «Туркестанский устав-рисоля цеха артистов» (61) и др.

Далее: профессиональные музыканты Востока — это представители определенного социального сословия, касты, где искусство нередко является семейной профессией. Передавая премудрости своего ремесла, секреты музыкального творчества и исполнительства изустно из поколения в поколение, они поддерживали тем самым родовые художественные традиции. Подобная форма преемственности способствовала одновременно лучшему сохранению высоких завоеваний профессионального искусства, ее художественных традиций и методик.

Наконец, для средневековых музыкантов Востока (так же как Запада) искусство — это прежде всего профессия, ремесло, средство существования, а не предмет увлечения или развлечения (хотя на средневековом Востоке элемент развлекательности, одержимости искусством не был исключением). Совершенно очевидно, что функциональное значение этого искусства *принципиально отличается от фольклора*, той роли, которую он играет в жизни

людей, где народное песнетворчество — искусство скорее по форме, чем по функции. Это попросту составная часть его быта, повсеместной ритуальной деятельности и труда.

Нам кажется, что приведенные выше аргументы достаточно серьезны и не требуют более детального обоснования и подтверждения. Что же касается самой специфики бесписьменного профессионального творчества Востока (который, видимо, и заводит многих исследователей в тупик), то вопрос этот тесно связан с комплексом других серьезных проблем, со сложными внутренними законами жизни модально-монодической системы, еще недостаточно современной наукой изученной.

МАКАМАТ

При всей сложности объективных показателей: ограничений ислама в отношении музыкального искусства; устной, бесписьменной монодической традиции — восточный музыкальный профессионализм (в определенном регионе) не только реально существовал, но воздвиг прочную систему, не менее законченную и оригинальную, чем на Западе. Речь идет в данном случае об искусстве макамата — вершине восточного музыкального профессионализма, представляющем собой не что иное, как строго организованную систему музыкального мышления. Система макамата складывалась постепенно, на протяжении веков, усилиями многих поколений и народов обширного региона Ближнего и Среднего Востока.

Хронологические рамки генезиса искусства макамата в мусульманской культуре (ибо макам — продукт прежде всего мусульманской культуры)[70] довольно расплывчаты и подвижны. Данное обстоятельство — результат комплекса сложных исторических и социально-общественных причин, сопутствовавших жизни и творчеству народов мусульманского мира, народов, связанных в определенный период средневековья общностью жизненных судеб, единством религии и культурных традиций.

Не последнюю роль в стирании граней генезиса макама сыграли перманентные миграции населения, пестрота его этнического состава, подвижность государственных объединений в регионе в период существования и распада огромной восточной империи — Арабского Халифата.

Иначе говоря, географические границы формирования и распространения искусства макамата в обширнейшей зоне Ближнего и Среднего Востока, Центральной и Южной Азии, отмеченные нестабильностью, объективно поддаются обоснованию. Решающим фактором мог оказаться при этом также неодинаковый уровень развития художественного творчества, в частности музыки, у

[70] Мы основываемся в данном вопросе на утверждении Х. Кушнарева (см.: 41, 220).

многоплеменного и многоязычного населения огромного региона, именуемого мусульманским Востоком. Разновременное включение отдельных областей и народов в культурные процессы средневековья, их постепенное приобщение к профессиональным традициям, внесение своего рода поправок в эволюцию музыкального творчества — явление исторически закономерное.

Среди прочих причин, мешающих уточнению генезиса макама, не последнюю роль играет сегодня отсутствие фиксированных текстов богатейшего пласта традиционной музыки, ставшего определяющей ветвью профессионального творчества обширного региона на протяжении многих столетий. Именно отсутствие нотированных записей не позволяет судить с полной достоверностью о становлении и эволюции макама — наиболее высоком, совершенном проявлении профессионального музыкального мышления восточных художников.

Современная наука располагает, однако, достаточно обширной исторической и музыкально-теоретической литературой средневековья, в том числе трактатами, посвященными различным вопросам эстетики, психологии, искусства. В той или иной степени они затрагивают также вопросы профессионального музыкального творчества, в частности искусства макамата. Нередко по традиции музыкальные проблемы выделяются в отдельные, самостоятельные главы в больших исследованиях энциклопедического характера, посвященных вопросам математики и астрономии, медицины и биологии, психологии и этики, эстетики и художественного творчества. Сошлемся, к примеру, на универсальные труды великого ученого, музыканта и поэта Востока Ибн-Сины.

Вместе с тем не секрет, что большинство древних музыкальных (и не только музыкальных) трактатов нуждаются еще в тщательном изучении, расшифровке; они требуют серьезных научных комментариев. Причиной тому как методология средневековых ученых (принципиально отличная от современной), так и неадекватность терминологического словаря (а подчас и авторских позиций) на различных стадиях многовекового развития исследовательской мысли в обширнейшем культурном регионе. Именно потому дошедшие до наших дней теоретические труды древности не всегда проливают свет на интересующие нас музыковедческие проблемы, а подчас даже усложняют их. Нередко они ставят исследователей перед дополнительными трудноразрешимыми задачами.

Мы имеем в виду прежде всего пестроту, неунифицированность (подчеркнем — с современных позиций) терминологического словаря, а также тех имеющихся в распоряжении современных востоковедов разрозненных манускриптов, которые относятся к различным эпохам, авторам и представителям научных школ[71].

[71] Не менее существенным является то обстоятельство, что не все дошедшие до нас рукописи представляют собой подлинно научную ценность. Многие списки позднейших времен деформированы и искажены настолько, что на их основе трудно составить представление о том или ином трактате.

Расшифровка древних источников ставит ученых перед необходимостью постижения основного семантического смысла огромной по объему музыковедческой терминологии средневековья, отличающейся исключительной тщательностью разработки (помимо трудностей проникновения в собственно научную методологию). Не будет преувеличением сказать, что на Востоке, в частности мусульманском, терминологическую разработанность лексики можно уподобить орнаментальному богатству и рафинированности музыкальной ткани. «Вхождение» в специальную терминологию — это целая наука, освоение которой — необходимый этап формирования профессионального музыканта, артиста, творца. В этой специфике восточной художественной культуры кроется, возможно, особая закономерность. Она связана с природой устного, бесписьменного творчества, вынужденного словесно обговаривать и обосновывать любые технологические, смысловые, образные и стилистические оттенки исполнительства и творчества[72].

Не следует упускать из виду, что музыкальная терминология, впрочем, как и сами научные труды, основывалась на двух, а иногда на трех классических языках — арабском, персидском, а в более поздние исторические периоды — тюркском, подчас с примесью диалектных оборотов и бытовизмов, обусловленных национальной принадлежностью авторов, а также хронологическими и географическими рамками их жизнедеятельности[73]. Этот процесс знаменовал собой разрушение фундамента так называемой канонической науки Ближнего и Среднего Востока, основанной на арабо-персидском литературном языке, которая расшатывалась вместе с распадом Арабского Халифата и единой классической арабоязычной и персоязычной культуры Востока[74].

Следует в этой связи оговорить, что ближневосточная научная традиция (как, впрочем, и других регионов средневековой эпохи) определила собой весьма примечательное обстоятельство: независимо от своей национальной принадлежности и местожительства истинный ученый-энциклопедист (а нередко и поэт) обязан был владеть основными классическими языками Востока, а часто также — греческим и латынью.

Это диктовалось не только средневековой научной традицией, но и прямой, непосредственной связью ближневосточной культуры с античным наследием, преемственностью духовных завоеваний Средиземноморья и Передней Азии. Не случайно именно в этом

---

[72] Возможно, этого потребовала также семантическая многозначность арабского языка (который стал основой научной терминологии, «латынью» Востока), а также потребность специальной музыкальной терминологии, стремящейся к обозначению внутренних градаций и нюансов однородных терминов.

[73] Это подтверждают известные нам музыкальные трактаты позднего средневековья — Абдурахмана Джами, Абулькадира аль-Мараги, Дервиша Али, трактат «Адвар» Анонима XVIII века и др.

[74] В этой связи в советскую востоковедческую науку вошел термин «культура Арабского Халифата», очерчивающий хронологические, социально-политические и идеологические границы арабоязычной и персоязычной культуры Востока.

регионе возник и расцвел так называемый «восточный эллинизм», великолепными памятниками которого так богаты районы Северной Африки, Ближнего и Среднего Востока[75].

Возможность проследить за генезисом искусства макама, его становлением, выработкой образной сферы и стилистики должна быть связана с выяснением ряда обстоятельств его функционирования и, прежде всего, с самим термином, понятием макама.

Отметим, что при явно возросшем интересе к данной области профессионального творчества для музыкальной ориенталистики существует еще много «белых пятен». В частности, пока нет определенности в отношении самóго смыслового значения термина; общеизвестно лишь, что термин *макам* арабского происхождения.

При этом многозначность и многообъемность явления настолько очевидны, что науке предстоит еще выяснить ряд дополнительных вопросов: возникновение и подлинный смысл термина, распространение и формы функционирования макама, пути исторической эволюции, структурная и образная его трансформация. Не говоря уже о преемственности богатейших профессиональных традиций и навыков, связанных с искусством макамата, выработанных им на протяжении веков и представляющих собой реальный практический интерес для современных композиторских поисков и открытий. (Эта область, кстати, оказалась наиболее разработанной как в науке, так и в творческой практике композиторов и прежде всего композиторов Советского Востока; 44.)

При всех не решенных наукой вопросах у современных исследователей не должно возникать сомнений в том, что происхождение столь сложного художественного явления, как высокоразвитая система макамата, связано с подъемом духовной деятельности народов, их творческих сил в определенную историческую эпоху. Подтверждением тому само *искусство макамата* — его эстетическая сущность, *требующая высокого уровня* творческого мышления художника, глубоких *образно-философских и профессиональных обобщений.*

Подъем интеллектуальной жизни народов Ближнего и Среднего Востока в эпоху феодализма ученые не без оснований связывают с новой общественной формацией, с принятием единой монотеистической религии, с созданием мощного государственного объединения — Арабского Халифата. Активное и интенсивное внедрение арабского языка в научную терминологию[76], в духовное творчество народов обширной территории Азии и Африки — от берегов Атлантики до Индийского океана также подтверждает правомерность данного тезиса.

---

[75] Назовем Пальмиру и Босру в Сирии, Петру в Иордании, Баальбек в Ливане, Хатру и Ктесифон в Ираке, Тимгад в Алжире и ряд других всемирно известных архитектурных комплексов.

[76] В этом процессе складывания классической мусульманской литературы и искусства большая роль наряду с арабским принадлежала, как известно, персидскому языку, носителю великой древневосточной цивилизации.

Многозначность семантики арабского языка и, конечно же, многозначность самого явления, естественно, усложняет точную, адекватную транскрипцию понятия макам, вернее, интересующего нас музыкального термина. За последние годы исследователи неоднократно обращались к вопросу о происхождении и смысловой наполненности данного термина (44; 84; 98), что безусловно является одним из звеньев его всестороннего изучения, а также выявления внутренних закономерностей восточной профессиональной музыки.

Как отмечалось выше, словом *макам* — арабского происхождения. Буквально макам означает *остановка, положение, место.* Интересно, что этим термином квалифицировались одновременно литературные, живописные и музыкальные категории. Нам уже приходилось писать, что в музыке смысл данного термина точно не установлен. Но вполне вероятно, что он связан с обозначением устоев лада — макама, определяющих всю его структуру, модель, иначе «остановку» на основных опорных пунктах (29, 62). Принимая во внимание специфику ладовых образований восточной модальной музыки, принципиальное значение в их структуре ладовых устоев, так называемых основных и побочных опор, их местоположение в каждом, конкретно взятом случае, обозначенный контекст обретает уже реальные очертания. Речь идет об образовании различных ладов-макамов, в основе которых один и тот же звукоряд, но разные функциональные устои, что и определяет «лицо» данного лада, его эмоциональную и образную направленность.

Отметим, однако, что, как свидетельствуют новейшие исследования, собственно термин *макам* в научной литературе средневековья был зафиксирован, видимо, значительно позже, чем сформировалась сама система макамата[77]. Об этом говорят и отдельные рукописные расшифровки последних десятилетий, и позиция некоторых советских авторов. Так, касаясь данного вопроса применительно к музыке Средней Азии, Т. Вызго высказывает предположение, что дошедшие до нас термины, инструментальные составы, циклы шашмакома возникли значительно раньше, чем появились те сведения, которыми мы располагаем.

Конечно, утверждать это с полной убежденностью пока преждевременно, ибо тщательное изучение новых манускриптов, относящихся к более ранним периодам, прольет дополнительный свет на различные аспекты вопроса музыкальной теории и практики средних веков[78].

Для нас очевидно и важно другое: возникнув как результат высоких достижений профессионального творчества народов Вос-

[77] В частности, этот вопрос затрагивают С. Агаева (44, 54—60), Д. Рашидова (44, 47—53).

[78] В настоящее время ведутся большие изыскательские работы над расшифровкой средневековой музыкально-теоретической литературы, ее комментированием в Ереване, Душанбе, Ташкенте, Баку и других городах нашей страны, а также в крупных зарубежных востоковедческих центрах.

тока, *макам постоянно подвергался терминологической и смысловой трансформации;* он эволюционировал вместе со всей системой макамата, проявляя при этом свои специфические локальные, местные признаки и отличительные черты. Это важное с нашей точки зрения положение опровергает весьма спорную, ошибочную позицию о незыблемости канонического начала в макаме, его историческом консерватизме.

Так, на территории даже одних арабских государств, создавших в средневековье единую классическую культуру (известно, что макам — продукт именно этой эпохи), достаточно явственно вырисовываются индивидуальные, местные черты, тенденция к ассимиляции региональных признаков родственных культур. К примеру, иракский макам не может быть смешан с египетским или йеменским (в нем иногда обнаруживается больше черт, роднивших его с иранским мугамом) и тем более — с созданиями столь далекого географического региона, как Магриб. Парадоксально, что магрибские ноубы по сей день перекликаются с ладами, используемыми в современном испанском фламенко, испытавшем в определенный период воздействие традиций макамата Арабского Востока.

Если обратиться к среднеазиатскому макому, то и там в пределах близлежащих географических областей и при безусловной общности художественных традиций явственно вырисовываются локальные черты как сопредельных культур — узбекской, таджикской, туркменской, уйгурской и др., так и отличия более узкого диапазона. Назовем маком бухарский или хорезмский.

Раскрытие индивидуальных национальных черт искусства макама не входит в наши задачи. В настоящей работе для нас важно подчеркнуть *типологическую общность,* те качества, которые объединяют их, позволяют говорить об искусстве макамата как явлении *универсальном для профессионального творчества* народов широкой географической зоны — Ближнего и Среднего Востока.

При громадном различии и даже пестроте социально-этнического состава населения халифата, определенных языковых и диалектных барьерах, при наличии неодинакового уровня развития искусства в культурных центрах и на периферии, а также нестабильном отношении к нему официальных клерикальных кругов существование универсальной музыкальной системы в профессиональном творчестве поддается логическому обоснованию. Оно определялось общественно-политической и культурной общностью многоплеменного населения в определенную историческую эпоху, выработкой единой философско-этической и образной системы в искусстве.

Какие же идентичные по смыслу и значению термины фигурируют в средневековой музыкальной теории и какими сведениями в этой связи располагает современная ориенталистика?

На основании доступных нам работ, в том числе зарубежных, затрагивающих в той или иной степени вопросы этимологии

и генезиса термина *макам,* видно, что единой и определенной позиции по данной проблеме пока не существует. На этом сходятся все авторы (Х. Тума, Ю. Эльснер, Н. Тагмизян, Т. Вызго, С. Агаева и др.), призывающие к дальнейшей разработке вышеназванной проблемы. Не подлежит сомнению, что широта географии, многоуровневость распространения макама, а также его многовековая эволюция завуалировали хронологические границы возникновения, внесли в само понятие терминологическую неоднократность и пестроту. Так, по мнению Т. Вызго (44, 62), не исключена возможность перенесения на более ранние исторические периоды содержания, сложившегося в более поздние времена (в данном случае речь идет о среднеазиатском культурном регионе).

По авторитетному утверждению Х. Кушнарева, формирование системы макамата следует отнести к X веку (41, 220). Однако известно, что сам этот термин в музыкально-теоретической литературе названного периода почти не встречается; он появляется в трактатах более позднего времени. Современный арабский ученый Х. Тума основывается на средневековых свидетельствах, согласно которым первое упоминание слова макам относится к XIII веку (99, 2).

Действительно, в фундаментальных трудах великих ученых средневековья аль-Кинди, аль-Фараби, Ибн-Сины, Сафи ад-Дина и др. не всегда фигурируют этот термин или его аналоги в сегодняшнем их значении. Однако о вопросах лада, ладообразовании, сфере его эмоциональной выразительности говорится достаточно подробно и часто. Другое дело, что смысловая многозначность макама, его многоаспектность еще не была унифицирована наукой, приведена к общему знаменателю. И тем не менее фигурирует это понятие как элемент самых различных *проявлений природы лада,* ладовой структуры: макам — лад, мелодическая попевка, тетрахорд, функциональный устой и т. п. Иначе говоря, проблема макама давно уже занимала умы великих ученых средневекового Востока, что лишний раз подтверждает генетическую природу макама-лада, вскрывает первооснову самого явления.

В раннем средневековье теоретически не были разработаны также формообразующие закономерности макама, что привело со временем исследователей к более широкой трактовке самого явления: рассмотрению макама на уровне структурно-формообразующем (композиционном), стилистическом и жанровом. В новейших работах советских ученых макам оценивается как явление широкого обобщающего характера, как принцип профессионального музыкального мышления народов Ближнего и Среднего Востока.

Многомерность феномена макама, возможно, способствовала наличию разночтений и в отношении существа, смысловой наполненности самого термина. В исследовании Ю. Эльснера (84, 5—6), посвященном египетскому макаму, приводятся ссылки на позиции крупных зарубежных востоковедов по этому вопросу, их научное

обоснование понятия макам. Все эти позиции в чем-то соприкасаются, даже скрещиваются, но полностью не совпадают.

Термин макам Р. Лахман трактует как мелодическую структуру, тип мелодии; А. Идельсон — как лад; Р. Д'Эрланже — как тему, но не лад; К. Закс — как мелодическую модель; В. Виора — как тип мелодической формулы; Б. Сабольчи — как универсальную модель... Эти примеры можно дополнить новейшими характеристиками макама как типа импровизации на лад (Х. Тума), мелодической модели (Э. Зонис), принципа формообразования (С. А. эль-Холи), становления лада (А. Сайгун), жанра или формы (ряд советских авторов: Э. Абасова, Н. Мамедов и др.).

Не возникает сомнений, что столь различная, многоаспектная трактовка термина — свидетельство емкости, многомерности явления, его широты и эстетической универсальности. Вместе с тем из самой схемы научных толкований, приводимых Ю. Эльснером, видно, что основным качественным показателем, критерием измерений макама является в первую очередь ладоинтонационная сфера (связанная в свою очередь со становлением лада и импровизационной формы, ею определяемой).

Нетрудно обнаружить, что терминологические разночтения — явление довольно характерное не только для далеких исторических периодов, но и для отдельных областей в пределах одного государственного объединения, в частности Арабского Халифата — государства, связавшего многие страны и народы общностью культурных и художественных традиций.

Вместе с тем при всей ускользающей от исследователя определенности, подвижности терминологических обозначений функциональная приверженность макама к *образно-эмоциональной сфере* несомненна. В этом, видимо, заключалась ее *основная генетическая природа.* К сожалению, этот существенный фактор акцентируется советскими учеными пока еще недостаточно.

«Привязанность» макама к конкретной художественно-этической идее, стойкость распространенных на Востоке образно-ассоциативных представлений и символики, закрепленные за каждым из них, видны даже невооруженным глазом[79].

Уже в средневековых исследованиях, посвященных теоретическим и практическим аспектам функционирования искусства макамата, на разных уровнях его исторического развития макам всегда и незыблемо отождествлялся с ладом, точнее, его образно-эмоциональным строем, сферой психологического воздействия на всю живую природу.

Таким образом, основное содержание макама в процессе его длительной эволюции никогда, вероятно, не подвергалось «размыванию». (Менялось, видимо, лишь терминологическое его

[79] Показательно, что эта тонко разработанная в науке этико-философская система проникла в сферу каждодневного быта населения Ближнего и Среднего Востока (см.: 32, 140—147).

определение.) Правда, образная емкость и структурно-композиционная универсальность макама, принципы становления формы, выработанные им, значительно раздвигали границы ладового, в том числе идейно-образного содержания, что и позволило в наше время приложить к этому сложному явлению новые параметры измерения.

Итак, основная смысловая нагрузка термина макам всегда (как в раннем, так и позднем средневековье) отличалась достаточной определенностью и образной конкретностью.

Макам для народов Ближнего и Среднего Востока по сей день сохранил свой *основной и единственный функциональный смысл*, значение. Это *лад* с конкретной и четко выраженной *образно-эмоциональной,* а потому *определенной психологической сферой воздействия.*

На Арабском Востоке, в частности в Ираке, а также в Иране и особенно в мусульманской Индии границы образно-ассоциативных связей, заложенных в природе макама-раги (точнее, возможности раскрытия психоэмоциональных состояний), в представлении народов очень широки. Теоретически они безграничны, так же как безграничны состояния человеческого духа, формы его эмоциональных «выходов».

Учение о психическом, эмоциональном воздействии музыки на человека, на живую природу, на проявление его внутренних связей с мирозданием, с космологической системой нашло глубокую и тонкую разработку в древности (вспомним древнегреческую теорию об этосе). Особенно велико было ее значение для народов Востока, обладающих тончайшим психоэмоциональным складом духовной натуры[80], народов, создавших к тому же богатейший эпос, удивительный мир сказочных и мифологических героев.

Макам, тесно связанный поначалу с культово-ритуальной областью жизни народов Древнего Востока, вобрал в себя и отразил философско-этические представления соответствующей эпохи и, естественно, географического региона. Эти представления, зафиксированные в системе макамов, несмотря на их жесткую канонизацию, менялись; они претерпевали определенную историческую транформацию, обусловленную изменениями в социальной структуре самого средневекового общества.

Однако основная эстетическая функция макама, природа его эмоционально-психологического воздействия на человека, глубокая связь с миром, его окружающим, оставалась в представлении восточных художников традиционного направления незыблемой вплоть до XX века.

Взаимосвязь с окружающим миром, природой, временна́я функция этого искусства проявляется очень отчетливо при ознакомлении со средневековыми музыкальными трактатами. Теоре-

[80] Известно, что лечение музыкой представляло на средневековом Востоке самостоятельную и широко разработанную область медицины, перенятую позже Западной Европой.

тическое обоснование эмоциональной природы макама, его силы, его прямого влияния на духовную сферу человека занимает особое внимание ученых древности. Даже в трудах позднего средневековья поражает упорная скрупулезная разработанность именно этого аспекта. Сошлемся на трактат «Адвар» Анонима XVIII века. Позиция его автора мало чем отличается от традиционного учения о временно́м назначении музыки. Лады-макамы квалифицируются им соответственно времени су́ток, особенностей климата, а также темперамента человека, его характера, даже цвета волос или кожи. Приведем небольшую выдержку из названного трактата: «Какой макам приятен натуре какого человека, какой брюнетам, какой белокурым, тем, что не желты и не черны? Так, у темноволосых натура горячая и сухая, им подходит макам Ана-Ирак... тем, у которых натура горячая и влажная, повинуется макам Исфахан. У русоволосых натура прохладная и сухая, им повинуется макам Раст, у светловолосых — прохладная и влажная, им повинуется макам Кучек...» (13, 29). Любопытно при этом, что в арсенале автора фигурируют исторически наиболее «стойкие» макамы с ярко выраженной сферой эмоционального воздействия на слушателей (Раст, Ирак, Исфахан, Кучек).

Тончайшая градация человеческих чувств, эмоциональных и психических состояний определила также тщательно разработанную (в теоретическом плане) ладовую, интонационную, звуковысотную систему образов, символов, знаков, их связь с конкретными проявлениями душевных переживаний и эмоциональных состояний. Так, не только каждый лад — макам-рага, но любой звук обладает, по представлению восточных, в частности индийских, ученых, способностью вызывать определенные ассоциации, конкретную реакцию человеческой натуры, и не только разумной, но и всей живой природы (50, 35—140). Небезынтересно (для уяснения приверженности музыкантов Востока к тщательному отбору макама-раги, к сохранению чистоты, однородности их строя) и то обстоятельство, что, по твердому убеждению ученых, любая музыка, *рага*, мелодия может вызвать лишь *одно чувство, одно психологическое переживание*[81]. Именно в силу этой сверхзадачи каждый макам для художника — это один конкретный образ, одно эмоциональное состояние. Понятно в этом контексте, как возникла тончайшая разработанная в теории шкала одного эмоционального состояния. К примеру, лад, призванный раскрыть «нежность», «еще большую нежность», «огромную нежность», «необъятную нежность» и т. п.— подобную градацию единой эмоциональной гаммы приводят многие средневековые ученые (22). Вот почему для восприятия человека Запада в макаме отсутствуют контрасты. Добавим — *европейского типа,* ибо макам не лишен *контрастов внутренних.*

[81] Нам известна целая система так называемых *врачующих* макамов и мелодий, макамов *любовных, философских* и других, разработке и обоснованию которых на средневековом Востоке уделялось серьезное внимание.

Итак, каждый лад макам-рага способен (и должен) выразить лишь *одно состояние* человеческой натуры, вернее, *погрузить* человека в это состояние. Причем чем дольше, продолжительнее сумеет художник-творец продлить жизнь идеи-образа, то есть макама, «фильтрующегося» (термин А. Сайгуна) в процессе становления формы, иными словами — «жизнь лада», тем сильнее, глубже и ощутимее окажется выразительная сила музыки, искусства. Поэтому практически процесс исполнения макама не был ограничен во времени; он мог длиться от получаса до двух-трех часов! (В зависимости от реализации музыкантом своей художественной идеи, своего слышания макама.) Естественно, подобное функционально направленное, эмоционально нацеленное искусство могло существовать в определенных исторических условиях, в конкретной социальной, географической и психологической среде[82]. Его восприятие, умение «читать» эмоциональный подтекст, знак-идею воспитывалось у восточного человека с детства, так же как умение понимать и высказываться на родном языке. Закономерна поэтому удивительно живая, непосредственная реакция восточного слушателя на эту музыку. Она может захватить его целиком, буквально заворожить, довести до экстатичного состояния [83], в то время как человека Запада она, как правило, оставляет равнодушным. Европейца, впервые соприкоснувшегося с искусством макамата, оно нередко приводило в состояние тоски и уныния. Первое, что обычно фиксировали западноевропейские путешественники, миссионеры и даже музыканты,— это ощущение бесконечно монотонной, однообразной, подчас тоскливой музыки.

Макам — явление сложное не только с точки зрения проявлений его идейной, образной сферы. Структурная организация макама также зависит от ряда причин, действующих в комплексе. Для людей неподготовленных, профессионально неискушенных в премудростях традиционного творчества нелегко не только разобраться, вникнуть в существо, но и усвоить все тонкости этого высокого искусства. Не случайно изучение системы макамата всегда требовало художественного таланта, упорства и профессиональных знаний[84].

Так, даже определение, распознание того или иного макама требовало теоретических и практических навыков. Ибо решал в этом случае не только конкретный, точно зафиксированный звукоряд, а *интонационные обороты,* в нем заключенные,— по-

---

[82] В данном случае мы не говорим о непреходящих универсальных эстетических ценностях искусства макама-раги.

[83] Иначе говоря, здесь происходит творческая реализация основной эстетической идеи, заложенной в макаме-раге. На этой же закономерности основан и принцип суфийских радений.

[84] Обычно обучение искусству макамата, его практическим и теоретическим навыкам занимало не одно десятилетие в жизни художника. Часто оно являлось семейной традицией, усваиваемой будущим профессиональным музыкантом с детских лет.

следовательность звуков, место расположения ладовых устоев, структура тетрахордовых сцеплений. Еще одно немаловажное обстоятельство, определяющее организацию (структуру) макама: все звуки лада пребывают в прямой жесткой зависимости от его тоники, мало того, их мелодическое движение регламентировано правилами внутреннего строения данного лада.

Именно комплекс перечисленных выше причин определяет истинное лицо того или иного макама, его название, сферу эмоционального приложения, родственные связи, его временну́ю функцию и т. д.

Не просто также уяснить взаимодействие внутриладовых связей и тяготений, совместимость того или иного макама с другими (макамами определенного круга), усвоить комплекс возможных композиционных приемов (например, форм мелодических каденций), структурных и стилистических особенностей данного лада и т. п. Не случайно всем этим вопросам посвящались многочисленные трактаты и теоретические разработки в различные исторические периоды функционирования искусства макамата.

Знание и соблюдение традиций нормативного искусства макамата определялось не только социальной структурой средневекового общества. Оно, как это ни парадоксально, было необходимо художнику для свободы творческого процесса.

При всей видимой скованности, ограниченности артиста нормативами восточной традиции искусство макамата дает огромный простор творческой фантазии художника, раскрытию собственных индивидуальных возможностей. Ибо музыкант, как пишет Ю. Плахов, «сталкивается с необходимостью выбирать из поистине необозримого количества способов, средств, принятых в данной системе творчества, единственно ему необходимое» (52, 31). Этот сложный творческий процесс проявляется в мелодической и ритмической изобретательности, в выявлении глубинных внутриладовых связей, в принципах организации формы, наконец, в создании выразительной эмоциональной среды, той необходимой музыкальной атмосферы, которую призван создать макам[85]. Здесь талант, художественный вкус и вдохновение артиста имеют решающее значение. В этой связи нетрудно понять, что искусством макамата мог владеть только высокоодаренный и высокопрофессиональный музыкант. Возможно, именно эти качества оказывались решающими в музыкально-поэтических турнирах-состязаниях средневекового Востока, где нередко на равных соперничали артисты высокой профессиональной культуры.

При всей кажущейся на первый взгляд однотонности, «монохромности» макам — явление отнюдь не одноплановое. Это проявляется в его драматургии, композиционной структуре, принципах формообразования, организации цикла и прежде всего — в бо-

[85] Данное обстоятельство особенно важно для нас при обращении к проблеме личностного в музыкальном творчестве Востока.

гатстве ладообразования, «жизни» лада, иначе говоря, в природе самого феномена макама.

Внутренние законы музыкальной драматургии и формообразования требуют контрастов (пусть тончайших, еле уловимых — не адекватных контрастным противопоставлениям европейского классического искусства). Такой универсальный принцип, необходимый для движения, развития музыки во времени, присущ и искусству макамата. Однако в нашей науке утвердилась довольно спорная точка зрения о полном отсутствии контрастности в музыке Востока, в том числе и в искусстве макама-раги. (При этом не принимается во внимание даже сама структура контрастного цикла, присущая искусству нубы или шашмакома.) Видимо, вся сложность связана здесь с тем, какова природа, каково качественное отличие контрастности, свойственной музыке Востока или Запада. В этом плане особого внимания заслуживает природа ладообразования, функционирования внутриладовых взаимоотношений, связей, определяющих в целом динамику формообразования макама, стимулирующих и регулирующих движение.

Мы знаем, что помимо реализации художником конкретного структурно-композиционного плана непременным и неизбежным условием для становления макама как формы являются внутриладовые отклонения. Подчас это еле заметные, трудноуловимые переходы в близкие, родственные тональности и ответвления лада. Они сопровождаются неизменным и столь же гибким, деликатным возвращением в основной лад. Примечательно, что для выявления внутренней потенции макама, его живой энергии, выразительных возможностей (а также для слушательского восприятия) определяющим фактором является умение художника раскрыть, до конца исчерпать эти ладоинтонационные возможности, контрасты, которые должны обнаружиться в процессе становления центрального лада[86]. Это одна из очень существенных, но малоисследованных особенностей, на которой, к сожалению, не фиксировалось внимание наших ученых. Но именно данное обстоятельство могло бы способствовать опровержению несостоятельного, но достаточно прочно утвердившегося мнения об отстутствии в восточной музыке контрастов, в том числе любых внутриладовых модуляционных отклонений.

Речь может идти здесь прежде всего об иной специфике, *ином типе контраста,* который не может и не должен рассматриваться с позиций западноевропейской музыки. Именно в этом аспекте можно понять, сколь велико для восточной музыки значение широко культивируемых в творческой практике специфических форм проявления контрастности. Мы имеем в виду огромное, принципиальное значение *интонационно-тембровых, регист-*

[86] По сей день поражает нас удивительно чуткая (и бурная!) реакция восточного слушателя на выявление традиционным художником этой музыкальной сферы.

ровых контрастов, а также тончайшей ладовой и *орнаментальной нюансировки.* Ибо, по существу, эти переходы, *ладовые «светотени»* (хочется уподобить названные отклонения светотеням в живописи, вносящим живое дыхание, трепетность в крупное полотно художника) достигаются за счет смены *ладовых устоев,* за счет изменения регистровых *уровней* разрабатываемой мелодической ткани (в чем кроется один из главных драматургических и формообразующих принципов макама).

Для непривычного слуха структура макама трудно поддается определению. Импровизационный принцип формообразования, который может иметь бесконечное множество проявлений, «текучесть» музыкальной ткани, связанная, по существу, с *перманентной ладовой, мелодико-интонационной* и *ритмической разработочностью,* стирают границы формы, придают ей некую неуловимость. Для европейца макам-рага подчас нечто аморфное, своеобразная «монотония роскоши»[87]. В этом его качестве, возможно, действительно прослушивается та удивительная внутренняя спаянность, сквозная пульсация ритмоинтонации, динамичность развития всей фактуры, которая определила *масштабность* макама-раги (речь не столько о протяженности, сколько об объемности названного феномена).

Как уже говорилось, европейцев, впервые соприкоснувшихся с этим искусством, оглушало и даже удручало беспрерывное и однообразное, с их точки зрения, развитие музыки: ее текучесть, безграничность в движении, отсутствие четко выраженных очертаний структуры.

Однако при всех локальных отличиях (ибо проявления принципов макама-раги очень разнообразны) внутренняя структура, драматургия макама прослеживается достаточно ясно. Более того, она подчинена математически точной, рациональной логике, служащей своеобразным стержнем, на котором зиждется форма[88].

Гармоничное равновесие между традиционным каноном и импровизационной свободой творчества — незыблемая основа искусства макамата. Их функционирование всегда взаимообусловлено. Поэтому канон и импровизация повсеместно выступают в диалектическом единстве. И очень точно в этой связи определение Ю. Плахова, что «реализация одного вне другого» невозможна.

Можно обозначить такие ведущие драматургические и формообразующие принципы, на которых выросло искусство макамата. Оно основано, с одной стороны, на главном, определяющем принципе — непрерывной и последовательно возрастающей *динамизации формы,* неуклонном *нагнетании эмоциональной энергии лада-макама* (не следует забывать, что функциональное назначение макама-раги — постепенное вовлечение слушателя в опре-

---

[87] Слова Б. Асафьева, сказанные по поводу музыки А. Хачатуряна.

[88] В этом плане интересна статья Ю. Плахова, посвященная данному аспекту исследования среднеазиатских макомов (44, 94—109).

деленное эмоциональное состояние, своего рода экстатическое слияние человека с природой, самим искусством). Ибо музыка, по убеждению людей Древнего Востока,— составной элемент всей космологической системы.

И с другой стороны — в макаме соблюдены определенные универсальные принципы музыкальной драматургии, в данном случае основанные на *разноплановом контрасте:* ладовом, темброво-регистровом, динамическом, вокально-инструментальном, ритмическом. Эти внутренние контрасты[89] бесконечно многообразны, но они подчас очерчены настолько тонко, еле уловимо, что поддаются фиксации лишь тренированным слухом. (Касается это прежде всего ладоинтонационной разработки мелодики.)

В эпоху расцвета искусства макамата не меньшее значение, чем протяженности процесса ладообразования макамного цикла, всей композиции, придавалось также *гибкости, естественности развития целого,* соответствующих гармоническому идеалу времени, эстетическому эталону средневекового канона. Постепенно, когда строгая нормативность искусства (связанная прежде всего с ритуальной сферой жизни народов) начала ослабевать, когда следование каноническим нормам соблюдалось художниками не столь убежденно, когда искусство макамата вышло, по существу, за пределы придворной и ритуальной обрядности и испытало сильное воздействие народного творчества, незыблемые устои макама-раги стали расшатываться, а подчас и утрачиваться вовсе. Эти изменения проявились в образном строе, в драматургии и стилистике макама (демократизация, высвобождение из-под гнета культово-ритуальной идеи, знаковой системы и символики).

Качественно новым явлением становится свобода при выборе художником макама, изменение значения его этической и временно́й функции. Можно предположить, что в новейшее время срабатывает уже не столько философско-этический, сколько собственно эстетический канон: акцент не столько на выборе артистом *макама-символа,* сколько *макама — художественного образа.* Утрачивается в определенной мере присущая ритуальной музыке развернутость во времени, непрерывность, внутренняя напряженность, граничащая с экстатичностью. В этой связи заметно сокращаются размеры макама-раги. Все меньше соблюдается (а со временем полностью предается забвению) временна́я функция этого искусства, жесткая «привязанность» макама-раги к определенному времени года, сезона, суток. В творчестве современных традиционных художников эта норма уже полностью опускается.

Со своеобразной исторической трансформацией искусства макамата в нем стали явственно проявляться также элементы цик-

[89] В данном случае мы не говорим о контрастности внутри самой структуры, организации всего цикла.

личности, сюитности. Это достигалось за счет более свободного включения отдельных песенно-инструментальных фрагментов и даже законченных композиций. Внутренние границы сквозной, по существу, формы четче разграничивались и обозначались в структуре композиции, цикла, жанра. В связи с этим в творческую практику стала вводиться и соответствующая терминология (уточняющая внутренние границы и названия разделов).

Более свободное обращение художников с музыкальным материалом, вернее, сознательная «недооценка» традиционных канонических норм, смыкание классического искусства макама с городским профессиональным творчеством, влияние на его драматургию и стилистику фольклора вносят определенные коррективы как в композиционную структуру, так и в общий художественный строй.

Изучение музыкально-теоретических трактатов позднего средневековья свидетельствует о том, что при строгом следовании закономерностям ладовой природы, ладовой организации целого в искусстве макамата вполне правомерным стала практика циклизации пьес; включение самостоятельных танцевальных и песенных разделов, интермедий, перестановка частей, неполное исполнение узаконенных традиционных форм и т. п. Это подтверждает «открытость» самой крупномасштабной циклической структуры макама.

Таким образом, в процессе исторической эволюции происходит демократизация искусства макама, своеобразный взрыв его единой символико-образной идеи, его строго эмоциональной нацеленности, расчленение и дробление формы изнутри. Записи позднейшей традиции различных художественных школ, относящиеся к XVIII—XIX векам (к примеру, шашмаком), свидетельствуют о названном явлении.

Пока трудно дать однозначный ответ: проявление ли это сугубо местной национальной среднеазиатской традиции или процесс, связанный с угасанием самого искусства макамата. Вероятно, распад сквозной динамичной музыкальной формы (каковой представляется нам макам в пору высокого развития традиции) — еще недостаточный аргумент в пользу данного тезиса. Ведь в Иране, например, в стране, где искусство мугамата достигло подлинных вершин, существует понятие дастгях — крупной вокально-инструментальной композиции, способной объединить в единое циклическое построение несколько классических макамов. Одновременно в родственном иранской культуре таджикском шашмакоме мы наблюдаем явственные черты демократизации, близость к народному творчеству. Это относится и к их поэтической основе, и собственно музыкальной структуре и стилистике[90].

---

[90] См. об этом работы современных среднеазиатских исследователей (44).

Таким образом, в искусстве макамата в определенный период как бы идет параллельный процесс: с одной стороны — укрупнение, организация развернутых циклических форм, а с другой — явственный поворот к фольклору, смыкание с его образной сферой, стилистикой, жанрами. Подтверждение тому не только поэтический строй, но тенденция переноса, включения в цикл макама народных песенных и танцевальных форм, внутреннее дробление крупных музыкальных построений. В некоторых макомах, например, насчитывается до тридцати-сорока замкнутых построений. Так, известный маком Дугях (шашмаком Бухары) состоит из сорока двух разделов. Показательно, что объединение — циклизация — один из основных драматургических принципов организации крупных форм в традиционной музыке мусульманского, в частности Арабского, Востока (зафиксированный в научной литературе еще в эпоху правления Аббасидов).

Основным типологическим признаком макама являются: строго *каноническая модель* и творческая интуиция, *интерпретация художником самой модели.* Отсюда возникновение в музыкальной ориенталистике термина «авторская версия», заменяющая нередко термин «импровизация».

В большинстве случаев по своей структуре макам — это крупная вокально-инструментальная форма с внутренней (в неодинаковой степени выраженной) контрастностью частей и разделов. Объединяющим стрежнем всей развернутой (сквозной по принципам развития) формы является единство ладового, образно-эмоционального строя и логика тематической разработки.

Велика в искусстве макамата поэтическая основа, оттеняющая, уточняющая идею макама, образное содержание его центральной идеи. В мусульманском искусстве такого рода философско-этическим стержнем стало творчество великих мыслителей прошлого — высокая классическая поэзия народов Ближнего и Среднего Востока. «Оттолкнувшись» от древней собственно ритуальной первоосновы, классическая поэзия взяла на себя существенную этическую (и нормативную) функцию. Именно через поэзию в макаме получили яркое смысловое выражение философские, религиозные, нравственно-дидактические понятия и эстетические нормы определенной эпохи.

Специфической особенностью макама можно считать синтетичность его природы, впитавшей и органически претворившей разноплановые принципы организации музыкального материала, формы (не говоря уже о возможностях расширения выразительных средств за счет подключения смежных искусств)[91]. Здесь проявилась, вероятно, та высокая степень обобщенности, концен-

[91] Апелляция к разным видам искусства с целью уточнения и углубления образной сферы характерна для художественного творчества Востока. Так, к выразительным средствам музыки нередко подключаются живопись и каллиграфия (см. также пластические искусства, в частности, танец с символической знаковой системой, например, мудра — в индийском искусстве раги и т. п.).

трированности профессиональных традиций средневековой музыки, которые обусловили *универсальность, масштабность* макама.

Многоаспектность проявления профессиональных традиций не исключает наличия в этом искусстве четко выраженных типологических признаков, в первую очередь в плане структурно-композиционном и формообразующем.

Естественно, в едином потоке взаимодействуют в макаме широко льющаяся, раскованная мелодия импровизационного склада (без четких метрических и ритмических акцентов и тактовых делений) и разнохарактерные замкнутые построения либо эпизоды песенного или танцевального характера с явственно выраженными элементами ритмической периодичности и квадратности.

Специфическое отличие формообразования — это отсутствие повторов и контрастных противопоставлений европейского типа[92]. Господствующим принципом становится здесь свободное сквозное развертывание мелодико-интонационного материала, широта тематической разработки. В этой естественности мелодического движения можно усмотреть *богатство разработочного принципа* и профессиональные достижения музыки Востока.

Все движение мелодической ткани подчинено внутренней строго организованной логике. Основным драматургическим принципом развития макама становится, как отмечалось, принцип последовательного динамического (и эмоционального) восхождения, «захвата» мелодических вершин и регистров. Это достигается соответствующей организацией ладоинтонационной и мотивной разработки на разных регистровых и динамических уровнях. Так, мелодический комплекс каждого последующего раздела группируется вокруг основного ладового центра; устои лада опеваются, подчеркиваются до тех пор, пока они функционально не утвердятся. Показательно, что каждая звуковая зона, каждый последующий ладовый центр располагается выше предыдущего. Ведущая мелодия как бы «карабкается» все выше и выше к кульминационным точкам, опорам. Здесь могут быть использованы секвенционное восхождение, вариантное проведение тематизма на новом звуковысотном уровне, его орнаментальное обыгрывание в более высокой зоне, регистровая перекличка с поступенной динамизацией мелодических звеньев и т. п.

Регистровые «захваты» усиливаются соответственно динамическим (и ритмическим) нагнетанием; они подчеркиваются напряженностью и динамизацией партий певца и инструменталиста. Основные заданные ритмоформулы, трансформируясь, дробятся, обретая сложный метроритмический рисунок. Партия инструменталиста и особенно *вокалиста* драматизируется за счет перехода в напряженные высокие регистры.

---

[92] Показательно, что при развертывании мелодической ткани макамата принцип точного, дословного повтора почти не встречается.

Природа макама требует выявления всех внутренних ресурсов лада. Она предполагает постоянное обогащение, обновление, расцвечивание монодии. В свободном, естественном течении музыки, в развитии мелодической и ритмической ткани происходит процесс незаметного, но постоянного видоизменения, *качественного обновления, «вызревания»* монодии. Так же как макам-лад «фильтруется» по мере своего раскрытия, становления, так и ритмоинтонационный строй макама в своем постоянном движении видоизменяется, оборачивается для слушателя все новыми и новыми гранями, словно освещается изнутри. В подобной постоянной *качественной трансформации* музыкальной ткани — один из главных (и весьма ценных) методов формообразования макама, логика его становления. Именно она таит в себе огромные потенциальные возможности развития, движения, обновления. Не случайно это качество дает основание некоторым современным среднеазиатским ученым усматривать в макаме своеобразные черты «восточного симфонизма». Даже не ставя перед собой цели подобных не всегда правомерных аналогий, многие исследователи видят в формообразовании макама и сквозной принцип «прорастания» музыкальной ткани, и оригинальную непрерывную стихию развития музыки. «Музыка мугама течет непрерывным потоком, в котором что-то меняется, что-то остается. Этот малозаметный, но постоянный процесс развития пронизывает всю музыку мугама»,— пишет Д. Мамедбеков, характеризуя азербайджанский мугам (45, 8).

Более «выпукла» для непривычного слуха метроритмическая основа макама. Здесь *единый принцип восходящего развития,* динамизация всей композиции прослеживается четче. Самостоятельная, действующая почти полифонически партия ударных инструментов обнаруживается не только музыкально, но даже чисто визуально; она, кстати, всегда впечатляет слушателя. Виртуозная техника и подлинный артистизм ударника как бы представляют собой независимую, сольную партию в ансамбле. Между тем именно ритмическая партия, которая неоднократно вносит в музыкальную ткань элементы полиритмии, становится своеобразным стержнем, создает опору, на которой как бы держится форма. Ее структурно-организующая роль в макаме несомненно очень велика. При всей своей независимости, неисчерпаемых возможностях трансформации и перевоплощения (дробление, вырьирование метрических членений, динамизация и т. п.), во многом зависящих от изобретательности и мастерства музыканта, ритм всегда *подчинен* основной, *целостной концепции* макама.

Ритмика макама, как правило, обусловлена самой структурой модели, логикой формообразования в целом. Так, речитативно-декламационный характер ведущих разделов цикла (введение, заключительная часть, иногда тесниф), определяемый часто поэтической основой, не требует соблюдения строгой периодичности, акцентуации слабых и сильных долей мелодики, тактовых членений. Здесь многое зависит от ритмики стиха. Длительное, не-

торопливое опевание ладовых устоев, замедленный темп, соответствующий философско-созерцательным поэтическим излияниям художника, наличие множества цезур, связанных с самим характером медитативной лирики, во многом способствует *сглаживанию метрических граней.* Этим частям совершенно не свойственна квадратность некоторых мелодических структур и эпизодов инструментального, по преимуществу танцевального склада. Ощущение полной раскрепощенности (в песенно-декламационных разделах) придает гибкая, «капризная» ритмика, следующая за поэтическим текстом. В ней отсутствует четкая периодичность метрических членений.

В логике соотношения разнообразных контрастных эпизодов исследователи искусства макамата справедливо усматривают строгую и мудрую последовательность.

Как отмечалось, в период позднего средневековья макам, видимо, уже представлял собой развернутую форму с чертами цикличности. Он мог вместить в себя более или менее законченные, четко очерченные сочинения и композиции самостоятельного — вокального либо инструментального, а чаще всего — вокально-инструментального назначения. Так, в классический арабо-иранский макам входят составной частью новые завершенные разделы, призванные выразить определенный эмоциональный — образный и поэтический строй (и, по существу, выйти за рамки «заданной» макамом образности). Это вступление (дерамед), песенные и танцевальные разделы: ранг, тесниф, гяф и др., выдержанные в строе основного макама. Замкнутые разделы перемежаются как бы с «размытыми» в метроритмическом отношении, импровизационного склада эпизодами (нередко речитативно-декламационного плана), которые пронизывают собой всю ткань произведения. Здесь можно говорить о своеобразном принципе рондальности, где импровизационные разделы как бы представляют собой рефрен.

Упомянутое явление — трансформация классической структуры макама — вызывает аналогии с касыдой, ее значением для музыкально-поэтического творчества раннего средневековья, ее исторической эволюцией.

Здесь, так же как в древнеарабской касыде, можно говорить о синтезировании, а затем, наоборот, вычленении отдельных самостоятельных форм из крупного, развитого построения циклического типа со строго фунциональным назначением каждой из них[93].

Особую роль для всей композиции макама играет введение. В нем как бы происходит становление основной модели макама, «нащупываются» ладовые опоры, утверждается главная ритмо-

[93] Процесс здесь почти аналогичен — как и в арабской поэтической касыде, сначала вобравшей в себя основные типологические особенности древнего синкретического искусства бедуинов, а затем давшей жизнь самостоятельным поэтическим произведениям (занявшим прочное место в классической художественной культуре мусульманского Востока).

мелодическая структура, прорастающая в будущем. Здесь же создается эмоциональная атмосфера, выявляется ладовая стихия конкретного макама. Все это подготавливает слушательскую аудиторию к образно-эмоциональной сфере заданного макама.

Существенное место в общей композиции, в создании цельности, законченности принадлежит также заключительному разделу, наделенному чертами репризности. Основная его функция — возврат к центральному ладовому устою и первоначальному звуковысотному уровню макама. Достигается это разными путями, в зависимости от индивидуального видения художником творческой идеи. Здесь возможны подготовленные коды, к которым автор подходит исподволь; есть также случаи неожиданного, внезапного «срыва» развития, достигшего своей кульминации (аналогичного принципу «Болеро» Равеля); наблюдается и четко выраженный репризный принцип и т. п.

В целом можно говорить о сосуществовании в композиции макама стабильных и нестабильных элементов. Наличие в его структуре двух разных планов способствуют созданию своеобразного внутреннего *контраста.* Подобное сосуществование так называемых стабильных структур (как правило, ритмически организованных построений[94]) и структур нестабильных — непрерывный поток импровизационно разворачивающейся музыкальной ткани (ладоритмоинтонационной), объединяет собой всю композицию. Это одно из существенных свойств драматургии макама[95]. Нередко у слушателя возникает ощущение, будто небольшие, закругленные песенные и танцевальные мелодические островки «погружены» в единую пульсирующую рапсодическую ткань, которая «обволакивает», объединяет все сложное структурно-композиционное построение макама. Данный принцип формообразования в свою очередь (и прежде всего) связан со становлением лада-макама, с раскрытием его внутренней энергии, которая выявляет все потенциальные силы, все образные грани лада во времени, *в процессе длительной и динамичной ритмоинтонационной разработки.*

Особого внимания в плане достижения *сквозного,* условно говоря, «симфонического» *дыхания* заслуживает *разработочный,* удивительно естественный для искусства макамата *метод «сцепляемости» ритмических и интонационных структур-звеньев.* По существу, в макаме мелодические звенья и даже развитые мо-

[94] Имеются в виду заранее избранные артистом самостоятельные построения песенно-танцевального типа. В творчестве традиционных музыкантов нового времени это подчас небольшие пьесы, известные заранее художнику вставные номера.

[95] Мера импровизационности в региональных проявлениях искусства макамата (в отдельных национальных и стилистических школах) может быть различной. Так, по утверждению узбекских ученых, в среднеазиатском шашкоме наблюдается тяготение к стабильности, большая связь с законченными квадратными построениями фольклорного типа. (И вероятно, тенденция к включению самостоятельных вокальных и инструментальных пьес, бытующих у народа.)

тивные построения никогда не появляются в одном и том же облике[96] (и это при наличии модально-монодической системы и при относительно скромных возможностях небольшого ансамбля!). Они все время *качественно меняются,* прорастают орнаментально, обыгрываются и расцвечиваются инструментально. То же самое в большей степени относится и к ритмическим структурам в крупном макамном построении, которые на всем протяжении импровизационной формы постоянно развиваются: дробятся, варьируются, усложняются, динамизируются.

Одновременно ритмическая пульсация, ее ярко выраженная партия — своеобразное «ритмическое бурдонирование» — становятся тем стержнем (помимо собственно ладовых функциональных устоев макама), на котором держится форма.

Эти типологические структурно-композиционные особенности важны и для выявления специфики феномена макама, строго организованной логики его формообразования.

Таким образом, наивысшим достижением музыкального творчества Арабского Востока (обобщившим методы профессионального искусства) явился макам — явление сложное, многоаспектное в своих образно-тематических и технологических проявлениях. Его универсальные *формообразующие принципы* в большей или меньшей степени *проникают в различные жанры* профессиональной инструментальной и вокальной *музыки арабов.*

НУБАЙЯТ (НОУБАТ)

Прежде чем перейти к характеристике основных музыкальных жанров арабских народов, остановимся вкратце еще на одном универсальном художественном феномене, аналогичном макаму, получившем широкое распространение в Магрибе и Андалусии,— на *ноубе (нубе).*

Как и о макаме, о нубе — ее формировании, распространении — можно судить лишь гипотетически (в силу отсутствия фиксированных музыкальных текстов). Несмотря даже на то, что развитие нубы некоторые существенные моменты ее функционирования связывают с конкретной и яркой творческой личностью Зариаба[97], энциклопедически одаренного художника, жившего в IX веке при дворе кордовского халифа Абд ар-Рахмана I.

Действительно, историческое значение Зариаба в развитии музыкальной (и не только музыкальной) культуры Андалусии и Магриба в период ее наивысшего расцвета настолько велико, что причастность выдающегося артиста к формированию столь

---

[96] Данный принцип соблюдается даже при очень длительном развертывании макама. В этом — один из основных методов его формообразования, возможность реализации которого свидетельствует о степени талантливости художника, артиста.

[97] Зариаб — Абу аль-Хасан Али-бен-Нафи (789—857) — ученый, поэт, певец, композитор и музыкальный деятель.

примечательного явления, как система нубайат, не вызывает сомнений. Так или иначе, но история приписывает ему теоретическое обоснование и создание (точнее, классификацию и унификацию) комплекса из двадцати четырех нуб, звучащих соответственно 24 часам суток. Система магрибских нуб прочно вошла в музыкальный обиход средневековья и утвердилась как классическая. Ее незыблемость и авторитетность в огромной географической зоне не опровергались по сей день.

Как и макам, нуба синтезировала жанрово-стилистические особенности музыкального искусства определенного региона Северной Африки (Магриб) и Южной Испании (Андалусия). Вместе с тем ее ладовые и формообразующие принципы проникли в ведущие жанры профессиональной музыки названных районов (в частности, в муашшах, заджель, истихбар и др.).

При безусловном наличии местных, локальных черт в макаме и нубе больше общности, чем различия[98]. Речь идет в данном случае об их основной, *принципиальной художественно-эстетической функции,* о генетической и социально-этической природе названных феноменов. Это подтверждается созданной Зариабом философской концепцией двадцати четырех магрибских нуб (пять основных и девятнадцать производных), изложенной им в музыкально-теоретическом труде «Символическое древо ладов», в своеобразном художественном манифесте великого артиста[99].

Обе системы — макамат и нубайат — были призваны раскрыть образно-эмоциональную сферу искусства, в частности музыкального. Более того, они должны были способствовать активному сопереживанию, соприкосновению человека с окружающим миром, природой, всей космологической системой. Отсюда отстоявшиеся в теории и художественной практике «сезонные», «суточные», «временны́е» циклы макамов и нуб, традиции их исполнения, нормы их слушания и взаимодействия друг с другом и т. п.

Несмотря на общность основной, центральной идеи, определяемой сферой образно-семантических связей и символики, здесь достаточно явственно выражены также отличия, хотя и обусловлены они, главным образом, аспектом внешних структурно-композиционных признаков.

В структурном плане это ясно обозначенная тенденция к многосоставным, сюитным циклам[100] (чаще всего четырех- или пяти-

---

[98] По мнению некоторых современных арабских ученых, нуба — это, скорее, структура, форма, берущая свое название от лада, на котором она базируется (М. Гетта, Абдельхалим Бен Мусса — из личных бесед с автором). В средневековой музыкальной теории магрибский лад имел и другое определение — таба.

[99] Этот труд до нас не дошел, но о нем неоднократно упоминали историки и музыкальные теоретики последующих эпох, в частности Ибн-Халдун.

[100] Эта практика оказала воздействие на формирование европейской сюиты. Ее истоки — лютневая музыка, принципы циклизации замкнутых песенных-лирических и инструментально-танцевальных частей, отстоявшихся в так называемом мавританском искусстве. Следы этого влияния можно обнаружить

частная композиция с внутренним членением на более мелкие самостоятельные разделы).

В звуковысотной сфере — тяготение нубы к темперированному строю; отсутствие в ладах дробных интонационных шагов в $^1/_4$ и $^3/_4$ тона, присущих восточноарабским макамам. Это явление может быть обусловлено широкими интонационными связями магрибской музыки и прежде всего активными контактами с берберской и испанской художественной традицией.

И наконец, в собственно ладовом отношении — сравнительная ограниченность круга использования в практике традиционных классических ладов-нуб. Так, несмотря на количественную нестабильность функционирования макамов в различных регионах и странах, их подвижность в разные исторические периоды, реально существуют в настоящее время, по мнению Хабиба Тума, более 70 макамов (65, 142), в то время как из классической системы нуб в Магрибе сегодня известны, по утверждению М. Гетта, примерно от семи до девяти (86, 124). Между тем среди классических ритмических структур — усуль, ика — в Магрибе сохранилось значительно большее их число — двадцать формул. Об их существовании сообщает в своих исследованиях С. эль-Магди (96, 22—24). Из материалов Арабского конгресса 1932 года следует, что наиболее масштабной в названном регионе остается алжирская нуба (34, 384).

Традиционная структура нубы — пятичастная. Но каждая из них как бы смонтирована из множества самостоятельных разделов, замкнутых эпизодов и мелодических звеньев (выдержанных, главным образом, в сложных трехчастных, рондальных либо сквозных формах).

Так, вводный раздел может включать от одного до трех завершенных вступлений-прелюдий к циклу. В алжирской нубе[101], например, со временем отпало первое вступление к классическому циклу — дайра[102]. Однако в творческой практике сохранились основные структурно-композиционные принципы, а также части с общепринятыми обозначениями. Это введение, включающее две увертюры — эстихбар и тушию; первая часть — моссадер, в которую входят: курси, гсен, матла, реджуа, джуаб; вторая часть под названием бтайхи; третья часть — держ; четвертая часть — энсираф и пятая часть — хласс. В обозначениях каждой из них заложен соответствующий семантический смысл,

---

в наличии в европейской сюите части под названием «Сарабанда» — старинной арабской пьесы, основанной на ритме с аналогичным названием «сарабанд»; на включении в сюиту «арии», видимо, заменившей собой вокальные разделы традиционного цикла; функционирования в танцевальных, балетных сюитах «мориски» (так называемой мавританской части) и т. п.

[101] В классической магрибской нубе основные местные отличия были связаны с исполнительской стилистикой и некоторыми диалектными терминологическими разночтениями.

[102] М. Хаснауи указывает, например, на отсутствие дайры в современной практике, за исключением одного образца в ладу гриб, относящегося к нубе того же названия.

а то и прямое указание на функцию данной части в формообразовании цикла.

Нуба — крупная вокально-инструментальная сюита, нередко с хоровым припевом. Для этой масштабной композиции писались либо подбирались соответствующие тексты из классической поэзии. Со временем данная традиция стала угасать.

Внутри каждой части сложносоставной циклической формы своя логика развития, диктуемая национальными традициями и воспринимаемая нами как *логика восходящей драматургии.* Вся композиция, несмотря на строгую нормативную функцию каждого раздела, всегда подчинена раскрытию общей, центральной идеи и разворачивается по принципу «от частного к общему» (от мелких структурных построений к единой ладоформообразующей системе). Ее развитие, основанное на законах монодийно-модальной музыки, подчинено универсальному для всех частей и разделов нубы методу формообразования: выявлению ладовых устоев, утверждению мелодических звеньев, разработке всего интонационно-попевочного комплекса нубы, фактурно-орнаментальному обогащению, расцвечиванию мелодики, восхождению к звуковысотным кульминационным зонам, к динамическим вершинам, наконец, к реализации возможных модуляционных связей и каденционных приемов. Это постепенное восхождение — темповое, динамическое, эмоциональное — наблюдается в нубе от части к части (несмотря на строгое соблюдение внутренних сопоставлений и контрастов). Вся сложная циклическая структура нубы подчинена окончательному выявлению лада-символа, лада-идеи. Иначе говоря, принцип развертывания, становления нубы в целом мало чем отличается от основных формообразующих принципов макама.

Главным эталоном, моделью для всей сюиты служит введение и первая часть: их композиционные закономерности (вероятно, наиболее тщательно разработанные творческой практикой), их структурные строго организованные и протяженные по времени приемы развития определяют все дальнейшее движение. Это касается прежде всего наиболее масштабной, цикличной внутри себя первой части.

Сложносоставные циклы нубы[103], основанные на органическом взаимодействии стабильных (иногда заранее отобранных музыкантом) и нестабильных, импровизационных разделов, были рассчитаны на длительное по времени звучание. Поэтому в практике утвердилась традиция их исполнения в двух отделениях: в первом — введение и первые три части, во втором — последующие две части вокально-инструментальной сюиты с большой инструментальной увертюрой под названием *тушиет-эль-энсирафат,* которая, по существу, является еще одной самостоятельной частью.

---

[103] Структурно-композиционные черты: цикличность нубы, большая стабильность в формообразовании — сравнительная ограниченность импровизационного фактора — сближают нубу с шашмакомом.

Итак, драматургически и функционально в нубе наиболее важна роль вступления и особенно первой части[104]. Они становятся своеобразной моделью, в которых заложено основное семантическое содержание и где как бы прочерчиваются весь план и методы организации последующих частей.

Охарактеризуем вкратце композиционные особенности всего цикла[105].

Первый раздел вступления под названием эстихбар буквально означает *«начало»*. Это импровизационная прелюдия (вокальная, инструментальная или вокально-инструментальная) без заданного ритмического сопровождения. Ее функция — создание соответствующей ладовой и психологической настройки. В ней проявляются основные ладовые опоры и закрепляются интонационные попевки центрального лада. Обычно характер ее сосредоточенный, философско-созерцательный. За ней следует второй вступительный раздел — тушия; это развернутая инструментальная увертюра, в которой проявляется мелодико-интонационный материал последующих частей нубы. Большое место в тушие принадлежит разработочным элементам. Она отличается в целом строгой метрической организованностью ($^2/_4$), наличием динамичных танцевальных ритмов.

Первая часть — массадер, буквально *отправитель,* что достаточно ясно обозначает ее ведущую, определяющую развитие функцию. Как и в макаме, эта часть основана на возвышенной сосредоточенной лирико-философской поэзии средневековья, сообщающей соотвествующее настроение всему начальному разделу. Обычно это сложное развернутое построение с элементами рондального развития (к примеру, ее заключение — форма рондо с пятью эпизодами). Все разделы первой части, а их пять, имеют свое название соответственно формообразующей функции. Среди них два инструментальных эпизода: первый — курси, то есть *стул,* или *фундамент,* с которого начинается вся часть, и второй — джуаб — буквально *реплика* — связующее звено между вокальными и хоровыми разделами нубы. За курси следует гсен — *ветвь,* связанный с предыдущим и как бы подводящий итог вокально-инструментальным эпизодам нубы. Он требует от певца высокой импровизационной техники и орнаментального мастерства. Этот раздел без перерыва переходит в следующий — матла, что означает *восхождение.* Матла — центральный разработочный раздел первой части, в котором происходит интенсивное переосмысление, качественная переработка основных интонационных ячеек. Здесь много модуляционных отклонений в род-

[104] Любопытно неожиданное совпадение: первая часть нубы, как и первая часть Корана, в структурно-композиционном отношении самые крупные, развернутые по протяженности и центральные по значимости, по смысловому, семантическому содержанию. Случайно ли подобное совпадение, судить пока трудно.

[105] Основные структурно-композиционные черты алжирской нубы, на которые мы ссылаемся, сформулированы алжирским ученым Монсефом Хаснауи в его дипломной работе.

ственные лады. Развитие выдержано иногда в вариантно-куплетной форме с хоровым припевом. Заключительная часть этого крупного построения — реджуа, то есть *возвращение,* своего рода реприза. Как и предыдущий раздел, реджуа представляет собой замкнутую самостоятельную форму, интонационно прочно связанную со всем предшествующим мелодическим материалом. Чаще всего это форма рондо с пятью эпизодами, где роль рефрена берет на себя начальное инструментальное вступление — курси.

Во второй части — бтайхи — используются основные формообразующие принципы первой части. Но контраст здесь смысловой, семантический, который достигается благодаря изменению поэтического строя. Эта часть звучит всегда легко и изящно. В ней нет сосредоточенной торжественности массадера, его декламационной патетики.

Третья часть — держ. Ее мелодический строй складывается из элементов предыдущих частей. Динамичная и подвижная, танцевального характера музыка явно контрастирует начальным разделам нубы. Отличительная черта держа — смена стабильного квадратного метра — $^{4}/_{4}$ на неквадратный: $^{3}/_{4}$, $^{3}/_{8}$ и др. В динамичном темпе заканчивается первая половина сюиты.

Четвертой части (энсираф) предшествует, как отмечалось, развернутое инструментальное вступление — своего рода увертюра (тушиет эль-энсирафат). Она воспринимается как своеобразный мелодико-интонационный мост между разделами сюиты — двумя отделениями традиционного арабского музицирования. Увертюра эта строится на строго заданном темпе танцевального характера и метроритме ($^{2}/_{4}$). В этой части уравновешивается соотношение между вокальным, сольным исполнением и партией инструментального ансамбля. Впервые они звучат также в едином темпоритме; используются более сложные, чем ранее, составные размеры — $^{5}/_{8}$, $^{3}/_{8}$, $^{10}/_{8}$ и др. (а иногда и их сочетания).

Энсираф очень гладко и незаметно переходит в заключительную, пятую часть цикла — *хласс* (буквально *конец, финал*). Это интонационно-тематическая (семантическая), динамическая и эмоциональная вершина цикла. Здесь основную функцию берет на себя хор, который уверенно и торжественно звучит вместе с певцом-солистом и оркестром. Финал с его приподнятым, возвышенным настроением ассоциируется подчас с яркими, ликующе светлыми и красочными народными празднествами. Очень быстрый темп, излюбленный танцевальный размер $^{6}/_{8}$, стремительно проносящиеся, знакомые мелодические и интонационные звенья, возврат и утверждение центрального заданного лада нубы придают хлассу подлинно финальное звучание, а всему циклу — законченность.

Несмотря на принцип неуклонного восхождения: темпового — от строгого и сосредоточенного — к искрометному, от самоуглубленных философских размышлений к легкой и изящной лирико-танцевальной стихии, от суровой аскетичности речитатив-

ной мелодики через распевные вокальные разделы к цветистой и пышной орнаментированной фактуре, от сольного медитативного самосозерцания художника к динамичному хоровому финалу, к напряженному и плотному звучанию всей музыки, нуба (внутри ее отдельных частей и разделов) зиждется на универсальных для развития музыкальной формы принципах контрастных сопоставлений. Это проявляется в соотношении интонационных и мелодических попевок, ритмических усулей и темпов, регистровых уровней, тембров, взаимоотношений партий солиста, оркестра и хора, наконец, это проявляется в контрастности избираемых автором поэтических текстов, имеющих во многом определяющее значение для общей настройки, для семантического строя той или иной части.

Использование классической арабской поэзии, традиций национального искусства, связанных с высокой культурой сольного исполнительства, очерчивает, делает выпуклее все вокальные (и хоровые) разделы, выдвигает на передний план певца-солиста.

Вместе с тем, несмотря на сравнительно меньшую роль инструментального ансамбля в формообразовании нубы, в организации целого, оркестр, вернее, стабильные по структуре инструментальные разделы композиции берут на себя важную драматургическую функцию. Каждый из этих разделов: курси — инструментальное вступление, джуаб — инструментальная реплика, припев и тушия — инструментальная увертюра — имеет строгое функциональное назначение.

Эти структуры контрастируют с импровизационными частями цикла, способствуют закреплению основного мелодического материала (благодаря неоднократным инструментальным репликам и повторениям), становятся связующими эпизодами между основными их разделами. И наконец, они сообщают конструктивную четкость свободно льющемуся, раскованному лирическому строю нубы (вернее, его вокальным разделам).

Завершая характеристику системы нубайат, следует подчеркнуть еще одно обстоятельство. Вкратце оно сводится к следующему. В основу модальной музыкально-теоретической системы алжирской (и шире — всей магрибо-андуласской) традиции была положена определенная этико-философская идея, сформировавшаяся на средневековом Востоке. Именно она легла в основу упомянутой нами теоретической концепции Зириаба — таба. Согласно ей, любое художественное произведение состоит из бесчисленного множества составных частиц, первичных звеньев (аналогично клеткам в живом организме). Они, как и все элементы космологической системы, входят между собой в сложные диалектические взаимосвязи: соприкасаются, взаимодействуют, взаимоисключают друг друга и становятся основой для рождения нового, законченного, внутренне взаимосвязанного циклического произведения искусства — изобразительного и музыкального, поэтического и музыкально-поэтического. Как пишет М. Хас-

науи, в творческой практике «психофизиологическая концепция музыки [Зариаба.—*И. Е.*] нашла свое конкретное воплощение в законченном музыкально-циклическом произведении нуба как в *модели высшего порядка*» [курсив мой.— *И. Е.*].

ДРУГИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ И ВОКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

Наиболее распространенные в арабской музыке жанры профессионального искусства можно подразделить на два вида: со стабильной метроритмической организацией и со свободным метроритмом (или композиции, выдержанные в импровизационных формах).

К первым относится основная группа *инструментальных* жанров: самаи, башраф, тахмиле, лонга, некоторые современные разновидности песенно-танцевальных форм. К инструментальным композициям, основанным на импровизационных принципах, следует причислить такасим.

Из вокальных (вернее, вокально-инструментальных) жанров стабильной метроритмикой отличаются широко распространенные муашшах, касыда и дор; а свободными импровизационными формами являются своеобразные вокальные прелюдии-ноктюрны лаяли и лирические поэмы мавваль.

Укажем на некоторые типологические черты этих широко бытующих по сей день традиционных жанров.

Как пишет арабский исследователь Ф. Аммар, в инструментальных жанрах их музыки «заложена тенденция в четкой многочастности формы», а «наиболее распространенным принципом организации является вариантное чередование куплетов (хане)» (12, 154). Солидаризуясь с вышеприведенной характеристикой, добавим, что нам представляется недостаточно точным определение хане как куплета в европейском его значении[106]. Здесь, скорее, идет речь о ведущих разделах формы, репрезентирующих основной интонационный (мелодический) материал. Так, сирийский исследователь А. Рифаи свидетельствует, что при повторных проведениях хане часто предстает в качестве нового тематизма, а таслим — тип рефрена, это постоянно возвращающийся, дополняющий хане припев.

Следует отметить характерную для арабской музыки особенность большинства главным образом инструментальных жанров — их двойственное положение, *двуликость*. Имеется в виду их

[106] В некоторых жанрах арабской музыки хане в пределах одной композиции может быть представлен новым мелодическим материалом, где не соблюдается единообразие членения и квадратность, свойственная куплетным формам. Условно, как и в некоторых других случаях, за недостатком более точного термина иногда (в вокальных песенных жанрах) можно пользоваться этим определением.

функционирование в виде самостоятельных пьес и одновременно в качестве составной части в больших многочастных композициях. Тенденция циклизации крупных инструментальных (и вокально-инструментальных) форм за счет объединения в единое органическое целое замкнутых, подчас развернутых по форме построений (при соблюдении соответствующих драматургических принципов) культивируется на Арабском Востоке издавна. Это можно отнести почти ко всем анализируемым жанрам.

Распространенная практика прелюдирования — звучания самостоятельных инструментальных (а иногда и вокальных — лаяли) пьес в качестве интерлюдий к крупным циклическим композициям (а таких форм в арабской музыке немало) — также сложилась издавна. Она связана, видимо, с традицией создания определенной звуковой атмосферы, предшествующей исполнительству, музицированию, настраивания как ладового, так и психоэмоционального.

Элемент непредсказуемости, свобода творческого выражения в каждом конкретном случае, отсутствие фиксированного музыкального текста свидетельствуют о наличии заметных отклонений от жесткой каноничности восточной музыки. Эта тенденция особенно заметна в творчестве нового времени. При непосредственном, близком соприкосновении с живой практикой возникает мысль о том, что нормативность больше декларировалась[107] (для закрепления профессиональных навыков, утверждения завоеванных традиций), а в самой композиторской деятельности всегда наблюдалась большая творческая свобода, отход от незыблемых художественных канонов. Вот почему в музыкально-теоретической и исторической литературе мы неоднократно встречаемся не только с ссылками на конкретное авторство в том или ином классическом жанре, но с упоминанием авторских нововведений в области метроритма, ладовых закономерностей, циклизации музыкальных построений и т. п. Подобные творческие открытия и находки, вероятно, всегда ценились на средневековом Востоке, иначе они не нашли бы отражения в научной и мемуарной литературе.

Обратимся, однако, к характеристике традиционных музыкальных жанров, выявляя структурно-композиционные закономерности каждого из них.

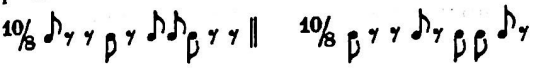
Самаи — распространенный в ансамблевой инструментальной музыке арабов жанр[108] с неизменно фиксированным размером $^{10}/_{8}$. В этом его индивидуальное отличие от других родственных форм. Обычно жанровое обозначение соответствует названию ритмической формулы (усуля), на которой базируется композиция. По традиции к жанровому определению добавляется название лада (макама), в котором разворачивается вся композиция.

---

[107] Естественно, в исторической перспективе были периоды, когда эта тенденция возводилась в канон.

[108] Традиционно самаи включается также в сольный репертуар исполнителей.

Например, самаи-хиджаз, иногда же к этому определению подключается имя автора (к примеру, «самаи-Татос» и др.). Данное обстоятельство также служит опровержением распространенной идеи об отсутствии в музыке Востока авторских творений, безымянности всего творческого наследия его народов, в том числе профессионального.

По сравнению с родственными рондальными формами арабской музыки самаи отличается динамичностью и жизнерадостным характером. В небольших смешанных инструментальных составах, предназначенных для исполнения самаи, важна роль ударных, создающих необходимую для данного жанра остинатную ритмическую базу. Традиционно принятая ритмическая форма сопровождения носит название самаи-сакиль; ее формула с регулярно выраженным соотношением сильных и слабых долей такова: .

Как и большинство инструментальных жанров профессиональной традиции, самаи — достаточно протяженная композиция. Чередование четко очерченных разделов (хане) с припевами (таслим) сближает его с роднообразными формами. Количество варьируемых хане в большинстве случаев равно четырем. Однако их значение неравноценно, здесь драматургически строго рассчитаны функции каждого[109]. Как нередко в профессиональной музыке, центральная кульминация композиции смещена к концу; она приходится на третий, предпоследний хане, а особая образно-содержательная нагрузка — на последний раздел, который является, по существу, обобщением, кодой, выдержанной обычно в трехдольном размере ($^3/_4$, $^6/_8$) и звучащей в более оживленном, динамичном темпе. Последний раздел хане всегда больше предыдущих по протяженности, поэтому иногда предшествующий ему припев-таслим (призванный восстановить основной лад) может отсутствовать. Такое расширение хане необходимо для воссоздания основного мелодико-интонационного комплекса. Здесь обычно восстанавливается основной лад, происходит интонационное обобщение мелодического материала, развертывающегося широко и волнообразно. Иначе говоря, в функции последнего хане проявляется своеобразный принцип репризности. Отметим, что в середине (во втором и третьем хане) возможны и даже желательны отклонения в родственные лады[110]. Но в заключи-

---

[109] Особенность данного жанра в том, что ритмическая структура в отдельных хане может варьироваться, особенно в четвертом хане, с последующим возвратом, как и в ладовом отношении, к основному усулю. Традиционное обозначение этих ритмов санкин самаи, самаи дереж и др. Часто встречается аксак самаи (хромой): 

[110] А. Рифаи на основе анализа ряда образцов приходит к несколько иному выводу: все четыре хане звучат в разных ладах, а таслим — в том же. Здесь отпадает необходимость в собственно каденции, придающей пьесе ладовую замкнутость.

тельном разделе (хане) основной макам должен вновь восторжествовать.

В самаи, как и в некоторых других жанрах, велика роль припева, цементирующего форму и одновременно призванного напоминать об основном макаме композиции, утверждать его (отсюда неизменное завершение припева-таслима на тоническом устое лада).

Башраф. Структурные закономерности роднят башраф с самаи. Его также можно квалифицировать как многочастную рондообразную форму, с той лишь разницей, что объем основных разделов башрафа (таслим, хане) масштабнее. Образная сфера башрафа опять же отличает его от самаи; она связана чаще всего с героико-эпическим содержанием. Поэтому башраф нередко представляет собой раздел более крупного циклического построения, призванного ввести в круг возвышенно-эпического повествования. Обычно это первый (вводный) раздел цикла. Само название — бешро (от персидского — идти впереди) — определяет его роль в цикле[111].

Отличает башраф строгость высказывания, четкость и стабильность метроритма, двухдольного по преимуществу (чаще всего в одном размере $^4/_4$ и темпе), уравновешенность и неторопливость развертывания музыкального текста. Как правило, все хане разновелики, таслим же равен половине хане.

Как и в самаи, в башрафе наблюдается тенденция к четырехчастному построению с припевом и кульминацией, смещенной к концу, к третьему хане. Это, как и в предыдущем случае, дает основание говорить о принципе репризности внутри циклической формы. Но в башрафе наблюдается также тенденция к четкому членению, к одинаковому количеству тактов внутри каждого хане, а также изменяемости рефрена (например, в отличие от самаи, где последнее проведение припева часто вытесняется заключительным хане).

Мелодическую ткань композиции формирует множество звеньев (мотивных ячеек), которые благодаря их внутренней сцепляемости создают единую сквозную линию интонационного движения.

Все четыре хане и таслим обычно звучат в разных ладах, поэтому заключительное проведение таслима имеет дополнительную каденцию, которая возвращает музыкальное повествование в макам первой части. Как правило, в центральном макаме звучат таслим и первый хане, остальные — по усмотрению исполнителя, в разных макамах. Тот же принцип соблюдается в отношении ритмической организации. Первоначальный усуль башрафа утверждается в первом хане и таслиме, далее ритмические структуры выступают свободно и непреднамеренно, основываясь подчас на сложносоставных формулах.

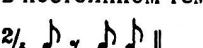
---

[111] Так, традиционная последовательность самостоятельных композиций при исполнении масштабного концертного цикла (васла) следующая: башраф, такасим, самаи, муашшах, такасим, лаяли, мавваль, тактука или дор.

Это наиболее распространенные, характерные закономерности. Однако А. Рифаи сообщает о том, что встречаются башрафы без таслима, используются нередко также двухчастные формы (с двумя хане) и т. п. Все это — примеры свободной, нетрадиционной трактовки норм канонической организации классической формы.

В целом в основе формообразования башрафа лежит универсальный для музыки арабов принцип вариантной повторности как в сфере интонационной, так и метроритмики. Иначе — постоянное обновление и обогащение музыкальной ткани благодаря излюбленным методам разработки ритмоинтонационных формул, их перевоплощения: дроблению метрических единиц, вариантному опеванию мотивных ячеек, их тончайшему орнаментированию, секвенционному расширению интонационных границ мелодических звеньев, захвату звуковысотных зон и т. д. Другими словами, мы можем говорить здесь о постоянно действующем методе мотивно-тематической разработки, *переинтонировании,* заложенном в природе формообразования развитых инструментальных жанров классической музыки. Именно об этом качестве, о «постоянной изменчивости интонационного содержания», в данном случае башрафа, свидетельствует в своей книге Ф. Аммар (12, 158).

Тахмиле — жанр, функционирующий главным образом в Египте, Сирии, Ираке и некоторых других арабских странах. Как и башраф, тахмиле может быть как самостоятельной композицией, так и включаться в состав крупного сюитного цикла. Обычно тахмиле звучит в инструментальном цикле в качестве прелюдии или следует за башрафом.

Оригинальной формообразующей особенностью (отличающей тахмиле от других жанров инструментальной музыки) является своеобразное соревновние ансамбля-тахта и солистов-виртуозов. Принцип построения всегда один: взаимодействие свободных импровизационных разделов и метрически четкого остинатного рефрена. Наиболее часто встречаются образцы, выдержанные в постоянном темпе и размере $^{2}/_{4}$. Традиционный ритм аль-уахида:  . Здесь опять же проявляются черты рондальности. Вместе с тем вся композиция как бы построена на диалогическом принципе — перекличек ансамбля и импровизаций солиста. Такой принцип соревновательности, высокие исполнительские задачи придают тахмиле характер блестящего концертного жанра, «музыки для слушания», по определению самих арабов[112].

Солируют в тахмиле попеременно все участники ансамбля (играющие на уде, кануне, найе, кеманче, ударных инструментах). Оркестровый рефрен приобретает значение связки-интермедии,

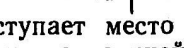
[112] Характерная деталь: песней у арабов называют вокальные жанры, музыкой — инструментальные.

подводящей каждый раз к новому импровизационному эпизоду, звучащему уже у другого инструмента. Основной драматургический принцип — виртуозное «единоборство» отдельных инструментальных групп и солистов — вызывает аналогии с европейским кончерто-гроссо.

Метод распевания коренной интонационной ячейки сообщает композиции сквозное развитие, несмотря на четкое членение на эпизоды, на так называемый вопросо-ответный принцип между партиями тахта и солиста[113]. В том случае, когда тахмиле представляет собой самостоятельную пьесу (не входящую в циклическое построение), ее размеры значительно шире; по существу, здесь нет ограничительных рамок, ибо в ней должны полностью реализоваться импровизационные и исполнительские возможности каждого инструмента, входящего в ансамбль.

Сольная партия развивается обычно на фоне постоянно звучащей метрически острой мелодической попевки, создающей одновременно как ладовую, так и ритмическую опору. Но она может, если этого пожелает исполнитель, звучать и без традиционного остинатного сопровождения, как чистая сольная партия.

Современные обогащенные формы этого традиционного инструментального жанра нашли многообразное и оригинальное преломление в творчестве известного американского композитора египетского происхождения Халима эль-Дабба. Позже эти приемы использовали арабские авторы (Сирии, Ирака, Ливана) в своих камерно-инструментальных сочинениях европейского типа.

Лонга относится к арабским инструментальным жанрам более позднего времени, хотя композиционно примыкает к башрафу и самаи. Это подтверждает ярко выраженная квадратность метрических построений, динамичность собственно танцевального движения, сравнительно лаконичные размеры композиции, а также тонально-функциональные отношения в мелодике. Сохраняется стабильный метроритм в $^{2}/_{4}$ или $^{4}/_{4}$. Традиционный ритм — аль-уахида аль саира:  . «Импровизационное начало полностью уступает место строгой акцентной метрике и четкой периодичности с тенденцией и квадратному членению»,— пишет Ф. Аммар (12, 169). В структуре лонги, как во многих инструментальных жанрах, заметно тяготение к рондообразности, встречаются, но значительно реже, также трехчастные и сквозные формы.

Здесь основные разделы (условно — хане) и припев (таслим) становятся почти равновеликими. Форма в целом приближается к четким куплетным построениям. Оба раздела — хане (тематизм которого при повторном проведении меняется) и таслим — звучат в основном ладу. Правда, для хане характерны внутри-

[113] Отметим, что отдельные разделы внутри целостной формы могут представлять собой сложные двух- и трехчастные построения.

ладовые отклонения, но с непременным возвратом в основной лад-макам.

Некоторые стилистические черты приближают этот распространенный тип ансамблевой и сольной композиции к современным вокально-инструментальным произведениям концертного плана (возникшим на основе форм традиционной профессиональной музыки). В наше время лонга все чаще звучит как сольная концертная композиция.

Дуляб — образец небольшого инструментального вступления к вокальным и вокально-инструментальным композициям.

Арабские специалисты придерживаются мнения, что это один из наиболее древних жанров отечественной музыки. Возможно, данная точка зрения подтверждается простотой их ладовой организации, которой не свойственны модуляции, сопоставления и отклонения независимо от того, насколько лаконичны или сложны по своей структуре эти композиции (известны в творческой практике варианты двух-, трехчастных дулябов). Возможно же, их строго функциональное назначение (введение певца в определенную ладовую сферу) не преследует иные, более сложные задачи, а, наоборот, погружает его в эту сферу.

Дулябы редко звучат как сольные прелюдии, чаще всего они исполняются традиционными ансамблевыми составами (ребабы, уд, най, канун, дарабука). Кроме ударных инструментов, создающих самостоятельную остинатную ритмическую партию, все остальные звучат в унисон либо в октавном удвоении. Композициям присущ единый метроритмический размер $^{2}/_{4}$.

Тематизм их не отличается разнообразием; большей частью, даже в двух- или трехчастных построениях, господствует обычно один напев или мелодия. При наличии развитых двух-, трехчастных форм первая всегда является определяющей по своему значению и объему. Часто вторая или третья части превращаются в своего рода рефрен. В некоторых трехчастных построениях (встречающихся, правда, не столь часто) нередко появляется новый мелодический материал. При наличии же простых одночастных форм происходит расширение периодичных построений, где подобные дополнения берут на себя функцию заключения всей композиции.

В процессе эволюции творческой практики отстоялись некоторые закономерности. Если дуляб представляет собой сравнительно развитое построение, способное к самостоятельному функционированию, то внутренних интонационно-тематических и ритмических связей с последующей композицией в нем может не быть. Строго соблюдаются в этом случае лишь ладовые соотношения с другими частями цикла. Если же дуляб является собственно введением — интродукцией, то он полностью строится на материале следующего, по преимуществу песенного раздела, тем самым подготавливая его вступление.

Несмотря на проявление в дулябе четко выраженных национальных закономерностей музыки, тенденция к исчезновению дан-

ного жанра из творческой практики Арабского Востока явственно дает знать о себе, особенно в последние десятилетия[114].

Остановимся вкратце также на принципиально важном с точки зрения формообразования жанре инструментальных импровизаций — *такасиме* (магриб.— *истихбар*).

Это широко бытующий на Арабском Востоке вид классической инструментальной музыки, отмеченный оригинальностью и масштабностью развития. В отличие от описанных выше он представляет собой форму сквозного импровизационного развертывания. Подчеркнем, что такасим непосредственно соприкасается с формообразующими принципами макама. Так, Х. Тума квалифицирует такасим как «импровизацию на лад», точно так же как импровизационные разделы собственно макама как формы (99, 12). А по мнению Ф. Аммара, «в основе интонационного содержания такасима, как и макама, лежит система попевок, кристаллизующихся и разрабатываемых в разделах того или иного ладового звукоряда» (12, 152).

Издавна, еще в средневековый период, такасим представлял собой высокий образец сольного инструментального исполнительства[115], в котором творец-импровизатор призван был показать свое искусство построения целостной формы, раскрыть все выразительные возможности лада-макама (посредством модуляций, сопоставлений, транспозиций), выявить талант орнаментального мастерства, тончайшей технической разработки мелодической фактуры, наконец, свою виртуозную исполнительскую культуру[116].

Как известно, именно такасим оказал воздействие на развитие практики европейского инструментального концертирования, в частности создание вдохновенных бесписьменных импровизаций — каденций в концертах для солиста и оркестра.

Говоря о такасиме как о «подлинно арабском явлении», некоторые исследователи видят в нем проявление национального характера, возможность реализации неисчерпаемой творческой фантазии и изобретательности арабских художников, не скованных в данном инструментальном жанре закономерностями поэтического стихосложения.

При наличии сквозной импровизационной формы, внутри себя такасим поддается членению на отдельные разделы. Как свидетельствует С. эль-Холи (49, 167), чаще всего наблюдается трехчастность, в каждой части которой господствует определенная звуковысотная зона лада. Эти разделы, как правило, связаны с интонационными зонами основных ступеней макама: мелодическим опеванием опорных тонов; устоев лада. Соответствующий

---

[114] Основными областями его функционирования остаются Египет, Сирия, частично же Ирак и Иордания.

[115] Чаще всего такасим — удел виртуозов, играющих на струнных инструментах: уде, ребабе, кануне, а в наше время и на скрипке.

[116] Если такасим включается в сюитный цикл (васла), то по традиции он следует после башрафа.

интонационный уровень достигается путем «вращения» (опевания) мелодии вокруг этих ступеней, которые воспринимаются, по определению автора, как своеобразные «точки покоя» в общем процессе непрерывного динамического и звукового нарастания. Это нарастание связано, в свою очередь, с последовательным, направленным вверх «завоеванием» диапазона. Здесь нетрудно заметить, насколько характеристика, данная такасиму египетской исследовательницей, идентична определению формообразования макамата.

Как и в макаме, в такасиме происходит непрерывное и последовательное вызревание монодии; перерастание мелодических ячеек в более развитые мотивные построения, их прорастание. Этому способствуют орнаментальное расцвечивание, обогащение фактуры, темброво-регистровые захваты.

Сквозное рапсодическое развитие во многом обязано свободе метроритмической организации напевов. В целом же цепляемость интонационных звеньев, «текучесть» мелодических построений, свойственные данному жанру,— одна из принципиальных особенностей восточной монодии, особенность ее импровизационных методов разработки.

Кульминация произведения, как обычно, смещена к концу. По пути ее завоевания происходят переходы в другие лады и возврат к исходному макаму. По мнению С. эль-Холи, «модуляции в такасиме — процесс очень тонкий и изощренный» (43, 187). Такая упорная тенденция приближаться к родственным макамам и вновь возвращаться к исходному придает формообразованию особую нюансировку, подобную светотени.

Драматургически вся крупная композиция направлена к логическому завоеванию центральной кульминационной зоны, которая является также вершиной смысловой, содержательной функцией произведения. Поэтому лишь после «захвата» (звуковысотного, динамического и образно-эмоционального) центральной кульминации следует сравнительно быстрый (но постепенный) спуск к тоническому устою макама (в котором разворачивалась импровизация), завершение такасима.

Таким образом, свобода и широта подлинно импровизационной стихии, блестящие исполнительские виртуозные приемы соотносятся всегда в такасиме с драматургической логикой организации формы, ее внутренней уравновешенностью и завершенностью.

Отмечая разнообразие форм проявлений такасима в творческой практике, М. Абдульазиз подразделяет их на два вида: на так называемые «свободные такасимы», не регулируемые ритмическими нормативами, и вторые — именуемые им «ритмически определенными», то есть те, которые основаны на стабильной ритмической основе (62, 104). Этот вид импровизации фигурирует в жанре тахмиле.

К общеарабским *вокальным жанрам* относятся, как отмечалось, *касыда, муашшах, дор* — группа метрически стабильных

песен, а также *лаяли* и *мавваль* — основные импровизационные формы традиционного сольного исполнительства.

Наиболее древняя из них — *касыда* — известна как одна из ранних форм бедуинского музыкально-поэтического творчества, возникшая и функционирующая как особая панегирическая ода-экспромт. Позже, в средневековый период, она оформилась (вернее, дала жизнь) в один из высоких образцов арабского классического поэтического и соответственно музыкально-поэтического творчества с последующим разветвлением на формы светской и религиозной песни. Интерес к касыде творцов, исполнителей и слушателей на Арабском Востоке, в целом, не ослабевал. Правда, формы приложения и композиционно-структурные ее черты подвергались некоторой исторической трансформации, впрочем, как и все жанры музыкального искусства, дошедшие до нас из глубины веков.

Так, на рубеже XIX—XX веков в творчестве выдающихся композиторов и певцов Арабского Востока, таких, например, как Абдель Ваххаб, Умм Кульсум, Мухаммед Касабджи, касыда утратила свой несколько отвлеченный, а порой даже религиозно-мистический дух и превратилась в подлинно светский концертный жанр.

В формообразовании касыды взаимодействуют два начала: строгая метрическая организованность мелодических или интонационных микроструктур (диктуемая ритмической организацией ее поэтического строя, строем самой, по определению Р. Грубера, «монорифмической поэмы») и ее импровизационная основа, дающая знать о себе в разнообразных лирических и героических реминисценциях-интерлюдиях, в своеобразных авторских «отклонениях» и вставках. Отметим, однако, что такие укрупненные и обогащенные формы являются, естественно, проявлением более поздней эволюции касыды. Известно, что древняя бедуинская касыда представляет собой музыкальную речитацию стихов, но не собственно вокальную песенную форму, как это сложилось в средневековый период. Хотя она и была довольно велика по размерам, включая иногда более сотни двустиший-бейтов, однако довольно проста в структурном отношении. Поэтические бейты опирались, как правило, на одну кафию (рифму), что сообщало всей поэме сквозную монорифмическую форму.

Позже, с рождением средневековой классической касыды, обогатилась ее внутренняя структура: четко обозначились двухчастные контуры крупного построения (с множеством эпизодов) — эпический речитативный зачин и возвышенное лирико-эпическое, песенное повествование. Организующим стержнем явилась уже не одна кафия, а взаимодействие различных сложных метроритмических структур в каждом эпизоде[117]. Для касыды созда-

[117] По общим своим контурам стихосложение касыды приближается к квантитативной метрике арабского классического стиха (вернее, определило собой эту метрику). Обычно в касыде рифмуются первые две строки, а дальше — через строку.

вались уже специальные стихи в традициях высокого классического стиля лучшими поэтами Арабского Востока. Это взрывало изнутри одноплановость древней бедуинской формы. Строгая речитативно-поэтическая основа обогащалась за счет использования мелодических звеньев макамов, а также хорового и инструментального сопровождения.

В инструментальном аккомпанементе[118] (элементе позднего времени), принявшем более выпуклые и самостоятельные формы, отстоялись два традиционных вида — сопровождение, следующее за вокальной партией, или, иначе, поддерживающее ее, и другой вариант, инструментально завершающий отдельные разделы поэтического повествования. Иными словами, чередование пения с инструментальными отыгрышами, а нередко и с небольшими, самостоятельными интермедиями.

Разновидности касыды, как всегда, определяются взаимоотношениями песенно-мелодической основы с ритмической организацией стиха: наличием свободного либо стабильного ритма, формирующего музыкальную композицию. В старинных формах певцу аккомпанировали лишь ударные инструменты, со временем к ним стали подключаться струнные — уд, ребаб (или скрипка).

Как отмечает Я. Асууди, существует три вида касыд: первая, основанная на стилистике наиболее древних бедуинских форм, не имеет фиксированной мелодии. По существу, это свободная речитация поэтического текста. Традиция возвышенного, высокохудожественного прочтения стиха (где важны дикция и артикуляция певца) превратилась в стилистическую черту данного жанра. Второй вид отличается простой, но гибкой мелодией, которую сопровождает стабильный ритм, базирующийся на классических усулях. Касыда, получившая распространение к концу XIX века, представляет собой уже развернутую композицию, где наряду с певцом ведущая роль принадлежит также национальному ансамблю. Самостоятельные инструментальные вставки и импровизации подчинены, однако, интонационному строю вокальной партии и основаны на ладовых закономерностях песенной мелодии. Подлинных высот эта форма достигла в творчестве прославленной египетской певицы Умм Кульсум. Что касается форм творчества новейшего времени — содружества современных профессиональных поэтов и композиторов, то их проявления в каждом конкретном случае настолько индивидуальны, что лишь отдаленно напоминают древний поэтико-музыкальный жанр арабов. Однако, как и всегда, в основе касыды — тщательно продуманный и отобранный стихотворный текст, высокое импровизационное мастерство певца и тонкое ощущение им исполнительской стилистики.

Светские формы касыд, основанные часто на использовании излюбленных жанров романтических газелей, широко и прочно

[118] Как известно, первозданной бедуинской касыде не свойственно инструментальное сопровождение в современном его понимании.

вошли в музыкальный быт как городских, так и сельских жителей арабских стран. Однако современные традиции музицирования существенным образом отличаются от издавна утвердившихся норм, где исполнение одной касыды редко ограничивалось во времени благодаря неоднократным повторам по требованию публики, включению фрагментов на любимые и популярные стихи и т. п. Так, трансформации подвергаются сегодня не только сам жанр, но слушательское восприятие и формы музицирования.

Особый интерес среди вокальных жанров Арабского Востока представляет *муашшах,* пути его исторической эволюции.

Возникновение муашшаха историки относят к X—XI векам, периоду расцвета арабской средневековой культуры, ее активных взаимодействий с искусством как Востока, так и Запада, в частности Андалусии. Его развитие связывается даже с конкретной личностью, именем выдающегося музыканта и поэта Абада аль-Қазаза. Данный жанр формировался, как известно, на основе классической арабской поэзии и демократических тенденций, переживаемых искусством так называемого Арабского Запада. Поэтому в тесном соприкосновении с муашшахом развивался и другой, близкий ему жанр — заджель, образец светской народной песни, прочно связанный с особенностями андалусской художественной традиции. Не случайно поэтические тексты заджелей сочинялись на андалусском диалекте, оригинальной смеси латинизированного арабского языка. К ее формированию причастен другой известный бродячий поэт и музыкант, один из первых европейских трубадуров — Ибн-Кузман.

В основу муашшаха (буквально — опоясанный) легли стихи строфической классической поэзии арабов. Однако в отличие от распространенных в те времена песенно-инструментальных форм музыка не была уже полностью подчинена литературе, зависима от структурных закономерностей ее стихосложения. С рождением данного жанра связывают не только обогащение арабской музыки: возникновение новых сложносоставных усулей, возрождение забытых, например древнего бедуинского бухура и др.

Большая свобода музыкально-композиционного принципа, господство мелодической, по преимуществу лирической стихии определили собственно музыкальную выразительность, ценность и широту эстетического воздействия этого жанра на творческую традицию как Арабского Запада (Магриб), так и Востока (Машрик). Иными словами, исторически с муашшахом связан отход от жесткой привязанности к господствующим нормам классической поэзии, мелодическое раскрепощение формы. Незыблемым в этом жанре оставался всегда (и по сей день остается) строгий остинатный ритм ударных, играющий в произведении важную формообразующую роль и пронизывающий его внутренним сквозным развитием. В трактате IX века «Дар аль-Тираз» Ибн Санаа аль-Малек свидетельствует о наличии огромного количества поэ-

тико-ритмических формул муашшахов (56, 101). Он подразделяет их на две категории: основанные на ритмах традиционного стихосложения и свободные, которые не опираются на канонические нормы. Со временем, вероятно, эти границы стерлись; значительно уменьшилось и количество усулей, используемых в творческой практике. В наше время популярны лишь некоторые традиционные ритмы[119].

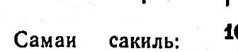
Предполагают, что в формировании муашшаха существенную роль сыграли бродячие профессиональные певцы Андалусии. Особое значение для новых форм приобрели куплетная песня, подвижные, динамичные ритмы народных танцев Андалусии. В результате поэзия испанских арабов освободилась от традиционных оков[120] и целиком подчинилась музыке, ее требованиям и нормам. Показательно в этом плане, что, несмотря на прочные связи с арабской классической поэзией, последний куплет муашшаха исполнялся обычно на народном, андалусском диалекте.

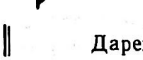
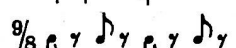
Оформившись в дальнейшем в самостоятельный музыкально-поэтический жанр с оригинальными художественными традициями, своего рода жанр крупной вокально-инструментальной поэмы, муашшах испытал на себе воздействие композиционных особенностей нубы[121].

С момента возникновения этого нового для арабской музыки жанра отстоялись две его разновидности, связанные с образно-тематической сферой: светские формы, вошедшие в обиход под названием «андалусские муашшахи», и муашшахи религиозного содержания — принадлежность восточноарабской традиции. Со временем эти образно-тематические (в том числе терминологические) границы стерлись. Однако продолжительная исполнительская практика в разных регионах выработала соответствующие стилистические отличия и закономерности. Поэтому в наши дни существуют несколько условные их обозначения: муашшахи «египетские», «халебские» (Сирия), «андалусские» (Магриб),

---

[119] Нуахт:  Масмуди: 

Самаи сакиль:  Санкин самаи: 

Дареж:  Аксак: 

и другие.

[120] Нормативность дворцовой жизни Багдадского халифского двора, отличавшегося в тот период непререкаемым этикетом (который находил отклик в классической придворной поэзии), докатывалась и до арабских владений в Испании.

[121] Здесь, скорее, можно говорить о двусторонних связях. Так, муашшахи вошли впоследствии в композицию нубы как самостоятельные разделы крупной циклической формы.

различия которых знатоки и даже любители на Арабском Востоке определяют без особого труда.

Однако исследования последних десятилетий, в частности А. Рифаи, свидетельствуют о том, что можно говорить не только об отличиях в сфере образного содержания либо исполнительских стилистических школ, но и о богатстве и разнообразии самих форм (с точки зрения их внутренней структуры). При анализе сборника «Андалусские муашшахи» А. Рифаи выявляет семь не похожих один на другой видов муашшаха, что не нарушает в целом принципиальных формообразующих основ данного жанра.

Муашшах представляет собой циклическую четырехчастную, по преимуществу ансамблевую вокально-инструментальную композицию с активной ролью в ней хора (и солиста-певца).

Немаловажную роль играет так называемое кафле (или гитаа) — заключение, которое иногда основывается на ритмике поэзии, иногда же на совершенно новых метроритмах. Это дает большие возможности авторам разнообразить внутреннюю структуру жанра.

В более отдаленные времена в исполнении муашшаха принимал участие только мужской унисонный хор (эту функцию брали на себя инструменталисты); в современной практике подобная нормативность трактуется уже довольно свободно, так же как роль классического литературного языка, лежащего в основе жанра[122].

По свидетельству современных сирийских исследователей (А. Рифаи и С. Мульхем), существует весьма оригинальная форма муашшаха, сопровождающегося групповым танцем,— *самах.*

Если в начале своего возникновения самах[123] исполнялся только группой мужчин (членов мусульманской общины), то впоследствии этот элемент исламской религиозной традиции подвергся деформации. В наши дни танец функционирует по преимуществу как женская хороводная пляска, вполне светская по своим художественно-стилистическим признакам, в которой акцентируется декоративная сторона национальной культуры: яркие народные костюмы, специфика арабской танцевальной пластики и т. д.

Аль самах возник в Сирии (г. Халеб) в начале XVIII века как своеобразный хороводный ритуальный танец — молитва, вызов дождя: исхи аль иташ (букв.— напоите жаждущих). Вначале он исполнялся с муашшахами религиозного содержания, позже стал сопровождать кудуды и другие вокальные жанры. Нередко самах исполняется самостоятельно. Уравновешенный, торже-

---

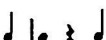
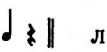
[122] Достаточно для этого ознакомиться с концертной деятельностью и репертуаром известного на Арабском Востоке «Ансамбля арабской классической музыки» из АРЕ.

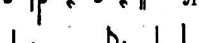
[123] Его создатели: автор музыки — шейх Мухаммед аль-Абдауи, текста — Шейх Абдул Гани аль-Небильси, танца — Мухаммед аль-Менбежи Бин Зрейль.

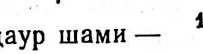
ственный характер движения, ярко выраженная национальная мелодика, гибкий и пластичный ритм определили жизненность этого оригинального танца. Со временем культово-ритуальное назначение самаха оказалось весьма условным (так же как религиозное предназначение муашшаха). В художественной практике он функционировал, скорее, как народный обряд, в основе которого лежит издавна культивируемая на Востоке идея органической взаимосвязи человека и природы.

Обряд «исхи аль-иташ» представляет собой трехчастную циклическую форму. Развернутое вступление — речитация шейхом соответствующего религиозного текста (обращение к богу за помощью), за которым следует хоровое исполнение ряда муашшахов в разных макамах и ритмических усулях. Заключительный раздел — это коллективный танец-пантомима — самах. Названный танец можно отнести к группе «круговых» типа дабке, с постепенным усилением динамики и ускорением метроритма.

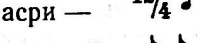
Чаще всего в аль самахе используются традиционные ритмы:

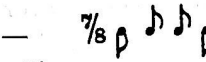
масмуди —  либо 

или мурабба — 

Затем следуют мадаур шами — 

мадауар масри — 

хинду дор — 

таэр — 

По традиции вместе с танцем аль самах исполняются (помимо муашшахов) *кудуды,* опять же возникшие в Сирии в новое время. В историческом аспекте они интересны еще потому, что привлекли творческий интерес одного из талантливых музыкантов и театральных деятелей Арабского Востока Халиля аль Каббани. В его наследии сохранились замечательные образцы этого жанра. Кудуд — куплетная песня с припевом, мелодическая структура которой тесно связана с поэтикой[124]. Первоначально (как некоторые древние формы, например, касыда и др.) он представлял собой не столько музыкальный, сколько поэтический жанр. Получил кудуд распространение в основном в Сирии, Ливане, Палестине.

Возникновение жанра связано генетически с песнями на религиозные тексты. Кудуд — буквально: «столько же», «в таком же объеме», то есть структура стихосложения этих светских песен должна была соответствовать стихотворной первооснове религиозной поэзии, ее породившей. Данный вид вокальнй музыки получил развитие в конце XIX века, но его популярность не угасла

[124] Традиционный ритм кудуда — аль уахида: 

и по сей день. Показательно, что в процессе эволюции растворялось не только религиозное содержание кудуда, но существенно менялся эмоциональный строй и характер этих песен, приобретая все более светские черты. Парадоксально, что в определенной мере они смыкаются сегодня с облегченными композициями, тяготеющими к эстрадности. Эта тенденция заметна в ряде издавна функционирующих серьезных традиционных жанров, в частности вокальных. К ним можно отнести, например, тактуку.

Вернемся, однако, к муашшаху. Этому жанру свойственны уравновешенное, умеренное движение, плавная и гибкая мелодия, ярко колорированная ладовыми нюансами. Остинатный ритм ударных, придающих характерность мелодии, непрерывно «стелющийся» на этот ритмический стержень (но не всегда совпадающий с ним по акцентуации), уплотняет фактуру, создает временами двуплановость, ощущение двухголосия. То же самое достигается благодаря партии солиста, звучащей асинхронно по отношению к хору.

Широко используется характерное для данного жанра секвенционное движение мелодических звеньев, постепенно восходящих к кульминации (это, пожалуй, одно из заметных его стилистических отличий). Ибо в муашшахе действуют многие общие принципы захвата звуковысотных зон, ладообразования, организации формы, что и в других развитых жанрах традиционного профессионального творчества.

В муашшахах наблюдается сочетание двух формообразующих принципов: сквозного развития, достигающегося за счет постоянно действующего остинатного ритма, звучащего на протяжении всей композиции, и принципа рондальности благодаря хоровой теме первой части, которая превращается в своеобразный развернутый рефрен, пропеваемый хором после проведения каждого нового эпизода[125].

В традиционной терминологии зафиксировано наличие нескольких основных песенно-мелодических образований: тематизм первой части — дор, сопутствующий — хане, эпизодические или дополнительные — сильсиле и тематизм последней части — гата, выполняющий роль репризы. Внутри каждой из четырех частей возможно существование различных структурных построений, прежде всего сложных двух- и трехчастных с обычными для арабской музыки ладовыми отклонениями и модуляционными сдвигами (при непременном условии возврата в основной макам).

Муашшахи различных регионов (и, естественно, исторических периодов) свидетельствуют об открытости, подвижности их форм. Это подтверждает также творческая деятельность многих крупнейших арабских музыкантов нового времени, обращающихся

[125] По традиции тематизм первой части (дор) исполняется унисонным хором (нередко смешанным), хане и сильсиле берут на себя функцию осуществлять диалог между хором и солистом.

к данному жанру[126]. Еще в конце прошлого века муашшах нередко входил составной частью в крупный концертный цикл «Васла». Он помещался обычно между маввалем и дором. В наше время это уже самостоятельные композиции, украшающие репертуар многих национальных ансамблевых составов. Изменения, происшедшие в них, не коснулись основных структурных принципов, но в целом жанр значительно обогатился драматургически (композиционно) и стилистически.

В своей многовековой эволюции муашшах претерпел и некоторые непредвиденные сложности. Это явственно проявилось в течение последнего столетия, когда жанр подвергался заметному обновлению. Ориентируясь на мелодическую стихию (определившую формирование муашшаха), творцы-музыканты оказывались нередко вне опоры на традиционное арабское стихосложение[127], наталкиваясь на своеобразные поэтические «пустоты», которые наспех заполнялись всякого рода вокализмами типа «ляля», «яля-лялли» и др. Не имея органической связи с музыкально-образной сферой композиции в целом, подобная практика сказывалась на общем эстетическом уровне творчества, против чего выступали многие талантливые музыканты. И все же мелодическая щедрость, структурно-композиционное разнообразие и богатство фактуры способствовали неослабевающему вниманию к этому жанру как творцов, так и слушателей.

Во взаимодействии с муашшахом развивался *заджель*. Поэтическая структура заджеля та же, что и в муашшахе. Но в нем безраздельно господствует народный диалект. Это придает индивидуальные черты (а нередко и соответствующее новое название) данному жанру в каждом регионе. По мнению сирийских ученых, в их стране он достаточно развит поэтически, но мелодически сравнительно прост. Его примечательная особенность — подвижность, легкость, что и дало основание назвать сирийский заджель «летающим». Приобретая местные локальные черты, «летающий» заджель, как и его египетская разновидность (именуемая иногда дором), развивается в рамках рондальной формы. Здесь основной раздел муашшаха превратился в рефрен. Но мелодия рефрена отличается в нем довольно узким диапазоном, не превышающим обычно кварты. Стабильный традиционный ритм, аль таэр, сопутствующий хоровому пению, поддерживается ударным инструментом (даффом) и хлопками. Сольные же эпизоды — это свободная импровизация певца. «Летающий» заджель распространен в Ливане и близлежащей географической зоне.

---

[126] Среди них имена Мухаммеда Абдель Рахима аль-Маслуга, Абдо аль-Хамули, Мухаммеда Османа, Камиля аль-Холаи, Дауда Хосни, Сеида Дарвиша, Закария Ахмеда, Абу эль-Мухаммеда и др.

[127] Подобная практика создания вокально-инструментальных композиций, где роль поэзии отодвинута на второй план, не очень характерна для арабской музыкальной традиции.

Большинство профессиональных жанров на народно-поэтические тексты с опорой на диалекты и гибкую, подвижную ритмику (явление нового времени), по мнению современных исследователей, не что иное, как производные средневекового заджеля. В Египте, как отмечалось, это *дор, тактука;* в Сирии, Ливане, Иордании, Палестине — *атаба, межана* и тактука, завоевавшие в наши дни широкую демократическую аудиторию.

Тактуки, распространенные в современном музыкальном быту арабов (возникли в Египте в XIX в.), причисляются к так называемым облегченным песенным формам, не отличающимся, по мнению некоторых ученых, ни высокими художественными качествами традиционных профессиональных форм, ни чистотой стилистики.

Песни *мажана* и *атаба* интересны с точки зрения их поэтики, которая является стержневым фактором индивидуализации этих жанров. Здесь исключительно гибко и изобретательно, с подлинно народным юмором обыгрываются отдельные слова и фразы стихотворного текста. Происходит живая, стремительная игра слов, которая создает неожиданные и любопытные смысловые, образные и ритмические сопоставления. Обе эти формы, близкие композиционно и связанные с народным стихосложением, создаются как своего рода поэтические экспромты (на одну и ту же мелодию). Традиция эта на Арабском Востоке, как известно, древняя и сугубо национальная. В Сирии и Ливане эти две песенные формы часто звучат на народных вечерах и так называемых «беседах» — музыкально-поэтических соревнованиях, диспутах с участием в них многочисленных любителей поэзии и музыки.

Попеременное исполнение экспромтов разными хоровыми группами, «командами» этих вечеров-бесед, насыщено живым, неподдельно народным юмором и весельем, подлинным духом национального художественного творчества. Припевы, возникающие между чередующимися мажаной и атабой, имеют разные поэтические окончания, которые не только меняют смысл стихотворного текста, но и выявляют изобретательность и творческий талант соревнующихся. В промежутки между импровизированным звучанием мажаны и атабы могут включаться также популярные в народе тактуки, в которых преобладает уже музыкальное, мелодическое начало. В этом отличие тактуки от вышеназванных жанров, структуру которых формирует метроритмика стиха.

На примере наиболее устойчивых и распространенных в арабских странах жанров муашшаха и заджеля, породивших новые разновидности, нетрудно проследить следующую закономерность. С одной стороны, щедрость и раскрепощенность мелодического строя, структурное разнообразие и богатство фактуры обусловили собой определяющую роль муашшаха (и заджеля) в эволюции профессиональных форм традиционной музыки Арабского Востока, их воздействие на формирование новых. С другой стороны, на протяжении длительного пути эти жанры сами претерпели

трансформацию, сказавшуюся в поэтике и образном строе, структурно-композиционных особенностях и даже в названиях.

Так, обзор ведущих жанров традиционной музыки арабов в их исторической перспективе показывает, что многие классические формы под влиянием фольклорного искусства и диалекта (словесного и музыкального) деформировались, проявляя тенденцию к упрощению, демократизации, что постепенно сближало их с формами народного песнетворчества либо с городским профессиональным искусством, активно соприкасающимся с начала XX века с облегченными жанрами бытовой музыки[128]. Видимо, поэтому иногда трудно провести четкую грань между некоторыми формами профессиональной и народной традиции (испытывающими в XX веке явную тенденцию к взаимодействию), что безусловно вызвано динамичными процессами сближения города и деревни, их художественного творчества во многих регионах Азии и Африки.

Дор[129] — развернутое многочастная композиция для солиста и инструментального оркестра, в котором вокальный припев (исполняемый всеми участниками ансамбля) приобретает самостоятельную функцию, составляя как бы третий план. В наше время в больших исполнительских составах хоровая партия фигурирует уже как развитая и равноправная. Такое расширение ее роли связано также с рядом творческих нововведений в практике традиционного искусства нового времени. Некоторые арабские исследователи считают это «чисто египетским явлением», ссылаясь на утверждение в поэтическом строе дора египетского диалекта и роли отечественных музыкантов в его развитии. Вместе с тем известно, что разновидности этого жанра встречаются далеко за границами одной страны.

Дор относится к лирическим жанрам, где воспевание национальных героев, человеческих достоинств и красоты, прославление подвигов, благородства и других подобных сюжетов выдвигается на первый план. Метрический размер и ритмическое сопровождение в этих произведениях всегда стабильны. Партия ударных, несущая важную организующую и выразительную функцию, неизменна. Отличительная стилистическая особенность — замедление постоянно действующего метроритма к концу первого (довольно большого) построения. Несмотря на наличие внутренних границ между частями (а подчас самостоятельность замкнутых разделов), эти части исполняются без каких-либо цензур, на одном дыхании. При хорошем исполнении создается ощущение сквозного развития крупной и целостной музыкальной

---

[128] Здесь намечается дальнейший путь к своего рода «эстрадизации» традиционных форм восточной музыки, в чем немаловажную роль сыграло взаимодействие с массовой культурой, жанрами бытовой музыки Запада.

[129] Термин «дор» употребляется у арабов нередко в двух значениях: как определенный жанр и как обозначение главной мелодии, напева в вокально-инструментальных композициях.

формы. Иначе обобщенный художественный образ дора раскрывается лишь в совокупности всех его частей.

На рубеже XIX и XX веков благодаря творчеству выдающихся музыкантов Мухаммеда аль-Маслуба, Абд аль-Хамули, Мухаммеда Османа, стремившихся к достижению равноправного и органического взаимодействия всех партий (солиста, хора и оркестра), интонационной слитности музыкальной ткани, отстоялась достаточно развитая, составная форма дора. В ней инструментальные и вокальные разделы почти равнозначны по своим функциям. Это относится, естественно, к обновленным, обогащенным формам жанра, явившегося, по существу, продуктом нового времени, хотя, как известно, он отнюдь не принадлежит к современным видам традиционной музыки арабов[130].

Каждая из частей дора состоит из построений близких сложным трехчастным и рондальным формам. Все произведение завершает еще один замкнутый раздел — кода.

Циклический принцип дора, его драматургия те же, что присущи большинству многочастных вокально-инструментальных композиций арабов. Инструментальное вступление — вводящее в ладоинтонационную и эмоциональную сферу произведения; два больших, многосоставных раздела под названием мизхат и госуна и ярко выраженная функционально и мелодически кода. Однако эти нормативы нередко нарушаются (особенно внутренняя структура основных частей), а затем воссоздаются в новом качестве. В этом нетрудно убедиться при ознакомлении с немногочисленными собраниями данного жанра. В каждом отдельно взятом случае соблюдается лишь принцип равноправия партий сольного (вокального), хорового и инструментального исполнительства, их взаимодействия.

Так, в описанном А. Рифаи доре Дауда Хосни «Кулю джамиле эль-айн» первая часть включает два самостоятельных раздела — мизхат и госуна (каждый из которых состоит из структурно более мелких разделов). Мизхат традиционно исполняется хором. Мелодическая цепкость определяет связи госуна с мизхатом. Интонационные ячейки последнего несколько раз пропеваются хором (и оркестром) уже на другие слова, что цементирует их внутренне. Лишь после этого включаются новые мелодические образования и эпизоды (хорке). Принцип построения средней части госуна — диалог между солистом и хором. Иногда он возможен без использования поэтического текста, как вокализ (пропевание одного гласного звука). Здесь нередки динамические восхождения к кульминации и логически подготовленные ее захваты. В последнем разделе госуна хор вновь поет на поэтический стихотворный текст. Его назначение — показ соответ-

[130] В старом традиционном стиле дора все разделы строились на едином мелодическом материале, а рондальная форма определялась не столько музыкальным тематизмом, сколько структурой поэтического строя композиции. Позже в арсенале певца-солиста появляется новый интонационный материал (во втором разделе), который далее варьируется.

ствующих классических стихов или специально созданных для дора литературных текстов — фактор весьма важный.

Заканчивая характеристику жанра, вновь отметим, что даже при ознакомлении с одним сборником (а также при живом соприкосновении с творческой практикой) видно, что композиционно в доре возможны различные варианты взаимоотношений хора, оркестра и солиста, что в свою очередь не может не влиять на внутреннюю структуру частей — мизхат и госуна.

Лаяли — сольная вокальная (поэтическая и музыкальная) импровизация, нередко с инструментальным сопровождением лирического характера. География ее распространения, как и других популярных вокально-инструментальных жанров, например муашшаха, очень широка; она простирается от Арабского Востока до Андалусии. Условно лаяли можно сопоставить с лирическим ноктюрном; смысл этот заложен в первой строке поэтического текста — «е лейл, е айн» — «о ночь, о твои глаза». Но по существу — это прелюдия к развитой вокальной песне, в частности маввалю. Поэтому они часто фигурируют вместе под единым названием «лаяли-мавваль».

В новое время, на рубеже XX века, мавваль нередко не только начинался, но и завершался лаяли, практически обрамлявшем этот жанр, что придавало развернутому импровизационному построению структурную завершенность, законченность.

Основной принцип — распев отдельных слов — составляет семантическое ядро жанра: «лаяль» (ночь), «е айн» (глаза), «аман» (восклицание, выражающее эмоциональное волнение) и др.[131] Данный метод распевания отдельных слов, слогов и даже звуков, любование звучащей краской соотносится с универсальным принципом распева интонационных микроструктур, заложенных в системе макамата.

Свободное, творческое владение всем комплексом ладов-макамов, умение чередовать, логично выстраивать лады посредством модуляций, ладовых отклонений, мелодических трансформаций с непременным возвратом в основной макам — залог творческой удачи творца-исполнителя. Как пишет А. Маджид, «его [лаяли.— *И. Е.*] зачином были всегда слова „е лейл, е айн", служащие певцу средством для демонстрации своих вокальных возможностей, способности к импровизации и мелодическим переходам из одного макама в другой, которые он избирал по своему усмотрению» (1, 49—50).

Импровизация лаяли требует от художника чуткого ощущения эмоциональной природы этого трепетного лирического жанра. Ее исполнение насыщено ладовыми, тембровыми и динамическими нюансами, соответственно передающими богатые оттенками лирические чувства героя.

---

[131] Это восклицание чаще всего свидетельствует о сирийской (точнее, халебской) принадлежности данного образца лаяли.

Простые, более облегченные разновидности лаяли, как и других, наиболее распространенных вокальных жанров (в том числе маввалей), встречаются также в народном песнетворчестве.

Мавваль, как свидетельствует арабская историческая литература, возник в связи с драматическими событиями давно минувших лет, времен правления Харуна аль-Рашида (с уничтожением им влиятельного и просвещенного рода Бармекидов, придворных иранского происхождения). Данная версия для современной арабской музыкально-исторической науки представляется пока еще дискуссионной. Несомненно лишь одно, что жанр этот лирико-эпического наполнения (с элементами подлинно драматическими) и что основная его образно-эмоциональная настройка сохранилась вплоть до нашего времени. Сохранились, естественно, и ладовое минорное наклонение (баяты)[132], свобода и неторопливость импровизационно-эпического повествования. Оттенок эпической повествовательности подчеркивается цезурами, своеобразным речитативным возгласом-концовкой в каждой поэтической строфе: «Ва мавваля!» Они звучат как драматически печальные восклицания, вздохи и входят органическим элементом в фактуру, в стилистику музыкального текста.

Поэтические стихотворения маввалей основаны обычно на пяти-семи строфах, в которых по традиции присутствует элемент назидательности, мудрости народной.

Профессиональными музыкантами мавваль редко исполняется без инструментального сопровождения; в наши дни певцу почти всегда аккомпанирует национальный оркестр-тахт. Эта ансамблевая партия предполагает либо так называемое «параллельное» движение с вокальным текстом (унисонное, в удвоении, вариантное либо орнаментальное расцвечивание), или же так называемое «последовательное» исполнение. Соблюдается также распространенный вопросо-ответный принцип, диалогическая форма инструментального сопровождения, где сольные вокальные партии чередуются с оркестровыми интермедиями и отыгрышами. Как и лаяли (а вернее, большинство произведений арабской музыки), мавваль начинается и завершается в заданном макаме. С этим связан, как известно, принцип ладовой организации арабской музыки.

В связи с характеристикой народного творчества (в котором утвердились простые формы маввалей) мы отмечали, что в данном жанре лирическая, собственно мелодическая стихия национальной музыки, широта и распевность интонационных комплексов нашли наибольшее раскрытие. Возможно, благодаря этим качествам — глубокой реализации лирической образности, щедрости вокальной мелодии — мавваль оказался столь любимым всеми народами арабского мира.

---

[132] Отличительной стилистической особенностью макамов, объединенных в группу баяты, является наличие в их структуре дробных, четвертитоновых интонационных шагов (микроинтонаций).

Завершая обзор основных жанров традиционно-профессиональной музыки Арабского Востока, необходимо подчеркнуть два обстоятельства. Во-первых, большинство музыкальных форм, несмотря на тенденцию сохранения своих нормативных типологических черт, *претерпевали* в исторической перспективе *заметную эволюцию*. Эту возможность давала многим профессиональным художникам определенная свобода формообразования традиционной музыки, связанная не только с импровизационной природой творчества, но и с методом конструирования формы в целом — немаловажное обстоятельство, которое всегда оказывалось на поверхности явлений[133]. Это проявлялось как во внутренних закономерностях: например, в выборе ладового плана, воздействующего, по существу, на весь ход формообразования, так и в чисто внешних проявлениях — изменениях структуры композиции (явление, кстати, довольно частое в арабской музыке), смещающих многие драматургические акценты. Речь идет здесь и о перестановке частей, и о циклизации крупных форм с включением в них самостоятельных пьес, и об изменении функциональной нагрузки инструментальных партий, роли хора, хоровых разделов в композициях и т. д. Эволюция некоторых традиционных жанров даже на протяжении последних полутора столетий (здесь очень ценным оказывается для нас опыт Египта и Сирии), доступная нам лишь благодаря сохранению живой традиции, некоторым записям, а также историческим свидетельствам, не позволяет обойти эту важную проблему, требует по-новому взглянуть как на вопросы канона, так и на роль музыканта-творца в традиционном искусстве. Эволюция эта вновь выдвигает проблему всеобщего и частного, проблему личностного в восточных музыкальных системах, нуждающуюся еще в серьезном и глубоком изучении на разных уровнях.

Второй вывод, тесно связанный с предыдущим, является, по существу, его оборотной стороной: изустная традиция, отсутствие фиксированных нотных образцов требует от нас максимальной ответственности в своих суждениях о «звучащей» природе средневековой музыки, о вопросах творчества и восприятия, роли канона и импровизации, личностного начала и т. п.

Здесь в помощь нам может прийти только научная — историческая и специальная музыкально-теоретическая литература, недостаточно еще изученная. Ибо уповать на то, что музыка Востока[134] дошла до нас в неизменном застывшем виде,— тенденция не только научно несостоятельная, но несущая в себе отголоски идей колониализма.

---

[133] Подобных ссылок, свидетельств современников на проявления творческой инициативы, новшеств, вводимых в музыку тем или иным художником, немало в средневековой литературе.

[134] Само собой разумеется, что динамика процессов в художественном творчестве средневековья и в новейшее время отнюдь не идентична.

КУЛЬТОВАЯ МУЗЫКА

Культовая музыка занимает особое место в арабском музыкальном творчестве. Она стоит особняком и вместе с тем является единой для огромной территории мусульманского мира[135]. Находясь в тисках запретов, культовая музыка арабов не достигла (да этого и не требовал религиозный ритуал магометан) существенных изменений в процессе своей эволюции. Несмотря на соблюдение в разные периоды бóльших или меньших ограничений, она никогда не возводилась в ранг государственного искусства, как это было, скажем, в Древнем Египте, Вавилонии или Сирии. Вместе с тем еще Мухаммед пытался подчинить музыку нуждам религии. Не случайно первыми муэдзинами стали выдающиеся певцы Арабского Востока. И все же прикладная роль музыки при исламе сохранилась, что наложило на культовые жанры (не только арабов, но и вообще мусульман) отпечаток некоторого единообразия.

Комплекс проблем, связанных со взаимоотношениями религии и искусства в арабо-мусульманской культуре, еще ждет своего решения. Для нас здесь важно другое: ислам действительно вступал в сложное взаимодействие с искусством мусульманских народов, он в известной мере регламентировал художественное творчество. Но не всегда реальная практика народа шла в ногу с требованиями религии, отвечала ее нормативам. В чем же и как проявилась эта противоречивость в музыкальной культуре?

С одной стороны, музыка попала, как отмечалось, в ранг запрещенных исламом искусств (так же как зрелищные жанры, изображение человека и животных в живописи). С другой стороны, арабы создали богатейшее наследие в различных областях музыкального творчества, накопили в музыке ценнейшие национальные традиции. С одной стороны, основное требование ислама гласит, что человек и его переживания не могут быть объектом изображения искусства, объектом творчества художника. С другой стороны, необычайная эмоциональная взволнованность, открытость чувств в музыке, которые обнаруживаются при первом же знакомстве с ней,— определяющая черта культуры арабов, исповедующих эту религию.

Что касается музыкальной теории и эстетики, то уже объем дошедших до нас трудов средневековых ученых — свидетельство бескомпромиссности науки перед религиозной догматикой.

Вопрос о степени дозволенности музыки в исламской культуре не переставал обсуждаться в течение многих веков. Отсутствие в Коране прямых указаний на ее запреты позволяло комментаторам «священной книги» трактовать эту проблему достаточно свободно, тем более что сама жизнь опровергала догмы ислама. Так сложилась компромиссная идея, согласно которой

[135] В этой работе автор не касается культовой музыки христианского населения Арабского Востока.

музыку, вызывающую «чистые» благородные побуждения, слушать можно. При этом ссылались на терпимое отношение Мухаммеда к музыке в повседневном быту[136]. Подобная свобода трактовки в отношении музыки определила собой формирование четырех направлений, так называемых мадахебов (соответственно именам шейхов, возглавлявших эти школы), каждый из которых отличался определенными нюансами в интерпретации проблемы, волнующей мусульман. Среди этих основных школ — Аби Ханафи, Ибн Анаса, Ханбаля и аль-Шафии, которая отличалась наибольшей терпимостью[137]. Однако почти все школы считали профессиональное занятие музыкой недостойным истинного мусульманина, что безусловно подорвало социальный статус музыканта в исламском обществе[138].

Стремление оправдать существование музыки в быту мусульман, а иногда даже обосновать ее жизненную необходимость, выдвинули теорию о лечебном воздействии музыки, идею о облагораживающей, очищающей роли «хорошей музыки», о возможности посредством нее слияния человека с природой, с богом (что взяли на вооружение суфийские теоретики). Таким образом, запреты коснулись в основном светской развлекательной музыки, которая якобы вводит в заблуждение истинного мусульманина и уводит его от веры в бога[139]. Этой неофициальной версии придерживаются большинство верующих арабов.

Культовая музыка мусульман всегда оставалась областью наиболее закрытой, консервативной[140]. Достаточно сказать, что ее основные (и притом немногочисленные) жанры почти не претерпели изменений, что инструментальная сфера, отвергнутая исламом, так и не вошла широко в ее обиход. То, что религиозная музыка — область сугубо вокальная, обусловлено, видимо, не только тягой народов Арабского Востока к песенным жанрам, но выразительностью (и динамикой) человеческого голоса, в частности голоса служителя ислама, призванного взывать к богу

---

[136] На основе исторических фактов известно, что во время прибытия Мухаммеда в Медину женщины города встречали его песней «Талаа аль бадру алайна» («Луна вышла нам навстречу»); сам пророк, по утверждению аль-Газали и аль-Ибшири (81, 20), любил слушать песни погонщиков и т. п.

[137] Как свидетельствует С. эль-Холи (81, 23—24), школа аль-Шафии допускала исполнение караванных песен хида и близких ей по характеру вокальных напевов, но выступала против тех, которые сопровождают инструменты возбуждающие «ошибочные чувства»: ребаб, барбад, уд, санж, мизмар. Исключение составляли ударные инструменты, так как ими мусульмане пользуются во время паломничества.

[138] По свидетельству Г. Фармера, в средние века музыкант не допускался даже в качестве свидетеля (88, 75).

[139] Так, Г. Фармер утверждал, что гонения на выдающегося поэта и певца раннего средневековья аль-Надир Бен аль-Хареса были вызваны языческими песнопениями, которые привлекали к его творчеству больше слушателей, чем Коран (88, 67).

[140] Вместе с тем нельзя не отметить, что в жанрах шиитской традиции (зикры, таазие) связи с народно-национальными истоками музыки прослеживаются довольно отчетливо.

и к верующему. Кстати, на заре возникновения магометанства арабы не обладали еще инструментами большой силы звучания (разве только ударными), которые могли бы взять на себя функцию муэдзина — глашатая идей пророка. Но главная причина заключалась, конечно же, в стремлении донести до мусульман смысловое, словесное содержание призыва к молитве. Вероятно, поэтому вся культовая музыка арабов развивалась в формах псалмодического пения.

Речитативный характер мелодического напева составляет ее основную отличительную черту, близкую искусству древности. Примечательно, что хотя Мухаммед упорно выступал против язычества, он тем не менее опирался на наследие поэтов и музыкантов доисламского периода. Многое перешло в ислам из ритуальной деятельности аравитян: паломничество к каабе, древнему святилищу арабов в Мекке, исполнение во время этого паломничества примитивных сакральных напевов тахмил и талбия, обращенных к аллаху (бывшему ранее доисламским идолом-божеством аравитян), и т. п. Известно также, что основой рифмованной прозы Корана послужили стихи языческого обрядового жанра *садж*. И не только поэтика, но и сам характер культовых напевов мусульман ассоциируется часто с древними бедуинскими заклинаниями[141]. Как и у шаиров, весь религиозный текст азанов (призывов к молитве) произносится нередко на двух-трех звуках, и эти монотонные речитации родственны архаическим бедуинским мелодиям. Правда, здесь значительно усиливается роль ритма напева, ритмической акцентуации, которая должна совпадать со смысловой и усиливать ее.

Наряду с распространенными типами примитивной речитации в очень узком диапазоне звучания можно услышать и развитые напевы, строящиеся по принципу крупных форм профессионального искусства[142].

На основе образцов, приводимых Э. Лейном и другими учеными, нетрудно заключить, что мелодические типы культовой музыки мусульман довольно разнообразны: здесь и простые напевы архаического склада, и формы, использующие ладовые и композиционные принципы макама. И все же обычно больше действует фактор индивидуальный, чисто творческий, ибо каждый муэдзин распевает азан по-своему. Когда речь идет о замкнутости либо единообразии этого пласта, то надо при этом иметь в виду также географию распространения ислама (от Гибралтара до бассейна Индийского океана), исторические градации и мно-

---

[141] Любопытная деталь: выявленные И. Фильштинским некоторые структурно-стилистические особенности ранних сур Корана вызывают определенные ассоциации с формообразованием макама (67, 50).

[142] Так, нестандартный, услышанный нами в Алжире в 1982 году призыв к пятничной молитве, длящейся более часа (с небольшими 3—5-минутными паузами между напевами), благодаря блестящему мастерству и орнаментальной технике муэдзина заставлял слушать его с неослабевающим интересом, без какого-либо ощущения монотонности.

жественность мусульманских течений. Вероятно, уже одно это обстоятельство позволяет предположить существование внутренних их различий и даже отдельных стилистических школ.

В сфере религиозных мусульманских обрядов утвердились три разновидности музыки: *азан, речитация Корана (тиляв)*[143] и *дикр (зикр)* —вид культовых песнопений, используемый различными сектами. Несколько особняком стоит музыкально-зрелищный жанр мистериального типа — *таазие.*

Азан в силу исламской традиции превратился в неотъемлемую принадлежность народной жизни. Ежедневной пятикратной молитве, как правило, предшествует призыв муэдзина, раздающийся с башни мечети. В наши дни в большинстве городов эти музыкальные прелюдии к молитве даже радиофицированы. Но в деревнях живые выступления служителей культа по сей день очень выразительны и впечатляющи.

Все разновидности религиозной музыки, за исключением некоторых сектантских песнопений, исполняются, как известно, официальными представителями культа. Так же как и большая часть традиционной светской музыки, они представляют собой плод бесписьменного, импровизационного творчества музыкантов-профессионалов, от таланта, исполнительского мастерства которых зависит сила воздействия, успех проповеди. Поэтому даже самые низшие по рангу служители ислама — муэдзины, как правило, талантливые музыканты, обладающие и творческим даром, и сильным, красивым голосом.

Обращенное к народу слово муэдзина, по существу, всегда одно и то же. Это призыв к молениям, звучащий пять раз в сутки: «Нет бога, кроме Аллаха, и Мухаммед — пророк его». Между тем исполнительский и импровизаторский талант муэдзина, способного каждый раз по-новому распеть эту формулу, очень важен[144]. Выразительно, приподнято звучит омузыкаленный арабский текст азана: «Лэ иллáху, илла лáху, Мухаммедун русул лáху». Несмотря на ритмическую жесткость, он интонационно гибок и, в свою очередь, колористически расцвечен на ладовой основе национальной музыки[145].

Сама церемония весьма театральна, и кто наблюдал ее в естественной первозданной обстановке, вдали от больших городов, не мог не обратить на это внимания. Живописный фон красочной южной природы, устремленный ввысь изящный минарет ме-

---

[143] Магрибский термин — таджвид.

[144] Подчеркивая наличие сравнительно небольшого количества канонизированных мелодических формул на огромной территории исламских стран, М. Гетта пишет, что азан «имеет некоторые особенности в ряде районов, и манера его исполнения изменяется в зависимости от географического фактора, обрядовых особенностей или личности самого исполнителя» (65, 28).

[145] В формировании мелодики азана важна ладовая основа, опора на основные устои лада-макама. По утверждению М. Гетта, основополагающим правилом является «очень четкое произнесение слов, развитие мелодии вокруг главного звука, основываясь на котором муэдзин произносит имя аллаха» (65, 28).

чети с одинокой «декоративной» фигурой взывающего к богу муэдзина. Весь его облик строг и артистичен: ослепительно белая чалма на смуглом лице, свободная одежда, охваченная ярким кушаком, пышная, достигающая пояса борода, гордая манера держаться. И сам призыв, гулким эхом «ниспадающий» на просторы одинокой деревушки, затерявшейся среди пустыни[146].

Общепринята в мусульманском мире также *речитация* отдельных глав (сур) *Корана* (ибо для прочтения всей «священной книги» потребуются месяцы). Суры исполняются не только в стенах мечети, но и в быту, по самым различным поводам. Часто устраиваются специальные чтения избранных разделов Корана. Для таких случаев на площадях или в других специально отведенных для народных сборищ местах устанавливаются нарядные шатры, украшенные коврами и богатой утварью, что придает общественным исполнениям праздничный, зрелищный характер, привлекает к ним много народа. Правда, музыкальная функция в этом жанре чисто прикладная (основное место принадлежит в нем смысловой стороне — тексту). И все же музыкальный фон, своего рода мелодекламация, существенно облегчает восприятие глубокомысленных и строгих изречений, а нередко и весьма объемистых по своей протяженности глав Корана, требующих напряженного вслушивания. Музыкальное прочтение, бесспорно, усиливает эмоциональное воздействие «священной книги», обретая тем самым подлинно художественное значение.

Профессиональные мастера — шейхи (обладающие при этом отличными голосами) специально обучаются мастерству речитации Корана, подчиненной собственно музыкальным закономерностям: метроритмической и ладовой организации формы, драматургического принципа построения целого[147]. Видимо, есть определенная закономерность в том, что многие выдающиеся арабские певцы, представители светского вокального искусства начинали свою карьеру как чтецы Корана.

Обычное на первый взгляд чтение Корана — это подлинное искусство, которому предшествуют многие годы овладения мастерством. Классическая профессиональная манера речитации всегда согласуется с соответствующими нормами, законами мелодико-интонационной и ритмической организации речитируемого текста, структурой формообразования целого (с ладовыми закономерностями, принципами повторности, динамическими кульминациями и цезурами) — всем, что служит созданию единой драматургической формы. Отсюда существование различных стилистических школ и манер чтецов Корана, искусства отнюдь

---

[146] Автор наблюдал эту сцену в далекой нубийской пустыне, при ослепительном закате солнца на Ниле.

[147] Как пишет М. Гетта, «искусство чтения, когда необходимо следовать нормам членения фразы, обозначать ее составные части паузами, следовать за дыханием, не допускать неправильной артикуляции, вокализы и украшения вводить так, чтобы сделать текст более экспрессивным не в ущерб смыслу и четкому произношению слов» (65, 28).

не простого, а поистине вдохновенного, артистического, бесспорно музыкального по своей природе[148].

Арабские ученые насчитывают семь школ речитации Корана, которые друг от друга принципиально не отличаются. Определяющими по сей день являются три региональные школы: египетская, сирийская и магрибская. Наиболее развитой в музыкальном отношении (ладовом и орнаментальном) является египетская. К ней близка сирийская, которая, однако, более строга в плане мелодической орнаментации, проще и естественнее в ней вокальный рисунок, несколько быстрее темп речитации. Что касается магрибской школы, то она отличается простотой, даже некой аскетичностью кантилены, разворачивающейся в диапазоне терции или кварты, без особых нюансов в музыкальной ткани[149].

Говоря об искусстве распева стихов Корана, С. эль-Холи пишет: «Хотя ритмика этого распева диктуется просодией стиха, мелодика распева оставляет певцу полное право импровизировать в зависимости от значения слов и условностей данного мелодического стиля. Религиозная и музыкальная условности не допускают излишеств в орнаментации, свойственных музыке светской». Однако при талантливом, выразительном исполнении существующие условности настолько завуалированы, что непросвещенный слушатель воспринимает религиозную речитацию так же естественно, как музыку, как обычный напев или песню[150]. Знакомство с культовым ритуалом мусульман убеждает, что чтение Корана достигло на Арабском Востоке подлинного совершенства музыкальной импровизации и творческой концентрации художественного исполнения.

Заметно отличаются от вышеприведенных форм — по своим стилевым и жанровым особенностям — *дикры* или *зикры* мусульман (букв. упоминание бога, аллаха). Это сложные синтетические формы, где сочетаются мелодическая речитация, ритмика и пластика. А более широко — поэтическое слово, музыка (вокальная и инструментальная) и танец. При этом все выразительные средства подчинены акцентуации традиционного текста — отдельных изречений и формул Корана. Функционально эти ритуальные действа сектантов заменяют собой молитву.

---

[148] В этом автор данной работы имел возможность убедиться, прослушав великолепное исполнение Корана в знаменитой большой мечети Дамаска в 1984 году. Цикл пластинок с записями полного текста Корана в исполнении известного каирского шейха Абу Сиена был впервые выпущен в 1985 году.

[149] Существуют три формы речитации (тажуида). Тартиль — медленная, размеренная речитация, которая дает возможность чтецу следовать за правилами литературного текста, законами риторики и артикуляции. Хадр — быстрая речитация, которая при этом строго соблюдает правила тажуида. Третья форма — речитация со средней скоростью, нечто среднее между тартилем и хадром (85, 601).

[150] Однажды, знакомясь в неофициальной обстановке с вышеназванной записью шейха Абу Сиены, одна из слушательниц — англичанка (при переходе от первой суры Корана к чтению второй) воскликнула: «А это уже другая песня!»

Зикры, проводимые сектами суфиев по поводу отдельных религиозных событий[151], отличаются большим своеобразием; все они подчеркнуто эмоциональны, даже экстатичны. Обычно группы мужчин скандируют коранические формулы, сопровождая это ритмизованными телодвижениями. Эмфатически усиленные звуки дыхания образуют остинатную фигуру, на фоне которой солист поет широкую мелодию. Иногда динамическое нарастание звучности хора прерывается включением соответствующих вставок-монологов, которые произносит глава религиозной общины, секты. Изредка для аккомпанемента привлекаются инструменты, в основном ударные — барабаны. В природе музыкальных форм зикров, кстати, достаточно разнообразных, лежат принципы антифонного пения.

Групповое исполнительство, остинатность ритмического и хореографического движения, ярко выраженные песенность и танцевальность приближают зикры к ближневосточным хороводным жанрам (если при этом учесть еще приемы динамического нагнетания).

Соотношение танца, музыки и слова в зикрах может быть самым разным. Так, известный швейцарский ученый-арабист А. Мец пишет: «Аль-Худжвери признает, что встречал ряд суфиев, для которых суфизм был только пляской» (47, 239). Зикры иракских суфиев, к примеру, по остинатному хореографическому рисунку (движению) сходны с широко распространенными арабскими хороводными танцами — дабке[152].

Музыкальные формы в зикрах значительно сложнее, чем в других жанрах культовой музыки, упомянутых выше. В них опять-таки действует фактор мелодической и ритмической импровизации, основанной на макаме, и что особенно интересно — принцип нарастающего ритмического и орнаментального нагнетания, свойственный многим образцам профессиональной музыки арабов. Он доведен здесь до высокого накала. Путем подобного эмоционального крещендо достигается та религиозная экзальтация, которой подчинен собственно жанр зикров и через которую, по убеждению суфиев, происходит их единение с богом.

При всей кажущейся первозданности этого жанра, вызывающего ассоциации с древними магическими действами, зикры гораздо более развиты в музыкальном отношении; они опираются на систему классических макамов, достаточно богаты они и по своим композиционным признакам. Здесь присутствуют развитые формы хорового пения. Это единственный вид коллективного исполнительства в культовой музыке арабов. Более разработаны в них и формы орнаментальной вариантности. Отметим, однако,

---

[151] Чаще всего по поводу культовых праздников «мулид ан набн», «зикр лайлиа» и в день жертвоприношений — «аль-карама».

[152] Показанные делегатам Международного конгресса арабской музыки в 1975 году в Багдаде.

что сфера приложения зикров весьма ограниченна: они используются в религиозном обиходе узкого круга сектантов.

Зикры суфиев, как и многие развитые жанры арабской профессиональной музыки, относятся к сложносоставным циклическим формам. Их исполнение обычно не ограничено временем. Так, в Судане весь ритуал может включать в себя до тридцати пяти развернутых разделов. Речитации сакральных текстов чередуются в них с пением религиозных касыд, с проповедью, с хоровыми фрагментами и плясками. Здесь опять же действует свободный принцип конструирования целостной драматургической формы со своими внутренними законами архитектоники (с «несущими» опорными частями, с кульминационными вершинами и т. п.).

При всем этом ясно выражена тенденция к двухчастности, скорее, к сложному двухтактному построению действа. Первая часть — строгая и уравновешенная — посвящена чтению религиозных текстов и сюжетов из жизни пророка Мухаммеда; она составляет примерно одну треть всего цикла. Вторая часть — собственно зикр, его кульминационный пантомимный раздел. Если в первой половине зикра господствует декламационный принцип с опорой на структуру стихотворных текстов, особенности арабской речевой артикуляции, то во второй части определяющую роль приобретает организующая функция динамичного танцевального ритма, который становится движущим, формообразующим при неустанном нагнетании эмоциональной энергии, экстатического взвинчивания сектантов.

Открытость структуры целостного, крупномасштабного построения зикра позволила вместе с тем легко видоизменять не только внутренние контуры формы, но конструкцию цикла в целом. Так, помимо наиболее распространенных двухчастных зикров, известны также трехчастные формы, в которых как бы происходит внутреннее дробление, более тщательная дифференциация поэтических и музыкально-танцевальных разделов. В первой части — традиционная речитация религиозных текстов, во второй — последовательное утверждение пантомического элемента с регулярно вклинивающимися коранническими формулами; третья часть — кульминационная, где господствует уже собственно зикр. Цель этого эмоционально напряженного и динамичного заключительного раздела — довести участников ритуального действа до религиозного экстаза. Как верно подмечает Ю. Плахов, «суфийская доктрина придает совершенно особое значение двум моментам, касающимся душевного и умственного состояния человека,— экзальтации как яркого эмоционального порыва вовне и медитации как предельной внутренней сосредоточенности. ⟨...⟩ Чрезвычайно важен, в связи с этим, факт, что суфийская орядовая практика — в противовес ортодоксальному исламу — активным образом эксплуатировала музыкальное искусство с главной целью — добиться столь важного для суфия состояния транса» (52, 60—61).

Культовая музыка, видимо, вобрала в себя как элементы древнего бедуинского искусства магии (вспомним творчество шаиров: поэтов-музыкантов и «вещих»), так и некоторые характерные особенности ближневосточного псалмодического пения[153], известные с незапамятных времен в Иудее и других странах семитской культуры (48, 87).

Усилив в этой сфере значение слова[154], отведя музыке прикладную роль, ислам вместе с тем использовал эмоциональное воздействие профессиональной музыки (взяв на вооружение ее ладовые, ритмические и композиционные закономерности). В таком направлении и шла, вероятно, эволюция культовых форм, хотя существенных изменений они, как отмечалось, не претерпели.

В целом религиозная музыка сумела развить и довести до совершенства декламационный принцип арабской речевой мелодики, чему способствовало обращение к богатой ладовой основе национальной музыки, а также к ее характерным композиционным приемам. Так, талантливый певец-муэдзин по-своему интонирует, «произносит» азан, подвергая нередко напев такому же импровизационно-орнаментальному варьированию и ладовому расцвечиванию, как в традиционно-профессиональном искусстве. Собственно, основные перечисленные выше узаконенные исламом жанры являются не чем иным, как ветвью традиционной профессиональной музыки.

Помимо основных видов культовой музыки арабов, в быту народа были распространены особые формы речитации: чтение нараспев духовных стихотворений классической поэзии, музыкальные рассказы на религиозные сюжеты (своего рода мелодекламация — *иншад,* чаще всего под аккомпанемент однострунного ребаба аль-шаир). Наконец, сюда же примыкают, как мы уже отмечали, некоторые обрядовые жанры, связанные с религиозной стороной национального ритуала. Много бытовых и культовых песен входят в традиционный цикл праздника рамадан. Однако эти жанры в отличие от сугубо религиозных отмечены чертами народного музыкального творчества и выделяются большой раскрепощенностью[155].

На протяжении многовековой истории в исламской традиции утвердились особые речитативные формы монодии, связанные со спецификой арабского языка, его интонационным строем.

---

[153] Древневосточное псалмодическое пение повлияло, как известно, также на формирование европейского церковного стиля (григорианский хорал).

[154] Как утверждает Ибн Халдун, если кантилена Корана в чем-то не согласуется, «конфликтует» с совершенством произношения текста, то мелодика неизменно уступает место речитации (81, 39).

[155] Заслуживает внимания утверждение М. Гетта, о том, что многие (не только культовые) общеарабские жанры эксплуатировались представителями различных суфийских орденов. «Вокальные и инструментальные формы — куф (и их разновидности — самаи, зикр, каввали, камд, манкабат, хизб, мадих и т. д.),— пишет ученый,— культивировались многочисленными религиозными братствами, которые, играя важную роль в пропаганде ислама, в то же время являлись центрами изучения и сохранения музыкальных традиций» (65, 28).

Такие формы национальных напевов возникли, как показывает сравнительный анализ, не в недрах собственно религиозной музыки. По всей вероятности, они ведут свое происхождение от доисламского искусства шаиров, вобравшего в себя особенности народного творчества, поэтической речи, «мелодику» самого языка. Но культовая музыка унаследовала от языческого искусства определенную форму — заклинательную, вещательную функцию, а также эмоциональную сферу, отмеченную суровой, строгой приподнятостью и величавостью.

Интересен в этой связи анализ И. Фильштинским ранних, так называемых мекканских сур Корана, в которых он усматривает прямые связи с древнеарабским доисламским творчеством. «В этих сурах Корана,— пишет он,— широко применяется рифмованная проза (садж), то есть сочетания рифмующихся отрывков речи, напоминающих по форме заклинания древнеарабских жрецов (кахинов). В мощном ритме мекканских пророчеств чувствуется страсть провозвестника религиозного откровения. Из строки в строку проповедник нагнетает напряженность ритмическими повторами, напоминающими шаманское заклинание. Речь его нервна и картинна — он как бы все время спешит вперед, не договаривая фразы, не завершая мысли, весь во власти проповеднического пафоса. Мекканские суры Корана насыщены фантастическими, порой „космическими" образами, гиперболами» (67, 50—51). Это наблюдение ученого интересно для нас с точки зрения выявления связей так называемого религиозного пласта художественной культуры арабов с глубинными народно-национальными истоками, сферой скорее бытовой, обрядово-мифологической, чем культовой.

Данное обстоятельство может стать аргументом, опровергающим во многом точку зрения некоторых ученых, усматривающих генетические корни макамата в суфийских радениях. На эту мысль их наводят, вероятно, схожие принципы в формообразовании макама и зикров. Хотя ассоциации с зикрами, их структурными особенностями в музыке арабов не столь уже редки, они возникают у исследователей при соприкосновении с архаическими пластами народного песнетворчества; подчас даже при сопоставлении с издавна функционирующими на Ближнем Востоке хороводными плясками, в частности дабке, основанными на аналогичном методе метроритмического и динамического нагнетания, эмоционального взвинчивания.

Как следует из вышеприведенного текста И. Фильштинского, Коран (на стилистику ранних сур которого обратил внимание ученый), сформировавшийся в VII веке, на заре принятия ислама, оказался не только гораздо старше учения суфиев (точно так же как возникновение макама), но бесспорно был связан глубинными внутренними нитями с духовной культурой предшествующих доисламских эпох. Именно ранние суры должны были испытать на себе воздействие этических представлений древнего периода жизни аравитян, особого строя их страстной эмоцио-

нальной натуры, всей системы художественного ви́дения и отражения народом окружающего мира[156]. Поэтому не исключено, что принципы музыкального мышления раннего средневековья (в частности, формообразования в музыкально-поэтическом творчестве арабов) могли развиваться во взаимодействии с отстоявшимися еще в древности эстетическими нормами. Более того, все формы духовного самовыражения народа черпали средства из общих истоков, из выработанных ранее художественных традиций. Поэтому логичнее было бы говорить об общих генетических корнях национального песнетворчества, об аналогичных принципах формообразования, дающих знать о себе на самых разных уровнях духовного самовыражения народа (дабке, другие, родственные песенно-танцевальные фольклорные жанры, макам, зикры и т. п.)[157].

В данном контексте очевидно также, что суфизм как вид сектанства — явление не столь широкоохватное по географии распространения и что явление это сложное, далеко не однородное, прошедшее в своей эволюции путь от социальных тираноборческих призывов к утверждению реакционных мистических идей. В то время как система макамат при своей региональной широте и многоохватности, при всем разнообразии эстетических проявлений, пройдя длительный, многовековой путь развития, оставалась всегда искусством нравственно здоровым, светским по своей сути[158]. В противном случае его подлинно народно-мифологические истоки и последующие взаимосвязи с национальным творчеством, в частности городским демократическим искусством, не были бы столь явственно выражены, не определили бы принципиального места макамата в музыкальной культуре народов Востока. Свидетельством тому само жизненно стойкое искусство макама, полнокровно функционирующее в наши дни, ставшее опорой в творческих исканиях многих современных композиторов.

В связи с изложенным выше нельзя не вспомнить, что один из главных аргументов сторонников сближения, приравнивания суфийских радений к системе макамат кроется в особой многоступенчатой структуре раскрытия идеи, заложенной в обоих феноменах: в зикрах — это ступень самосовершенствования (тарикат — путь, дорога), в макаме — фаза, звуковысотный уровень развертывания музыкального текста. Вместе с тем теоретическое

---

[156] Заслуживает внимания в этой связи утверждение туркменской исследовательницы Н. Абубакировой, что «четкой границы между шаманством и проявлениями суфизма в народных верованиях [в туркменских зикрах.— *И. Е.*] не было» (21, 84).

[157] Аспект преемственных связей доисламского художественного творчества с искусством раннего средневековья нуждается еще в серьезных научных разработках.

[158] Невзирая на попытки объявить его в недалеком прошлом искусством реакционным, социально ограниченным, ставшим прерогативой так называемого байского искусства.

учение суфиев о состояниях человеческого духа, о прохождении им соответствующих стадий, ступеней в достижении человеком религиозно-нравственного совершенства, абсолютной идеи, иначе говоря, его слияния с богом, имеет аналог в религиозных учениях индо-буддистского ареала (20, 145—147). Поэтому данная, отнюдь не простая проблема потребует изучения, видимо, и в совершенно иной плоскости, что поможет со временем дать ответ на ряд важных музыковедческих вопросов.

Вернемся же к затронутой выше проблематике.

При всей ограниченности и обособленности культовой музыке арабов присущи некоторые общие для национального искусства черты — ладовая колористичность, высокое мастерство импровизации, эмоциональная напряженность и своеобразная декоративность, импозантность звучания. Вместе с тем ей больше, чем любой другой области национальной культуры, свойственны замкнутость, некая отрешенность от живого тепла, от истинно светского духа арабской музыки. Так, консерватизм, отличающий искусство средневекового Востока в определенный исторический период, более всего проявился именно здесь.

Завершая обзор культовой музыки мусульман, нельзя обойти вниманием особый оригинальный жанр, стоящий на стыке религиозного обряда, зрелища и музыкально-поэтического искусства.

Наиболее масштабной, монументальной формой культового ритуала (а по существу, театрального действа вне театра), где музыке отведена первостепенная роль, является *таазие* (буквально — утешение, оплакивание)[159]. Широта обобщений, ярко выраженная специфика национального художественного мышления, проявившиеся на разных уровнях (литературно-поэтическом, музыкальном и собственно зрелищном), раздвинули границы узкоприкладного культового действа, выдвинув таазие в ряды синтетических драматических жанров. Так, известный исследователь исламской художественной традиции Махиуддин Башетарзи уподобляет таазие трагедии, вызывающей у зрителя подлинный катарсис. И действительно, большинство свидетелей этого необычного многодневного представления подчеркивают огромное воздействие данного жанра на наделенную пылким воображением натуру народов Арабского Востока (шиитского мира в целом).

Нам представляется, что главный выразительный, эмоциональный план этого ритуала связан, в первую очередь, с музыкой, с музыкальными возможностями прочтения всего драматического текста.

---

[159] Таазие — культовые мистериальные действа шиитов, известные в Европе под названием «шахсей, вахсей». В науке существуют разные гипотезы об истоках этой суровой, «кровавой драмы». Их связывают с древнейшими ритуальными действами, отстоявшимися в ирако-иранском регионе. Одна версия восходит к вавилонским притчам нового года — «акито», другая — к возникновению персидского зороастризма (35).

Мистериальное действо приурочено ко дню десятого мухарама, где разыгрываются трагические события истории жизни Хуссейна и Али, погибших за чистоту шиитской веры[160]. Драматургия таазие перекликается с принципами построения излюбленной арабами циклической формы, смонтированной нередко из самостоятельных частей и разделов, но пронизанной единой сквозной идеей (как, например, в литературе — «Сказки 1001 ночи», в музыке — Нуба, Макам).

Главные действующие лица: рассказчик (иногда их два), он же центральный плакальщик, комментатор событий, военачальник, предатель и др., вокруг которых концентрируется действие с элементами импровизации в поэтическом и музыкальном тексте. Огромные массы народа, вовлекаемые в действо,— это уже второй, хоровой план, нередко сравниваемый исследователями с греческим хором. Однако здесь, нам кажется, действуют не академизм и «статика» высокой греческой трагедии, а скорее импульсивная, спонтанная стихия народного сопереживания, соучастия, присущая восточному характеру, эмоциональному строю народов Ближнего Востока. Поэтому этот целенаправленный культовый ритуал — само ядро профессионального игрового действа — «обрастает» народом, вовлеченным в игру, превращаясь в масштабное и не совсем обычное, полурелигиозное полусветское представление. В позднем средневековье в некоторых странах оно оформилось в театрализованные спектакли, исполняемые профессиональными артистами, для которых писался поэтический текст и даже целые пьесы[161]. Известно, что эта традиция заметно обогатила развитие национального театра арабов нового времени.

Стилистику мистерий таазие можно условно назвать смешанной: она как бы развивалась на стыке собственно культового ритуального действа, поэтического и вокального (позже инструментального) исполнительства. Разыгрывались эти мистерии вне замкнутого помещения[162] и носили одновременно характер проповеди, поэтической декламации и пения[163].

К основной партии первого дервиша — рассказчика присоединялся обычно второй, и повествование развивалось нередко

---

[160] Среди шиитов, выступавших за признание прямых преемников Мухаммеда, были Али — двоюродный брат пророка и муж его дочери Фатимы, а также их сыновья Хуссейн и Аббас. Противоборство суннитов и шиитов за господство в исламском мире нашло отражение в монументальной мистериальной драме «Таазие».

[161] К примеру, в Иране (одной из основных стран, исповедующих шиизм) к XVII—XVIII векам отстоялась и функционировала своеобразная драматическая форма таазие под названием шабих. В XIX веке для этого были построены специальные театральные здания. Театрализованные варианты таазие разыгрывались также на территории Южного Ливана, Сирии, частично в Ираке, Тунисе, Марокко (55, 48—49).

[162] Нередко для разыгрывания трагических событий в Кербале сооружались специальные помосты, на которых выступали актеры (55, 46).

[163] Эта комплексность, по существу, игрового действа сближала их с театром.

в диалогической форме[164]. Вскоре их драматургический дуэт обрастал, уплотнялся включением целой группы плакальщиков (солистов) и ноухеханов — своеобразного хора, вторящего певцам-плакальщикам.

Структурно таазие состояло из целого ряда самостоятельных эпизодов, оформляющих собой грандиозное многодневное действо: культовые церемонии, религиозные шествия, массовые общенародные процессии, собственно зрелищные представления.

Кульминационным в драматургическом отношении эпизодом становился всегда театрализованный, напряженный и даже несколько экстатичный по силе выражения эпизод аза, или синезани (буквально — битье себя в грудь). Эмоциональный накал этого ритуального траурного шествия подчас настолько сильно действовал на его участников, вовлеченных в «реальность» разыгрываемых ими драматических событий, что нередко приводило к трагическому исходу[165].

Традиционная, классическая структура этих грандиозных по масштабу представлений — двухчастная. Первая часть, вводящая в действо, включала траурные эпизоды оплакивания героев, религиозные проповеди и чтение соответствующих сакральных текстов. Начало, зарождение таазие всегда было связано с территорией главной мечети города, где оно обычно и заканчивалось. Вторая часть — разного рода процессии, разыгрывание сцен, связанных с событиями в Кербале[166]. Они уже заполняли собой все пространство города, отмечавшего таазие.

Существуют различные версии этой полуисторической, полулегендарной истории, объединенные в три основных цикла. Первый цикл связан с событиями, предшествовавшими трагической развязке: это эпизоды из жизни героев, вовлеченных в кровавую драму. Второй цикл посвящен битве при Кербале и убийству Хуссейна. Это основной, наиболее распространенный цикл. И наконец, третий цикл повествует о жизни Кербалы после битвы шиитов с суннитами. Каждый из названных вариантов мистерии включал в себя множество картин и эпизодов. Он мог разыгрываться полностью или частично, в зависимости от реальных возможностей участников.

---

[164] По разным источникам (определяемым, видимо, традицией таазие в разных странах), первый рассказчик именуется резе-хан (буквально — сказитель просторного места), второй — соответственно шакер-резе-хан или па-мешбер-хан.

[165] К увечьям и даже самоубийствам при исполнении кульминационного эпизода страстей-синезани. Поэтому часто следом за процессией мужчин, совершающих синезани (или иначе — аза занд-жиль), шел человек с длинным шестом, который наблюдал за действиями непомерно ретивых участников и в критический момент прикосновением своей палки возвращал их к реальности.

[166] В битве под Кербалой между суннитами и шиитами (в 680 году) был предательски убит имам Хуссейн, внук пророка Мухаммеда. С этого времени город Кербала в Ираке и мечеть, воздвигнутая на месте его гибели, превратились в шиитские святыни.

Необычайно острый сюжет, безошибочно действующий на воображение шиитов, напряженные, трагические события давно минувших времен, богатое воображение и повышенная эмоциональная реакция участников церемонии, массовость самого действа привносили в него много неожиданных народных, по преимуществу бытовых, светских элементов. Это в основном относится к картинам мирной жизни и эпизодам биографии героев драмы. Все они насыщены реальными элементами национальных традиций, быта. Так, наряду с символикой и условностями самих декораций (например, пальма в кадке — это пальмовая роща, вода в тазу — озеро и т. д.) во многих сценах можно встретить целый ряд бытовых деталей и предметов обихода: свечи, знамена — в шествиях; «дерево Касема», на котором развешаны подарки молодоженам,— в свадебной процессии; головка сахара, зеркало, свечи, хна — необходимые атрибуты свадьбы — в картине свадьбы Касема с дочерью Хуссейна Сукейни и т. п. Иначе говоря, в мистериальное действо постепенно и незаметно вплетаются предметы некультового назначения, которые составляют уже «театральный реквизит» религиозных представлений.

Трудно уловить грань между религиозной мистерией и светским театрализованным зрелищем (так же как ощутить исторические грани эволюции таазие). Видимо, ритуальное действо на протяжении своего пути обрастало светскими игровыми (и не только игровыми) элементами и даже целыми эпизодами. Ярким примером может служить картина «аль-наггора» (условно «барабаны»), где барабанщики-литавристы, всадники и знаменосцы служат не просто декоративным фоном, но представляют собой органический элемент самого театрализованного действия[167].

Сцена эта разыгрывается в форме спектакля под открытым небом с использованием своеобразной режиссуры больших пространств. В структуре цикла она узловая, кульминационная. Столь же важную драматургическую роль выполняет предшествующая ей сцена свадьбы аль-Касема (зятя Хуссейна), во время которой он погиб от рук убийцы. Два эти эпизода помещены в середине цикла, после представления которых происходит динамический спад.

Эта яркая выразительная картина привлекает прежде всего как развитая музыкально-театрализованная сцена. От нее тянутся нити и к музыкально-драматическим спектаклям нового времени, и к разного рода эффектным, декоративным зрелищам, к которым на Арабском Востоке никогда не ослабевает интерес.

Группа барабанщиков (наггорачи) в количестве примерно двадцати человек возвещает о начале центральной, доведенной до динамического накала сцене сражения. Одновременно эти музыканты-барабанщики очень удачно используются для обрам-

[167] Икбаль Кодом в своей работе, посвященной современному иракскому театру, описывает реальные эпизоды этого действа на территории Ирака (35).

ления самой «сценической площадки». Совершив (иногда вместе с исполнителями на духовых карнаях) своеобразный марш и выстроившись полукругом, они как бы очерчивают поле, на котором начнутся массовые игры-представления. В это время замолкают и сигнальные призывы духовых инструментов, словно приводятся в боевую готовность ряды враждующих сторон. Развеваются по всему полю разноцветные полотнища знамен (имеющих символическое значение), выстраиваются друг перед другом всадники, облаченные в военные доспехи. Начинается сцена сражения... Вероятно, это одна из наиболее выразительных, впечатляющих массовых сцен, которая выделяется своей декоративностью и подлинно театральной зрелищностью[168].

По сценарному плану музыкальная картина «наггора» выдвигается на авансцену. Она выполняет ряд существенных структурно-композиционных функций:

— драматургическую, предвещая начало решающих событий в таазие — битву и убийство Хуссейна;

— декоративную, представляя собой основной элемент своеобразного оформления «сцены» в масштабном, массовом зрелище;

— музыкальную — ритм барабанов и звуки фанфар придают соответствующий сонорный фон игровому действу, сопутствуют изобразительным сценам битвы, усиливая эмоциональное воздействие драматического представления;

— и наконец, она оформляет, озвучивает эти оригинальные, своего рода военизированные игрища; сцена эта связана с давними национальными традициями организации битв и сражений.

Таким образом, в драматургическом отношении музыканты-наггорачи выступают как одни из главных героев картины сражения.

Еще одна сцена — «аль-ташабих» — может быть поставлена в ряд с подлинно театральными. Она посвящена драматическому эпизоду пленения женщин семьи Хуссейна (после его трагической гибели) и разыгрывается по традиции на окраине города, как масштабное пантомимное представление, требующее соответствующей просторной «сценической площадки».

Здесь значительно больше театрализованных игровых элементов, хотя сам эпизод уступает сцене наггорачи в музыкальном отношении.

При ознакомлении с циклами таазие можно предположить, что в своей основе структура этих мистериальных действ давала возможность создать соответствующую многосоставную композицию сценических представлений нового времени, в которых усилились сугубо театральные элементы, но огромные потенциальные возможности музыки пока еще полностью не реализовались.

---

[168] Впечатляющая картина, предвещающая сражение в Кербале, которую наблюдал в Иране выдающийся армянский художник А. Коджоян, нашла отражение в одной из его работ.

Знакомство с традициями таазие показывает, что органичным компонентом арабского религиозного «театра» являлись всегда и повсеместно игровые и музыкальные элементы. Более того, главный выразительно-эмоциональный тонус названных мистерий был связан не только и не столько с текстом, поэтическим словом (который иногда даже не доходил до сознания участвующих в нем широких масс народа), сколько с музыкой — вокальной и инструментальной.

Несмотря на ограниченное использование исламской религиозной традицией инструментальной музыки, в таазие ей отводилось заметное место. Но ведущая роль принадлежала, как всегда на Арабском Востоке, вокальным формам: они преобладали и по количеству, и по значению.

Строго определялась в целостной драматургии религиозного действа функция инструментальных партий. Они в определенной мере формировали структуру целого: обрамляли собой самостоятельные картины и эпизоды, возвещали о выходе и уходе основных персонажей, связывали отдельные фрагменты и эпизоды, создавали необходимый темброво-колористический и динамический фон, а в ряде случаев брали на себя функцию самостоятельных интермедийных вставок.

В этих многодневных[169] религиозных действах инструментальная музыка (помимо структурно-драматургической функции) несла основную аккомпанирующую нагрузку. Речь идет в данном случае о создании метроритмических и ладовых опор, необходимых для организации многодневного массового исполнительства.

Основу аккомпанирующих инструментальных групп составляли, как правило, ударные и духовые, наделенные динамикой, особой силой звучания. Обычно это разного рода барабаны (таблы, дарабука) и литавры (наггора), пронзительно звучащие духовые мизмары, декоративные по форме и впечатляющие по размерам карнаи. Нетрудно заметить, что эти инструментальные составы соприкасаются с теми жанрами и формами арабской музыки, которые национальной традицией предназначались для массовых зрелищ и всенародных празднеств вне дома — на оживленных улицах и площадях Востока.

Некоторые ученые отмечают (81), что по своим жанрово-стилистическим чертам инструментальные эпизоды таазие перекликаются с так называемой исламской военной музыкой[170],— как известно, единственным инструментальным жанром, официально допускаемым мусульманской религией.

---

[169] Мистерии таазие разыгрывались в течение десяти дней. Известны случаи, когда ритуальное действо продолжалось около месяца (Ирак). Однако подробный анализ этих сложных синтетических зрелищ не входит в задачи данного исследования.

[170] Квадратная структура, регулярная, «походная» ритмика дают основание некоторым современным исследователям говорить о наличии в них маршевых элементов.

Следует отметить, что если инструментальные фрагменты представляют обычно своего рода вставные номера в крупномасштабном действии, то вокальные эпизоды, наоборот, естественно вплетены в драматургическую ткань таазие. Основой ее вокальной и мелодической стилистики стали два песенных жанра, генетически связанных с древними, архаическими формами арабского музыкально-поэтического творчества: марсийе и ноух. Марсийе связан с ритуалом оплакивания предков, который восходит к доисламскому бедуинскому искусству; ноух (буквально — плач, рыдание) — с распространенными в средние века формами траурно-элегической песни. В ней более ярко, чем в других жанрах, входящих в вышеназванный ритуал, выражен лирический элемент.

Исполнение этих песен занимает особое место в центральных процессиях десятого месяца муххарама ашура[171]. Они исполняются главным, ведущим плакальщиком, определяющим, по существу, весь эмоциональный тонус этой многолюдной процессии. Певцы марсийе — марсиеханы, как и ноухеггары, были обычно выдающимися музыкантами-профессионалами. Поэтому они являлись нередко и авторами исполняемых ими напевов, корректировщиками музыкальных текстов мистерий.

Таазие многими своими чертами соприкасается с традициями средневекового музыкального профессионализма арабов. Это проявляется, в первую очередь, в структурно-драматургических и ладовых закономерностях таазие: опора на выразительную, образно-эмоциональную сферу системы макамата, принцип объединения (циклизации) крупномасштабной формы, ориентация на поэтическую метрику классического стихосложения[172].

Образно-эмоциональная палитра ладов, как и в классической музыке, здесь строго отобрана и целенаправлена. Сфера напряженных драматических образов раскрывается по преимуществу через макамы чаргях и шур[173]; картины скорби и печали — посредством группы ладов баяты, героическое начало — ладами мажорного наклонения (чаще всего посредством макама нава).

Благодаря опоре на круг конкретных, семантически целенаправленных ладов возникают определенные интонационные комплексы, призванные обрисовать ту или иную сюжетную ситуацию. Данное обстоятельство способствует также внутреннему интонационному объединению внешне независимых музыкальных фрагментов, отдельных самостоятельных «номеров». Это касается, в первую очередь, широко представленных в таазие песенных, вокальных эпизодов.

---

[171] День гибели шиитского имама-шейха Хуссейна. Это основная дата поминовения шиитского религиозного календаря.— 10 мухаррама 61 года хиджры — соответствует 10 октября 680 года.

[172] Преобладающим стихотворным размером таазие стал хазадж, метр ямбического типа (58).

[173] Берется за основу наиболее развитая иракская традиция арабских мистериальных действ.

Как и в структуре макама, в драматургии таазие большую организующую роль играют начальные разделы. Они как бы определяют суровый и скорбный эмоциональный тонус всего драматического действа, его ритмоинтонационное содержание. Например, вступительный хор мальчиков, открывающий траурную процессию синезани, как бы становится интонационно-ритмической моделью для дальнейшего развития музыкального текста. С. Дашдамирова, характеризуя мистериальные действа в Иране[174], подчеркивает принципиально важную особенность, которая может быть отнесена не только к персидским религиозным действам. «Едва ли не самой примечательной чертой мелодического материала таазие является близость его к народно-песенным истокам»,— пишет она (26). Из наблюдений автора следует, что сама стилистика некоторых вокальных эпизодов (песня «Ночь одиноких» из заключительного раздела мистерии «шам-е-гебан») свидетельствует об их светском, элегическом характере. Действительно, лирический оттенок многих вокальных фрагментов, их ладовая колористичность и мелодическая фактура (яркий орнаментальный наряд напевов), исполнительские приемы — подтверждение их связей с традициями народного и светского профессионального творчества.

Стилистика исполнительской практики таазие явно ассоциируется с классическим (а также городским народно-профессиональным) искусством средневековья, нормативностью, требующей вокальной певческой культуры: владения техническими навыками, законами поэтической речитации, четкой дикцией и звучным, выразительным по тембру голосом.

Интересны наблюдения С. Дашдамировой, касающиеся традиций таазие, обогативших практику иранской классической профессиональной музыки, в частности школы чтецов Корана роузеханов, театральных представлений нового времени. Эта исполнительская манера речитации носила «откровенно вокальный (песенный) характер»[175]. Подтверждение тому — прочная опора речи чтеца на лады-макамы. Неудивительно, что многие из роузеханов были широко образованными, профессиональными певцами. Они великолепно ощущали специфику национальной культуры, в том числе — светской городской и крестьянской, и были всегда желанными гостями на разного рода музыкальных собраниях — меджлисах.

Итак, нетрудно заметить, что сложный синтетический по своим проявлениям жанр таазие при всей его функциональной замкнутости, локализованности не развивался изолированно: он был внутренне связан с истоками народного искусства, питался ими

---

[174] На материале анализа иранских мистериальных действ автор высказывает интересные наблюдения, выходящие за рамки собственно иранского культового представления.

[175] Данный музыкально-сценический жанр породил многочисленные специальные школы, благодаря чему искусство пения таазие вошло как особое стилистическое направление в практику профессиональной классической музыки.

и, вероятно, в свою очередь воздействовал на некоторые формы национального искусства, в частности зрелищного.

Серьезная научная разработка традиций таазие — ее драматургии и стилистики — прольет со временем дополнительный свет на формирование профессионального музыкального театра арабских народов. Ибо у современных исследователей театрального искусства Арабского Востока не вызывает сомнений факт причастности таазие (наряду с разнообразными формами фольклорных зрелищ) к развитию национальной драматургии и профессионального театра нового времени.

В этой связи нам хочется сослаться на оценку данного жанра, высказанную крупным ученым-востоковедом Е. Бертельсом. Характеризуя иранские мистериальные действа, мало чем разнящиеся от иракских, он писал: «Эта сила, эта непосредственность убеждения налагает на та'зие какой-то особый отпечаток, придающий им некоторое сходство с античной трагедией. В особенности диалог, короткие энергичные фразы, где рифмы звенят, словно скрещивающиеся мечи, невольно напоминая некоторые из сцен Еврипида. Намечается также и некоторое родство с драматическими хрониками Шекспира» (17, 61—62). Цитата эта, по нашему убеждению, не требует уже комментариев.

Стремясь проследить за эволюцией зрелищных искусств Арабского Востока, нетрудно заметить, что собственно национальные элементы театра долго вызревали в недрах народного средневекового творчества, а затем их развитие пошло стремительно, но не по восходящей линии (скорее, «зигзагами»); и что наиболее насыщенным для эволюции арабского театра явилось последнее столетие (от середины XIX до середины XX века).

Естественно, однако, что в этой эволюции нас интересует прежде всего музыка как составной элемент синтетической формы, ее место в формировании национального сценического искусства.

СЦЕНИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

Музыкальный театр — так же как другие формы профессионального театра арабов — не имел древних традиций.

Ограничения ислама наложили свой отпечаток на развитие светских сценических жанров не только у народов арабского мира, но и многих стран, исповедующих мусульманство. Вместе с тем уже в недрах средневекового искусства арабов сформировались своеобразные представления, вобравшие в себя элементы поэтического, музыкального и танцевального искусства, черты особых смешанных жанров[176] творчества древних бедуинских племен. Существенное место в быту наряду с широко распространенными

[176] Условный термин (смешанный) мы употребляем для обозначения качественно иного, переходного явления между синкретическим и синтетическим спектаклем.

марионеточным и теневым театрами заняли специфические формы импровизационной комедии (мохаббизин) и другие фольклорные зрелища.

В эволюции сценических жанров Арабского Востока велика роль своеобразного театра одного актера (оригинальное искусство профессиональных сказителей), ставшего неотъемлемой частью художественной жизни народов. Высокая культура литературно-поэтических импровизаций арабских сказителей — хаккавати, древние самобытные традиции разыгрывания масштабных лирико-эпических и лирико-драматических поэм прокладывали пути к профессиональному театру. Во всех этих формах — от примитивных синкретических до развитых театральных, синтетических — музыке отводилась весьма заметная роль. Собственно, *без музыки,* и прежде всего песен, *не разыгрывалось* ни одно *национальное представление* независимо от его тематики, масштабов и жанровой принадлежности.

Некоторых видов национальных зрелищ арабов мы коснулись при анализе обрядовых и игровых жанров, при характеристике культового искусства — рассмотрели особенности масштабных музыкально-драматических представлений — таазие. Поэтому ниже мы затронем лишь отдельные проблемы профессионального музыкального театра нового времени, *сформировавшегося* во *взаимодействии* с жанрами *традиционной* классической музыки арабов.

Профессиональный театр европейского типа отстоялся в арабских странах в середине XIX века. В его становлении незаменимую роль сыграли накопленные веками традиции национального искусства: возвышенная и музыкальная в своей основе поэзия арабов, песня, инструментальная музыка и танец. Именно они придали арабскому театру специфические черты, определили направленность поисков отечественных художников.

Помимо наиболее простого «прямолинейного» пути — переводов европейской классической драматургии, переложений и транскрипций многих великих созданий сценического искусства (среди которых первое место принадлежало Шекспиру и Мольеру) — арабы в течение нескольких десятилетий сумели создать свои оригинальные формы в театральном искусстве, накопить определенный национальный репертуар.

Знаменательна тяга арабов к двум полярным формам европейской театральной драматургии: к остросюжетным кровавым драмам Шекспира, к возвышенным, наделенным ораторским пафосом спектаклям Корнеля и Расина и одновременно — к подчеркнуто острой социальной сатире с элементами буффонады и площадного фарса. Здесь арабы избрали творчество Мольера, а также веселые, искрометные, насыщенные музыкой и танцами водевили, привлекающие динамикой разыгрываемого действия, демократизмом самой фабулы. В этом выборе проявилась извечная любовь к сюжетам, породившим столь непохожие и оригинальные жанры, как мистерии таазие и плутовская новелла — макамы аль-Хари-

ри[177]. «В европейской литературе мы не найдем жанра, адекватного арабским макамам,— пишут В. Борисов и А. Долинина.— Они соединяют в себе свойства стихов и прозы, изысканной украшенной литературы и живой речи; ученый спор соседствует в них с рассказом о ловкой плутовской проделке, душеспасительная проповедь — с фривольным анекдотом, назидательные рассуждения — со злой сатирой, откровенно условная композиция — с достоверным отражением черт реальной жизни» (11, 3). Эта полижанровость структуры излюбленных литературных форм особенно зримо проявилась в зрелищных жанрах арабов.

Пионерами в создании национального театра нового времени стали художники Ливана и Сирии, но вскоре ведущее положение в сценической жизни арабских стран занял Египет.

Включение в первые профессиональные отечественные спектакли (подчиненные, как правило, законам европейского театра) песенных, а позже инструментальных и танцевальных форм придавало им особое национальное звучание, привлекало к новым зрелищным формам широкие слои населения.

Процессу монтировки музыки в сценическое действие предшествовала практика вокального так называемого интермедийного исполнительства (в начале представления, в антрактах и даже после спектакля) с участием прославленных национальных певцов, репертуар которых не имел на первых порах органической связи с самой пьесой. Вместе с тем музыкально-поэтические жанры довольно быстро превратились в существенный элемент сценических представлений. Певец, принимавший участие в спектакле, стал одним из главных героев пьесы, «пружиной» действия. Вот почему имена многих выдающихся арабских музыкантов начала XX века (Камаль эль-Холаи, Абу Халиль аль-Каббани, Салама эль-Хигази, Сеид Дарвиш, Захария Ахмед и др.) связаны с театром.

Примечательно, что первым этапом в эволюции театральных форм европейского типа явилось создание музыкальной драмы, вернее, лирической драмы с музыкой. Только с возникновением этих спектаклей можно говорить о рождении профессионального национального театра арабов.

Впоследствии, уже в 20-е годы XX века, произошло разделение: музыкальный театр отпочковался в самостоятельный, получивший в некоторых странах, в том числе Египте, Ливане, Сирии, условное название оперетты. Однако этот термин, перенятый от европейцев, никогда не отражал существа арабского музыкального театра. Отличие бросается в глаза как в образно-эмоциональном строе спектаклей, так и в составных элементах, формирующих жанр. С момента своего зарождения основой музыкальных представлений арабов стала лирическая драма (и даже мелодрама с социаль-

[177] Литературно-поэтический жанр макамы, плутовской новеллы, возникшей в Багдаде в X веке, не имеет прямой связи с одноименным музыкальным феноменом.

ной канвой), движущим же драматургическим средством — не инструментальные (как на Западе), а вокальные формы: песня, хор (наряду с поэтическим диалогом, танцем и пантомимой).

Одна из основных стилистических особенностей национального искусства — импровизационность — нашла отражение в драматургии. В представлениях с большой естественной свободой, подчас импровизированной, осуществлялись переходы от дра́матического спектакля к музыкальному, от жанрово-бытовых диалогов к возвышенной патетике классического стиха, от лирико-психологической драмы к комедии. Лучшие образцы данного сценического жанра отличали острота социальных ситуаций, живость и естественность развития действия, меткость и образность слова, отражающих характер, образ мышления народа.

Подобный своеобразный принцип монтажа спектаклей не воспринимался как эклектичность театральной формы, а был прочно связан со спецификой национального мышления, особенностями конструирования крупномасштабных циклических построений в разных областях художественного творчества арабов.

Основоположниками новых музыкально-сценических жанров на Арабском Востоке стали Абу Халиль аль-Каббани (Сирия), Саляма Хигази и Сеид Дарвиш (Египет). Особенно велико в этом отношении значение творческой деятельности Сеида Дарвиша — выдающегося певца и композитора традиционного направления. Автор популярных на всем Арабском Востоке песен и инструментальных сочинений, он создал музыку более чем к двадцати театральным представлениям. В лучших из них сконцентрировалось тяготение народа к определенным сюжетам, кругу излюбленных образов и идей («Аль-Барука», «Шахразада», «Бубновая десятка»), проявились стилистические черты национального искусства.

Многогранный мир театральной музыки Сеида Дарвиша удивительно выпукло отразил все национальное, подлинно арабское. Поэтому лучшие его сценические произведения, несмотря на отсутствие перманентных музыкальных театров, никогда не предавались забвению; по сей день в Египте периодически возобновляются спектакли либо сцены из известных лирических драм, представляющих собой классические образцы этого жанра[178].

Творческие традиции С. Дарвиша оказались для арабского искусства, в частности театрального, наиболее жизненными[179].

---

[178] С. Дарвиш — один из немногих арабских музыкантов, который в начале нашего столетия обратился к созданию оперы европейского типа. Однако его первый же опыт в этой области — опера «Клеопатра» — не получила реального завершения, возможно, из-за ранней смерти композитора. Вероятна и другая версия: европейские музыкально-театральные формы в их чистом виде оказались неорганичными для художественного творчества арабов.

[179] Показ лучших национальных музыкальных спектаклей (С. Хигази, С. Дарвиш, А. Х. аль-Каббани, М. Осман), приуроченных к празднованию 25-летнего юбилея Каирской Академии искусств в 1984 году, подтвердил, что творчество Дарвиша не только обогатило сокровищницу художественного наследия арабских народов, но что оно по сей день не тускнеет, не теряет своей свежести и выразительной силы.

После его смерти (в 1923 году) возникло множество спектаклей с музыкой, созданных по образцу музыкальных драм С. Дарвиша. Вместе с тем большинство этих спектаклей, как показало время, были произведениями сезонными, ибо в 20—30-е годы возникали различные полупрофессиональные труппы, пробовали свои силы в театре многие любители сценического искусства. На недолговечности этой музыки сказалась также специфика бесписьменной импровизационной традиции (отсутствие полных закрепленных музыкальных текстов) присущая искусству Ближнего Востока в целом.

Так или иначе, но музыкальный театр арабов, испытавший взлет в начале XX века, после смерти Сеида Дарвиша, возможно из-за отсутствия ярких творческих фигур в этой области, проявил явные признаки спада.

Современный арабский исследователь Фатхи аль-Хамиси проводит внутреннюю дифференциацию в становлении профессионального театра нового времени (10). В эволюции музыкального театра Египта (что в принципе определяет тенденцию развития театрального искусства арабских стран в целом) он усматривает три периода[180].

Первый — когда особые театрализованные зрелища вызревали в «общем котле» с другими музыкально-сценическими и игровыми жанрами, когда они, по существу, еще не отделились от песенных, танцевальных, пантомимических форм, заполнявших быт и досуг населения больших восточных городов. Показательны в этом отношении их связи с традиционными «сценическими площадками», с так называемыми «кахва» и «казино-сала». Со временем для большей престижности представлений и, вероятно, привлечения большего числа зрителей использовались театральные помещения, а также кинозалы, концертные эстрады.

Второй этап связан со временем, когда вокальная основа, роль и масштабы музыкального фактора придали многим представлениям жанровую определенность: когда инструментальный ансамбль — тахт выдвинулся на передний план, а тематическая, фабульная канва не растворялась уже в самой безбрежной песенной стихии. При всем этом здесь господствовало вокальное, песенное начало. Не случайно подобные спектакли вошли в историю под названием «песенный театр» (египетский — мисрах ганаййй). По мнению Ф. аль-Хамиси, это особый переходный этап в становлении собственно музыкального профессионального театра, который связан с творчеством Салямы Хигази — наиболее яркого представителя данного направления. Именно он проложил путь от ведущих жанров классической музыки, ставших базой для поисков национальных художников, к творчеству его младших современников, представителей так называемой «пятерки»[181].

---

[180] Точнее назовем их этапами.

[181] Показательно, что при всем жанровом многообразии в творчестве этих художников (Камаля аль-Холаи, Закария Ахмеда, Дауда Хосни, Абу Халиль аль-

И наконец, третий этап, когда наблюдается постепенный отход от включения в структурную ткань музыкального театра широких пластов традиционных вокальных (и инструментальных) форм арабской классики. Отказ от использования масштабных, протяженных во времени фрагментов классического репертуара (касыда, муашшах, мавваль, инструментальный такасим и др.) позволил достичь заметной динамизации самого действия[182]. В этой ситуации музыка стала органичным и равноправным компонетом театрального спектакля. Включение в аккомпанирующий восточный оркестр (тахт) европейского струнного состава (скрипок, а затем и виолончелей), усиление функциональной роли хора — все это изменило со временем соотношение составных элементов в музыкальном представлении. Однако роль традиционных музыкальных жанров (определяющих «лицо» национального театра арабов) не уменьшалась, невзирая на их сокращение и «сжатие» во времени. Ибо в тот период национальная драматургия еще не могла определять и регулировать театральный процесс в художественной жизни народа. Иными словами, первостепенная роль музыки сохранялась, хотя пружиной действия стал уже драматический, собственно театральный стержень произведения.

С этим знаменательным в художественном творчестве арабских народов периодом связано имя Сеида Дарвиша — выдающегося музыканта, синтезировавшего на новом уровне развития структурно-композиционные принципы вокальной культуры и инструментальных традиций тахта. Закономерно поэтому, что развитие современного музыкального творчества народов Арабского Востока (в том числе новых оркестровых и театральных форм) не избежало благотворного воздействия искусства Сеида Дарвиша.

Самые зримые достижения в области музыкально-сценических жанров (в первую очередь в АРЕ) относятся к постколониальному периоду. С этими популярными на рубеже XX века жанрами связаны имена многих музыкантов различных поколений: прославленного на Арабском Востоке певца Абделя Ваххаба, композитора Абдель Халима Нуейра, Фуада эль-Захири, Ибрагима Хагага, некоторых талантливых композиторов более позднего поколения, среди которых Мохаммед Муги, Гамаль Саляма, Рагах Дауд.

Наиболее излюбленным музыкально-театральным жанром для народов Арабского Востока и по сей день продолжает оставаться так называемая оперетта. Но в это, по сути, собирательное название можно включить и собственно музыкально-драматические спектакли, и разнообразные инсценировки, и шоу, которые

Каббани, Сеида Дарвиша) доминировали музыкально-сценические произведения.

[182] В недрах египетского театра в начале XX века зародился новый, более демократичный и динамичный песенный жанр — тактукка, который на первых порах вместе с условно именуемой арабами вокальной формой «монолога» и хорами формировал структуру национальных музыкальных спектаклей.

очень популярны в городах[183]. Традиции комплексных музыкально-драматических зрелищ народа явственно ощущаются в жанрах более самостоятельных, где музыка, казалось бы, играет чисто прикладную роль.

Речь идет о таких различных по масштабу и характеру представлениях, как современные спектакли в театре марионеток (в которых соблюден тот же драматургический принцип, что в опереттe) и специальные телевизионные постановки с песнями и танцами. Наконец, это грандиозные и эффектные ночные зрелища у великих египетских пирамид под названием «Звук и свет». Созданные при участии европейцев, они уже рождают своеобразные национальные формы, берущие свое происхождение от музыкальных драм нового времени (и, бесспорно, древних мистериальных действ). Автор музыки этих грандиозных ночных представлений — американский композитор Халим эль-Дабба. Во всем его оригинальном и ярком творчестве ощущаются интерес к глубинным архаическим истокам родной древнеегипетской (коптской) художественной традиции, высокая профессиональная культура, изобретательность и вкус[184].

К примечательным сценическим явлениям следует отнести также своеобразную форму монументального музыкально-хореографического представления «Озирис», написанного композитором Гамаль Абдель Рахимом[185]. Время покажет, насколько плодотворным и жизненным окажется этот масштабный жанр театральной музыки, для которого композиторы привлекают уже более широкие оркестровые и хоровые средства, чем обычно. Вероятно, броская декоративность представлений, вписывающихся в изобразительную панораму самой величественной природы Востока, в частности Египта, придаст им особую зрелищность. Нам представляется, что произведения Халима эль-Дабба, Гамаля Рахима и др. послужат своеобразным мостом между ставшей уже традиционной арабской опереттой и европейской оперой (скорее, национальной разновидностью последней), которая пока что оригинального претворения на арабской почве не получила. При всем предпочтении арабов к вокальной музыке несомненно, что балетные жанры, по-видимому, найдут опору в современном национальном художественном творчестве (в сфере крупных музыкально-сценических жанров). Что касается проникновения на Арабский Восток европейской балетной классики, то в некоторых странах (АРЕ, Ирак и др.) она пока утвердилась скорее в исполнительской, чем творческой практике народов.

---

[183] Данная область заслуживает специального исследования, ибо не вызывает сомнений, что структурные закономерности названных жанров близки природе арабского художественного творчества.

[184] Подробнее об этом представлении см.: 29, 122—123.

[185] Ее постановка была ориентирована на «сценическую площадку» вблизи великих пирамид. Однако по ряду технических причин авторы ограничились пока лишь постановкой камерной балетной редакции, осуществленной в 1984 году труппой Высшего балетного института Египта.

После «театрального бума» начала XX века (и смерти Сеида Дарвиша), связанного с активным включением традиционной музыки в театральное действие, создания целого ряда интересных национальных музыкально-сценических произведений, на Арабском Востоке заметно упал интерес композиторов (а также слушательской аудитории) к крупным сценическим музыкальным формам. Этот процесс дал знать о себе и на культурной периферии. Весь творческий заряд выдающихся арабских художников — певцов и композиторов — был (в 30—40-е годы) поглощен жанром киноискусства, вернее, звуковым кино (достаточно назвать в этой связи Абделя Ваххаба и Умм Кульсум), а позднее и телевидением. Иначе говоря, музыка, как и ранее, активнее проявляла себя в прикладных жанрах, в живом взаимодействии с другими видами творчества, и, что не менее показательно, такое искусство всегда соответствовало эстетическому восприятию широких народных масс. В этом отношении произошло совпадение эстетических представлений арабских народов с художественными тенденциями XX века.

Художественные процессы в современной музыкальной жизни, и особенно в творчестве Арабского Востока, сложны и противоречивы, что в полной мере относится и к области музыкально-сценической.

При всем этом явственно видна тенденция художников к отстоявшимся драматургическим принципам, где музыка присутствует на равных правах с поэтическими формами, где вокальные жанры превалируют над инструментальными, где проявляется тяготение к своеобразному монтажу, *лепке крупной формы* за счет *объединения малых*. Вероятно, эта упорная приверженность к структурным и композиционным закономерностям и есть проявление национальной специфики (особого художественного видения народа), что потребует еще дополнительных исследований.

Ретроспективный обзор музыкально-драматических жанров на протяжении последнего столетия вновь показал, что любовь и интерес к зрелищным формам на Арабском Востоке не угасает; что исполнительский талант (музыкальный и театральный), заложенный в самой впечатлительной, эмоциональной натуре народа, выдвигал всегда выдающихся артистов и творцов, но что музыкально-сценические жанры арабского искусства, открытые к взаимодействию с инонациональными традициями (в частности, западными), в новейшее время не сумели себя реализовать ни в одной стране. Обусловлено ли это уровнем современного искусства, его неподготовленностью ко встрече с иными художественными системами, или связано с особенностями зрелищных жанров Арабского Востока, требующих других форм синтеза, покажет будущее.

Для того чтобы завершить характеристику основных аспектов традиционного профессионального искусства народов Арабского

Востока, необходимо коснуться также двух важных, с нашей точки зрения, проблем:

— нормативности восточного художественного творчества;

— универсализма в профессиональном искусстве Ближнего и Среднего Востока.

Названная проблематика непосредственно связана с анализом музыкального материала, с комплексом затронутых выше вопросов. В определенном смысле раздел этот носит резюмирующий характер.

НОРМАТИВНОСТЬ ВОСТОЧНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Ретроспективное рассмотрение *нормативности арабского искусства* показывает прежде всего, что данная категория сама по себе достаточно подвижна и гибка; что нормы художественного творчества на Востоке менялись и эволюционировали, невзирая на меру и методы их закрепления.

Еще в древности многие народы Востока создали уникальные по своей самобытности цивилизации, в том числе музыкальные. Национальная характерность даже тех из них, которые развивались рядом, во взаимодействии одна с другой, настолько очевидна, что позволяет некоторым исследователям выдвигать тезис об абсолютной оригинальности, «непохожести» их музыки на любую другую восточную культуру.

Надо признать, что контрасты на Востоке действительно разительны, что отличия между классической музыкой Ближнего и Дальнего Востока, Центральной или Юго-Восточной Азии куда более внушительны, чем, например, между национальными культурами Запада (речь о профессиональных композиторских школах).

Вместе с тем музыкальные системы Востока объединяет нечто общее, связанное с самим восприятием народами окружающей действительности, с особенностями творческого процесса, выработанными в определенные исторические периоды.

Это прежде всего: природа свободного, незакрепленного творчества, создавшая бесписьменную профессиональную традицию; двуединство (в определенном смысле и триединство) творческого процесса — исполнитель-творец и сопереживающая слушательская среда; своеобразие ладоинтонационной, модальной организации — ее импровизационный склад; неисчерпаемое богатство и разнообразие ритмических структур, активно воздействующих на формы проявления монодии; наконец, особая изысканность, рафинированность декоративного принципа — колористического и орнаментального, которые и объединяют многие восточные музыкальные культуры.

В данном случае речь пойдет о светском профессиональном творчестве народов Ближнего Востока (включая арабские страны

на Севере Африки), Центральной и Южной Азии, то есть тех культурных регионов, художественные традиции которых развивались в постоянном и тесном общении и взаимосвязи.

Профессиональная музыка названных регионов дала миру непревзойденные по художественной и эстетической ценности феномены, во многом идентичные (что выдвигает проблему их *межрегиональной общности*). Мы имеем в виду макам-мугам-макам-дастгях-рагу, которые вобрали в себя высокие профессиональные завоевания традиционной музыки разных стран и народов, опыт многих поколений — профессиональных музыкантов. Они по-своему отразили систему философско-этических и эстетических воззрений, особый нормативный этикет жизни и художественного творчества стран и народов.

В чем же появилась нормативность классического музыкального искусства Востока?

Прежде всего в *функциональном назначении* каждого конкретного *лада:* макама-мугама-макома-дастгяха-раги[186]. Напомним, что первоначальное и единственное (классическое) определение макама-раги — это лад-модус с кругом отстоявшихся интонационных попевок. И что каждый макам-рага был призван раскрыть конкретную образно-эмоциональную сферу (нередко с тончайшими градациями одного настроения), ввести слушателя в определенную атмосферу, в эмоциональный «климат», созданный творцом-музыкантом.

Средневековая теория зафиксировала множество макамов-раг (как основных, так и производных), носителей утвердившихся образно-ассоциативных комплексов. Некоторые из них являлись выражением различных оттенков одного эмоционального состояния и существовали лишь теоретически.

К этой задаче подключалась иногда тщательно разработанная знаковая система. Иначе — практика *знаков-символов,* с которыми на древнем Востоке связывались определенные *ассоциативные представления,* где каждый знак-звук нес в себе конкретный смысловой, вернее, эмоциональный заряд.

Особенно внимательно относились к этим вопросам ученые Индии, у которых отдельные аспекты науки об искусстве были тщательно разработаны. Так, Каллинатха (XV век) проводит аналогию между языком и музыкальными звуками, способными нести определенный эмоциональный смысл; выразительно-эмоциональное значение мельчайших микротонов — шрути — разработал Шарангадева (XIII век). Подобных примеров немало также в музыкально-теоретических трактатах арабских, иранских, среднеазиатских ученых (50).

Велико было в средние века *временно́е* назначение макамов-раг. Выработка специальной временной шкалы регламентировала творческую и исполнительскую практику композиторов и артис-

[186] В дальнейшем изложении мы для краткости станем обозначать весь этот ряд сокращенно: макам-рага.

тов. Строгая закрепленность за определенным временем года, месяца, недели, отрезком суток конкретных макамов-раг или их групп, существование особых сезонных, например «весенних» или «сельскохозяйственных», макамов-раг, подтверждали наличие нормативности классического искусства. Здесь проявилась также *связь музыкальной теории* Востока с *космологической,* рассматривающей всю жизнь на земле в тесном взаимодействии с циклами космической звездной системы. Наконец, в классической музыке получили теоретическое (и практическое) закрепление структурные и композиционные закономерности формы (формообразование, циклизация пьес и др., соотношение канонического и импровизационного начала при создании музыкальных композиций и т. п.).

Отметим, что *преемственность* художественных *традиций* на Востоке в определенном смысле также осуществлялась путем их строгого закрепления, *нормативности.* Но здесь действовали иные факторы. Практика изустного творчества требовала выработки соответствующего канона, норм, которые фиксировали национальные традиции. В противном случае высокие завоевания профессиональной музыки, передаваемые из поколения в поколение изустно от учителя (устада, гуру) к ученику, могли подвергнуться расшатыванию, даже утере.

Было бы ошибкой видеть в этом жестком закреплении традиций (так называемом каноне) консерватизм восточного мышления. Здесь определяли и импровизационная природа музыки, и наличие в ладоинтонационном строе тончайших микротонов, и модальная структура ладов, и филигранная орнаментальная техника, не нашедшие нотированной фиксации и, естественно, потребовавшие иных методов закрепления, «узаконивания» норм творчества (а также исполнительства). Добавим в этой связи, что различные системы музыкальных записей на Востоке не только издавна существовали, но использовались в научных и в определенной степени педагогических целях.

Высокое *этическое* назначение макама-раги — донести до слушателя большие философские и гуманистические идеи. Известно, что максимальная творческая реализация этого подтекста определялась степенью таланта художника.

«Программность», заданная конкретность, образность большинства классических композиций предопределялась, вернее, осуществлялась за счет выбора соответствующего макама-раги. По традиции его эмоциональная стихия нередко усиливалась, как бы уточнялась поэзией, иногда иконографией или пластическими искусствами. Но главным и нерасторжимым в этом синтезе оказывалось триединство вокальной, инструментальной и поэтической сферы.

Отстоявшийся в классической средневековой литературе Востока круг нормативных образов и идей получил определенный стимул в музыке, в искусстве макама-раги. Темы морализующе-дидактические и религиозные, лирико-философские и

социальные занимают в нем большое место. Пантеистические образы, общение с природой, философская сущность окружающего мира составляют поэтическую основу многих классических раг и макамов. Отсутствие низменных, бытовых тем и сюжетов также соответствовало нормативности «ученого и утонченного» искусства макама-раги.

И если индийские музыканты черпали свои идеи большей частью из богатейшей мифологии, созданной гением народов, то для художественной культуры мусульманского Востока источником вдохновения стала высокая лирико-философская поэзия великих мыслителей прошлого. Природа *ассоциативного восприятия* искусства макама-раги, медитативная лирика, присущая его поэтическому строю, символика образных связей, рафинированность классического творчества в целом *требовали* особой *восприимчивости аудитории.*

На Востоке проблема слушательской среды выдвигается, как известно, на передний план: она тесно связана с проблемой жизнеспособности художественных традиций. Ибо творческий процесс на Востоке требует особого — живого контакта с аудиторией, соучастия в нем слушателя. Он требует и определенной творческой обстановки, нормы которой вырабатывались издавна в соответствии с особенностями социально-общественной жизни.

Так, и особый декоративный интерьер, усиливающий эмоциональное воздействие музыки, и камерность, интимность музицирования, и высокопросвещенная, воспитанная на классических традициях сопереживающая аудитория, и практика соревнования, способствующая накалу, концентрации творческой энергии художника, создавали предельно важную для артиста атмосферу.

Иначе, традиционно-профессиональное искусство Востока выработало, а также закрепило *систему* незыблемых *законов* и *норм,* необходимых как для его *функционирования* в определенных социально-общественных условиях, так и для *сохранения* специфических *профессиональных традиций,* обеспечения преемственности этих богатейших традиций. Последнее обстоятельство представляется нам особенно важным.

Вместе с тем в процессе исторической эволюции многие нормы и *каноны* классического искусства *претерпели* заметную *трансформацию,* существенно изменилось также представление о макамераге, их творческая и исполнительская практика[187].

С одной стороны, со временем ослабевали, постепенно утрачивались строгие нормативные закономерности, сформировавшиеся в недрах средневекового искусства (и средневековой социокультурной средой определенные).

С другой — расширились представления о самом феномене макама-раги. Естественно, что изменения эти были исторически и

[187] Отсюда наличие разночтений: смысловых, терминологических, технологических, возникающих при изучении музыкально-теоретического наследия различных исторических эпох.

социально обусловлены. Менялись среда бытования средневековых классических форм, психология народа, его восприятие художественного, в частности музыкального, творчества.

Итак:

— постепенно утрачивается одна из главных, временны́х функций этого искусства (понятия «дневные», «вечерние» макамы-раги существует подчас теоре́тически);

— ослабевает вместе с тем их жесткая привязанность к определенной образно-эмоциональной сфере;

— теряется со временем особое элитарное назначение этого высокоразвитого искусства;

— происходит расширение образно-эмоционального содержания, его демократизация (постепенный отход от необходимости обращения к «высокой» поэзии, от сложностей и технического блеска классического искусства);

— изменяется, заметно сокращается протяженность звучания макама-раги, не ограниченного ранее временны́ми рамками (длящегося иногда до двух-трех часов); происходит сжатие, внутренняя динамизация сложного двуединого процесса творчества;

— наконец, наблюдаются попытки фиксации классического наследия макама-раги средствами европейской нотной системы[188].

Одновременно с раскрепощением и обновлением профессиональных традиций выявляются новые внутренние, потенциальные ресурсы искусства макама-раги (образные, формообразующие, композиционно-структурные).

Изменяется, как отмечалось, само представление о феномене макама-раги. Иначе говоря, *макам*-рага воспринимается уже *не только* как лад с ярко выраженной сферой эмоционального воздействия, как *эмоциональная энергия лада,* но и как форма, «фильтрующаяся» в процессе раскрытия лада, принцип формообразования масштабной музыкальной композиции. По определению Хабиба Тумы: «модальная структура, являющая собой уникальный процесс музыкальной импровизации».

В наши дни в самом традиционном понятии макама-раги (лад, образно-эмоциональная сфера) предполагается также наличие жанровых признаков: крупномасштабной вокально-инструментальной композиции со специфическими, строго отстоявшимися принципами сквозного образно-тематического развития.

Все это убедительно свидетельствует о емкости, многомерности понятия «макам-рага», представляющего, по существу, целую систему мышления в традиционно-профессиональном искусстве Востока.

Природа этого сложного феномена, взятая в историческом разрезе, наглядно показывает подвижность самой системы макамата, лишенной эстетической замкнутости (нередко ей приписываемой).

---

[188] В данном случае мы не говорим об опыте воссоздания макама-раги на новом уровне современными композиторами Востока, о творческом переосмыслении этого уникального явления с позиций музыкознания новейшего времени.

Высокая концентрация философско-этического начала, *гуманистическая направленность* названного искусства вместе с обобщением опыта многих поколений профессиональных музыкантов Востока определяют его непреходящее художественное и эстетическое значение.

УНИВЕРСАЛИЗМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА

Остановимся вкратце на проблеме *универсализма* в профессиональном искусстве арабов, и шире — в аспекте регионального художественного творчества — *музыки Ближнего и Среднего Востока.*

Уже давно сложилась научная традиция рассматривать духовное наследие народов Ближнего и Среднего Востока в комплексе, как единую региональную культуру. Близость, а подчас и общность традиций проявилась издавна как в социально-общественном укладе, быту населения этих регионов, так и в искусстве, в художественном творчестве.

Здесь сказался ряд объективных — исторических и политических причин:

— подвижность территориальных границ, издавна стимулирующая миграционные процессы;

— близость исторических судеб народов, вовлеченных в общие социально-общественные процессы и исповедующих общую религию;

— объединение уже в раннем средневековье многоплеменного населения в единое централизованное государство — халифат;

— и наконец, связанная с этим тенденция формирования единой высокой, классической культуры.

Не последнюю роль в создании своеобразной художественной традиции, в развитии родственных стилистических школ сыграл эмоциональный характер народов, обитающих в идентичной или схожей географической среде, особое эмоциональное восприятие ими мира, явлений природы.

Свидетельством тому и оригинальные философские системы средневековья — этические и эстетические концепции, выработанные народами данного региона.

Утверждение централизованного государственного объединения, единой монотеистической религии и письменности (арабская вязь), создание классических языков в литературе и науке (арабский, персидский, позже тюркский) определили во многом общность типологических черт в поэтическом творчестве, в архитектуре и искусстве. Локальные же черты художественного творчества, индивидуальные особенности искусства отдельных народов, живущих на этой обширной территории, нашли выход в фольклоре разноплеменного населения. Иначе говоря, *индивидуальные,* спе-

цифически национальные признаки развивались в русле *народных традиций;* общие *универсальные* — в искусстве *профессиональной традиции.*

Таким образом, выработка универсальных принципов в профессиональном искусстве средневековья — результат взаимодействия культур, художественных традиций и творческого опыта народов обширнейшего географического региона.

Типологическая общность в большей или меньшей степени проявилась во всех областях искусства, в том числе в искусстве музыкальном. Отметим при этом, что в музыке подобная общность, объединение по стилистическим и технологическим признакам более всего и ярче всего сказались в *инструментальном искусстве.* Мы имеем в виду идентичность либо близость инструментария, ведущих жанров творчества, традиций сольного и ансамблевого исполнительства, некоторые законы инструментальной культуры в целом. Индивидуальные же черты мусульманского искусства (в той же географической зоне) проявлялись, как правило, в *вокальном песнетворчестве.* Здесь определяющее воздействие на ее характер оказали интонационная природа *языка,* особенности его *артикуляции* и *тонального строя,* не говоря уже об особенностях ритмической организации поэтики разноязычных народов, воздействующих на структуру их песенной мелодики. Отличительная тембровая окраска музыкальной интонации всегда явственно давала знать о себе в вокальном творчестве афро-азиатских народов, говорящих большей частью на так называемых тональных языках.

Каковы же основные универсальные черты профессионального искусства Ближнего и Среднего Востока? Что позволяет нам говорить о единстве творческого мышления в музыкальной культуре мусульманского Востока? Многие принципиальные особенности традиционной музыки проявляются достаточно открыто, зримо, они как бы находятся «на поверхности» явления.

Одним из определяющих, универсальных принципов искусства Ближнего и Среднего Востока является незакрепленная, *беспись-менная традиция* музыкального творчества. Иначе — изустная творческо-исполнительская практика, не получившая и не потребовавшая на протяжении длительной эволюции графического закрепления.

Известно, что высокие завоевания музыкального профессионализма и теоретической мысли средневековья не поставили художников перед необходимостью выработки особой унифицированной системы фиксации текста. Это определялось спецификой музыкального мышления народов ближневосточного региона, его закономерностями, где важную роль играл импровизационный метод формообразования. Существенное значение имело при этом наличие микроинтервалов в ладовой структуре, нетемперированность строя, богатое фиоритурное расцвечивание мелодики.

Вместе с тем напомним, что к фиксации музыкального текста (в научных и педагогических целях) прибегали в средние века не

так уж редко. Частичная же, закодированная запись, необходимая для исполнителей, существовала всегда. Фиксировались (помимо поэтического текста) определенный лад-макам и основная ритмоформула композиции. Но ведущий принцип — устная традиция творчества — не изменился в процессе всей исторической эволюции искусства.

Показательно, что и по сей день на Востоке приверженцы традиционных форм творчества убеждены, что закрепление, фиксация музыкального текста не только не способствует стимулированию композиторского дара, но сковывает творческое воображение художника, его артистический талант

Другой, не менее важный признак восточных музыкальных систем: *единство творчества* и *исполнительства,* их взаимообусловленность, органическая взаимосвязь,— двуединство, а нередко и *триединство творческого процесса.* Средневековый музыкант, как правило, представал в двух и даже трех ипостасях: творец-исполнитель, а подчас — композитор, исполнитель и поэт. Нам известны имена многих великих поэтов средневекового Востока, которые оставили столь же блистательный след в музыке своего времени: Зариаб, Амир Хосроу, Алишер Навои, Джами и многие другие[189].

Поэтическое начало связано с принципиально важной его ролью в художественном творчестве Востока, с особым *этическим назначением* в ближневосточной музыке высокой *классической поэзии,* с направляющей художественное воображение музыканта образно-эмоциональной программой. Истинно талантливый художник-артист и мастер-профессионал (устад) должен был всегда одинаково свободно владеть всеми премудростями как музыкально-поэтического творчества, так и исполнительского искусства. Отсюда — музыкальность поэзии и поэтичность музыки, неизменная тяга к вокальным формам, главенствующая роль в творчестве песенных жанров. Не случайно, по утверждению древних, совершенная музыка — это «мелодия, объединения со словом» (аль-Фараби).

Закономерно в этой связи, что именно вокальная музыка входит составной частью во многие сферы ближневосточной художественной культуры.

Следующая универсальная черта связана с вышеназванной особенностью: *тяготением к поэтическим и литературным* сюжетам, к темам легендарным и эпическим, пристрастием ближневосточных художников к *программной вокальной музыке,* отличающейся изобразительностью и рельефностью образного строя.

Этими обстоятельствами определяется во многом тенденция к неоднородным, комплексным и синтетическим формам. Анализ показал обилие на Ближнем и Среднем Востоке игровых, инстру-

---

[189] В отличие от поэтического наследия об их музыке мы можем судить лишь по свидетельствам истории либо фрагментам дошедшей до нас (и, виднмо, модифицированной) музыки, приписываемой этим поэтам.

ментально-танцевальных и музыкально-зрелищных форм, где на равных началах взаимодействуют поэтическое слово, вокальная и инструментальная музыка, танец и пантомима. Вместе с тем именно в этих жанрах музыка нередко берет на себя функцию драматургическую, структурно-организующую.

Тяготение к неоднородным жанрам характерно также для фольклорных традиций многих народов данного региона. Но подлинный синтез между разными видами художественного творчества мог осуществляться, как известно, при условии высоких обобщений, то есть на уровне прежде всего профессионального классического искусства.

Здесь же проявилась *тенденция* к *декоративности,* к возвышенному патетическому выражению переживаний артиста, идущих от *эмоциональной напряженности* и открытости *музыкального высказывания,* от возвышенного *пафоса* восточного *поэтического стихосложения.* Эти черты нетрудно усмотреть и в древних ритуальных зрелищных формах таазие, и в живом традиционном искусстве, например, творчестве профессиональных мастеров мугамата хененде.

Одним из характерных универсальных признаков музыки Ближнего и Среднего Востока является строгая *приверженность* к *художественному канону.* Эта центральная проблема традиционного исполнительства и творчества стала «пробным камнем» в критериях оценок традиционной музыки Востока, соразмерности в нем творчества и исполнительского начала, соотношения общего и индивидуального. Попытаемся высказать и свое отношение к этому вопросу.

Если судить однозначно, то в каноне действительно воплотился не только эстетический идеал эпохи, но также строгая нормативность, неукоснительное следование закономерностям и традициям высокого классического искусства.

Однако нормативность канонического творчества не означает вместе с тем ограничения индивидуальной свободы музыканта. В этом неодномерность, диалектичность канонического искуства. Парадоксально, но музыкальный канон предполагает в равной мере свободу творческого процесса. Вернее, канон не существует без своей антитезы — импровизационности, полной раскрепощенности творчества. Вот почему, когда речь идет о каноне традиционной восточной музыки, не следует упускать из виду принципиальный момент, а именно — что он связан не только с интерпретаторскими функциями музыканта, но *функциями собственно авторскими* (от чего зависит во многом его репрезентация). Ибо, действительно, с одной стороны, здесь налицо строжайший эстетический регламент. В нем реализуется идея стабильности, устойчивости художественного образа, приверженности отстоявшимся моделям и стереотипам. Но с другой стороны — верность канону, как очень точно определила М. Котовская, часто не ограничивает, а провоцирует творческую инициативу артиста, его желание (и умение), не выходя за рамки заданного, раскрыть все новые, неизвестные

ранее грани художественного образа (38, 117—119). Здесь явственно дают о себе знать импульсы к самовыражению художника, его композиторская индивидуальность и активность. Именно в этом проявлялись всегда творческий талант, подлинное вдохновение музыканта — те качества, которые на Востоке всегда умели отличать и высоко ценить.

Итак, художественный канон, на котором зиждется изустно-профессиональная музыка Востока,— это лишь условная модель, схема или символ. Он оживает и начинает действовать только в руках истинного художника-творца. Поэтому теоретическое постижение канона любым музыкантом еще не показатель творческого овладения им.

Процесс создания музыки на Востоке, разворачивающийся на глазах у слушателей, это по существу, *преодоление* творцом художественного канона, создание на его основе собственного произведения. В «прочтении» канона проявляется прежде всего индивидуальность конкретного творца, его художническая суть, творческий почерк, стилистика (по которым, кстати, на Востоке всегда безошибочно угадывался автор музыки и стихов).

При всей привязанности к канону искусство устной профессиональной традиции не терпит застывших форм, однообразия. Их наличие — это уже признак упадка, деградации. Вот почему никогда, даже в творчестве одного художника, мы не сталкиваемся с точным воспроизведением идентичной музыкальной идеи, знакомой ранее композиции.

Особое место в профессиональной музыке Ближнего и Среднего Востока занимает *импровизация*. Это, пожалуй, один из столпов, основных движущих принципов формообразования (взаимодействующий с каноном). Мера и нормы проявления импровизации в творчестве могут быть разными, но существо его всегда связано с развитием, со становлением художественной идеи, раскрытием ее ладоинтонационной и ритмической природы.

В основе восточной импровизации лежат, как правило, многообразные методы разработки ладового, мелодического, ритмического образов. Наиболее характерны: повторность и секвенционность, варьирование ритмоформул и интонационных попевок, опевание ладовых и мелодических устоев, захват кульминаций, звуковысотных зон и регистров, темброво-динамические нюансы и т. п. Возможности в этой сфере неограниченны, они определяются во многом творческим даром самого музыканта. Но процесс восточной импровизации внутреннее организован, он предусматривает использование основных принципов конструирования форм; здесь свои закономерности, связанные с системой монодического мышления в целом. При всей внешней раскованности импровизация регулируется спецификой и традициями определенной музыкальной культуры и, что не менее важно, характером избранной художником жанровой модели (к примеру, макам или инструментальные формы такасима, башрафа, самаи).

Значительно чаще и шире импровизационные принципы исполь-

зуются в инструментальной музыке. Исключение в этом отношении составляют вокальные разделы в макамных циклах, некоторые развернутые пьесы типа лаяли и маввалей.

Еще одна универсальная особенность профессиональной музыки Ближнего и Среднего Востока — специфика *образных ассоциаций, связь* эстетических идеалов народов с определенными, отстоявшимися *художественными представлениями и символами.* На Востоке, как известно, были тщательно разработаны ассоциативные связи музыкального темпа, временные критерии, информативность тембра, цвета-колорита и т. п.

Особая знаковая символика была в определенной мере связана с древними философскими учениями, с космологическими представлениями и понятиями о воздействии музыки на явления природы, на человека, его психические состояния и импульсы[190]. В музыке она наиболее ярко проявилась в сложной, тщательно разработанной теоретической науке, образно-эмоциональной системе ладов-макамов.

Макам для средневекового художника — это прежде всего ладоинтонационный образ, символ, сфера конкретных эмоциональных представлений. Отсюда наличие жесткой временной шкалы, предусмотренных каноном строгих норм исполнения того или иного макама.

Здесь не следует забывать о генетических корнях этого феномена, основная функция которого предусматривала воздействие системы макамата на те или иные психические и эмоциональные состояния человека. Иначе говоря, главная его задача сводилась к тому, чтобы ввести слушателя в определенный круг образных ассоциаций, погрузить его в заданную сферу эмоциональных переживаний. Этот процесс — «завораживание» музыкой — подчас требовал времени, он мог длиться очень долго. Для раскрытия художественно-выразительных возможностей конкретного макама музыканту необходимо было приложить максимум творческих усилий, чтобы, отталкиваясь от канонических норм, от основной схемы-модели, выявить все выразительные возможности лада-макама, заставить засверкать всеми своими гранями заданный художественный образ.

Макам-символ нерасторжимо связан с *процессуальностью,* с принципами музыкального формообразования. Ибо он *реализуется* практически лишь в *процессе движения, становления формы.* А художественное претворение феномена (аспект принципиальной важности) определяется всегда степенью таланта, творческим даром музыканта. Поэтому процессуальность, своеобразная фильтрация, профилирование образа во времени — один из глав-

---

[190] Отмечалось, что с научными изысканиями в этой области связана теория о психофизиологическом воздействии отдельных видов музыки (макамов, нубы, различных мелодий и напевов и др.) на организм человека, его здоровье. Известно, что медицинская теория Ибн-Сины получила широкое распространение не только на Востоке, но была подхвачена европейской медициной.

ных признаков макама. Иными словами, владение этим сложным искусством неизменно требует от музыкантов высочайшего мастерства и творческого дара.

Что же касается собственно жанрового определения макама, то это признак его многомерности, многоохватности[191]. Ибо помимо образно-выразительной и формообразующей сферы макам исторически складывается как яркое и целостное явление художественного творчества, масштабная музыкальная композиция с чертами крупной циклической формы (феномен, таящий в себе огромные внутренние импульсы к непрерывному, сквозному развитию).

Показательно, что многомерность и глубина обобщений макама вывели его за рамки собственно ладовой, формообразующей и жанровой сферы. Это обстоятельство позволяет уже говорить о явлении универсальном, о принципах художественного мышления, заложенных в природе музыкальной культуры Востока в целом. Достаточно назвать в этой связи разнообразные формы проявлений названного принципа в макаме, мугаме, макоме, мукаме, дастгяхе, раге, армянских тагах, казахо-киргизских кюях, дальневосточном патете. Иначе говоря, *искусство макамата* может быть квалифицировано как высшее проявление профессионального музыкального мышления средневекового Востока, как *принципиальное явление, универсальное* для искусства Азиатского континента.

Система макамата в течение многих столетий определяла (и отражала) высокий профессионализм творческой практики в музыкальной культуре ближневосточного региона. Нормативность отстоявшихся технических навыков и традиций предопределила собой и ее широкий универсализм.

Проявление индивидуальных особенностей профессионального творчества отдельных народов Ближнего и Среднего Востока было связано с периодом позднего средневековья, когда стала расшатываться жесткая нормативность традиционного искусства, когда с процессом распада монолитной восточной империи и формированием народностей и наций стали усиливаться собственно национальные признаки в искусстве. Именно этим процессом определялось зарождение локальных стилистических школ и направлений в художественном творчестве, их упорное смыкание с фольклорной традицией.

Таким образом, шел *двойственный процесс,* с одной стороны, децентрализация мощного государственного объединения арабов, размежевание этнических общностей, племен и народностей. С другой стороны, связанная с вышеназванными причинами демократизация художественной культуры в целом, сближение ее с

---

[191] Отметим, что в странах зарубежного Востока макамат, как и рага, рассматривается лишь в плане собственно ладовом, с четко очерченной, дифференцированной сферой образной и психоэмоциональной выразительности. Такова их генетическая природа, нацеленная на раскрытие конкретных человеческих переживаний и жизненных явлений, взаимодействующих с природой.

фольклором, его основными художественными принципами. Отсюда отказ от многих нормативных закономерностей, определяемых каноном (к примеру, макам-символ, используемый в определенной жизненной ситуации и времени); отказ от технической изощренности высокого классического искусства; обращение к народной поэзии, народным формам песнетворчества и т. п.

Этот процесс диалектичен сам по себе, ибо при всем приближении к народу, его художественному творчеству происходили своего рода мельчание форм, тяга к камерности, утрата либо сознательный отказ от универсальных завоеваний высокой классической традиции.

Вместе с тем закономерно, что тенденция к демократизации предполагала обновление форм и художественных принципов, обусловила обращение к истокам чисто фольклорного искусства, акцентирование локальных народно-национальных элементов и традиций в музыкальном творчестве. Этот исторический процесс нашел отражение в научном наследии позднего средневековья. Так, во многих дошедших до нас «трактатах о музыке» сложные, несколько абстрагированные музыкально-теоретические и философско-эстетические проблемы уступают место конкретным вопросам творческой практики определенного региона, особенностям той или иной стилистической школы, художественного направления. Подтверждением этому могут служить ряд трактатов позднего средневековья, в том числе тамбуриста Арутина, аль-Мараги, Дервиша Али и др., ставших доступными нам благодаря исследованиям советских ученых.

Существенная проблема современной музыкальной ориенталистики — дифференциация богатейшего пласта музыкального наследия Ближнего и Среднего Востока по историческим, региональным, этническим и жанрово-стилистическим признакам; выявление как их универсальных, так и индивидуальных черт.

Для этого очень важно также внимательно присмотреться к живой творческо-исполнительской практике, в том числе к традиции, поныне функционирующей в республиках Советского Востока; вникнуть в существо сложных процессов психологии восточного творчества, осмыслить и теоретически обосновать их.

Важную роль в этом деле должно оказать тщательное, комплексное изучение (на музыкально-теоретическом, эстетическом и лингвистическом уровнях) художественного наследия, в частности дошедших до нас средневековых музыкальных трудов.

Анализ традиционной музыки Арабского Востока показал прежде всего, что это *живая,* активно функционирующая художественная система с комплексом индивидуальных социопсихоэстетических норм и закономерностей, которые определяют собой *национальную* принадлежность искусства.

На всем протяжении сложной, многовековой истории народов арабского мира развивались, взаимодействовали и перекрещивались две самостоятельные ветви творчества — фольклорная и про-

фессиональная. Каждая из них, отражавшая разные стороны бытовой и общественной жизни народов, была издавна наделена только им присущими чертами художественной выразительности.

Многообразие фольклорных форм, развивающихся на территории двух регионов — Азии и Северной Африки, было обусловлено главным образом внутренними локальными особенностями трудовой деятельности и быта народа. На них лежит печать географических, племенных и стилистических (исполнительских) признаков.

Что касается профессионального искусства, то диапазон его жанрово-стилистического охвата всегда отличался широтой и разнообразием. Он включал в себя отдельные сферы светского и культового искусства, комплексные музыкально-зрелищные формы творчества, область городской бытовой музыки, находящиеся временами в антагонистических отношениях. Речь идет главным образом о религиозной и светской традициях.

Исследование большого фактического материала показало, что традиционная музыка арабов характеризуется рядом *устойчивых типологических свойств.*

В музыке Арабского Востока явственно проявляются черты *межрегиональные* (профессиональная традиция) и *межнациональные* (народное творчество).

Профессиональная музыка, вобравшая в себя завоевания огромного региона Ближнего и Среднего Востока, выделяется, как отмечалось выше, рядом специфических *универсальных* черт и художественных традиций.

В отличие от профессионального *народное* творчество, обладая местными диалектными особенностями, составляет тот основной *генетический фонд,* который определяет национальные сущностные признаки музыкальной культуры арабов.

Музыка Арабского Востока — яркое, самобытное искусство, наделенное оригинальными чертами региональной общности и своеобразия. В процессе своего исторического развития эта художественная традиция постоянно проявлала себя как *открытая эволюционирующая* система, способная к взаимодействию с мировой культурой.

Выявленные в исследовании закономерности арабской традиционной музыки подтверждают широкие перспективы ее дальнейшего поступательного движения.

Обзор всех сфер музыкального творчества народов арабских стран дал возможность *классификации* основных, достаточно разнообразных пластов национальной музыкальной культуры. Он позволил также установить *жанрово-тематические* границы как фольклорных форм, так и широкого круга профессионального искусства; уточнить *типологические* признаки каждой сферы музыкального творчества; подчеркнуть их социально-общественные функции.

Вместе с тем анализ широкого круга музыкальных жанров и форм вновь подчеркнул ряд слабых сторон музыкальной ориенталистики, высветил проблемы, требующие скорейшей разработки.

ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ АРАБСКОГО ВОСТОКА

Обзор традиционной музыки Арабского Востока, предпринятый в предыдущих главах, имел своей целью показать своеобразие многогранного художественного творчества обширного региона Азии и Северной Африки.

Выявление оригинальных национальных черт музыкальной культуры арабских народов показало, насколько порой неадекватны нашим представлениям многие стороны музыкального творчества, исполнительства, восприятия; как соотносится педагогическая методика Востока с общеевропейской практикой, какие сложности — творческие и организационные — могут возникнуть (и возникают) перед художниками освободившихся стран в новый, постколониальный период их духовной жизни.

Трудности при изучении современного искусства Арабского Востока определяются (помимо отсутствия так называемой исторической дистанции и неразработанности самого объекта исследования) противоречивостью многих процессов в духовной жизни народов, переживающих сегодня период больших социальных преобразований. Динамикой этих процессов обусловлена и их сложность, диалектичность, требующая очень глубокого и всестороннего анализа, проникновения в существо исследуемых явлений, в механизм традиционной музыки арабов.

Своеобразие восточного художественного мышления, соотношение традиционного и нетрадиционного в искусстве новейшего времени, определенный консерватизм в идеологической сфере, специфика научной методологии в классическом востоковедении, нуждающаяся в обновлении, наконец, острая проблема современной слушательской аудитории и литературного языка (в частности, в странах Магриба) создают на этом пути существенные препятствия.

Художественная культура XX века уже выдвинула перед востоковедческим искусствознанием, в частности музыкознанием, комплекс сложнейших проблем, требующих научной разработки. Без их серьезного изучения (или даже предварительной постановки) трудно разобраться в клубке противоречивых вопросов, в неоднозначности далеко не отстоявшихся процессов искусства многих стран Азии и Африки. А музыкальное творчество Востока — это прежде всего острая, а порой болезненная проблема

традиционного и современного, проблема далеко не однозначная (имеющая также глубокие социальные корни), отдельными своими гранями соприкасающаяся и с образованием, и с исполнительством, и с творчеством народов большинства освободившихся стран. Данное обстоятельство нельзя недооценивать, ибо конечный, наиболее сложный результат — это творчество художника, которое будет развиваться в определенном русле и которое, в свою очередь, органически связано с тем, в каких традициях воспитывается современный музыкант, с какими формами исполнительства (сугубо восточного или европейского) он соприкасается.

Сегодня разработка проблем афро-азиатского искусства немыслима также без учета процесса восприятия народами Востока новых, нетрадиционных форм музыкального творчества.

Разумеется, что, исходя из указанных посылок, многие вопросы могут быть поставлены лишь в общем, дискуссионном плане.

Для исследователя на этом пути еще много лакун, много существенных неразработанных звеньев, без которых научный поиск почти невозможен. И это обстоятельство особенно остро ощущается в области музыкознания — наиболее слабого участка нашей востоковедческой науки. Прочных традиций в данной области, солидной музыкально-теоретической базы (не в пример историкам, филологам, искусствоведам) не создали ни русская дореволюционная, ни советская наука о музыке. Отдаленность территорий, отсутствие «живой» звучащей музыки народов зарубежных стран (ибо сама изустная творческая традиция этому не способствовала), полное отсутствие фиксированных нотных записей (и даже фонограмм), естественно, не могли стимулировать серьезное ознакомление с музыкальной культурой Азии, Африки, Океании.

Отличие в художественном мышлении народов Запада и Востока проявилось наиболее явственно и непосредственно в музыке в силу эмоциональной природы музыкального творчества. Не меньшее значение имел сам тип, с одной стороны, свободного изустного, и с другой — закрепленного фиксированного творчества, нетемперированность строя восточной музыки в отличие от западной. Обстоятельства эти порождали в европейской науке немало ошибочных, тенденциозных суждений и оценок, обусловленных не только и не столько недостатком информации, сколько особым взглядом на восточную музыку с позиций искусства западного. Эти концепции, явственно дающие знать о себе в колониальный период, претерпели определенную эволюцию, сомкнувшись в наши дни с охранительными идеями некоторых буржуазных теоретиков.

Современное художественное творчество большинства народов Азии выдвинуло перед учеными новые сложности, еще не дав им возможности подвергнуть переоценке свое отношение к классическому наследию Востока. Между тем необходимость пересмотра некоторых установок традиционного востоковедения обусловлена временем, самой историей колониальных в прошлом народов, утверждающих сегодня свое право на собственные эстетические

ценности, на самостоятельность и оригинальность древних национальных традиций, право на духовное возрождение и развитие культуры.

Ускоренность, неравномерность многих исторических процессов в современном искусстве Востока, их диалектичность, необходимость особого взгляда на многие поступательные явления в художественном творчестве новейшего времени, естественно, потребуют усилий многих ученых. На данном этапе исследования одна из первостепенных задач — *систематизировать* саму *проблематику*, суметь выделить среди множества вопросов главные и включить их в русло современной научной разработки.

Принципиально важным при этом должен быть критерий оценок так называемой неевропейской музыки, *«угол зрения»*, определяемый нормами функционирования художественного творчества Востока.

Каковы же наиболее узловые вопросы, требующие сегодня уточнения (а возможно, и пересмотра), какие проблемы, выдвигаемые художественной жизнью афро-азиатских народов, представляют наибольшую актуальность?

Одним из главных, принципиальных вопросов при обращении к музыкальной культуре внеевропейских народов должен стать вопрос о *традиционной музыке* Востока. От уточнения этого емкого, трактуемого весьма вольно термина зависит подчас позиция не только отдельных европейских ученых, но многих художников Азии, Африки и даже официальных учреждений этих стран. Поясним свою мысль. В западноевропейском буржуазном искусствознании (и не только в буржуазном) господствовало представление, согласно которому *вся* созданная на протяжении столетий *музыка Востока* квалифицировалась как *фольклор*. Иногда в самостоятельную область выделялась так называемая классическая придворная музыка средневековья, но опять-таки четкой позиции в отношении ее принадлежности к искусству профессиональному прямо не высказывалось.

Подобная позиция определила, естественно, и иные методологические критерии при исследовании огромного, притом основного пласта художественного творчества народов Азии и Африки. Она сказалась и в неверном отношении к преемственности традиций, их роли в развитии современной музыки Востока. Именно эти весьма уязвимые в научном отношении взгляды не только способствовали определенным разночтениям в музыкальной науке, но и внесли существенную путаницу в проблему о правомерности либо неправомерности обновления или эволюции древнейших восточных цивилизаций в наши дни. Вопрос этот принципиальный, требующий к себе первостепенного внимания.

Поводом для вышеизложенного обстоятельства послужила практика бесписьменного творчества большинства народов Азии в профессиональной сфере. Но она, как известно, диктовалась глубоко самобытной спецификой самого творческого процесса восточных музыкантов. Видимо, в изустной практике

музыкального творчества, в этом чисто внешнем проявлении сходства между народным и профессиональным искусством кроется основная, принципиальная ошибка ученых. Она, вольно или невольно, перечеркивает ценности огромного эстетического значения, смещает акценты при оценке национального наследия народов, создавших в прошлом великие музыкальные цивилизации. Идея об отсутствии профессиональной музыки у народов неевропейского происхождения дезориентирует подчас самих восточных художников, внося неверие в силу национальных традиций.

Не вызывает сомнений, что теория эта сложилась в результате недостаточно глубокого постижения европейцами специфики восточного музыкального мышления, возможно, даже благодаря несколько высокомерному отношению ученых колониальной эпохи к «неразвитой», «примитивной» музыке народов Азии. Сошлемся на известное изречение английского историка и дипломата Т. Маколи: «Одна английская книга стоит больше, чем вся туземная культура Индии и Аравии вместе взятых» (19, 113). Комментарии здесь излишни.

По справедливому утверждению Н. Менона, нельзя в наши дни механически переносить категории социально-экономической жизни народов на их культуру и искусство. Современный термин «развивающиеся страны» еще не означает «неразвитости» духовного наследия представителей многих великих древневосточных цивилизаций (49, 25—34).

Как известно, многие народы Востока, и прежде всего Ближнего и Среднего, не только создали оригинальные, высокоразвитые традиции в профессиональном музыкальном творчестве (а также исполнительстве), но оказали огромное плодотворное воздействие на мировой художественный процесс. Достаточно вспомнить искусство в такие узловые эпохи эволюции человеческой культуры, как античность, Ренессанс, романтизм, в обновлении образного строя, стилистики, выразительных средств которых немаловажную роль сыграл Восток. Общеизвестно, что каждая новая волна интереса Европы к художественному творчеству Азии, Африки, Океании, своеобразное «открытие Востока» обогащали тематику ее искусства, сферу ладоинтонационной и ритмической выразительности, привносили в художественное творчество новые декоративные и колористические элементы. Этого влияния не избежало и западное искусство XX века.

Что же дало повод некоторым исследователям для столь необоснованных суждений? Думается, что в первую очередь принцип незакрепленного творчества, *изустная практика* профессиональных музыкантов Востока, передаваемая в течение веков из поколения в поколение, специфика самого творческого процесса, особенности его формообразования — *импровизационная* природа.

Нетрудно обнаружить, что импровизация явилась основой не только народного, а в своих «высоких» проявлениях прежде

всего профессионального (светского и культового) искусства. Восточная импровизация — это целая область художественного мышления. Испокон веков развиваясь в паре, в сложном диалектическом единстве с каноном, она определяла собой своеобразие и неповторимость многих специфических черт музыкального искусства.

Импровизационная природа музыкального искусства Востока, специфика его формообразования «во времени» (речь идет о процессуальности, о постепенном раскрытии, становлении лада, монодии), своеобразие ладовой организации — нетемперированность строя, наличие в звукорядах особых дробных интонаций — микротонов (подчас не воспринимаемых европейским слухом), характер сложной звукоинтонационной нюансировки, наконец, тонко разработанная, филигранная отделка деталей (юбиляционное мастерство), естественно, не давали места закрепленному творчеству[192].

Восточная импровизация отнюдь не исключала строгой внутренней логики формообразования, наличия сложных и тщательно разработанных композиционных основ музыкальной формы (ее ладовых, ритмоинтонационных и драматургических закономерностей). Ибо она проявлялась, как правило, в диалектическом взаимодействии с художественным каноном. Последнее обстоятельство способствовало в определенной степени закреплению канонической, нормативной музыкальной классики средневековья, свойственной почти всем стилистическим школам.

Отметим в этой связи, что и в эпоху Ренессанса и даже на пороге Нового времени инструментальная музыка Западной Европы выдвинула великих артистов — мастеров импровизации и что импровизациями являлись, по существу, многие центральные виртуозные арии итальянских оперных композиторов, призванные раскрыть (как и на Востоке) выдающиеся технические возможности и орнаментальное мастерство знаменитых в то время певцов[193]. Забвение этих традиций, переход в последующий период к формам закрепленного творчества — не только и не столько результат исторической эволюции европейской музыки, но прежде всего категория собственно западная. Поэтому подобные сопоставления не всегда правомерны и убедительны. Что же касается Востока, то для его профессиональных музыкантов одной из форм закрепления творчества (не столько индивидуального, сколько композиторского опыта, его «памяти» — технических навыков) становится канон. Однако классифицировать это явление столь односложно значило бы упростить его.

---

[192] Это касается в первую очередь представителей так называемой арабо-мусульманской культуры, Индии, Пакистана, а также некоторых народов Центральной, Южной и Юго-Восточной Азии. Пентатоника, свойственная по преимуществу буддийскому искусству, подчинена, как известно, иным закономерностям.

[193] Ученые усматривают в этом прямое влияние музыкальной культуры Ближнего Востока на искусство европейское.

Музыкальный канон — один из элементов восточного традиционного искусства — еще ждет своих исследователей.

При характеристике традиционной музыки Востока нельзя не учитывать самого принципа *формообразования,* протекающего в органическом *взаимодействии с ладообразованием,*— одного из рычагов монодической системы. Процессуальность восточной музыки (что не исключает ее наличия в западной) — принципиально важная черта монодии. Она регулируется во многом устной традицией, ее определяющей ролью в творческо-исполнительской практике, местом в нем канонического фактора. Это обстоятельство также выдвигает немало проблем, требующих иного взгляда на весь комплекс монодическо-модальной организации восточной музыки.

Возвращаясь к тезису о том, что ставить знак равенства между фольклором и традиционно-профессиональным искусством Востока — тенденция научно неправомерная, добавим, что в последние годы в обиход уже вошли термины «профессиональная музыка устной традиции», «устно-профессиональная музыка», «традиционно-профессиональная музыка», соответствующие профессиональному искусству Востока, сформировавшемуся в эпоху средневековья. В этом уже проявляется тенденция к пересмотру некоторых устаревших представлений, ибо, действительно, отсутствие письменной фиксации у профессиональных композиторов Азии не могло дать оснований ни в прошлом, ни в настоящем приравнивать друг к другу разные, отнюдь не идентичные сферы музыкальной культуры, квалифицировать их как единые эстетические категории.

Водораздел между искусством народным и профессиональным сохранялся на Востоке всегда, в различные исторические эпохи. Их границы (так же как социальное — кастовое и этническое расслоение общества) были обозначены достаточно четко. Так, С. Жаржи говорит о подобном разделении на народную и профессиональную музыку уже в доисламский период джахилийи в недрах городского населения Аравии. Он квалифицирует это музыкальное двуязычие как диглоссию (90, 9).

Вместе с тем нельзя не признать, что взаимопроникновение национальных (народных и профессиональных) традиций на Востоке осуществлялось постоянно (хотя внешне и не столь заметно), ибо на протяжении многовековой истории бóльшая часть представителей профессионального сословия музыкантов были выходцами из демократических слоев общества.

Отметим, наконец, что независимо от существования разных точек зрения, невзирая на различия в исторических судьбах и специфику национального искусства, музыкальная культура Азии почти во всех странах четко подразделяется на две самостоятельные сферы функционирования — народное и профессиональное творчество, а точнее — на три явственно выраженные, имеющие свои внутренние закономерности ветви: *народную, профессиональную* (светскую придворную и городскую) и *культовую.* Отличие

это видно как в прикладном назначении самостоятельных сфер музыкального творчества, социальном функционировании, так и в их жанровой принадлежности, в образном строе и стилистике отдельных пластов, наконец, в накоплении определенных творческих и исполнительских навыков, а также выработке своеобразного (нормативного) профессионального кодекса.

Музыке Арабского Востока, наделенной чертами межрегиональной общности, свойственны вместе с тем ярко выраженные отличия — функциональные и стилистические. В этом сказываются индивидуальные признаки отдельных пластов творчества, при всей своей типологической общности несущих на себе печать особенностей социокультурного функционирования, что следует учитывать при дифференциации традиционного музыкального наследия арабов.

Наиболее богатым и разнообразным предстает сегодня *музыкальный фольклор,* включающий широкую сферу вокально-поэтического, инструментального и танцевального творчества.

В отличие от профессиональной музыки, отмеченной печатью широких художественных взаимосвязей и одновременно универсальными для обширного региона чертами, фольклор всегда локален. Он несет на себе отпечаток многих местных, диалектных черт (языковых и музыкальных), а подчас элементов полистилистики, определяемых совокупностью историко-политических обстоятельств жизни народа (связанного с жизнедеятельностью в определенной географической зоне, области Арабского Востока).

Фольклор, прежде всего крестьянский, наиболее чистый пласт национального художественного наследия. Он функционирует в рамках той или иной социально-общественной формации и редко выходит за его границы. Как правило, фольклор замкнут в пределах сугубо национальных традиций и быта. В крестьянском фольклоре отдельных стран и географических областей отчетливо проявляются локальные, стилистически однородные пласты национального наследия.

Придавая первостепенное значение первозданности и чистоте национальных традиций крестьянского фольклора, мы вместе с тем особо акцентируем исключительно важную роль для средневековой художественной культуры Арабского Востока *фольклора городского* (сферы малоизученной и недостаточно оцененной в научной литературе).

Широкий пласт городской демократической культуры развивался параллельно, а иногда перекрещивался с классической музыкой (вне придворной эстетической и этической ее регламентированности) и достиг на Ближнем Востоке подлинных профессиональных высот. Он нередко выступал как носитель народной и одновременно профессиональной традиции. Невнимание к этому искусству, наполненному живым дыханием времени, демократическими импульсами интернационального трудового населения больших городов, открытому к взаимодействию со всем передовым, социально взрывчатым,— упущение для науки принципиальное.

Профессиональная музыка Арабского Востока, прежде всего классическая, вобравшая в себя завоевания огромного региона Ближнего и Среднего Востока, выделяется рядом специфических универсальных особенностей и художественных традиций. Напомним о них. Это двуединство творческого и исполнительского процесса; органическая взаимообусловленность творчества и слушательского восприятия; опора на систему отстоявшихся ассоциативных образов и представлений, взаимосвязанная с ними широко разработанная система ладов-макамов; диалектическое взаимодействие художественного канона и импровизационных методов формообразования; высокая орнаментальная техника мелодической разработки, жанровое многообразие, обусловленное образно-эмоциональной (и поэтической) сферой, а также особенностями исполнительской стилистики региональных школ и направлений.

Чертами национальной самобытности отмечена *вокальная традиция,* что определяется ее тесной связью с классической поэзией, строем самого арабского языка — своеобразием его интонирования и артикуляции.

Взаимодействие с региональными школами сопредельных стран и народов обширного региона Ближнего и Среднего Востока проявляется в специфике *инструментальной* музыки: родстве ансамблевых составов, исполнительских традиций, жанрового репертуара. И конечно же, в использовании идентичного либо родственного инструментария.

Культовая музыка — представляющая собой интересную область профессиональной практики народов Арабского Востока — ускользала от внимания исследователей, ориентирующихся на доктрину официального ислама. Между тем некоторые сопровождающие мусульманский ритуал музыкальные жанры: азан, речитация Корана и особенно зикры суфиев и мистериальные действа таазие при всей своей идейно-художественной ограниченности и узости — выработали достаточно развитую и выразительную систему средств воздействия, связанную с профессиональной традицией. Поэтому невнимание к этой области художественной культуры арабов обедняет наши представления о специфике национальных музыкальных традиций в профессиональной сфере.

При всех разночтениях и сложностях в оценке арабской музыкальной культуры,— как традиционного наследия в целом, так и отдельных его пластов, объективным фактором должен стать для нас анализ самой звучащей музыки. Но здесь помимо барьеров расстояний, ставящих ученых нередко перед случайным выбором звучащего материала, помимо отсутствия реальной среды функционирования, столь важной для музыки Востока, решающее значение приобретает также несовершенство научного аппарата.

Из-за *терминологической неразработанности* ученым не всегда

легко избежать внутренней несогласованности между раскрываемым образно-семантическим содержанием и понятийным аппаратом. Такие основополагающие термины, скорее категориальные понятия, как «композитор» (в традиционной арабской музыке — «муллахин», «мусанниф»), либо общепринятые определения европейской системы не могут отразить существа традиционной музыки Востока; они не идентичны арабским теоретическим понятиям. Не говоря уже о том, что в восточной музыке мы постоянно сталкиваемся с иным типом формообразования и ладообразования, смещающим акценты в анализах. Однако большинство исследователей художественного творчества Азии и Африки пока еще не могут обходиться без отстоявшихся музыковедческих терминов.

Понятийный аппарат, которым оперирует сегодня традиционное музыкознание, обычно не соответствует существу восточного искусства. Ибо в нем не учитывается специфика художественного мышления Востока. Так, множество определений и терминов, на которых базируется музыкальная наука, таких, как «тема», «форма», «импровизация», «контраст» и др., не всегда приложимы к восточной музыке в том их значении, какое они имеют для музыки европейской. Столь же не идентичны для Востока и Запада понятия «жанр», «исполнение»; весьма условно можно приложить к традиционной музыке термины «композитор», «произведение», «концерт», «пьеса» и т. п. В контексте восточной традиционной музыки они обретают иное значение; нередко в них полностью смещаются семантические акценты.

Примером неадекватности внутреннего содержания термина в восточной и западной традиции может служить также понятие «импровизация». На Западе — это антипод фиксированного творчества, возможности которой не предопределены. На Востоке та же непредсказуемость творческих проявлений находится в прямой зависимости от художественного канона, лишь во взаимодействии с которым может реализоваться данная импровизация.

Будучи категориями по преимуществу западного искусства, отстоявшимися в европейском музыкознании, все эти термины по своему смысловому определению не могут быть адекватны определениям музыкально-теоретической науки Востока. Вот почему судить о том, есть ли контраст в формообразовании музыки неевропейского типа или нет,— неправомерно. Видимо, не случайно в современном музыкознании долго господствовало представление, что такого явления в традиционной музыке Востока не существует. Ибо, высказывая подобную точку зрения, мы исходим из типологии западного искусства, не принимая во внимание специфики Востока.

Точно так же в недалеком прошлом, говоря о восточной импровизации (вне ее диалектической взаимосвязи с каноном), мы взирали на нее как на явление, управляемое лишь раскованным творческим порывом художника, вернее, как на явление вовсе не регулируемое внутренними законами музыкального

формообразования. Иначе говоря, как на что-то аморфное, не поддающееся логике музыкального анализа[194]. Между тем музыкальное произведение не может существовать вне формы, будь то рапсодическое повествование или сквозное развертывание музыкального текста (присущее некоторым жанрам традиционного искусства Азии, Африки, Океании). Но даже в тех случаях, когда форма с трудом поддается структурному членению и разбору с позиций европейской музыкальной теории, подобный аргумент не выдерживает критики. Подход к анализу восточной музыки призван выявить иные внутренние *рычаги развития,* тот зашифрованный *нормативный код* (свойственный прежде всего образцам высокой классики), который является основным *фактором кристализации формы.*

Не полностью преодолено нами также устаревшее представление о профессиональном творчестве Востока, убежденность в «неграмотности» восточных музыкантов.

Еще в недалеком прошлом народам Азии и Африки внушалось, что профессионализм, в частности в музыкальном творчестве, начинается с приобщения к европейской композиторской практике. К сожалению, рецидивы подобного отношения дают знать о себе по сей день; нередко мы встречаемся с ними и в серьезных музыковедческих исследованиях.

Мы продолжаем еще называть профессиональных музыкантов традиционного направления «неграмотными» только на том основании, что они не освоили (или не пользуются) графику европейского нотного письма, иначе говоря, не владеют навыками иной, неродственной системы, не знают «иностранного языка», вне зависимости от того, насколько высок их профессиональный уровень в сфере собственной музыкальной культуры. Правомерен ли подобный подход? Как известно, при необходимости эти музыканты легко осваивают и европейские ноты, и тем более принципы сольфеджирования, обладая отличным слуховым опытом и памятью, выработанными длительной изустной практикой. Но образ их творческого мышления от этого не меняется.

Придерживаясь подобной позиции, мы, по сути дела, неизменно сползаем к *противопоставлению* письменной (западной) и изустной (восточной) музыкальных традиций, усматривая в первом случае наличие профессиональных форм творчества, индивидуального авторского начала, а во втором — существование полупрофессионального, любительского искусства, а в лучшем случае снисходя, как отмечалось, до приравнивания всего музыкального наследия Востока к народно-профессиональному творчеству[195] либо попросту квалифицируя его как фольклор.

---

[194] Показательно, что нередко даже восточные музыканты, получившие образование на Западе, заявляют, что в отдельных жанрах их отечественной музыки «нет формы».

[195] Наличие в научном обиходе подобного термина указывает, скорее всего, на существование переходных форм творчества, не определяющих сути явления.

С этой проблемой связан и вопрос *авторства* в музыке Востока, или, иначе, анонимности восточных музыкантов. Но анонимными для нас сегодня оказались многие из них лишь потому, что их имена не дошли до нас вместе с фиксированными музыкальными текстами, а не потому, что авторства на средневековом Востоке не существовало.

Напротив, историческая, мемуарная и эпистолярная литература, а также многочисленные музыкально-теоретические трактаты средних веков не только опровергают подобные заблуждения, но подтверждают мысль о том, сколь высоки были признание и авторитет истинно талантливых музыкантов-творцов. За примерами далеко ходить не приходится. Имена Мабада, Исхака Маусили, Зариаба, Барбада, Амира Хосроу, Алишера Навои и др.— лучшее тому подтверждение. До нас дошли поэтические тексты песен многих «анонимных» авторов (касыд, газелей, маввалей и др.), формирующих музыкальный стиль и эстетические вкусы своей эпохи; дошли и свидетельства современников — ученых, писателей, летописцев, восхищавшихся их талантом. Достаточно назвать в этой связи знаменитый энциклопедический свод аль-Исфахани (IX век), труды Сафи ад Дина (XIII век) и Ибн Халдуна (XIV век), ставшие источником научной информации на протяжении многих веков, не утративших и поныне своей исторической ценности.

Возвращаясь к вопросу о объективных сложностях, связанных с выработкой научного аппарата в музыкальной ориенталистике, следует признать, что речь идет вовсе не о том, что некоторые категории музыки отсутствуют в художественном творчестве Востока, что они антагонистичны его искусству, а в том, какова их природа, эстетическая сущность. Ибо при всей разности категорий в музыке Запада или Востока, Юга или Севера *основной субстрат* — звуковой, пространственно-временной — остается *единым для всех;* едины и универсальные законы движения, развертывания музыки во времени. Вопрос сводится лишь к типологическому отличию двух систем, *отличию* в самом *типе* художественного *мышления,* придающему им региональное, стилевое и семантическое отличие. Бесспорно, что без учета этих обстоятельств (определяемых в свою очередь социокультурной средой, формами функционирования восточных и западных музыкальных систем) говорить о музыке любого континента, страны, народа не только сложно, но малоперспективно.

В последнее десятилетие в ориенталистике наряду с традиционным музыковедческим анализом ученые все чаще прибегают к «слуховому анализу» живой, звучащей музыки (что для Востока равнозначно творчеству). И обходятся, по мере возможности, без нотных примеров. Как ни парадоксально, но это положение вызвано тем, что записи музыкальных текстов не всегда способны подтвердить, документально аргументировать научную позицию исследователя. Более того, они иногда оказывают противоположное действие, так как восточная музыка не воспринимается на

малом отрезке нотной европейской записи. Есть, вероятно, определенная закономерность и логика в том, что в средние века, при наличии развитой музыкально-теоретической науки, ученые прибегали к фиксации звукорядов, ладовых и ритмических структур, к разнообразным схемам и чертежам. И только. Музыкальный текст редко подвергался записи.

Не случайно, что в наши дни на Западе и даже в некоторых афро-азиатских странах (Япония, Египет, Турция и др.) современных ученых выручает высокая техническая оснащенность — возможность иллюстрации своих теоретических положений живой, звучащей музыкой. Исследователи Запада давно прибегают к мягким дискам с записями традиционной музыки в качестве приложений к научным изданиям.

Вышесказанное подтверждает, что время уже поставило перед музыкальной ориенталистикой задачу более совершенных средств и методов изучения традиционного искусства.

Представители советской востоковедческой школы ратуют как за выработку единой *методологической базы* исследования, так и создание более совершенного музыковедческого аппарата (30; 65). Как справедливо утверждает Ю. Плахов, проявления традиционной музыки Востока «столь сложны и многообразны, столь разнолики и пестры, что без прочного методологического фундамента, без дальнейших теоретических обоснований, без учета исторических закономерностей могут увести исследователя с кардинального научного пути» (52, 160). Было бы ошибкой воспринимать подобные суждения как проявления изоляционистских настроений в востоковедческой науке, как стремление противопоставить художественное творчество Востока западному. Общеизвестно, что искусство, в том числе музыкальное, зиждется на всеобщих закономерностях, что для любой музыки, будь то музыка Востока или Запада, Юга или Севера, существует универсальный принцип организации звукового пространства.

Однако продолжить научный поиск в указанном выше направлении крайне важно. От этого во многом будет зависеть не только раскрытие в сложной диалектике явлений всеобщего и частного, межрегионального и национального, но сама результативность исследований, общий уровень современной музыкальной ориенталистики.

Такой научный поиск диктуется сегодня динамикой поступательных процессов в художественной культуре возрождающихся народов Азии и Африки, необходимостью углубленного изучения искусства Востока на новом, современном уровне.

При обращении к искусству Востока, разработке проблем традиционного творчества все чаще звучат справедливые и своевременные призывы к выработке единой методологической позиции (ибо доставшаяся нам в наследство исследовательская практика уже требует серьезных коррективов). Действительно, прежде чем вводить в научный обиход конкретную и достаточно сложную музыкально-теоретическую проблематику, следует в первую

очередь выработать единый методологический подход к явлениям художественного творчества Азии, Африки, Океании[196]. Главным условием при этом должен стать, как отмечалось, угол зрения применительно к специфическим свойствам художественной культуры Востока. Сегодня мы уже готовы взглянуть на многие явления не с позиций европейских ученых, как это вошло в практику, а познать искусство народов Азии и Африки в его родной, естественной стихии, попытаться взглянуть на него с позиций самих представителей Востока, творцов, исполнителей, слушателей.

Вот, пожалуй, основной камень преткновения, который сказывается при соприкосновении именно с музыкальной культурой, которая более, чем любая другая область искусства, связана с особым психоэмоциональным строем народов Востока, со сложной сферой творческого процесса и восприятия.

Говоря о необходимости преодоления стереотипов в современной науке (о так называемом «личностном» искусстве Запада и «безличностном» Востока), сошлемся на авторитетное мнение С. Аверинцева. «Мы стали разумнее,— пишет он,— самоуверенный европоцентризм, с легким сердцем деливший народы на „творческие“ и „нетворческие“, окончательно выявил для нас свою интеллектуальную и нравственную несостоятельность» (4, 45). Нам могут возразить, что нормативное искусство само предполагает безличность. Однако нормативность восточной музыки, как показал анализ, имеет свою логику, свои внутренние законы, которые мы не всегда учитываем.

Исследования последних лет свидетельствуют, что такая переоценка научной методологии уже наметилась (она касается главным образом ученых социалистических стран), но сегодня следует особо заострить на них наше внимание, уточнить и обобщить уже достигнутое.

За последнее время в советском музыкознании выработалась определенная научная позиция, отстоялись некоторые критерии в определении и оценке музыкальной культуры народов развивающихся стран, подвергаются уточнению также многие традиционные понятия.

Среди множества проблем выдвинулся вопрос о том, что следует иметь в виду под понятием «Восток», «восточное искусство», «музыка». Ибо границы данного термина достаточно подвижны, подчас расплывчаты — обстоятельство, которое в течение длительного времени приводило и еще приводит к нежелательным и досадным разночтениям.

В результате новейших исследований советских ученых, их пристального внимания к основополагающим эстетическим понятиям и терминологическим определениям в этой области наме-

[196] Иначе — освободившихся стран и народов, духовное наследие которых в силу известных политических причин не подвергалось столь тщательному изучению, как культура и искусство Запада.

тились заметные достижения. «С XVII века Восток перестает быть только географическим или комплексным, историко-культурным понятием,— пишут Л. Аганина, Е. Челышев.— Он противостоит Западу как его колониальная периферия. Порабощение Востока нарушило традиционное взаимодействие, издревле существовавшее между историко-культурными регионами. В то же время оно создало новую систему связей в духовной культуре».

Добавим, что, видимо, здесь и надо искать корни европоцентризма. Как справедливо утверждают далее советские ученые: «Термин „Восток", который нес в себе не только географический, но и определенный социально-политический смысл, обозначая афро-азиатский колониальный мир, приобретает теперь новое содержание» (6, 219).

В современном советском музыкознании понятие «Восток» обретает более четкие очертания. Чаще всего оно применяется для выявления типологической сущности, отличия от Запада, подчеркивания генетической природы восточной художественной культуры — как искусства, неидентичного европейскому. Отметим также, что по определению, вошедшему в научный музыковедческий обиход, Восток входит в понятие «внеевропейская культура», но не исчерпывает его. Нельзя в этой связи не добавить, однако, что и в данном определении проявляется, пусть невольно, известный уже угол зрения, который *не ставит в равное положение* с Западом художественные системы Востока[197].

Глубинное изучение специфических свойств восточной художественной культуры, в частности музыкальной, развивается в последние годы в русле выявления природы монодии, ее индивидуального своеобразия. Без этого нельзя, по существу, сопоставлять восточные и западные музыкальные культуры. Важно, что уже наметилась тенденция рассматривать ее как оригинальную, строго организованную систему во взаимодействии всех компонентов — ритмоладоинтонационных, структурно-композиционных и формообразующих. Монодия трактуется уже не упрощенно, как однозначное и «однолинейное» понятие — одноголосие, а как оригинальная, высокоорганизованная художественно-стилистическая система, равнозначная полифоническому мышлению.

Фундаментальный труд Х. Кушнарева «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» — единственный в своем роде — уже в 50-е годы заложил основу для серьезного научного исследования восточной монодии. В последние 10—15 лет началась детальная разработка отдельных ее аспектов.

Близкое, непосредственное соприкосновение с живой, творческой традицией народов Востока убеждает, что *монодия* как *музыкально-стилистическая система* требует не только широкого многоаспектного взгляда на весь комплекс модально-монодической ее организации, но и дополнительных, с нашей точки

[197] Вот почему термин «внеевропейская» музыка нуждается еще в уточнениях.

зрения, аспектов в ее изучении. Мы имеем в виду философский, социально-психологический и шире — семантический аспект, без которого невозможно до конца проникнуть в существо восточных музыкальных систем, в природу творчества, исполнительства, восприятия. Для восточной художественной традиции это одна из основных, если не главных отправных точек, ибо иначе музыка Востока для европейских ученых останется в определенной мере «вещью в себе».

Одной из принципиально важных, первостепенных задач для исследователей является, как отмечалось, *унификация* музыковедческого *словаря;* выработка стабильной терминологической системы, «вмещающей» и одновременно отражающей специфику восточного искусства. Это отнюдь не относится к области абстрактного теоретизирования, стремления изобрести новую «неевропейскую» терминологию, а объективная необходимость, выдвигаемая жизнью, современной наукой о Востоке.

Как показала практика, этого уже требуют развитие целого направления в советском музыкознании, исследования ученых, отразивших тенденцию времени. Так, уже за последние годы в наш научный обиход вошли достаточно емкие и образные термины, такие, как «мугамность», трактуемая как формообразование (термин Э. Абасовой), «канон» — эстетический и технологический (термин Т. Джани-заде), «парда-попевка» (термин Н. Тагмизяна), и ряд других. В контексте с восточной музыкой они обретают выпуклость, наполняются глубоким образным и семантическим содержанием.

Входит в научный обиход и термин «восточные школы» (применительно к республикам Востока). Потребность в подобной эстетической, образно-стилистической категории, раскрывающей специфику восточной традиции, типологическую сущность определенной художественной системы (самобытной и оригинальной), давно назрела. Несомненно, определение это должно претендовать одновременно на смысловую емкость и точность.

Приветствуя эту тенденцию, отметим вместе с тем, что любая терминология должна естественным образом отстаиваться, вызревать вместе с развитием научной мысли, с разработкой той или иной проблематики либо, перенимаясь из научного аппарата прошлого, приспосабливаться к современному уровню и требованиям науки. Не следует, однако, слишком увлекаться изобретением своей терминологии[198], ибо это может создать определенную терминологическую перегрузку и даже внести путаницу в современный музыковедческий лексикон, который всегда нуждается в точности и универсальности.

В этой связи следует коснуться вопроса о *научном наследии прошлого:* выявления, переводов и исследований трактатов, хроник и других материалов, посвященных истории и теории

[198] Такой призыв к коллективному терминологическому творчеству прозвучал, например, на Ташкентской конференции ориенталистов в 1979 году.

древневосточного искусства, музыкальной науке и практике средневековья в целом. Такая работа, как известно, уже ведется в научных центрах Закавказья, Средней Азии, в зарубежных странах.

Не касаясь самих расшифровок и публикаций, издавна осуществляемых за рубежом[199], заметим, что за последние десятилетия в нашей стране над древними восточными манускриптами ведется большая изыскательская работа. Речь идет о таких крупных научных центрах, как Матенадаран — хранилище древних рукописей в Ереване (исследования Н. Тагмизяна, А. Аревшатян, Р. Атаяна); Узбекский институт искусствознания им. Хамзы (работы А. Семенова, В. Беляева[200], И. Раджабова, Д. Рашидовой, А. Джумаева); Таджикский институт истории им. А. Дониша (работа над арабскими и иранскими музыкальными текстами А. Раджабова, А. Низамова, Ф. Хади-заде); переводы и публикации, осуществляемые азербайджанскими специалистами Н. Керимовым, С. Агаевой и др.

Советский читатель уже имел возможность ознакомиться в русских переводах с такими уникальными трудами, как «Трактаты о музыке» Абдурахмана Джами и Дервиша Али, с «Руководством по музыке тамбуриста Арутина», со списками некоторых музыкальных трудов Абделькадира аль-Мараги и др. Уже подготовлены и частично опубликованы трактаты о музыке Ибн-Сины, аль-Фараби и другие ценнейшие материалы.

Постоянная изыскательская работа служит основой как для ознакомления с памятниками теоретической мысли определенной эпохи, со средневековой музыкальной наукой в целом — ее методологией и проблематикой, систематизацией вопросов, выдвигаемых традиционным искусством, так и для выработки определенной терминологической лексики, о которой говорилось выше.

Нельзя не признать, что работа над рукописями — процесс весьма трудоемкий, требующий профессиональных навыков и времени. Он, по существу, начинается на новом витке, на уровне современных достижений истории, лингвистики, искусствознания. И, естественно, потребует выработки соответствующей методики комплексных исследований, дополнительных совместных усилий филологов, историков и музыкантов. Ибо без серьезной и тщательной разработки всего арсенала средств — не только точного текстологического перевода, но расшифровки и комментирования ряда понятий, терминов, специальных определений и символических обозначений, применяемых в весьма отдаленном от нас времени (иначе говоря, раскрытия истинного содержания тру-

[199] Укажем, к примеру, на многотомные публикации арабских музыкальных трактатов, осуществленных Д'Эрланже, и другие издания.

[200] В. М. Беляев — один из первых советских музыковедов, который принял активное участие в исследовании средневекового научного наследия Востока. Подготовка в 50-е годы к публикации «Трактата о музыке» А. Джами осуществлена при его непосредственном участии (27).

дов),— многое может оказаться для современного читателя абстракцией. Ведь не секрет, что подлинный семантический смысл большинства символов и понятий пока еще скрыт от нас. Не мешает напомнить, что в те далекие времена он был достоянием очень узкого круга исследователей, что практика комментирования известных научных трудов широко использовалась самими учеными средневековья, которые при этом были хорошо знакомы с методологией своих предшественников и современников, всей суммой достаточно сложных энциклопедических знаний, необходимых на определенном этапе развития научной мысли.

Стремление максимально приблизить текст к современному читателю, перевести его на общепринятый, универсальный музыковедческий язык — задача не из легких. Довольно трудно проникнуть во внутренний, обобщенный смысл многочисленных схем, диаграмм и математических выкладок (не случайно в древности музыкальную науку причисляли к циклу математических). Такова одна из основных (и наиболее сложных) задач в изучении древнего теоретического наследия Востока, решение которой необходимо также для проникновения в существо современных процессов. Сопутствующая данной работе дешифровка терминологического арсенала средневековья, бесспорно, пополнит наш музыковедческий словарь, поможет вникнуть в сложную, заслоненную от нас веками музыкально-теоретическую проблематику научных трактатов. Вместе с тем мы не можем отгородиться от современной универсальной музыковедческой терминологии, ибо иначе станем говорить на разных языках и в определенной мере усложним свою задачу.

Один из вопросов первостепенной важности, который следует уточнить современной науке,— *историческая периодизация* эволюции художественной культуры Востока.

Здесь должна быть учтена возможность несовпадений с общепринятой западноевропейской периодизацией культуры, смещения границ отдельных исторических эпох и периодов (ибо социальная история и история культуры колониальных в прошлом народов складывались по-разному). Это относится прежде всего к новому и новейшему времени, к периодам, известным в истории под названием реформации и просвещения в Европе и Азии, наконец, к границам внутри художественной культуры XX века на Западе и в развивающихся странах и т. п.

Только после второй мировой войны, с крушением колониальной системы, в большинстве стран Азии, Африки (частично Латинской Америки) складываются капиталистические отношения, начинается формирование наций. Иначе говоря, смещаются хронологические границы так называемого Нового времени; безусловно изменяются также внутренние рамки в периодизации истории художественной культуры XX века.

Иные хронологические границы и социально-общественные факторы определяют, как известно, подъем интеллектуальной и художественной культуры Запада и Востока в периоды наивыс-

шего взлета их духовного творчества, вошедшие в историю под названием европейского Возрождения и восточного Ренессанса[201].

Помимо общеизвестных работ Н. Конрада, Ренессансу (в интересующем нас ближневосточном регионе) посвящен ряд исследований, среди которых отметим труды И. Брагинского, А. Чалояна, А. Жирмунского и др. (18; 31; 70). В них не только очерчиваются хронологические границы вызревания ренессансных тенденций на Ближнем и Среднем Востоке, предшествовавших европейскому Возрождению, но раскрывается иная природа данного явления на Востоке. Изложенные в этих трудах обстоятельства не могут не учитываться в современных искусствоведческих работах; они должны, видимо, внести конкретные изменения в общепринятую традиционную периодизацию истории культуры народов Передней и Центральной Азии.

Одной из весьма спорных, но, к сожалению, принятых в научной литературе тенденций является сопоставление *разноуровневых* в стадиальном отношении *историко-культурных явлений,* в частности в музыке; попытки раскрыть индивидуальное и общее, говорить о творческих процессах и эстетическом уровне искусства, возникшего на Востоке и Западе в разные исторические эпохи (к примеру, сопоставления системы макамата, сформировавшегося в средние века, и симфонизма — продукта нового времени). Это обстоятельство усугубляется тем, что отсутствие нотированных записей средневекового творчества не позволяет выдвигать подобные тезисы даже гипотетически. В какую сторону шла эволюция макама, изменился ли он вообще, остался ли на уровне своего наивысшего, вершинного завоевания или, наоборот, деградировал, пошел по пути угасания — судить с полным основанием трудно. Но говорить о том, что макам не изменился вовсе (считая его продуктом «застывшего» канонического искусства!), так же неправомерно и неаргументированно, как выражать предположение, что он пережил свой век. Такие идеи выдвигались в недалеком прошлом. Однако очевидно, что любая живая традиция, тем более изустная, может функционировать, пока она находится в процессе движения.

Музыкальная ориенталистика должна учитывать одно из основополагающих положений марксистско-ленинской методологии — принцип историзма.

Для современной ориенталистики принципиально важным вопросом представляется определение *региональных границ* художественной культуры Азии и Африки с учетом географических, историко-этнических и стилистических признаков. Как ни парадоксально, но даже сегодня не столь просто решить вопрос о том, к какому культурному региону, зоне причислить, например, музыку Египта: Африке или Арабскому Востоку — собственно

[201] Как известно, в научной литературе существует и другая позиция, аргументирующая неправомерность подобного термина в отношении средневековой культуры Востока.

ближневосточной культуре мусульманского мира (имея в виду его образную сферу, стилистику, художественные традиции). Подобные вопросы возникают нередко, несмотря на то что в науке уже отстоялась дифференциация на собственно африканское искусство, иначе — художественную культуру Черной, или Тропической, Африки (территория южнее Сахары), и искусство Арабского Магриба (Северо-Западной Африки, так называемой Арабский Запад)[202].

Как свидетельствуют Л. Аганина и Е. Челышев, в классическом русском востоковедении к Азии причислялись, «в частности, арабские владения в Северной Африке от Египта до Марокко» (6, 218). Нам представляется весьма убедительным подобный подход к классификации культурно-стилистических зон.

Не подлежит сомнению, что при региональной дифференциации следует безусловно учитывать не только формальные географические признаки, но целый ряд сопутствующих моментов. Особое место при этом должно быть отведено роли эстетических и философско-этических факторов, которые придают индивидуальность, национальное своеобразие духовной культуре того или иного народа, региона, географической зоны. Ибо на Востоке (как и в древние периоды истории) устойчивость мифологических, обрядовых, культово-ритуальных элементов, особая структура социально-общественной жизни оказывают на искусство заметное воздействие; они определяют его образный строй, стилистику. Отсюда условное (традиционное) разделение на так называемое буддийское, индуистское, мусульманское искусство, правда, не всегда при этом оправданное — без учета внутренних границ и индивидуальной специфики культуры отдельных стран, племен, народов.

Вопрос о *художественно-стилистических направлениях* Востока — особая, очень важная для музыкальной ориенталистики и пока еще мало разработанная проблема. Регионально-стилистические границы искусства будут уточняться, видимо, по мере исследования этнических, философско-этических, собственно эстетических признаков функционирования художественной культуры.

Нет пока полного согласия и ясности также в вопросах классификации художественного творчества народов, объединенных в племенные союзы, социально-общественная структура которых находится еще на уровне дофеодальных форм сельской общины (а искусство на стадии типологической непроявленности). Такие общинные формы жизни некоторых племен зафиксированы не только в Африке, Океании, Австралии, но и на территории достаточно развитых в экономическом отношении государств Азии,

[202] Перед такой серьезной дилеммой встали, например, организаторы III Международной музыкальной «Трибуны Азии», проводимой ЮНЕСКО в СССР. Вопрос этот отнюдь не риторический, ибо известно, что в работе «Трибуны» не участвуют африканские страны.

Латинской Америки. (Показательным примером могут служить Индийский субконтинент, кочевые бедуинские племена в ряде развитых стран Арабского Востока, отдельные народы в Латинской Америке.)

Эти обстоятельства дали повод западноевропейской буржуазной науке выдвинуть особую категорию — «племенная музыка», «племенное искусство» (tribal art) и др., которая была перенята и в некоторых развивающихся странах Востока (например, в Индии при современной дифференциации различных пластов музыкальной культуры). По нашему мнению, данная категория создана искусственно и не сможет выдержать критики, если принять во внимание, что художественное творчество всех народностей и племен, населяющих планету,— существенная составная часть общей национальной культуры, а точнее — народной фольклорной традиции определенной страны, государства, региона.

Немаловажной задачей при изучении художественной культуры зарубежного Востока должна стать не только четкая дифференциация, своего рода атрибуция эстетико-стилистической зоны исследуемого искусства, но верная ориентация, безошибочный, научно обоснованный выбор (для современных комплексных исследований) страны, культурного региона, искусствоведческой проблематики. И одновременно с этим тщательная координация исследовательских задач с ведущими научными центрами, учеными с целью широкого, многоаспектного изучения всего круга первостепенных теоретических проблем. На начальных этапах здесь необходимы, видимо, определенная избирательность, сознательное сужение сферы научных интересов.

В этой связи нам представляется, что было бы правильнее сосредоточить внимание ученых в первую очередь на тех древневосточных цивилизациях, которые оказали определяющее воздействие как на формирование и эволюцию, так и стилистику искусства определенного географического и культурного региона. Например, значение Ирана и ряда арабских стран (Сирии, Ирака, Египта, Марокко) — для Ближнего и Среднего Востока; Индии — для искусства Южной и Юго-Восточной Азии, в том числе некоторых соседних мусульманских государств (к примеру, Афганистана); Китая и Кореи — для дальневосточного ареала. Это те издавна признанные (и сравнительно разработанные) культурные регионы, которые питали художественную традицию широкой географической зоны. Как отмечают Л. Аганина и Е. Челышев, «культура Востока насчитывает несколько истоков — индийскую, китайскую и древнеиранскую цивилизации (к ним в X веке прибавился арабо-мусульманский культурный регион), на основе которых возникли и развивались культурные общности с характерными для них географическими, лингвистическими связями» (6, 218). Добавим к этому также — связями художественными.

Особое место должно быть отведено *социалистическим государствам* Востока, их роли в стимулировании и развитии совре-

менных художественных процессов, в определении перспектив искусства новейшего времени. Для них опыт культурного строительства Советского Востока, пути обновления и развития национальных художественных традиций играют не последнюю роль.

Одной из методологических посылок при разработке вопросов художественной культуры Востока, выявления его глубинных процессов должно стать стремление к изучению искусства на уровне общекультурологическом, с учетом всей совокупности слагаемых: исторических, социально-общественных и стилистических. Многоплановость, комплексность подхода к исследованию художественных процессов на Востоке — путь выявления своеобразия, национальной характерности искусства народов Азии и Африки, Латинской Америки и Океании.

Нет необходимости доказывать, что искусство Востока и прежде всего восточные музыкальные системы следует рассматривать применительно к их специфическим свойствам, учитывая важный *социально-психологический* и *эмоциональный аспект* творчества. Без внимания к этим факторам мы можем оказаться перед опасностью механического перенесения категорий западного искусства на художественную культуру Востока. Уже отмечалось, что от такой возможности встать на ложный путь в искусствоведческой науке предостерегали крупнейшие советские ученые Н. Конрад и Р. Грубер.

Подтверждением сказанному могут служить отстоявшиеся на Востоке в течение веков *нормы творчества и восприятия искусства.* Это особая проблема, которая требует специальной разработки не только на уровне художественно-технологического анализа, но и всего комплекса социально-психологических факторов. При современном развитии прикладных искусствоведческих наук подобный многоаспектный подход не только желателен, но абсолютно необходим.

Известно, что в музыкальном искусстве своеобразие, специфика традиционных систем проявляются в двуединстве (а подчас триединстве) творческого и исполнительского процесса, в активной роли в этом процессе среды и слушательской аудитории. Мы имеем в виду объединение в одном лице как художника-творца — поэта, композитора, так и исполнителя — певца и инструменталиста. Не последнее место в этом сложном многоаспектном творчестве играет зритель, слушательская аудитория, в непосредственном контакте с которой протекает творческий акт.

Неповторимое своеобразие традиционному искусству придает соответствующая декоративная и психоэмоциональная обстановка (нормы которых вырабатывались на протяжении столетий)[203],

[203] До нас дошли знаменитые фиксированные своды дворцового и придворно-аристократического ритуала эпохи Арабского Халифата «Книга царей», «Установления и обычаи двора халифов» и др., где эти вопросы разрабатываются с исключительной тщательностью.

в том числе сопереживающая слушательская среда. На Востоке это факторы прямого активного воздействия на музыкальное творчество. Каждое выступление музыкантов и артистов не лишено черт театральности; большей частью это органический элемент, издавна вошедший в структуру «концерта», публичного выступления художника. Ярко и изысканно декорированный интерьер с красочными светильниками и курильницами, наполняющими особым светом и ароматом помещение, нарядные национальные костюмы артистов, броские по форме, богато инкрустированные инструменты, не отличающиеся от подлинных художественных изделий,— все это создает торжественную, даже несколько таинственную обстановку, где должна звучать музыка. Эта поистине романтическая среда оказывает безошибочное эмоциональное воздействие на художественное воображение зрителя.

Реакция слушателя, всегда живая и чуткая, вдохновляет артиста; она как бы стимулирует, направляет творческий поиск по определенному незримому руслу, корректирует его. Восточный слушатель не только умеет почувствовать и оценить высокую музыкальную культуру артиста, но неотступно следит за ходом его творческой мысли, чутко реагируя на все нюансы его вдохновенной импровизации[204], на тончайшие интонационные повороты, модуляционные ходы и мелодические каденции. Можно поистине удивляться умению так любить и ценить музыку, слушательской культуре подчас простого необразованного народа, выработанной, видимо, многовековым навыком *слухового восприятия* звучащего текста — словесного и музыкального.

Отметим в этой связи, что все то, что оказывается непонятным для европейца, впервые окунувшегося в атмосферу традиционного музыкального исполнительства, все, что воспринимается им как проявление эмоциональной несдержанности аудитории, ее невоспитанности либо плохого вкуса, для восточного человека — слушателя и артиста — не только норма, но и составной элемент, *слагаемое процесса творчества.* Без активной эмоциональной реакции аудитории на художественный акт, без его живого контакта с исполнителем-творцом (напомним, что на Востоке исполнение музыки — это одновременно и ее рождение) нет творчества, искусство это мертворожденно. Более того, равнодушие, безучастность аудитории равнозначны отсутствию таланта артиста, они лишают его вдохновения, подлинно творческого порыва.

Вот почему родиной знаменитых музыкально-поэтических состязаний-турниров средневековья стал Восток, а участниками этих блестящих турниров всегда были великие творческие личности: поэты, музыканты, артисты.

---

[204] Известно, например, что выступления прославленной на всем Арабском Востоке Умм Кульсум, ставшие событием художественной жизни Каира в 50—60-е годы, начинались в 22 часа и кончались в 3—4 часа утра, и что они специально устраивались по четвергам, то есть накануне выходного дня — пятницы.

Отмечалось, что в течение долгого времени (и даже в новейших исследованиях, посвященных проблемам взаимодействия художественных культур Востока и Запада) большинство ученых рассматривали искусство Востока с позиций европейцев: специфики собственного творческого мышления, традиций, эстетических представлений и вкусов. Такое положение не только не способствовало объективной характеристике, оценке многих явлений искусства народов Азии, Африки, но и тормозило, отодвигало на задний план очень важную сторону проблемы — вопрос о *психологии творчества* и *восприятия* восточной музыки. Без учета данного аспекта мы никогда не сумеем проникнуть в суть проблем, в существо, в природу восточного музыкального мышления. Именно в недооценке или нежелании разглядеть эту специфическую особенность восточного художественного творчества кроется, на наш взгляд, основной просчет традиционного европейского музыковедения[205].

Уже отмечалось, что в двуединстве музыкального творчества (исполнитель-творец), в потребности артиста в живом контакте со слушателем, в коммуникативности самого искусства, в незакрепленности творческого процесса — неповторимое своеобразие восточных музыкальных систем, но отнюдь не уровень их стадиального развития, как это нередко предполагают. Здесь, применительно к традиционно-профессиональной музыке Востока, очень убедительно звучит высказывание Ю. Лотмана, на которое неоднократно ссылаются советские исследователи: «...Навряд ли стоит рассматривать его [традиционное искусство Востока.— *И. Е.*] как некую низшую или уже пройденную стадию». Ибо искусство это играло и еще продолжает играть «огромную роль в общей истории художественного опыта человечества» (53, 22). В музыке же, добавим, в его «чистом» традиционном (монодическом, импровизационно-свободном, нефиксированном) виде.

В этой связи встает одна из острых и отнюдь не формальных проблем, связанных с профессиональной традицией Востока — ее устной, *бесписьменной природой.* Ненотированная профессиональная система восточной музыки либо практика кодированной частичной фиксации (закрепление основной поэтической и ритмоинтонационной модели) — существенное отличие музыкальной культуры неевропейских народов в целом; она присуща профессиональным школам Азиатского (и не только Азиатского) континента.

Показательно, что названная выше практика не подвергалась заметным изменениям на протяжении многовековой эволюции профессионального искусства: от древних форм развития монодии

---

[205] При анализе музыкального искусства Азии и Африки мы постоянно сталкиваемся с подобным явлением. Есть все основания надеяться, что в ближайшем будущем современные социологические исследования художественного творчества, раскрытие закономерностей психологической и эмоциональной сферы мышления восточных народов прольют дополнительный свет на проблемы собственно музыкальные.

до современной живой творческой традиции. В этой устойчивости проявляется особая закономерность, связанная с природой восточного музыкального мышления: импровизационной свободой, особой утонченной орнаментальной техникой интонационного расцвечивания. История музыки уже одного, но достаточно широкоохватного региона мусульманской культуры подтверждает это положение.

Нам представляется, что отличительные особенности ближневосточной монодии — импровизационность (как принцип ладового становления и формообразования) с рафинированной декоративной разработкой деталей — отвергли практику строгой фиксации музыкального творчества. Хотя, как известно, на Востоке было создано много разновидностей записи, и не только создано, но аретианская мензуральная нотация своим рождением во многом обязана Востоку (29, 39). Так, Н. Тагмизян в своей книге приводит наиболее совершенные, широко используемые в средневековой практике системы записей: лигатурную, табулатурную, невменную (63). Среди известных нотированных систем нового и новейшего времени (А. Лимонджан, Дм. Кантемир) своей оригинальностью выделяется также метод музыкальной записи произведений Р. Тагора, созданная братом великого художника Дижендронатхом Тагором.

Не ставя перед собой задачи подробно осветить вышеназванные системы, следует, однако, подчеркнуть, что ни одна из доступных нам нотаций, предложенных учеными и музыкантами в разные исторические эпохи, широкого и повседневного применения в практике не нашла; ни одна из них не сумела до конца, адекватно раскрыть и выразить филигранную нюансировку восточного музыкального интонирования, придающую ей особую индивидуальность, колористическую неповторимость, яркость, не свойственную ладоинтонационному строю западной музыки. Нотная запись оказалась неспособной воссоздать главное — специфический тембровый колорит восточных музыкальных систем, их *тончайшую звуковысотную шкалу*. Только слуховая инерция европейцев (практически закономерная) мешает им по-настоящему ощутить принципиальные потери: несоответствие между реальным звучанием и зафиксированным музыкальным текстом. Думается также, что ни одна из известных систем графических записей не сумела точно передать экспрессию восточной музыки, раскрыть не только интонационный (и эмоциональный) строй, но множественность тонко разработанной восточной мелизматики, адекватно отразить все непредвиденные повороты импровизационного становления лада и формы (формообразования). Ибо для музыкальной традиции Востока это всегда было иной, чем для Запада, областью — самим процессом создания художественного произведения, сиюминутного творчества. В этом ее специфика, *оригинальность*, а *не слабость*, «запоздалость развития», как это нередко пытаются квалифицировать зарубежные исследователи.

Таким образом, существует немало убедительных исторических примеров, которые свидетельствуют, что народы Востока не только создавали, но частично пользовались (главным образом, в научных и педагогических целях) фиксированным музыкальным текстом. Однако в широкую творческую практику нотная запись так и не вошла. Очевидно, образ художественного мышления, само музыкальное творчество не поставили народы Востока перед необходимостью искать и добиваться создания законченной универсальной системы нотописи. Более того, Восток, по существу, отказался от подобной ненужной ему формы фиксированного творчества, отверг самим же впервые предложенные варианты письменного закрепления звучащего текста (оставив в своем повседневном арсенале лишь фиксацию поэтических текстов и ладоритмомелодических моделей, необходимых для жизни творческой традиции, для преемственности самого музыкального искусства).

Исходя из вышеизложенного, вполне логично возвращение к данной проблеме в современных условиях. При самом разном отношении к *вопросу нотации* восточной музыки очевидно, что он тесно связан с комплексом серьезных задач: сохранением национального наследия, обновлением и развитием традиционных систем, музыкальным образованием, исполнительством, творчеством. Поэтому однозначности, категоричности в суждениях здесь, естественно, не может быть.

Вопрос о целесообразности или нецелесообразности нотной фиксации восточного музыкального творчества как в теоретическом, так и практическом плане ставит достаточно остро Э. Алексеев. По его убеждению, даже на современном историческом уровне не только допустимо, но вполне закономерно и естественно параллельное сосуществование двух самостоятельных (в чем-то взаимоисключающих) систем. Аргументируя свою позицию, он выступает против повсеместно принятой «половинчатости» современной фиксации, связанной с природой и возможностями собственно европейской музыки, а по существу — искажающей восточную традицию, ставящей ее в неравное положение по отношению к Западу. При всей бесспорности данной точки зрения (не менее важном аргументе в ее пользу, связанном с выдвижением современной высокосовершенной звукозаписывающей техники), здесь нельзя упускать и другую, негативную ее сторону — опасность полного отказа от общепринятой, пусть даже несовершенной, практики записи восточной музыки.

Действительно, пока еще не создана (и неизвестно, будет ли полностью решена эта проблема) точная и универсальная для музыки Востока система нотной фиксации. Но XX век выдвигает задачи, которые постоянно привносят и свои коррективы. Как известно, новое направление в музыкальном искусстве восточных народов не может уже обойтись без записи. Иначе говоря, приобщение к нотированной системе творчества — явление исторически обусловленное. Правда, речь здесь идет не о традиционных формах

искусства, а о композиторском творчестве, явлении по своей природе для Востока «неорганичном». Но эта практика активно вторгается в психологию восточных художников, в повседневный музыкальный быт, смещая многие вековые представления.

В последние десятилетия для многих народов мира выдвинулась очень острая *проблема сохранения* национального *наследия:* традиционно-профессионального, фольклорного, культового, ритуального. И здесь музыкантам в процессе сбора, расшифровки, научной разработки (при наличии даже самого совершенного технического оснащения) нельзя пренебрегать системой нотированной фиксации. Во многих случаях исследователям приходится прибегать к «реставрации» музыкальных текстов, что также требует письменного закрепления. Эта же практика необходима в педагогических целях, когда обучение музыке приняло иные, более массовые демократические формы. Коллективное образование в художественных вузах, контролируемое государственными учреждениями, для Востока явление качественно новое.

Принципиально меняется сегодня сама методика преподавания; сократился по времени, стал динамичнее и процесс обучения. Иначе говоря, потребность прибегать к нотированной системе ощущается в современной жизни достаточно явственно (исключение составляют традиционные формы творчества). Даже практика устной передачи творческих-исполнительских навыков уже переживает историческую трансформацию, меняет свои отстоявшиеся формы и методы. Обучение осуществляется в новых, отличных от вековых традиций условиях, в стенах учебного заведения, а не на дому у выдающихся мастеров; намечается переход от сольного исполнения к формам коллективного музицирования; происходит выдвижение несвойственных «концертных» форм исполнительства, артист предстает уже перед массовой аудиторией; наконец, идет освоение наряду с традицией устного бесписьменного творчества современных нотированных учебных программ и т. п.

Новые тенденции, изменения в структуре современной художественной жизни народов Востока, существенные сдвиги в социальном и общественном сознании ставят перед исследователями дополнительные, не менее сложные вопросы. Вот почему проблема записи не только не снимается с повестки дня, но, как ни парадоксально, еще более усложняется и заостряется. Ибо, с одной стороны, отказ от нотной фиксации ограждает традиционные музыкальные системы Востока от нивелировки, суть которых — изустные импровизационные формы творчества («одномоментность» исполнительства и творчества). С другой стороны, обращение к европейским формам закрепления музыкального текста выдвигает новую проблему — в корне меняется традиционная методика обучения, а значит — и существо музыкального творчества. Вместе с тем недооценка возможностей современных записей, бесспорно, ограничивает, сужает сферу деятельности

как востоковедческой науки, так и педагогики. Такова диалектика далеко не однозначной проблемы[206].

Вышеназванными обстоятельствами (ограниченностью возможностей фиксированных нотных текстов) определяется все большее предпочтение учеными так называемого *«слухового анализа»*: апелляция не столько к нотным записям, осуществленным в разное время, сколько непосредственно к живой, звучащей музыке.

Выдвижение подобной методики определяется, с одной стороны, общей тенденцией отхода от сугубо технологического анализа, а главное — результатами практических «выходов» музыковедов-ориенталистов на традиционное творчество Востока. Подобный аналитический подход представляет дополнительные трудности для исследователей (и возможно, читателей, воспитанных на традициях визуального подкрепления музыковедческого текста). Но в отношении восточного искусства он полностью оправдан, так как обращен к живой, реально звучащей в конкретной ситуации музыке. В целом он подчинен методу комплексного эстетико-художественного анализа: раскрытию эмоциональной сферы и экспрессии традиционного музыкального творчества в его взаимосвязях со всей национальной художественной практикой[207]. Такой нетрадиционный метод анализа убеждает, что он имеет право на существование, ибо открывает новые перспективы в музыкальной науке о Востоке.

Принципиально важным для ориентальной науки должен стать вопрос классификации богатейшего музыкального наследия Востока: древних и средневековых пластов художественного творчества, а также современных форм бытования искусства по самостоятельно функционирующим видам[208]. При этом должны быть учтены весьма существенные, определяющие подобную дифференциацию факторы — исторические, социальные и стилистические. Имеются в виду в данном случае достаточно многоликое народное искусств, традиционное профессиональное творчество, а также разнообразные формы современного музицирования — композиторское творчество и жанры городской бытовой музыки. Заметим, что и древнейшие пласты художественного наследия, и современные направления традиционного искусства, и новейшие формы городского музыкального быта и творчества,

---

[206] Широкое приобщение к европейскому методу нотной фиксации способствует решению еще одной немаловажной проблемы — пропаганды музыки афро-азиатских народов (даже при наличии современных средств массового тиражирования).

[207] Речь идет не о традиционном технологическом анализе, снабженном нотными примерами, а слуховом, образно-семантическом методе, подкрепленном тщательным профессиональным музыковедческим разбором.

[208] По мнению ряда ученых, границы между отдельными пластами музыкального искусства Азии, Африки, Океании очерчены слишком слабо и нечетко. Однако это не дает основания отказываться от научной классификации музыкального наследия Востока в целом и внутри каждой национальной культуры в частности.

при всей их типологической общности, отмечены на Востоке своеобразными индивидуальными чертами; они бросаются в глаза не всегда и не сразу, но присущи всем музыкальным школам. Вот почему необходимость точной и многоуровневой классификации всех видов внутри каждой региональной музыкальной культуры (в том числе каждой национальной культуры в отдельности) — ближайшая задача современной музыкальной ориенталистики.

Особого внимания требуют: вопрос определения фольклора, понятия в отношении Востока неотстоявшегося, подчас слишком вольно трактуемого; уточнение границ термина «традиционная музыка» — явления, как известно, многомерного.

Разнообразие форм жизнедеятельности фольклора в странах Азии и Африки, Латинской Америки, Австралии и Океании определяется неодинаковым уровнем его стадиального развития у разных народов мира; спецификой социо-, физио- и бытовых факторов, взятых в комплексе. Вместе с тем в жизни всех народов фольклор имеет строго функциональное назначение — «искусство по форме, а не по функции» (В.Гусев). Эта очень точная характеристика выглядит особенно убедительной при обращении к наследию Востока, где народное творчество — не что иное, как часть жизни народа, неотъемлемый элемент его бытовой, ритуальной и трудовой деятельности. Чисто прикладная эстетическая функция этого искусства полностью «растворена» в мифологии, магии, обрядовых и культовых отправлениях. Не говоря уже о том, что здесь художественное творчество не профессия, не объект для заработка, для поддержания жизнедеятельности человека[209].

В этой связи вновь выявляется консерватизм научной методологии, упорно отождествляющей фольклор с профессиональной музыкой устной традиции[210]. Тем самым (и это вопрос принципиальный!) приверженцы этой концепции лишают народы Востока права на профессиональное искусство (называя огромный пласт профессиональной культуры то народной, то народно-профессиональной, а то просто непрофессиональной музыкой). Между тем именно оно достигло в средние века значительных художественных и технических высот, оказало активное воздействие на мировой музыкальный процесс.

Здесь следовало бы вновь подчеркнуть, что понятие «традиционно-профессиональная музыка» включает в себя достаточно широкую сферу профессионального творчества. Диапазон образной выразительности и стилистики отдельных его видов настолько велик и фукционально целенаправлен, что при всем взаимопроникновении равнозначных элементов отдельных пластов, даже определенный типологической схожести, профессиональное искус-

---

[209] Мы не говорим в данном случае о некоторых видах художественных ремесел.

[210] Следует, однако, признать, что это прочно утвердившееся традиционное представление внесло определенные разночтения и даже путаницу также в некоторые вопросы советского музыкознания.

ство средневековья поддается четкой классификации. Здесь мы можем говорить о наличии двух культур: о культуре так называемой элитарной, искусстве «ученом и утонченном», и демократическом слое профессиональной традиции, уходящем своими корнями в народное творчество. Последнее, однако, оказалось той животворной средой, которое постоянно питало светскую профессиональную музыку средневековья, в том числе придворную.

Очень важный аспект музыкально-теоретических проблем связан с современными формами жизнедеятельности искусства профессиональной традиции и особенно с новыми направлениями в творчестве постколониального периода. Именно здесь проявляются *полярные* взаимоисключающие *позиции* и *взгляды*. Это касается как самих перспектив обновления традиционных форм творчества, целесообразности развития новых направлений в музыке[211], так и собственно значения, эстетической ценности новейших завоеваний в современном искусстве народов освободившихся стран в результате активного соприкосновения с западной культурой.

С этим явлением связана одна из острейших проблем современной музыкальной культуры — *охранительность традиционных систем*. Она не столь однозначна, как это может показаться на первый взгляд. Не говоря о политических факторах (в колониальные периоды), принижавших истинную эстетическую ценность восточного искусства, об объективных условиях, способствовавших разрушению национальных традиций, об антиколониальной борьбе народов, обострившихся многие националистические тенденции в идеологической сфере,— причины этого следует искать и в самой природе, в специфике музыкального творчества Востока.

Характер бесписьменного, ипровизационного искусства требовал выработки определенной жесткой системы закрепления профессиональных традиций, их строгой нормативизации. Эта незыблемость в определенной мере служила гарантией прочности, защитой от нивелировки и разрушения на протяжении длительного исторического периода. Она «оберегала» традиционную музыку в наиболее тяжелые эпохи колониального рабства.

В новейшее время, когда массовая культура Запада интенсивно вторгается в музыкальный быт крупных городов Востока, расшатывая основы наиболее ценного пласта духовного наследия, охранительные тенденции в среде национальной интеллигенции заметно усиливаются. И здесь, как видно, действует не просто

---

[211] Так, расширяются и изменяются сами формы функционирования профессионального традиционного искусства. Наряду с сольным бесписьменным исполнительством создаются большие ансамблевые коллективы, читающие партитуры; появляются все чаще произведения национальных художников для смешанных инструментальных составов, переложений для оркестра классических жанров, киномузыка, эстрадные песни, выдержанные в национальных традициях и т. п. В ряде стран (Египет, Сирия, Турция, Ирак) выдвигаются композиторы, которые уже обращаются к крупным сценическим и симфоническим формам европейской музыки. Их творчество вызывает наиболее острые возражения и дискуссии.

консерватизм. Бескомпромиссность многих музыкальных деятелей (и даже государственных учреждений) связана с боязнью утери веками накопленных профессиональных традиций, передаваемых изустно из поколения в поколение, *с зыбкостью* самой *методики передачи* этих *навыков*[212].

В настоящее время на первый план выдвигается задача научного обоснования (а подчас и реставрации) живой творческой традиции, сбор, систематизация и запись богатейшего музыкально-поэтического, вокального, инструментального и танцевального наследия. Иными словами, на первый план выдвигается проблема *научной документации* традиционного наследия Востока. Для национальной художественной интеллигенции большинства стран Азии и Африки это стало делом первостепенной, государственной важности.

В тесной связи с названными задачами стоит затронутая выше сложная проблема выработки предельно точной системы нотации восточной музыки. Она важна, как отмечалось, не только для сохранения, но также для изучения и пропаганды художественного наследия народов. Вероятно, без скорейшего и гибкого решения этих вопросов тенденция охранительности традиционных систем Востока не пойдет на убыль. Более того, она будет противодействовать развитию нового *композиторского направления,* опирающегося на синтез восточных и европейских традиций. (Проблема, как известно, актуальная для очень ограниченного числа стран.) Кстати, нельзя не вспомнить, что эта задача на Востоке значительно осложняется объективными условиями — *отсутствием подготовленной аудитории,* для которой определенные эстетические критерии восприятия отрабатывались на протяжении веков. Ведь во многих странах Азии даже неграмотное население разбирается в сложном языке искусства. Оно заведомо, интуитивно склонно к восприятию смысла, внутреннего содержания подчас сложных произведений: сценических, музыкально-поэтических, танцевальных.

Эстетическое чувство, в первую очередь музыкальное, у большинства представителей Востока предельно развито. В этом, вероятно, сказалась эмоциональная природа духовного склада народов. Вместе с тем некоторые из них совершенно «глухи», например, к современному творчеству своих же соотечественников-композиторов. (В данном случае речь идет, естественно, не о национальной художественной интеллигенции.) Под этим углом зрения, как ни парадоксально, эстетическая категория нового прогрессивного творчества оборачивается подчас неожиданной стороной — элитарностью искусства. Однако в этой сложной диалектике проявляется, видимо, противоречивость неотстоявших-

---

[212] Изустные формы творчества зиждились на единственно возможной и удивительно зыбкой почве непосредственной, «прямой» передачи традиций от учителя к ученику (так называемой передачи «с голоса»).

ся процессов современного художественного творчества в развивающихся странах.

Болезненность рождения нового в современном творчестве связана, на наш взгляд, с неизбежностью коренной ломки отстоявшихся, сугубо национальных художественных традиций, перестройки эстетического сознания народа. Ибо освоение тенденций, не имеющих оригинальных национальных корней и традиций в отечественном искусстве, происходит повсеместно на Востоке довольно гладко, беспрепятственно и достаточно быстро. К примеру, овладение новыми формами в станковой живописи (каковой на Арабском Востоке не существовало), навыками телевизионного театра, классического балета, некоторыми современными эстрадными жанрами и т. п.

Противостоит новым тенденциям в творчестве не сама повсеместно живая практика традиционного искусства, а *слушательская некоммуникативность,* полное неприятие, отчужденность от форм современной композиторской практики. Мы не случайно используем этот термин, отражающий принципиально иное качество созданий музыкантов, воспитанных на европейских традициях.

Более восприимчива и терпима публика к прикладным музыкальным формам, бытующим в современной художественной жизни больших городов. Это музыка кино и сценических представлений, новые эстрадно-танцевальные и вокально-инструментальные жанры, оркестровые аранжировки классических пьес. В них, видимо, выражена не та мера «уплотненности», не та концентрация западного музыкального мышления, которые мешают восприятию; недостаточно явственно проявляется в них чистота собственно европейских жанров. И кроме того — здесь налицо определенные точки соприкосновения двух систем, близость к привычным комплексным, синтетическим формам художественного творчества Востока. Мы имеем в виду взаимопроникновение песенных, инструментальных, танцевальных и игровых форм, тягу к декоративной зрелищности, где немалую роль играет слово, поэзия и сценическое действие.

Не меньшую притягательность представляет, видимо, для широкого слушателя опора на ритмическую стихию и динамику распространенных в наши дни бытовых жанров. В том числе ориентация и на интонационную коммуникативность, утверждающуюся благодаря средствам массовой информации, а также облегченности «чужого» содержания, не требующего для восприятия особой подготовки[213]. Естественно, эта восприимчивость касается в первую очередь молодого поколения.

В странах *социалистической ориентации* (в первую очередь в Монголии, Вьетнаме, Китае и др.) действуют иные механизмы —

[213] Возможно, поэтому некоторые западные теоретики видят единственный путь взаимодействия с европейским искусством через поп-музыку.

политические и общественные, которые, в свою очередь, определяют диалектику и направленность художественных процессов. Они влияют на формирование музыкальной жизни своих стран, на конкретные результаты современной творческой практики народов. В этой связи особое реальное значение приобретает в социалистических странах проблема традиций и новаций, возрождения и обновления национального искусства на новом историческом уровне, перспективы дальнейшей эволюции художественной культуры.

Пути развития музыкального творчества социалистических стран Востока и прежде всего советских восточных республик имеют свои закономерности и, естественно, представляют предмет самостоятельного исследования.

Весьма непростой в этом аспекте представляется нам теоретическая постановка *проблемы прогрессивного искусства* Востока. Ее сложность, диалектичность требует пристального рассмотрения генетической природы традиционного искусства в контексте времени, во взаимодействии с тенденциями трансформации современной социально-общественной и художественной жизни. Если попытаться определить критерии прогрессивного, то это прежде всего опора на национальное наследие, на закономерности, выработанные художественным творчеством народа; одновременно это движение, приспособление традиций к актуальным требованиям общественной жизни, иначе говоря, явный поворот к современной тематике (что в целом не свойственно традиционному искусству Востока). Вместе с тем это обогащение, обновление средств выразительности за счет усвоения интернационального художественного опыта, наконец, это расширение жанровых границ национальной формы. Однако реализация столь сложной, многоаспектной идейной концепции предполагает наличие не только ясной и бескомпромиссной эстетической позиции, но прежде всего таланта, художественного вкуса и высокой профессиональной культуры. Она требует опыта поколений, творческих усилий и времени.

Здесь мы подходим к принципиально важному вопросу. Нужно ли искусственно стимулировать, „подталкивать" объективные исторические процессы или дожидаться их естественного вызревания? Вот одна из центральных, а возможно, и самая главная теоретическая проблема для многих народов освободившихся стран.

Современное композиторское творчество Востока — явление качественно новое, требующее органического взаимопроникновения, подлинного синтеза музыкально-художественных традиций Востока и Запада. Отсутствие либо недостаток у любого из композиторов (нового, еще неокрепшего направления) таланта, вкуса или мастерства здесь особенно ощутимо; это может обернуться для музыки невосполнимой утратой — примитивной безвкусицей. Возможно, поэтому у новой музыки еще так много убежденных противников (как среди слушателей, так и среди ученых), по мне-

нию которых, подобное взаимодействие в творчестве призвано лишь разрушить подлинную красоту и гармонию[214].

Таким образом, даже при беглом перечислении теоретических и практических задач, вставших перед народами Азии, Африки и Океании, видно, в какой тесный, подчас неразрешимый клубок сплетается ряд острых и актуальных проблем современной художественной культуры Востока. Центральная из них — проблема традиций и новаций в искусстве — неотделима сегодня от задач музыкального образования, исполнительства и творчества, всегда развивавшихся на мусульманском Востоке в тесной, неразрывной взаимосвязи. Как мы убедились, на Арабском Востоке нет традиционного исполнительства без творчества, нет творчества и исполнительства без «прямой» изустной передачи профессиональных навыков от учителя к ученику. Иными словами, практика *музыкального образования, исполнительства* и *творчества* тесно и *органично взаимосвязана;* она *развивается в русле* единой, *многоступенчатой системы.* Естественно, что нарушение подобного единства, выдвигаемое современной эпохой, не проходит незаметно и безболезненно, без потерь.

Не говоря об особой многомерности музыкального творчества Востока (требующем универсальных профессиональных навыков, а также сопереживающей аудитории), заметим, что «отторжение» одного из слагаемых этого процесса нарушает целостность сложившейся концепции: учитель — ученик — исполнитель — творец, концепции, выработанной в традиционной музыке Востока в течение тысячелетий.

В тесной взаимосвязи с ней находится затронутая выше проблема слушательского восприятия, которая также обусловлена отстоявшейся системой образно-ассоциативных представлений (макамат), сопричастностью к «интонационному словарю» определенной эпохи, к традициям исполнительского процесса (импровизация и канон), к привычной среде музицирования. Вот почему вполне можно понять болезненную озабоченность интеллигенции многих стран Востока будущим национального искусства, перспективами развития художественного творчества. Ведь во многом судьбы искусства будут зависеть от того, по какой системе (европейской или традиционной восточной) должна вестись сегодня подготовка профессиональных музыкантов: исполнителей, исследователей, педагогов; какая музыка должна стать основной сферой исполнительской деятельности артистов и соответственно на каком искусстве должно воспитываться молодое поколение[215]. Наконец, наболее сложная и тесно связанная с предыдущими проблема собственно творческая: какую систему должны избрать современ-

[214] К сожалению, творческая практика композиторов нового направления на зарубежном Востоке в целом не позволяет еще говорить об их позитивном опыте, широких перспективах развития национальной художественной культуры.

[215] Не случайно этим проблемам посвящались специальные научные сессии Всеарабского союза музыкантов, так называемые Академии, в 60—70-х годах.

ные музыканты? Задача эта усугубляется тем, что говорить о подлинном синтезе в композиторском творчестве (а также гармоничном сосуществовании разных направлений) для многих народов еще преждевременно. Так, для большинства стран Африки, ряда государств Арабского Востока (Йемен, Саудовская Аравия, Иордания, княжества-эмигранты), некоторых сопредельных культур (Афганистан, Пакистан) и даже для такой высокоразвитой в музыкальном отношении страны, как Индия, эта задача практически не существует. В то же время в ряде государств — дореволюционном Иране, Турции, в развитых странах арабского мира (Египет, Сирия, Ливан, Ирак) она давно стала предметом споров и острых дискуссий. Основной его пафос сводится к следующему: должно ли современное искусство быть выше или находиться на уровне восприятия народных масс? Эта далеко не простая проблема стала темой неоднократных обсуждений в Каире, на Всеарабских конференциях в Багдаде, Триполи, в Турции.

Из вышесказанного ясно, что сама художественная жизнь многих стран Востока, современная творческая практика выдвигают немало сложных дискуссионных проблем — теоретических и практических.

Наша задача — суметь не только определить свое отношение ко многим проблемам современного художественного творчества Азии и Африки, но очертить круг первостепенных вопросов, требующих разработки. В сфере нашего внимания должны быть вопросы как традиционного, так и современного искусства, ибо они взаимообусловлены. С одной стороны, систематизация и научная разработка проблем традиционного искусства даст возможность выявить внутреннюю закономерность, индивидуальное своеобразие, природу восточных музыкальных систем, и с другой стороны — понять и верно оценить всю сложность современных поступательных процессов художественной жизни многих стран, увидеть в них позитивное и негативное.

Это позволит также достойно оценить музыкальную культуру освободившихся стран Азии, Африки, Латинской Америки, выявить и подчеркнуть их подлинную эстетическую ценность.

Актуальность данной задачи не требует доказательств, она подтверждается и самим ходом истории, и той серьезной работой (пока еще подготовительной), которая ведется в этом направлении международными организациями, в частности Музыкальным советом ЮНЕСКО (ММС). Укажем, например, на создание Всемирной энциклопедии музыки, в которой на равных правах будут представлены музыкальные культуры всех континентов и регионов мира.

Углубленный научный взгляд на природу восточных музыкальных систем, новый методологический аспект в подходе к комплексному исследованию музыки зарубежных стран отличают работы советских ученых. Сложность и малая изученность музыкально-теоретических вопросов вместе с тем требуют коллективных усилий, координации в разработке основных научно-исследовательских проблем.

В этом залог успеха новых методологических подходов в научном изучении богатейшего, пока еще мало разработанного музыкального наследия народов зарубежного Востока, переживающих в XX веке свое духовное возрождение. В этом — один из путей динамизации поступательных процессов творчества многих народов Азии и Африки, сбросивших колониальное иго.

Традиционная музыка в контексте современной культуры и *творческой практики* народов имеет множество теоретических и практических выходов. В равной мере это относится и к художественному творчеству Арабского Востока.

К таким же выводам можно прийти в этом аспекте на основании обзора музыкальной культуры арабских стран?

Прошедшие после деколонизации десятилетия показали, что наиболее актуальной для всех государств региона проблемой, связанной с перспективами возрождения и развития отечественного искусства, была и остается проблема *национального (традиционного) наследия,* его места в *духовной жизни* общества.

Невзирая на существование живых, активно функционирующих по сей день форм традиционного искусства, на эволюции художественной культуры сказалась пагубная роль многовекового колониального ига. И если в сфере народного творчества (и культово-ритуальной практики) это воздействие проявилось не столь яственно, то в области профессиональных форм музыкального творчества оно оставило заметный негативный отпечаток. Ибо профессиональное искусство на Востоке всегда нуждалось не только в моральном, но и материальном поощрении. В прямой зависимости от степени социальной и экономической защищенности находились нередко великие ученые или артисты средневековья. Не случайно творчество многих крупнейших поэтов и художников развивалось на средневековом Востоке под покровительством меценатствующих правителей и крупных государственных деятелей.

В отличие от демократических форм народного городского творчества изустно-профессиональная музыка функционировала чаще всего в рамках светского дворцового искусства высокой классической традиции. Политика колониализма нарушила эту историческую закономерность. Пропагандируя превосходство европейского художественного мышления, она практически упразднила любые формы существования профессиональной культуры: разнообразные виды музицирования и творческой практики.

В итоге стали постепенно подвергаться забвению и исчезать основные очаги функционирования традиционной музыки Востока, разрушаться центры, где это искусство крепло, развивалось, передавало новым поколениям свой многовековой художественный опыт. В условиях колониальной системы оно умирало, уходило в небытие вместе с лучшими представителями этой культуры.

В данном аспекте закономерно, что во многих странах Арабского Востока вслед за обретением независимости встала задача

реставрации жанров профессиональной музыки, возрождения самой творческо-исполнительской традиции, необходимость чего усугублялась ее изустной природой, требующей бережного отношения и опеки.

Приверженность к преемственности традиций на Востоке, строгий отбор и совершенствование (в процессе исторической эволюции) многовекового коллективного опыта поставили искусство восточных народов, и в первую очередь профессиональное, в особое привилегированное положение, с которым нередко идентифицируется понятие *культуры нации, страны, народа.* При таком подходе *традиционно-профессиональная музыка* рассматривается сегодня как *базис,* как необходимая основа для поступательного движения *национального* художественного *творчества.*

Современная повсеместная тенденция к сбору и документации богатейшего музыкального наследия Востока — лучшее тому подтверждение. Этот интерес к традиционному искусству в равной мере относится к живым, активно функционирующим видам музыкальной практики, и к затухающим, реликтовым образцам народного творчества. Последнее обстоятельство (исчезновение древних, по преимуществу синкретических жанров) связано с резкими изменениями в социальной структуре обществ, некоторые из которых не так давно находились еще на уровне полуфеодальных отношений, а подчас племенных объединений и союзов. В первую очередь это касается фольклора Аравийского полуострова, прибрежных районов Индийского океана, а также некоторых регионов Северо-Западной Африки.

Потеря подлинно национальных качеств, подмена народных элементов псевдонародными — скрытые и наиболее действенные пути разрушения художественного наследия. Особенно наглядно просматривается эта тенденция в так называемых временных искусствах — фольклоре музыкальном, танцевальном и зрелищном.

Все возрастающая в наши дни практика «поддержания» народного творчества путем создания разнообразных фольклорных групп и ансамблей, ставшая повсеместной практика исполнения и пропаганды традиционного искусства через организацию конкурсов, фестивалей, всякого рода «трибун», выявила и отрицательный аспект этого благородного современного движения. Она приводила в некоторых случаях к невольному размыванию (своего рода эстрадизации, а порой коммерциализации чистых фольклорных форм), в науке же выдвинула новую проблему, сформулированную учеными как «фольклор и фольклоризм». Представление о названной научной проблеме можно составить на основании работы М. П. Баумана «Фольклор и фольклоризм» (Вена, 1981). Здесь речь идет об аутентичности отдельных пластов и форм народного творчества, о перераспределении акцентов в области фольклора в современных условиях, о выявлении его истинно эстетических ценностей. Иными словами, проблема подлинно народного или псевдонародного уже активно входят в

область научных исследований; важна она также в сфере практической деятельности: исполнительства и пропаганды художественного наследия Востока. Данный теоретический вопрос приобрел сегодня не меньшее значение в плане дифференциации искусства, обнаружения в нем наиболее чистых, подлинно национальных пластов музыкального наследия, акцентирования индивидуальной специфики той или иной культуры.

В настоящее время документация традиционной музыки ведется повсеместно в Азии и Африке, Европе и Америке, но, естественно, на разных уровнях и масштабах. Центры по сбору и обработке художественного наследия Востока существуют почти во всех крупных государствах Азии и Африки (не говоря уже о Западной Европе и Америке). Однако научная документация на современном научном уровне и в необходимом объеме только набирает силу. Широкомасштабные полевые исследования, требующие больших материальных вложений, под силу лишь некоторым странам Азии и Африки. Такими центрами располагают сегодня в основном те государства, которые давно уже приступили к подобной работе,— Египет, Ирак, Сирия и др. В АРЕ и особенно в Ираке это дело поставлено на широкую научную основу, хотя специалистов в данной области пока не хватает.

Немало ценных музыкальных и этнографических записей (в том числе и на видеокассеты) осуществляют ученые-энтузиасты. Но эти материалы не всегда пополняют фонды национальных хранилищ и библиотек, а оседают в личных собраниях исследователей и коллекционеров, как, например, уникальная библиотека и фонотека известного ученого-археолога и музыковеда Габриэля Саади, собранная в приморском городе на юге Сирии — Латакии. По масштабам и уровню научной документации эта коллекция может соперничать с крупными государственными хранилищами ближневосточного региона. Со временем дом Г. Саади стал своеобразным очагом просвещения и пропаганды как восточной, так и западной классической музыки.

Вместе с тем существовавшие издавна в Европе и Америке центры документации превратились уже в солидные научные базы для серьезного изучения традиционной музыки, зрелищного и танцевального искусства всех стран мира. В первую очередь это Международный институт сравнительного музыкознания и документации в Западном Берлине, располагающий богатейшими фондами записей и библиотекой, выпускающий собственный журнал «World of musik», пластинки и кассеты с записями традиционной музыки. Не меньшую ценность представляет музыкальный отдел Антропологического музея Западного Берлина, возглавляемого известным исследователем арабской традиционной музыки доктором Артуром Симоном. Под эгидой ЮНЕСКО и других международных организаций действуют советы и общества, активно работающие в этом направлении. Наиболее авторитетные среди них — Международная ассоциация музыкальных библиотек, архивов и центров документации (IAML), Международный совет

по традиционной музыке (ICTM), Международный совет народной музыки. Известны также научные учреждения — Центр по изучению восточной музыки в Париже, Ассоциация азиатской музыки в США и ряд других. Помимо музыкально-общественной и научной работы эти организации оказывают влияние на культурную политику развивающихся государств Востока, вырабатывая практические рекомендации и оказывая научно-методическую помощь[216].

Однако проблема художественного наследия восточных стран в аспекте его связей с современным (композиторским) творчеством редко привлекает ученых-ориенталистов и не только западноевропейских, но и своих отечественных. Эта сфера разрабатывается пока лишь в советском музыкознании.

В музыкальном востоковедении (вернее, фольклористике, однозначно именуемой на Западе «этномузыкологией») утвердилась американская исследовательская методика; она оказала действенное влияние также на современное музыковедение афро-азиатских стран и Латинской Америки. Данную теорию около тридцати лет назад выдвинул известный ученый-антрополог Алан Мериам. Суть его метода сводилась к простой и логической идее: восточные системы требуют иного, чем на Западе, исследовательского подхода; художественное творчество (в том числе музыку) следует изучать лишь в контексте быта и психологии народа, в реальной среде функционирования национального искусства, всегда учитывая социопсихоэмоциональный аспект творчества, природные, этнические (и физиологические), языковые, культово-ритуальные особенности бытования искусства каждой народности и этнического образования. По мнению американского ученого, только в результате подобного комплексного подхода можно вникнуть в специфику так называемой неевропейской культуры. В данной позиции, несмотря на новизну комплексной методики, сказался просчет западноевропейской науки: недифференцированный подход к богатейшему музыкальному наследию Востока как к единому пласту художественной культуры, как к творчеству народному. Однако границы между различными пластами музыкального творчества, имеющими одновременно разные художественные и социокультурные функции, существовали на Востоке всегда.

При всей аргументированности концепции А. Мериама, полноте его исследовательской позиции, музыка превращалась при таком подходе к равноправный (составной) элемент в самой комплексной системе исследования. Вольно или невольно, но она нередко оказывалась не в центре искусствоведческого анализа, а «рядом» с другими компонентами описываемого художественного явления: особенностями обряда, предметами ритуальной

---

[216] Юбилейная научная конференция Института сравнительного музыкознания в ноябре 1988 года была посвящена теме «Традиционная музыка в диалоге культур». На ней были разработаны и утверждены ряд рекомендаций для стран третьего мира.

практики и интерьера, национальным костюмом, инструментарием, особенностями поэтического и танцевального исполнительства и т. п.— иначе говоря, в сфере анализа этнографического. Подобная ориенированность — необходимость фиксации всех элементов, составляющих единый художественный феномен, несмотря на широту, приводит подчас к описательности, к недостаточному акцентированию музыки как сердцевины художественного явления, как вида искусства (независимо от взаимосвязи с поэзией, танцем или ритуально-зрелищным действом).

Современные технические средства: компьютеры, видеокассеты, слайды и др.— безусловно, способствовали утверждению подобной исследовательской практики, достаточно мобильной для полевых исследований (а метод А. Мериама базируется на полевых исследованиях), не требующей к тому же дополнительного времени для обработки и углубленного научного осмысления.

Высокая техническая оснащенность не сняла, однако, с повестки дня проблему фиксации музыкальных текстов, которая усложняется по мере проникновения ученых в более глубинные пласты традиционного наследия народов. Неотложные задачи сохранения традиционного наследия выдвинули, как уже отмечалось, со всей остротой проблему поисков современной нотной фиксации музыки народов мира, о чем свидетельствует и тематика авторитетных научных форумов, и ряд работ современных ученых.

Возвращаясь к вопросам современной исследовательской методики, заметим, что научная практика американской школы определяется, вероятно, синкретизмом культуры некоторых народностей, находящихся в сфере внимания этих ученых: тропической Африки, Океании, американских индейцев, малых народностей северных широт — Канады и Аляски, которые не создали своей профессиональной классики. Музыку же Арабского Востока, а также Индии, Ирана, Китая, Японии, Кореи, Индонезии и ряда других цивилизаций нельзя рассматривать только под углом зрения ранних форм синкретического народного песнетворчества. Традиции профессионального классического искусства Востока требуют, как уже указывалось, иных подходов и иных (фундаментальных) методов анализа, выявления особенностей ладообразования, формообразования и жанрообразования, исполнительской стилистики отдельных региональных школ Азии и Африки[217]. Она требует также углубленного изучения музыкально-теоретического наследия (прежде всего средневековых трактатов о музыке) и живой музыкальной практики на уровне современного исторического музыкознания. Это тот путь, который соответствует насле-

[217] Показательно, что в одном из наиболее авторитетных научных центров Западного Берлина музыкальная ориенталистика отстаивает традиционные методы сравнительного музыкознания. Это относится как к Международному институту сравнительного музыкознания, так и к факультету музыкознания университета, возглавляемого профессором Джозефом Кукерцем, известным ученым, разрабатывающим современный курс восточных музыкальных культур.

дию высокоразвитых восточных цивилизаций и на который опирается советская востоковедческая наука. Но он нуждается еще в совершенствовании и в первую очередь в разработке теории монодии, в выработке соответствующего научно-терминологического аппарата и методов музыковедческого анализа. Вместе с тем, учитывая специфику восточных музыкальных систем и уровень современных прикладных гуманитарных наук, специальное внимание следует отводить сфере социологических и психологических исследований.

Трудно предугадать, как пойдет в дальнейшем развитие двух названных выше научных методик в музыкальной ориенталистике: навстречу друг другу или в сторону размежевания. Вполне вероятно, однако, что наличие двух параллельно существующих методов будет использовано применительно к разным сферам музыкальной культуры: фольклору и изустно-профессиональному творчеству высокой классической традиции, требующим различных исследовательских подходов.

В связи с художественными процессами второй половины XX века и ролью классического наследия в современном творчестве народов встают вопросы *формирования* нового *композиторского направления* (основанного на синтезе восточных и западных традиций). Трудности осуществления этой непростой задачи связаны, с одной стороны, с сугубо профессиональными причинами (в достижении синтеза между разными системами музыкального мышления), а с другой — с не менее сложными обстоятельствами преодоления слуховой инерции слушателей. Причем вторая из них оказывается обычно определяющей.

Неподготовленность большинства восточных народов к переориентации своего слухового опыта, невосприятие ими европейской музыки играют здесь главную роль. Приходится с сожалением признать, что новая интонационная среда в странах Азии и Африки (влияющая на эти процессы) формируется сегодня в основном на качественно неполноценном материале, на чужеродном «звуковом балласте», а вовсе не на синтезе национальных пластов традиционной музыки и западной классики, которые и должны определять перспективы новых направлений, в том числе слушательское восприятие.

По мнению некоторых зарубежных ученых, при подобном взаимодействии основным составляющим элементом может стать массовая культура Запада и не менее эклектичный, деформированный, лишенный эстетической ценности пласт современной городской музыки Востока. К сожалению, следует согласиться, что и на Арабском Востоке пока единственная сфера активного приложения творческой практики европейского типа связана с прикладной, по преимуществу коммерческой музыкой: бытовыми развлекательными жанрами, эстрадой и джазом, видео-телекиномузыкой. Показательно, что даже столь консервативные в социокультурном отношении княжества Персидского залива — Арабские Эмираты «культивируют» у себя рок-оркестры. В целом

художественный потенциал всей этой евроазиатской музыки очень низок. Вспоминаются в этой связи киноленты с участием знаменитого Раджа Капура, музыка которых, несмотря на их большую популярность, не расценивалась в Индии как достояние национальной культуры. Можно указать на аналогичные примеры и в других регионах Азиатского континента, в том числе Арабского Востока. Вместе с тем примечательно, что некоторые ленты, на привычный европейский слух затянутые, монотонные, драматургически рыхлые, но использующие подлинные образцы традиционного музыкального и танцевального искусства,— всегда привлекали восточных зрителей и воспринимались ими как подлинно национальные (независимо от уровня самого фильма). Не случайно бум звукового кино на Арабском Востоке определился участием в них великолепных традиционных музыкантов и певцов Умм Кульсум и Мухаммеда Абдель Ваххаба. С их уходом из кино схлынул в арабском мире и глобальный интерес к этому виду искусства.

Несмотря на разность ситуаций, одним из перспективных каналов овладения европейской техникой, своеобразной лабораторией для композиторов представляется некоторым советским исследователям путь через киномузыку. Эта позиция, бесспорно, логична, ибо нетрудно убедиться, что для восточных художников и зрительской аудитории органичны в первую очередь те формы и жанры современного искусства, которые имеют точки соприкосновения с традиционными видами художественного творчества народов. В данном случае синтетическая структура кино перекликается с привычными для них формами. Она дает возможность вплетать в его ткань вокальную и инструментальную музыку, танец, пантомиму, поэтическое слово. Не менее важен также зрительный ряд, естественно совмещающий колористическую броскость и декоративность (природы, интерьера, быта). Важна здесь и задача самой авторской музыки, которая призвана поддержать и усилить эмоциональный и изобразительный аспекты фильма. Все это выдержано в русле восточных традиций, близких восприятию многих народов. Наряду с законченными песенно-танцевальными вставками в музыкальную ткань кино традиционных классических композиций, композиторская звукопись (оркестровая партитура) воспринимается как колористические и сонорные пятна-мазки, весьма органичные для Востока. В этой области у композиторов арабских стран немало интересных находок. Примечательно при этом, что подчас очень скупыми инструментальными и оркестровыми средствами (диктуемыми нередко чисто организационными возможностями) восточные художники достигают яркого, насыщенного колорита, разнообразной в тембровом отношении звуковой атмосферы, например, кино- и телевизионные партитуры сирийского музыканта Нури Скандера.

В большинстве стран Арабского Востока наблюдаются две не противоречащие друг другу тенденции. С одной стороны, тяга к близким по своим структурным и жанровым признакам видам

искусства, и с другой — сравнительно быстрое освоение форм, которые не имеют ярко выраженных национальных традиций, где художник (и аудитория) не сталкиваются с необходимостью ломки отстоявшихся форм в искусстве, привычных издавна эстетических представлений. Речь идет в первую очередь о прикладных музыкальных жанрах, об интересе к излюбленным комплексным, синтетическим видам художественного творчества, где помимо музыки и танца немалую роль играют слово, поэзия и игровое действие, зрелищность.

Что касается собственно композиторского творчества в арабских странах, то картина там весьма неоднородная. Существуют целые регионы, где подобное явление не могло даже возникнуть в силу реальной социально-общественной ситуации. В тех немногочисленных странах, в которых давно наметились тенденции формирования нового направления (Египет, Ливан, частично Ирак, Сирия и др.) оно также пробивает себе дорогу довольно медленно.

Там же, где уже действуют композиторы в европейском значении слова, наблюдаются в основном однотипные процессы, что проявляется и в самом творчестве, и в особенностях музыкальной жизни. Общим, пожалуй, для большинства стран можно признать, как отмечалось, отсутствие слушательского интереса к композиторской музыке (за исключением песенных форм), а также приверженность самих художников к определенной жанровой сфере и содержанию. Речь идет об их обращении по преимуществу к крупным музыкально-драматическим, концертным и ораториально-хоровым формам, которые наделены обычно определенной программой и выделяются своей четкой образной осязаемостью. Например, оркестровая поэма Юсефа Грейза «Монастырь в пустыне», музыка Халима эль-Дабба к драматическому представлению у древних египетских пирамид («Звук и свет»), симфоническая картина «Абу-Симбел» Азиза эль-Шауана и др. Здесь конкретная семантика, игровой элемент и зрелищность восполняют собой нетрадиционное музыкальное содержание.

При обращении художников к комплексным формам, взаимосвязанным с поэтическим словом, танцем, пантомимой, с жанрами декоративно и зрелищно оформленными (и имеющими на Востоке свои традиции), композитор, даже если музыка его выдержана в непривычном ключе, может рассчитывать на внимание слушателя. Так возникли первая египетская опера «Смерть Антония» Хассана Рашида, балет «Озирис» Гамаля Абделя Рахима и др.

Созданию развернутых оркестровых сочинений нередко предшествуют произведения сюитного типа, чаще программного характера, что также близко структурно-композиционным особенностям и семантике многих профессиональных жанров восточной музыки. Назовем программные сюиты Абу Бекр Хайрта, Рифаата Гарана, Сольхи аль-Вади и др. Но музыку современных композиторов (особенно симфонические и камерно-инструментальные жанры европейского типа) почти везде исполняют редко и «по случаю».

Ее слушает в основном художественная элита, некоторая часть городской разночинной интеллигенции и молодежь. В современный музыкальный быт творчество многих художников так и не входит.

Если попытаться обозначить направленность искусства композиторов Арабского Востока, то весьма условно в их практике можно усмотреть три основные тенденции. Во-первых, обновление традиционных песенных жанров, освоение западных вокальных и хоровых форм на базе национальных традиций, с использованием (весьма деликатно) средств европейского инструментального и гармонического письма. В этом направлении развивалось творчество как некоторых традиционных музыкантов, так и молодого поколения художников-профессионалов и любителей. Тенденция эта наметилась уже в 20-е годы в творчестве таких выдающихся музыкантов Арабского Востока, как Сеид Дарвиш и Мохамед Осман, Абдель Ваххаб и Умм Кульсум. В органической связи с широко распространенными песенными жанрами развивались различные виды прикладной музыки. Среди них — музыка к театральным спектаклям, кино-, телепостановкам; издавна культивируемые, особенно в городской среде, бытовые развлекательные формы — вокальные и инструментальные. Популярный в арабских странах драматический и телевизионный театр по сей день насыщен песнями, инструментальной музыкой и танцами, что во многом определяет их национальную принадлежность.

Однако со временем, особенно в последние десятилетия, натиск западных массовых жанров заметно изменил картину музыкальной жизни во многих регионах. В современных условиях городскую песню и другие близкие ей жанры, которые легко вписались в музыкальный быт некоторых стран, «теснят» уже новые вокально-инструментальные формы, порожденные урбанистической культурой конца XX века. Они нередко тяготеют к довольно посредственным и безликим эстрадным шлягерам, которые можно услышать в разных уголках мира.

Во-вторых, композиторское творчество определяется прочными связями с западноевропейской школой. Музыкантов, получивших образование в Европе и Америке, не очень много. В основном это представители Египта, Сирии, Ливана, Ирака. Почти все они отличаются хорошей профессиональной выучкой. По традиции многие из них обучались у Н. Буланже в Париже, А. Копленда в США, Г. Генцмеера — ученика Шёнберга — в ФРГ.

Однако нередко творчество композиторов, обучавшихся на Западе, теряло свои связи с национальными корнями. Так, по крайней мере, воспринимается и оценивается их музыка на родине. Скорее же на ранних стадиях своего творческого пути большинство из них оказалось в плену европейского, по преимуществу французского ориентализма. Позже некоторые из этих художников были вовлечены в русло современных западных течений. Свидетельством тому последние опусы Халима эль-Дабба и Гамаля

Абдель Рахима (АРЕ), Сольхи аль Вади (Сирия), Фарида Аллахверды (Ирак).

Некоторые арабские композиторы предпочитают жить и работать за пределами своей родины — в Европе и Америке. К этому их вынуждает в определенной мере отсутствие слушательской аудитории и направленность собственного творчества. Среди таких ярких фигур назовем Дия Суккери, проживающего в Париже, Халима эль-Дабба (в США), Саади эль-Хадиси — в Англии, группу так называемых сирийско-ливанских музыкантов, деятельность которых связана с Латинской Америкой. Вместе с тем нельзя не признать, что длительное пребывание за рубежами своей родины, действительно, делает их музыку несколько отвлеченной, непонятной широкой отечественной аудитории, хотя с точки зрения профессиональной культуры — более зрелой и изобретательной.

Еще одна, возможно, главная творческая тенденция связана с попытками восточных художников к приспособлению особенностей национальных традиций к закономерностям (жанровым и формообразующим) западной музыки. Поиск подобных путей через инструментальные жанры оказался наиболее распространенным. Так рождались первые симфонические и концертные произведения для европейского оркестра и традиционных восточных инструментов: Рифаата Гарана — концерт для кануна и оркестра (АРЕ), Ахмеда Рифаи — концерт для уда и оркестра (Сирия), симфоническое сочинение «Тахмиле» Халима эль-Дабба, где в качестве солирующего выступает национальный ударный инструмент арабов — дарабука, «Рондо-баллади» Гамаля Абдель Рахима, воссоздающего звуковую атмосферу народных ансамблей, и т. п. Этому процессу предшествовали опыты композиторов по использованию национальных традиционных инструментов в европейских оркестровых партитурах малых составов, предназначенных для сценических постановок, бытовой развлекательной музыки и кинофильмов.

Наиболее перспективным, но сложным путем в современной композиторской практике является, естественно, синтез восточных и западных музыкальных традиций. И показательно, что творческие поиски многих одаренных национальных художников начинаются обычно в названном русле. Вместе с тем именно этот путь оказывается повсеместно довольно противоречивым и малоубедительным по своим конечным результатам. Здесь чаще всего дает знать о себе недостаток мастерства и художественного вкуса (более других это проявляется в гармоническом языке). Видимо, последнее обстоятельство определяется неорганичностью «введения» западноевропейской стилистики в восточную музыкальную традицию. Это тот основной камень преткновения, который нередко вселяет неверие в самих художников, что формирует негативное общественно мнение и «отпугивает» от композиторской музыки отечественную аудиторию.

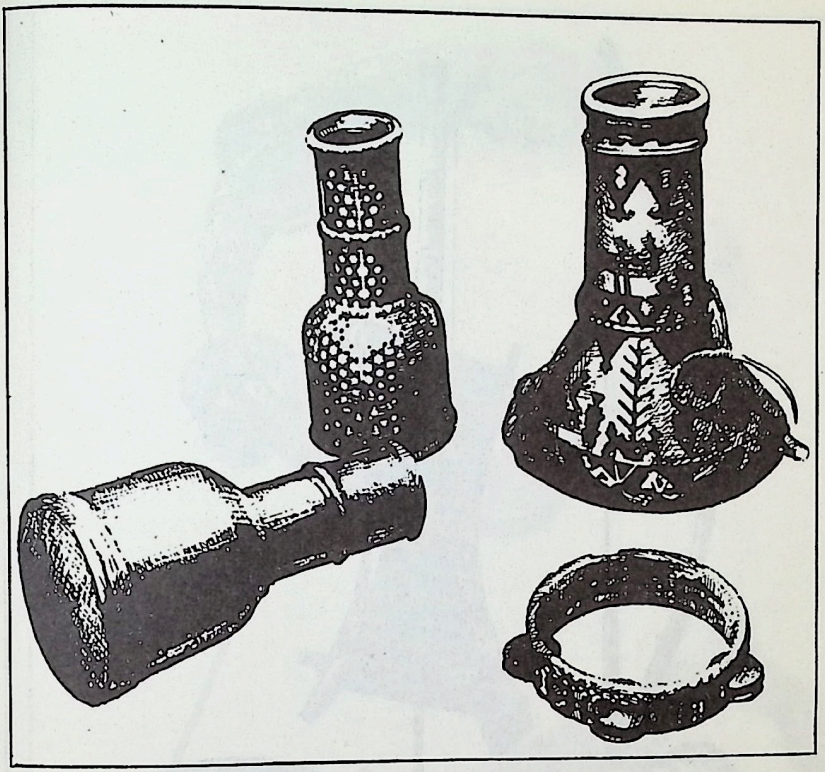
Не вызывает сомнений, что восточного слушателя в совре-

менном композиторском творчестве, как и ранее, привлекают зрелищные формы, наделенные яркой образностью, декоративностью, музыка программно определенная, связанная с живым поэтическим словом. Не случайно, что даже изустно-литературные формы — искусство знаменитых рассказчиков на Ближнем Востоке — всегда органически сочетались с высоким исполнительским началом, с широким привлечением музыкальных и игровых элементов.

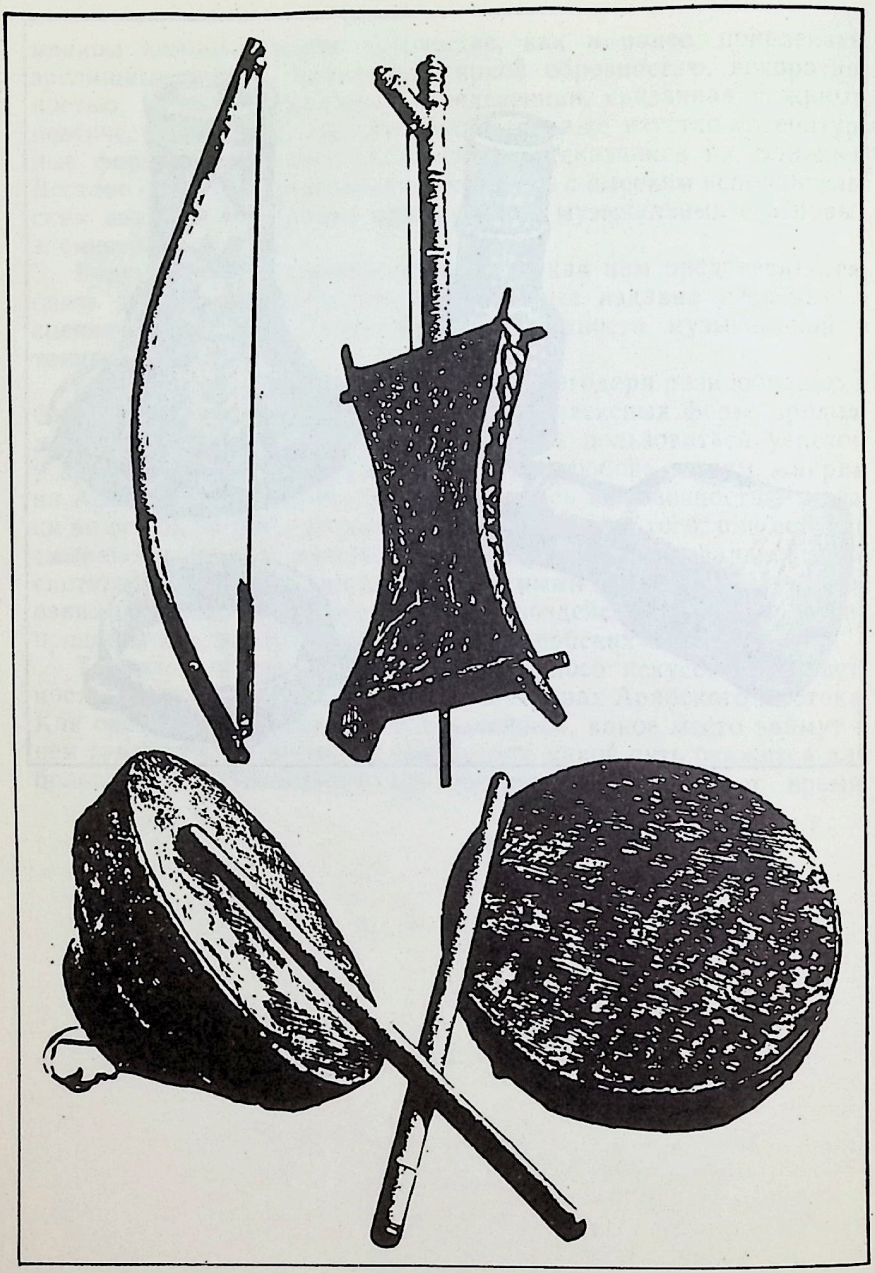
Будущее музыки арабских народов, как нам представляется, опять же будут определять излюбленные издавна песенные и сценические жанры (возможно, разновидности музыкальной и танцевальной драмы).

Одновременно прикладная музыка благодаря разнообразию и богатству характерных для Востока комплексных форм продолжает по сей день широко исполняться и пользоваться успехом у арабского слушателя. Популярность и любовь к этим жанрам на Арабском Востоке всегда определялась включенностью музыки во все виды традиционного искусства. Более того, они сегодня смыкаются (в силу своего демократизма и универсальности) с синтетическими жанрами, культивируемыми на Западе. Подобное взаимодействие оказывает заметное воздействие на творческие процессы в художественной культуре арабских народов.

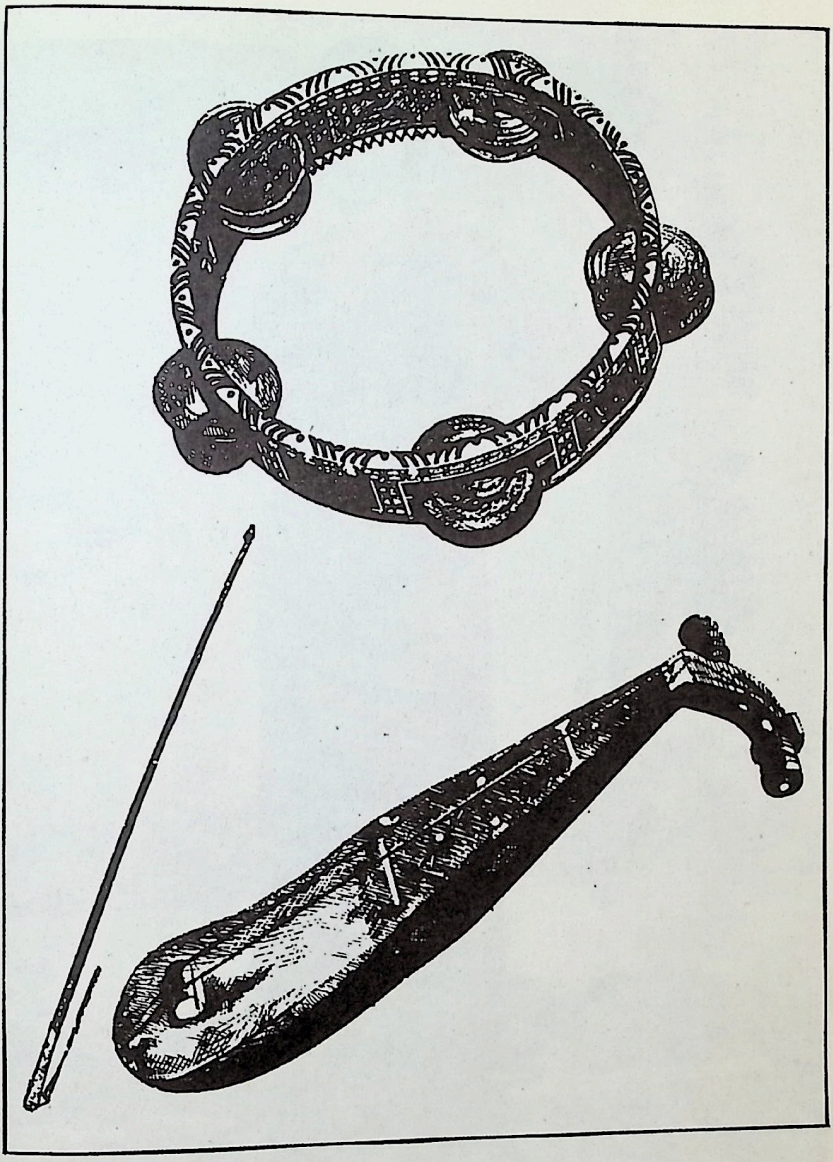
Такова в целом динамика современного искусства, в частности композиторского творчества, в странах Арабского Востока. Как оно будет развиваться в дальнейшем, какое место займут в нем традиционные музыкальные формы, какой путь окажется для большинства художников предпочтительнее — покажет время.



Арабские ударные инструменты — дарабука и таар



Наггора и ребаб аль-шаир



Таар и ребаб магрибский



Умм Кульсум, выдающаяся египетская певица.
Каир, 30-е годы



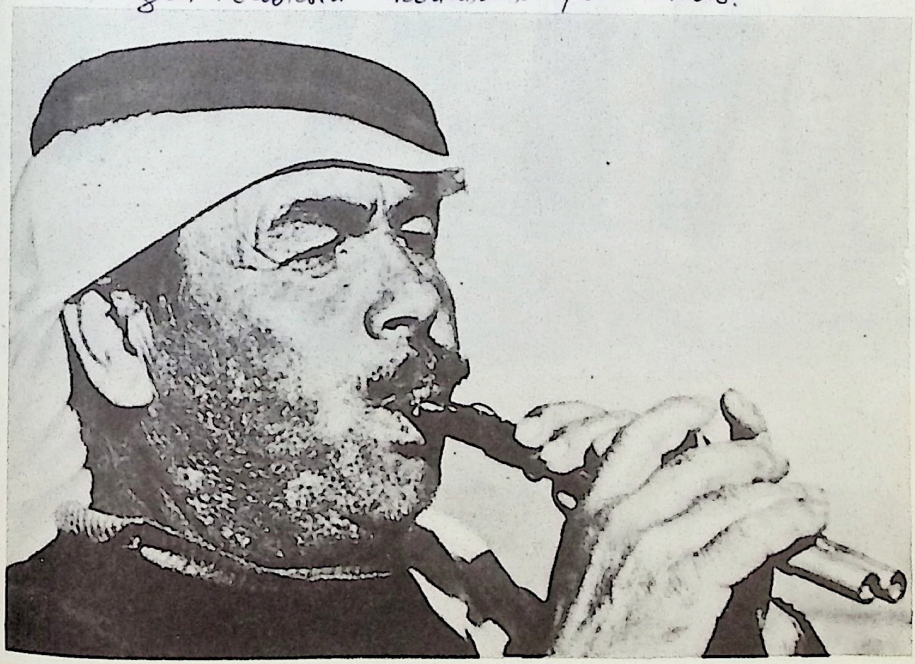
Вахид Зафар читает Коран



Мунир Башир
на концерте в Колонном зале Дома союзов в Москве



самодеятельный ансамбль феллахов.



~~Инструментальный ансамбль.~~
Багдад

Исполнитель на аргуле



Женский хороводный танец дабке.
Ирак





С'адмиаль-Хадиси — исполнитель бедуинских песен.
Ирак



Инструментальный ансамбль. Багдад.



Египетский ансамбль народного танца

~~Самодеятельный ансамбль феллахов.~~
~~Москва, 1975 год~~



Исполнительница на кануне.
Египет



Солисты национального ансамбля — скрипач и удист.
Марокко



Национальные танцы





СЛОВАРЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Абу-риш *(егип.)* — народная обрядовая песня из цикла семейных детских песен.
Авадж — кульминационный оборот мелодии.
Авазы — определение шести производных ладов («пальцев») средневековой арабской музыки; разновидность макамов.
Агани аль амаль — трудовая песня.
Адаба — «совершенная» личность, гармонично развитая и эрудированная во всех основных областях знания.
Адвар — круги, периоды.
Адвари ика — ритмические круги, фигуры, размещенные в круге.
Аджам — неарабский; название одного из шуба в системе двенадцати макамов.
Адид *(егип.)* — жанр древних похоронных песен — причитаний.
Азан — призыв мусульман к молитве.
Азмина — время звучания; промежуток времени между двумя накрами (ритмическими ударами).
Азф *(бедуин.)* — средневековый арабский музыкальный инструмент; голос джинна.
Айта — песенный жанр арабской музыки с чертами сюитности; распространен в основном в странах Магриба.
Акия — трудовая песня, которая исполняется на току.
Амали мустаджил (от амаль — расчлененный) — сочинение с инструментальной заставкой.
Амаль — *букв.* работа, дело; музыкальное сочинение, способ создания напева, мелодии.
Аль-арагоз — один из видов кукольного народного театра.
Аль-арда — жанрово-танцевальные и игровые действа арабов, сопровождаемые конными состязаниями.
Аль-манаха *(судан.)* — древняя форма ритуальных плачей.
Аль-муккадима — *букв.* введение; знаменитый труд, историко-социологический трактат выдающегося средневекового ученого Ибн Халдуна.
Анфар *(араб.)* — *букв.* труба.
Аргуль — дудка, духовой народный инструмент типа двойной свирели.
Ас-сабуа *(егип.)* — церемония седьмого дня от дня рождения ребенка, входящая в цикл семейных песен.
Ас-сухр — песня пробуждения, звучащая на рассвете до традиционного гонга, после чего мусульманину в дни рамадана нельзя дотрагиваться до еды.
Атаба — музыкально-поэтическая форма народной импровизационной песни, исполняемая вместе с мижаной (см.).
Ат-тахн — трудовая песня, молотьбы.
Ат-тахнин — песни возвращения мусульман из паломничества — хаджжа.

База — арабский народный ударный инструмент, парные литавры неодинакового размера, применяемые обычно в религиозном обряде.
Байрам — *букв.* праздник; собирательное обозначение народных и религиозных праздников в мусульманских странах.

Баллади — *букв.* народный; арабский разговорный язык, отличающийся от классического литературного языка; применяется и как обозначение народного стиля в искусстве.
Бам *(перс.)* — черная — четвертая струна средневековой арабской лютни.
Бандур — арабский народный ударный инструмент, разновидность рика.
Башраф *(пешров.)* — *букв.* идущий впереди; жанр ближневосточной классической инструментальной музыки, в котором мелодия разворачивается по восходящей линии.
Баяти — минорное наклонение специфических арабских макамов (макам-баяти).
Бедуины, бадауи — жители пустынь, арабы-кочевники.
Бейт — двустишие.
Бузург — *букв.* великий лад в системе арабо-иранских макамов.

Васла — *букв.* цепочка. Развернутое циклическое построение, сюита.
Васф — раздел касады, где воспевают странствия и героические подвиги витязя.

Газель — распространенный в арабском музыкальном творчестве жанр лирико-философских песен, нередко эротического содержания; стихотворная форма поэзии Востока.
Гайру муттасиль — *букв.* прерывающийся ритм; сложный составной ритм арабской музыки.
Гина́ (гин'а) — древний арабский термин, обозначающий собственно песню.
Гонийя — музыкально-сценический жанр, распространенный преимущественно в странах Магриба.

Дабка, дабке — хороводный танец.
Давлаб, дулаб — традиционная инструментальная пьеса в регулярном, строгом ритме; вступление к вокальным и вокально-инструментальным композициям.
Дарабука — широко распространенный арабский ударный инструмент — барабан продолговатой формы с одним резонатором.
Дар аль-Хукма — *букв.* «Дом мудрости», корпорация ученых Багдада в середине IX века.
Дастгях — крупная вокально-инструментальная циклическая композиция, объединяющая несколько мугамов.
Даур — *букв.* круг; то же что адвар; ритмические круги или круги ладов-макамов.
Дестан, дастан — средневековая арабская пьеса со строго выдержанным ритмическим сопровождением, тяготеющая к эпико-повествовательным и сказочным литературным сюжетам.
Джахилийя — *букв.* незнание истинной веры; доисламский, языческий период истории арабов.
Джинс — последовательность тонов; звукоряд в диапазоне кварты и квинты; разновидность тетрахорда.
Джуаб — *букв.* реплика; повторение ансамблем или хором ранее прозвучавшей мелодической фразы.
Диван — свод, сборник стихов или песен определенного жанра.
Дикр, зикр — песнопение сектантов-суфиев.
Дор — жанр вокально-инструментальной музыки арабов, распространенный в Египте, а также Сирии, Иордании и др.; обозначение ведущей мелодии, напева в вокально-инструментальных композициях.
Дугях — *букв.* два (ладка), образующих целый тон. Название одного из двенадцати классических макамов.
Дум — сильный удар, акцентируемая доля ритма.
Дуф, дафф, дефф — арабский народный ударный инструмент (тамбурин).

Загарид — традиционный у арабских народов тремолирующий крик в высоком регистре, имеющий определенную сигнальную функцию, крик радости.
Заджель — разновидность вокальной лирической поэмы, возникшей на основе андалусской песенной традиции.

Заломи — волынка.
Зальзалевская терция — нейтральная терция в звукоряде уда, не относящаяся к определенному наклонению (мажор или минор).
Заммур — духовой инструмент, то же что мизмар.
Замр баллади — большой мизмар.
Зангула — *букв.* колокольчики; макам в классической арабо-иранской системе.
Зарб — ритм, удар; то же, что накр; ритмическая единица в накре.
Зикр — см. дикр.
Зир *(перс.)* — желтая — первая струна арабской лютни — уда.
Зурна — духовой инструмент типа гобоя, с сильным пронзительным звуком.
Зурначи — исполнитель на зурне.

Ика — метроритм.
Икаяты — ритмические формулы средневековой музыки.
Иншад — цветистый речитатив без размера, мелодекламация.
Истихбар — аналог крупной инструментальной импровизации — такасима в странах Магриба.
Ихван ас Сафа — *букв.* «Чистые братья», содружество ученых-энциклопедистов в Басре (Ирак) в X веке.

Кадиб — древний бедуинский ударный инструмент, тип примитивных палочек-кастаньет.
Казадж — средневековая арабская песня оживленного характера.
Калхин — древнеарабский жрец.
Канун, канон — разновидность цитры, один из основных инструментов арабской традиционной музыки; бытует также в Иране, Афганистане, Советском Закавказье; свод нормативных правил и законов.
Кануни — исполнитель на кануне.
Карнай — духовой инструмент с удлиненным раструбом, декоративный по виду, используется в массовых народных празднествах и обрядах.
Касыда, касида — панегирическая ода, экспромт, ранняя форма музыкально-поэтического творчества арабов.
Кафия — один из видов примитивных народных театральных представлений; рифма в арабском стихосложении.
Кеманча, кяманча — струнный смычковый инструмент, разновидность ребаба с круглым резонатором; бытует в Иране, Турции, Советском Закавказье.
Китаб аль-агани — *букв.* «Книга песен»; распространенный тип средневековых музыкально-теоретических трактатов.
Китаб аль-мусика — *букв.* «Книга о музыке»; сборники арабских средневековых песен и других музыкально-поэтических жанров.
Китаб аль-наги — букв. «Книга о мелодии»; песенные своды средневековья, снабженные графическим обозначением мелодии, ее лада и ритмической формулы; сборники теоретических исследований о мелодии.
Китара, кисара, сисар — древний восточный струнно-щипковый инструмент, разновидность архаической арфы.
Кудуд — один из ведущих жанров вокальной музыки, распространенной в Сирии.
Кусс — древний ударный инструмент арабов, перешедший в европейский оркестр (cassa).

Лаб эль-хаиль — народные арабские конные игрища.
Лаяли — жанр вокальной импровизации на мотивы лирической поэзии.
Лонга — жанр традиционной инструментальной музыки арабов.
Ляхн — *букв.* мелодия; обозначение музыкальных напевов древнебедуинского творчества; чтение поэтических либо коранических стихов.
Ляхний — *букв.* мелодический.

Мавваль, мауаль — лирико-философская поэма средневековой арабской музыки.
Магриб — *букв.* запад; Арабский Запад, территория современных государств Северо-Западной Африки (Марокко, Алжир, Ливия, Тунис).

Магруда *(егит.)* — жанр народной музыкально-поэтической танцевальной поэмы.
Мадх *(бедуин.)* — песни-славления, имеющие конкретную панегирическую направленность.
Макам — определение восточного лада; принцип формообразования в профессиональной вокально-инструментальной музыке на Ближнем и Среднем Востоке; ладок на грифе музыкального инструмента.
Макам ба макам — модуляция из одного лада в другой.
Макамат — система классических ладов-макамов. В эту систему входят двенадцать макамов: Раст, Баяти, Сига (или Хиджаз), Саба, Агам, Нахаванд, Навасард, Корд, Чаргях, Хуссайини, Шахназ, Хумайун.
Марса *(бедуин.)*, **марсийе** — песни-плачи, древние языческие ламентации арабов.
Марсиеханы — исполнители плачей-марсийе.
Маслас — *букв.* утренняя; третья струна уда, расположенная рядом с басовой — бам.
Масна *(перс.)* — красная — вторая струна средневековой арабской лютни — уда.
Махури — один из пяти основных бедуинских ритмов.
Мижана — музыкально-поэтический жанр, распеваемый на народном диалекте. Распространен в Ливане, Сирии, Иордании, исполняется обычно в паре с Атабой (см.).
Мизан — ритм, размер; обозначение ритмической фазы.
Мизаф — примитивный образец древнего ближневосточного кануна — цитры.
Мизмар — духовой арабский народный инструмент, тип гобоя, аналог зурны.
Мизмар саиди — средний по размерам мизмар.
Мизхар — один из древнейших инструментов арабов, прототип уда-лютни.
Мислас *(перс.)* — белая — третья струна средневековой арабской лютни — уда.
Миср — *(егип.)* — арабское название Египта.
Муашшах — *букв.* опоясанный; жанр средневековой арабской вокальной поэмы, возникшей на основе андалусской музыкальной традиции.
Мубситин — музыкально-сценический жанр древнеарабского искусства; бродячий актер, увеселитель, шут.
Мугни — басовая разновидность уда.
Муддахар — определение стилистического направления («переходный» стиль), основа арабо-испанского, андалусского художественного творчества.
Мудра *(инд.)* — язык жестов в индийском классическом музыкально-драматическом и танцевальном искусстве.
Муллаки — *букв.* нанизанные; собрания стихов выдающихся древнеарабских поэтов.
Мусика, мусиха — перешедший в арабский язык греческий термин, обозначающий обычно музыку как науку.
Мутриб — певцы-мимы, представители древнего сценического искусства арабов.
Муттасиль — тип непрерывного, плавного ритма.
Муффасиль — *букв.* россыпь жемчуга; буквенная нотопись в арабо-персидской музыке.
Мухаббизин, мохаббизин — арабская народная импровизационная комедия.
Муэдзин — певец-глашатай, призывающий мусульман к моленьям с башни минарета.

Набатейское письмо — основа арабского классического алфавита, возникшего в IV веке н. э.
Нава, нева — мелодия, напев, песня; название одного из макамов — «мелодический лад».
Наггора — см. наккразы.
Нагма — тон, музыкальный звук; обозначает также мелодию, пение.
Най, ней — *букв.* тростник; арабский народный духовой инструмент семейства свирелей.
Накаш, накш — *букв.* изображение; орнаментика, украшательство в музыке и изобразительном искусстве; одна из форм вокальных сочинений на тексты газелей, рубаи и других стихотворных размеров, формирующих изысканную вокальную мелодику; декоративно-орнаментальная стилистика.
Наккр — ритмические удары.

Наккразы — средневековый арабский народный ударный инструмент (маленькие литавры).
Нас — тип примитивных кастаньет.
Насб — в древности лирический пролог касыды; позднее: самостоятельный песенный жанр.
Наср — *букв.* победа; вокальный раздел в системе макамат.
Наух, ноух — средневековая арабская песня элегического содержания; жанр песни-плача.
Наухаггары — исполнители песен-плачей.
Нашид — чтение стихов нараспев; песня.
Нейтральная секунда — условное обозначение интервала в 3/4 тона.
Нена — колыбельная песня.
Новруз — *букв.* новый год; название одного из разделов — шубэ двенадцати классических макамов.
Ноуба, нуба — *букв.* круг; многочастная циклическая композиция; одна из развитых вокально-инструментальных форм средневековой арабской музыки, основанных на законах становления лада; аналог макама в Магрибе и Андалусии.
Нузга — тип кануна.

Пальцы (перде) — условное обозначение средневековых арабских ладов в зависимости от местонахождения пальцев на грифе уда; мелодическая попевка.
Пандур — струнный щипковый инструмент иранского происхождения, тип лютни с удлиненным грифом.
Паста, баста — традиционно вторая часть макама, обычно оживленная, орнаментально расцвеченная.
Пынджгях — название пятиступенного шубэ (раздела макама); обозначение одного из инструментальных хорезмских макамов.

Рави — подручный поэта-шаира, декламатор его литературного творчества.
Рага — аналог макама в индийской музыке.
Раджаз, реджаз — название одного из древнеарабских стихотворных размеров; произношение стихов в соответствующей метрике.
Рамадан, рамазан — мусульманский пост.
Ранг, ренг — *букв.* краска, цвет, тембр; разновидность определения мелодического построения; вид лада.
Раст — *букв.* правильный, прямой, соответствующий; один из основных макамов в системе классических восточных ладов.
Ребаб, ребаб аль-шаир, ребоб — однострунная (иногда двухструнная или трехструнная) скрипка, излюбленный инструмент поэтов-шаиров; прародитель европейской скрипки.
Ремаль, рамаль — ритмическая формула; один из пяти основных бедуинских стихотворных размеров, на котором основана соответствующая метроритмическая структура.
Рик — ударный арабский народный инструмент — барабан средних размеров с одним резонатором.
Рина, гина аль-муткан — стиль средневековой арабской музыки.
Рисола, рисоля — трактат, научно-методическое пособие; рисола мусики — трактат о музыке. Рисола шарафия — трактат о благородных деяниях; нередко традиционное название известных музыкальных трудов (например, Сафи ад-Дина).
Рубайи — четверостишие, используемое в вокальных песенных жанрах.

Саба — *букв.* ветерок, молодость, свежесть; раздел шубэ в одном из двенадцати классических макамов.
Сабаб — *букв.* «тонкая веревка», обозначение метроритмической стопы в стихосложении и в музыке.
Сабаб сакиль — *букв.* тяжелый сабаб; стопа в традиционном арабском стихосложении.
Сабаб хафиф — *букв.* сабаб легкий; стопа в традиционном арабском стихосложении.

Сабейское письмо — древнеарабская письменность, возникшая в Южной Аравии задолго до набатейского письма.
Сагат — тип примитивных кастаньет.
Садж — культ умерших предков; древнейший музыкально-поэтический и сценический жанр арабского искусства.
Сазандер — ансамбль музыкантов, исполняющий инструментальную классику и аккомпанирующий певцам.
Сакиль — *букв.* низкий звук; сакиль сабаб (тяжелый) — название ритмического размера.
Сакиль аваль (первый) — один из пяти основных бедуинских ритмов.
Сакиль сани (второй) — один из пяти основных бедуинских ритмов.
Сакия *(егип.)* — жанр трудовых сельскохозяйственных песен, исполняемых на току.
Саламия — духовой арабский народный инструмент — тростниковая флейта, открытая с двух концов.
Самаи — жанр средневековой классической инструментальной музыки; плясовой мотив дервишей.
Самер — один из видов арабского народного театрального представления — балаганный театр под открытым небом; песенно-танцевальный жанр фольклора.
Сантур — струнный ударный инструмент типа кануна. Звук извлекается при помощи ударов деревянными палочками.
С'ар *(бедуин.)* — песня мести, входящая в обязательный ритуал древнеарабской племенной организации.
Сарабанд — *букв.* увлеченный; традиционное ритмомелодическое импровизационное построение, входящее нередко в композиции башрафа, в его начальный раздел.
Сегях — *букв.* трехступенный; название макама, а также раздела шубэ в системе двенадцати классических макамов.
Сибс — малый мизмар.
Синад — средневековый арабский народный напев с широко разработанным рефреном.
Сирвент *(прованс.)* — служащий; жанр провансальской поэзии, нередко социально-обличительного характера.
Ситар — *букв.* занавес; средневековый арабский оркестр, играющий за занавесом; музыкальный инструмент.
Суры — главы Корана.
Суфии — представители мистическо-аскетических сект в исламе. В религиозных отправлениях суфиев большое место отводилось музыке и танцу-пантомиме.
Суффара — то же, что саламия.

Таазие, т'зие — мистериальные действа мусульман-шиитов.
Таар — ударный арабский народный инструмент; небольшой круглый или квадратный бубен с одним резонатором.
Табл — ударный арабский инструмент, классический барабан.
Табл баллади — ударный народный инструмент, большой барабан с двумя резонаторами.
Таджвид *(мâдр:)*, **тиляв**— речитация Корана.
Такасим, таксим — инструментальное соло в арабском музыкальном исполнительстве; жанр крупной импровизационной пьесы.
Тактука — жанр веселой, динамичной песни (разновидность заджеля), которая сформировалась в конце XIX века в недрах музыкального театра арабов.
Талиф — соединение, сочетание звуков.
Талхин — древние бедуинские сказания.
Тамбур, танбур — струнный щипковый инструмент семейства лютневых, прототип гитары.
Тарджи — форма средневековой арабской песни религиозного содержания.
Тарона — песня, небольшое вокальное сочинение, основанное на четверостишиях — рубайях; модуляция, обработка, часть музыкальной композиции.
Таслим — припев.
Тасниф, тесниф — первая часть инструментальных разделов макама; мелодическая композиция.

Тахмиля — жанр арабской инструментальной музыки.
Тахрир — традиционная первая часть макама, обычно эпико-повествовательного характера.
Тахт — арабский инструментальный ансамбль, оркестр.
Тахтиб — народный танец с палками, распространенный в Египте и некоторых странах ближневосточного региона.
Тебрид *(магриб.)* — «охлажденная» игра; стиль инструментального аккомпанемента в вокальных жанрах.
Тек — легкий удар, слабая доля ритма.
Терида *(магриб.)* — дрожание; стиль инструментального исполнительства в арабской музыке.
Тесниф — законченный по форме песенный эпизод в макаме.
Тормайи — духовой арабский народный инструмент, тип двойной флейты.
Турра — вид примитивных кастаньет.

Уд *(араб.)* — дерево, ведущий струнный щипковый инструмент арабов; европейская лютня.
Уд аль-фариси — персидская лютня, бытовавшая в арабской музыкальной практике раннего средневековья.
Уд аль-шеббут — так называемая совершенная лютня, созданная Зальзалем.
Умм аль адвар — *букв.* «мать всех кругов» (макамов); одно из названий макама раст.
Урджуза *(бедуин.)* — песня воинов, песня сражения; одна из ранних форм музыкально-поэтического творчества арабов.
Уста, устад — учитель, мастер.
Усуль, асль — способы организации ритмов; ритмические формулы, виды джинсов; ритмическое сопровождение, аккомпанемент.

Фасл — часть, раздел композиции; отделение одного интервала от другого.
Фахр — часть касыды, восхваляющая воина и его племя.
Феллах *(араб.)* — крестьянин, земледелец.

Хабаб — ритм песен конников, давший одноименное название и самим этим песням.
Хаджа *(бедуин.)* — одна из ранних форм арабского песенно-сатирического жанра.
Хаджж — паломничество мусульман в священные места.
Хазадж — один из пяти основных бедуинских стихотворных размеров и метроритмических образований в музыке.
Хазадж мусаммани салим — хазадж восьмистопный, правильный.
Хайал аз-зилл — арабский народный театр теней.
Хакия — один из примитивных видов средневекового арабского народного театра.
Хаккавати — бродячий профессиональный актер, певец и рассказчик, представитель так называемого «театра одного актера».
Хал — *букв.* знак, родинка; точка «золотого сечения» в крупных музыкальных композициях.
Хана, хане — *условно* куплет; изменяемая часть напева, мелодии, после чего следует повторяющийся раздел, припев.
Ханун аль-хадж — прощальная песня паломников, отправляющихся в дальний путь.
Хат — обозначение музыкальной структуры, равной одному двустишию газели.
Хафиф — *букв.* легкий; обозначение стихотворного размера и соответствующей метроритмической структуры.
Хафиф ремаль — *букв.* легкий ремаль; традиционное метроритмическое образование.
Хафиф сакиль — *букв.* легко-тяжелый; название традиционной метроритмической структуры.
Хафиф-сакиль-хазадж — *букв.* легко-тяжелый хазадж, традиционная метроритмическая структура.
Хафифи хазадж — *букв.* легкий хазадж; разновидность традиционных ритмических образований.

Хененде *(перс.)* — певец, исполнитель классических мугамов.
Хенна — *букв.* хна; обрядовая песня, которую поют накануне свадьбы при окрашивании хной рук и ног невесты.
Хида *(бедуин.)* — караванная песня погонщиков верблюдов; одна из ранних форм музыкально-поэтического творчества арабов.
Хиджаз — *букв.* горы; прибрежная область Аравийского полуострова, где расположены древнейшие священные города арабов Мекка и Медина; один из макамов арабской классической музыкальной системы. Второе название — Сегях — одного из шести персидских мугамов.
Хинна — ударный арабский народный инструмент, вид рика.
Хумаюн — *букв.* царственный, небесный; название шубэ в системе двенадцати классических макамов.
Хусайини, хуссейни — один из двенадцати макамов, а также раздел (шубэ) в Шашмакоме.
Хусайни аджам — название одного из мураккабат (разновидность лада) в системе двенадцати классических макамов.

Чор зарб — *букв.* четырехударный; метроритмическое образование, соответствующее четырехударному усулю.

Шабаба — бедуинская свирель.
Шаир — древний арабский поэт доисламской эпохи, ведун.
Шахназ *(перс.)* — благозвучный; название одного из шубэ в системе двенадцати классических макамов.
Шашмаком — шесть циклических поэм — макомов, каждая из которых включает вокальные и инструментальные разделы.
Шир — поэтические тексты, вставки к древним эпическим сказаниям арабов.
Шубэ, шуба — *букв.* ветвь; модуляции в середине макама в более высокие регистры. В музыкально-теоретической науке подразделение макамов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абд аль-Маджид.* У каждой песни — история. Каир, 1970 *(на араб.)*.
2. Абу Али Ибн Сина и его эпоха. К 1000-летию со дня рождения.— Душанбе, 1980.
3. Абу Али Ибн Сина. К 1000-летию со дня рождения. Ташкент, 1980.
4. *Аверинцев С.* Греческая «литература» и ближневосточная «словесность».— Вопросы литературы, 1971, № 8.
5. *Агаева С.* Термин «мугам» в трактатах Абдульгадира Мараги.— В сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978.
6. *Аганина Л., Челышев Е.* К проблеме типологических схождений в литературах развивающихся стран Востока.— Изв. АН СССР, Серия литературы и языка, 1983, т. 42, № 2.
7. *Алексеев Э.* О звуковысотном пространстве и принципах нотирования раннефольклорной мелодики.— Сов. музыка, 1979, № 9.
8. *Аль-Махди С.* Арабская музыкальная традиция.— Культура, 1977.
9. *Аль-Фараби.* Историко-философские трактаты /Пер. с араб.— Алма-Ата: Наука, 1985.
10. *Аль-Хамиси Ф.* Музыкальное возрождение в Египте во второй пол. XIX — первой четверти XX в.— Автореф. канд. дис.— М., 1986.
11. *Аль-Харири.* Макамы. М., Наука, 1987.
12. *Аммар Ф.* Ладовые принципы арабской народной музыки.— М.: Сов. композитор, 1984.
13. *Аноним XVIII века.* Трактат «Адвар». Фонд Библиотеки им. Салтыкова-Щедрина. ТНС 135. Л.
14. *Ардзинба В.* Ритуалы и мифы древней Анатолии.— М.: Наука, 1982.
15. *Ас-Саби Хилял.* Установления и обычаи двора халифов / Пер. с араб.— М.: ГРВЛ, 1983.
16. *Беляев Е.* Арабы, ислам и Арабский Халифат в раннее средневековье.— М.: Наука, 1965.
17. *Бертельс Е.* Персидский театр.— Л.: Академия, 1924.
18. *Брагинский И.* Волшебная шкатулка. Одиннадцать столетий таджикской поэзии.— М.: Наука, 1974.
19. Большая Советская энциклопедия, изд. 2, 1954.
20. *Васильев Л.* История религий Востока.— М.: Высшая школа, 1983.
21. Взаимообогащение музыкальных культур народов Средней Азии и Казахстана.— Ташкент, 1977.
22. *Гаджибеков У.* Основы азербайджанской народной музыки.— Баку, 1945.
23. *Герасимов О.* На ближневосточных перекрестках.— М.: Наука, 1983.
24. *Грубер Р.* История музыкальной культуры. В 2-х т., т. 1.— М.— Л.: Музыка, 1941.
25. *Гусев В.* Эстетика фольклора.— Л., 1967.
26. *Дашдамирова С.* Пути исторического развития музыкальной культуры Ирана.— Автореф. канд. дисс.— М., 1985.
27. *Джами Абдурахман.* Тракт о музыке.— Ташкент, 1960.
28. *Джани-заде Т.* Азербайджанские мугамы. Проблема музыкального мышления в искусстве «макамат».— Автореф. канд. дисс.— М., 1984.
29. *Еолян И.* Очерки арабской музыки.— М.: Музыка, 1977.

30. *Еолян И.* Некоторые вопросы методологии исследования традиционной музыки Востока.— В сб.: Современная художественная культура в странах Азии и Африки.— М.: Наука, 1986.
31. *Жирмунский В.* Алишер Навои и проблема Ренессанса в литературе Востока.— Л.: Наука, 1979.
32. *Зийа ад-Дин Нахшаби.* Книга попугая (Тути-наме) /Пер. с перс. Е. Бертельса.— М.: Наука, 1979.
33. *Картер Г.* Гробница Тутанхамона.— М.: 1958.
34. Китаб муатар аль-мусика аль-арабийя [Книга материалов Конгресса арабской музыки].— Каир, 1932.
35. *Кодом Икбаль.* Основные тенденции развития иракского театра и драматургии. 1950—1970 гг.— Автореф. канд. дисс.— М., 1987.
36. *Конрад Н.* Запад и Восток. Статьи.— 2-е изд.— М.: Наука, 1972.
37. Коран /Пер. и комм. И. Ю. Крачковского.— М.: Наука, 1963.
38. *Котовская М.* Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии.— М.: Наука, 1982.
39. *Крачковский И.* Арабская культура в Испании.— М., 1967.
40. *Крымский А.* История арабов и арабской литературы.— М., 1914.
41. *Кушнарев Х.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки.— Л.: Музгиз, 1958.
42. *Леви-Провансаль Э.* Арабская культура в Испании /Пер. с франц.— М.: Наука, 1967.
43. *Лейн Э.* Нравы и обычаи египтян в первой половине XIX в.— М.: Наука, 1982.
44. Макомы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент, 1978.
45. *Мамедбеков Д.* Симфонические мугамы Ф. Амирова.— М.: Сов. композитор, 1961.
46. *Массэ А.* Ислам /Пер. с франц.— М.: Наука, 1963.
47. *Мец А.* Мусульманский ренессанс.— М.: Наука, 1973.
48. Музыкальная культура Древнего мира.— Л.: Музгиз, 1937.
49. Музыкальные культуры народов. Традиции и современность.— М.: Сов. композитор, 1973.
50. Музыкальная эстетика стран Востока.— М.: Музыка, 1967.
51. *Насиб аль-Ихтияр.* Песенный фольклор у арабов.— Дамаск, 1960 *(на араб.)*.
52. *Плахов Ю.* Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии.— Ташкент, 1988.
53. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки.— М.: Наука, 1973.
54. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент, 1981.
55. *Путинцева Т.* Тысяча и один год арабского театра.— М.: Наука, 1977.
56. *Раджаи Ф.* Из наших сокровищ.— Халеб, Аль-Шарк, 1955 *(на араб.)*.
57. *Рифаи А.* К вопросу об использовании европейской композиторской техники в арабском профессиональном творчестве.— Автореф. канд. дисс.— М., 1979.
58. *Саад Салим.* Из истории арабо-армянских музыкальных взаимоотношений.— Дисс. канд. искусств.— Ереван, 1986.
59. *Салах ад-Дин.* Песенная культура аш-шайгия.— Автореф. канд. дисс.— Ташкент, 1985.
60. *Самир Салех Мухаммед.* Песенный фольклор Египта (вопросы жанрово-тематической классификации).— Дисс. канд. искусств.— М., 1984.
61. *Самойлович А.* Туркестанский устав-рисоля цеха артистов. В кн.: Материалы по этнографии.— Л., 1927.
62. *Сахар Мульхем.* Основные этапы развития музыкальной культуры Сирии.— Дисс. канд. искусств.— М., 1989.
63. *Тагмизян Н.* Теория музыки в древней Армении.— Ереван, 1977.
64. *Тамбурист Арутин.* Руководство по восточной музыке.— Ереван: изд. АН Арм. ССР, 1968.
65. Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность.— М.: Советский композитор, 1987.
66. *Тума Х.* Макам. Импровизационная форма.— В кн.: Музыка народов Азии и Африки. Вып. 3.— М.: Советский композитор, 1980.

67. *Фильштинский И., Шидфар Б.* Очерк арабо-мусульманской культуры.— М.: Наука, 1971.
68. *Халдун Ибн Мухаммед.* Эль-Муккадима.— Бейрут, 1900 *(на араб.)*.
69. *Хаснаун М.* Основные закономерности и художественные принципы музыкально-теоретической системы Алжира.— Дипл. раб.— Киев, 1984.
70. *Чалоян В.* Армянский ренессанс.— М.: Наука, 1963.
71. *Шоттен А.* Обзор марокканской музыки /Пер. с франц.— М.: Музыка, 1967.
72. *Шумовский Т.* Арабы и море.— М.: Наука, 1964.
73. *Эль-Дуик М.* Народные песни Катара.— Катар. 1975 *(на араб.)*.
74. *Эль-Мурси А.* Народные песни.— Каир, 1970, № 254 *(на араб.)*.
75. *Эль-Хефни М.* Аль-мусика аль-арабийя ва алалиула мин аль-чахлите аль-андалус [Арабская музыка и ее распространение от доисламского периода до периода Арабской Испании].— Каир, 1938.
76. *Эс-Сабаг Тауфик.* Китаб ад-далил аль-мусики аль-ами [Руководство по восточной музыке].— Халеб, 1950.
77. *Alexandru T.*, Wahba E. The folk music of Egypt. Cairo, 1968.
78. *Al-Isfahani.* Al-Ahany. Cairo, 1935.
79. *Chottin A.* Tableau de la musique marocain. Paris, 1939.
80. *D'Erlanger R.* La musique Arabe. Paris, 1930—1959, vol. I—VI.
81. *El-Kholy S.* The function of music in islamic culture in the period to 1100 A. D. Cairo, 1984.
82. *Elsner J.* Zum Problem des Magam. Sonderdruck aus Acta Musicologia, vol. 47, fasc. II.
83. *Elsner J.* Die Musikkultur Ägiptens. Musik und gsellschaft, 1968, № 5—6.
84. *Elsner J.* Der Begriff des Magam in Ägyptin in neurer Zeit. Leipzig: Deutscher verl. fur music, 1973.
85. Encyclopedie d'Islam. E. J. Brill. Paris, 1960.
86. *Guettat M.* La musique classique du Maghreb. Paris, 1980.
87. *Farmer H.* Clues for the arabian influence on european musical theory. London, 1925.
88. *Farmer H.* A history of arabian music to the XIII-th century. London, 1929.
89. *Farmer H.* Historical facts for the arabian music influence. London, 1930.
90. *Jargy S.* La musique arabe. Paris, 1977.
91. *Levi-Provancal E.* L'Espagne musulmane an X^{-e} siecle. Paris.
92. *Nicholson R.* A literary history of the arabs. Cambridge, 1956.
93. *Rashid A.* Musical instruments in the islamic eras. Baghdad, 1975.
94. *Rasheed B.* Traditional play-songs, rhymes and games of Egypt. Cairo, 1967.
95. *Sadi el-Hadisi.* Songs from Iraq. London, 1981.
96. *Salah el-Mahdi.* La musique Arabe. Paris, 1978.
97. *Touma H.* La musique Arabe. Paris, 1977.
98. *Touma H.* Maqam — a form of improvisation. The world of music. 1970, v. 12, № 3.
99. *Touma H.* Madam bayati in the arabien taqasim. Berlin, 1980.
100. *Zonis E.* Classical persian music. Cambridge, 1973.

SUMMARY

Izabella Eoyan's monograph «Traditional music of the Arab East» amplifies her «Arab Music Essays», put out by the Moscow «Music» publishers in 1977 (191 pages).

The book features musical culture of the peoples inhabiting a vast area of Asia and North Africa. Its task is to present the traditional arab music as a distinctive and original artistic sustem; to bring out the main regularities of all its varieties: folk art, professional oral tradition music, religious cult art and theatrical forms. The book traces the historical evolution of traditional music in its relationships with processes of socio-cultural life of the peoples of the Arab East: against the background of daily life, labour and ritual activities, in interaction with the nature and the outside world.

The author analyses the genres and forms which are functioning in most of the countries of the above region, and which make up the character of the traditional music of Arab peoples. The wealth of the Arab art is differentiated as two independent branches — folk and professional, which have different social and aesthetic functions. The author meanwhile makes clear that these main spheres of national music art develop in dialectical interconnection.

The classification method that the author relies on, a sweeping review of all areas of creative and performing practices of the people helps reveal, on the one hand, all-arab indications of national art (folklore) and, on the other hand, universal inter-regional features of professional music, inherent in the art of the Middle and Near East.

The first chapter deals with folklore music (country and urban), semantic and textural peculiarities of its vocal, instrumental and dance forms. It takes up varieties of old Bedouin folklore; ritual genres, with cycles of wedding, funeral, «children's» and religious songs singled out; labour, lyrical and dance genres; and finally, the instrumental folklore. As different from country songs (marked with melodic clarity and local features), urban flklore of the Near Eastern region is marked with melodic heterogeneity, even diversity, a result of extensive contacts with outside traditions. It is noted that democratic tendencies of the Oriental medieval art have been most vividly manifest in that sphere of folk art.

The second chapter analyses traditional many-faceted professional music: from classical maqam and nouba forms, other most wide-spread vocal (kasyda, muashshakh, maual, layali) and instrumental (takasim, bashraf, samai, takhmile) genres to performing and religious rite forms.

While characterizing arts genres, the author describes folk manners and customs, beliefs which form special features of national culture and artistic thinking as a whole. The book brings out an essential traditional art featur: diversity and freedom of creativity forms (despite strict canonic standards), traditional music «openness» to interaction, its tendency for renewal in the process of long historical evolution.

Topical problems of methodology in exploration of traditional systems of Oriental, specifically Arab music, are taken up in the third chapter, which generalizes specific regularities of Arab music. Major significance is attached to traditional art in the context of contemporary culture. The author's main thesis is the need to elaborate a new scientific attitude, «a point of view» that would conform to the substance and reflect the distinction of Oriental music systems. A different approach cannot reveal the genuine aesthetic significance of traditional music of Oriental countries and to designate the place and the role of art of the Asian and African peoples in the world artistic process.

The book is provided with a terminology index and a list of literature in Russian and foreign languages, used by the author.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 3

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР 8

Некоторые характерные черты музыкального фольклора Востока . . . 8
Бедуинские песни 23
Трудовые песни 29
Обрядовые жанры 32
Лирические песни 44
Танцевальные песни 47
Инструментальный фольклор 52

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА УСТНОЙ ТРАДИЦИИ 62

О понятии «изустно-профессиональная музыка» 62
Макамат 74
Нубаят 95
Другие инструментальные и вокальные жанры 102
Культовая музыка 125
Сценические жанры 144
Нормативность восточного художественного творчества 152
Универсализм в профессиональной музыке Ближнего и Среднего Востока . 157

ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ АРАБСКОГО ВОСТОКА 166

Словарь музыкальных терминов 227

Список использованной литературы 235

Summary 238

Еолян И. Р.

Е 64 Традиционная музыка Арабского Востока: Исследование.— М.: Музыка, 1990.— 240 с., ил., нот.

ISBN 5—7140—0237—7

Монография посвящена музыкальной культуре народов, населяющих обширный регион Азии и Северной Африки, раскрытию закономерностей традиционной музыки арабов: народного творчества, профессиональной музыки устной традиции, культово-ритуального и зрелищного искусства.

Для музыкантов-профессионалов и искусствоведов, изучающих культуру Ближнего и Среднего Востока.

4905000000—296

Е ——————— 25—90 ББК 85. 313 (3)

026(01)—90

Научно-популярное издание

ИЗАБЕЛЛА РУБЕНОВНА ЕОЛЯН

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА АРАБСКОГО ВОСТОКА

Редактор *Т. Коровина.*
Художник *Б. Резников.*
Худож. редактор *Ю. Зеленков.*
Техн. редактор *И. Левитас.*
Корректор *В. Голяховская.*

ИБ № 3992

Подписано в набор 20.04.89. Подписано в печать 03.04.90.
Формат 60x90 /16. Бумага офсетная № 1. Гарнитура литературная
Печать офсетная. Объем печ. л. 15,0. Усл. п. л. 15,0.
Усл. кр.-отт. 15,25. Уч.-изд. л. 14,5 Тираж 2000 экз.
Изд. № 14460. Зак. № 175. Цена 1 р.

Издательство „Музыка", 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Госкомпечати СССР
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.