

ИРОДА ГАНИЕВА

ИСТОРИЯ
МУЗЫКИ
НАРОДОВ
ВОСТОКА



МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ,
НАУКИ И ИННОВАЦИИ РЕСПУБЛИКИ
УЗБЕКИСТАН
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
УЗБЕКИСТАНА

ИРОДА ГАНИЕВА

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ НАРОДОВ ВОСТОКА

Учебное пособие

*5150200-Искусствоведение (музыковедение),
а также другие направления бакалавриата
Государственной консерватории Узбекистана*



Издательство "МУСИҚА"
ТАШКЕНТ 2023

78(09)(1-11)(075.8)

Г 19

85.31(5)

Г 19

УДК 78(09)(1-11)(075.8)

КБК 85.31(5)

Ответственный редактор: БЕГМАТОВ С.М - кандидат искусствоведения, профессор.

Рецензенты:

КАСЫМХОДЖАЕВА С.Б. - кандидат искусствоведения, профессор.

ЭРГАШЕВА Ч.Э. - PhD

Данное учебное пособие посвящено изучению музыкальной культуры народов Ближнего и Среднего Востока: Арабского Магриба и Машрика, Ирана, Афганистана, Турции, Индии, Пакистана. Пособие дает представление о многовековой истории, традициях музыкальной культуры этих народов.

Данное учебное пособие предназначено для студентов всех направлений бакалавриата Государственной консерватории Узбекистана и других специализированных музыкальных Высших учебных заведений.

Ushbu o'quv qo'llanma Yaqin va O'rta Sharq, Hindiston, Pokiston va boshqa mamlakatlarning musiqa tarixining o'rganishiga bag'ishlangan. Qo'llanmada shu mamlakatlarning ko'p asirlik tarixi, an'analari va musiqa madaniyati bayon etilgan. Qo'llanma O'zbekiston davlat konservatoriyasi talabalari va boshqa ixtisoslashtirilgan musiqiy Oliy ta'lim muassasalari uchun mo'ljallangan.

This textbook is devoted to the study of the musical culture of the people of the Near and Middle East: the Arab Maghreb and Mashriq, Iran, Afghanistan, Turkey, India, Pakistan. The textbook introduces an idea of the centuries-old history, traditions and characteristics of the musical culture of these peoples.

This textbook is intended for students of all undergraduate courses of the State Conservatory of Uzbekistan and other specialized musical higher educational institutions.

ISBN 978-9943-8846-1-8 © Ирода ГАНИЕВА

ВВЕДЕНИЕ

Изучение музыкальной культуры народов мира, интерес к ней всегда находился в центре внимания представителей мировой музыковедческой науки. К концу XX - началу XXI века возросла потребность в исследовании данного аспекта в музыковедении. Классическая музыка народов Востока и мир макамата стал объектом всестороннего изучения в научных работах, на Международных форумах, многие из которых на сегодняшний день проводятся в Узбекистане (Международные музыковедческие симпозиумы в Самарканде, научные конференции при фестивале "Шарк тароналари", Форум "Макома" в городе Шахрисабзе, Международные фестивали искусства "Бахши" в городе Термезе и др.).

С приобретением независимости Узбекистана главным критерием для строительства молодого государства стало возрождение национальных культурных ценностей, глубокое познание культур, наследия предков. Для реализации этих задач важное значение приобретает развитие культурных связей с зарубежными странами.

Президент Республики Узбекистан Ш.М. Мирзиёев, отмечая историко-культурные связи народов Среднего и Ближнего Востока, силу влияния прекрасных мелодий Востока, а также общности узбекской музыки с музыкальными традициями народов зарубежного Востока, подчеркнул следующее: "Сохранить это уникальное духовное наследие, приобщить к нему широкую зарубежную общественность, передать в первозданном виде новым поколениям - главная цель наших фестивалей и форумов, собравших представителей разных народов, стран и континентов." "На сегодняшний день разработаны предложения по широкому использованию международного опыта, современных информационно-коммуникационных технологий, возможностей интернета, развитию сотрудничества между культурными и творческими организациями разных стран!"

1. Выступление Президента Шавката Мирзиёева на церемонии открытия Международного форума искусства макама - г. Шахрисабз, 7.09.2018 г.

Общность узбекской музыки с музыкальным творчеством зарубежного Востока признана такими учеными-мыслителями и правителями как Абу Наср Фараби, Абу Абдуллах аль-Хорезми, Алишер Навои, Захириддин Бабур и др. Об этом пишет один из основоположников современной узбекской литературы, известный представитель джадидизма Абдурауф Фитрат: "Так как наша литература связана с исламской литературой Востока, также связана и наша музыка с восточно-исламской музыкой."²

Духовно-культурные задачи "Национальной программы по подготовке кадров" и основная цель обучения студентов по предметам "Музыка народов Востока" и "Музыка народов мира" направлены на приобретение студентами знаний о музыке, традициях народов зарубежного Востока, на расширение кругозора их художественных представлений о всемирных культурных ценностях, на изучение исторического влияния музыкальной культуры и его значения

Исходя из этих главных целей основными задачами предмета являются следующие:

А) основательно ознакомиться с музыкальными традициями народов зарубежного Востока по сохранившимся культурно-историческим сведениям;

Б) приобрести навыки научно-теоретического и художественно-практического (творческого) освоения музыкальных традиций Востока.

Предмет музыкального востоковедения (музыковедение и востоковедение) появился в первой половине XIX века. В его возникновении основное значение имеют следующие факторы:

1) стремление к ознакомлению и освоению народами культуры, литературы и искусства, осуществления колонизаторской политики государств Европы;

2) расширение творческих возможностей открытия новых горизонтов в художественно-эстетических и философских учениях и, вообще постепенное возрастание интереса национальных творческих школ (французской, немецкой,

2. А.Фитрат. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. Т.: "Фан", 1993, стр. 3

английской, русской, венской классической школы и т.д.) к традициям Востока в целях удовлетворения новых потребностей;

3) стремление к изучению универсальных художественно-эстетических и научно-теоретических (гармония, полифония, ритм, инструментоведение, темпация и т.п.) основ, законов музыки.

Музыкальное искусство народов Востока включает в себя не только изучение культуры, но оно еще связано с осознанием музыкального мира этих народов, исследованием устных и письменных источников, творчества выдающихся восточных музыкантов, богатого музыкального инструментария, музыкальных жанров и форм, традиций исполнительства.

Благодаря данному учебному пособию студенты смогут получить широкоохватываемые сведения не только о культуре этих народов, но и рассмотреть их географическое расположение, население, национальные традиции и обычаи, вероисповедания и, несомненно, подробнее ознакомиться с музыкальным искусством.

Следует отметить, что изучение музыки народов Востока требует от студентов глубокого осознания, восприятия и определенной подготовки в плане владения иностранными языками, также для непосредственного ознакомления с зарубежной литературой и источниками, которые предоставлены в списке литературы данного пособия.

В составлении данного учебного пособия широко использовались сведения из различных словарей, Национальной и музыкальной энциклопедий, интернет ресурсов, а также научные статьи и лекционные материалы педагогов и профессоров Государственной консерватории Узбекистана А.Назарова, З.Орипова, М.Носирова, С.Бегматова, Р.Юнусова, З.Насуллаева и др. За предоставленную информацию благодарим всех авторов.

ОБЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СТРАН БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА

В Западной Европе изучение культуры народов Востока началось, прежде всего, с исследования музыкального наследия. Немецкий исследователь И. Г. Косегартен в своем произведении "Книга песен Али Исфагани" приводит сведения и переводы музыкальных трактатов таких мыслителей как Абу Хамид Фарадж ал-Исфагани, Абу Абдуллах ал-Хорезми, Абу Хамид Газзали, Мараги. Эта книга посвящена музыке народов Среднего и Ближнего Востока и считается "настойной книгой" не только в музыке, но и, в целом, в востоковедении. Книга была издана в 1840 году в Грайфсвальде. Таким образом, изданная в 1844 году в Боне книга "О музыкальной теории ученых мусульман" была признана выдающимся образцом музыкально-теоретического востоковедения.

Австрийский ученый музыковед Р. Г. Кизеветтер основоположник музыкально-теоретической науки Востока в своем произведении "Изучение арабской музыки на основе первоисточника" отмечает многие стороны научно-стилевых навыков музыкального востоковедения, различные направления (текстоведение, инструментоведение, источниковедение, теория макамов, история музыки и др.).

Р. Г. Кизеветтер исследовал более 50 старинных музыкальных рукописей, среди которых ранние произведения таких ученых как ал-Фараби, Ибн Сина, Кутбиддин аш-Шерози, Амули, Насреддин ат-Туси, Ихванус Сафо, Мараги. Также, ученый описал и охарактеризовал 225 инструментов, относящихся к Востоку, в частности, к узбекской культуре. И это исследование до сих пор сохранило свою научную ценность.

Во вступлении к произведению Кизеветтер подчеркивает, что и арабская музыка - это условное понятие, в ней подразумевается арабская, иранская и турецкая музыка. В результате сравнительного изучения цикла из 12 арабских макамов, иранских дастгяхов, 6 авазатов и 24 шувбе Кизеветтер пришел к выводу: "В своей основе система

гармоний в арабской, иранской и турецкой музыке опирается на диатонический звукоряд...". Опыты, разработанные Р. Г. Кизеветтером с помощью европейских гомофонно-гармонических средств, т.е. образца музыкального творчества народов Востока, впоследствии приобретают важное художественно-творческое и научно-стилевое значение во взаимовлиянии музыкальных культур Запада и Востока.

Формирование научных традиций во французском музыкальном востоковедении связано с исследованиями, посвященными культуре арабских стран (Алжир, Ливия, Тунис, Марокко, Мавритания, Египет) такими учеными-музыковедами как Виллото, Сальвадор Даниэль, Косен де Персеваль.

Огромный вклад в развитие научного музыкального востоковедения внес известный французский ученый барон Рудольф де Эрланже. Его исследования, посвященные музыкально-теоретическому наследию таких восточных ученых-энциклопедистов как Абу Наср ал-Фараби, Ибн Сина, Сафиуддин ал-Урмави и др., признаны мировым музыковедением. По его книге "Арабская музыка" европейцы ближе познакомились с музыкально-теоретическим наследию народов Ближнего и Среднего Востока, особенно Средней Азии. Следует отметить, что перевод барона де Эрланже трактатов ал-Фараби, Ибн Сины, ал-Урмави считаются выдающимися образцами источниковедения, и до сих пор они сохраняют свое значение в качестве переводов на европейские языки.

Великий английский востоковед Ж. Фармер (1882-1961) является основоположником современного музыкального востоковедения. Им написано 10 монографий, более 150 статей, а также переводы музыкального творчества народов Ближнего и Среднего Востока, истории культуры и музыкальной теории.

Х. Ж. Фармер подходил к музыкальной культуре народов Средней Азии (в частности Туркистана) с большим интересом. В его статье, написанной для "Исламской энциклопедии"³,

3. Islam. Musikgeschichte in Bildern., Bd. 3, Lfg. 2 // 1966, Deutscher Verlag für Musik in German

приводятся ценные сведения об узбекском музыкальном фольклоре, дастанах и т.д. Следует отметить, что в этом исследовании Х. Ж. Фармер обращался к старинным письменным источникам, в том числе к произведению Абдурауфа Фитрата "Узбекская классическая музыка и ее история".

В создании узбекской музыковедческой школы и ее важной области - музыкального востоковедения историческое значение имеют исследования Абдурауфа Фитрата, Мухаммада Юсуфа Деванзада и Гуляма Зафари. Абдурауф Фитрат является основоположником узбекского музыкального востоковедения.

Основной проблемой остается система терминов и основных понятий музыкального востоковедения, критерии и принципы определения музыкально-культурных областей и границ. К примеру, это касается понятия "музыка Востока". Известно, что понятие "культура Востока" - это определенная географическая инстанция, т.е. это отражение с точки зрения культуры Западной Европы.

В определении культурных областей и границ в современном музыкальном востоковедении употребляется ряд факторов и критериев:

1. *Географические факторы.* Здесь главным критерием является географическое положение стран, государств восточных народов и их культурный предел. Например, в сегодняшней науке широко применяются такие термины, как культуры "Среднего и Ближнего Востока", "Дальнего Востока", "Северной Африки". Применяются и более широкие понятия, такие как "культура Средней (или Центральной) Азии" понимается как сегодняшняя Центральная Азия, Иран, Восточный Туркестан. Если же посмотреть с географической точки зрения, континент Азии находится на краю Сибири.

2. *Религиозно-духовные факторы.* В религиозно-эстетических учениях с их культурно-духовными, музыкальными традициями широко применяются такие понятия как культура "ислама", "буддизма", "христианства". Здесь ощущается противоречие в смысле и определении понятий.

К примеру, в понятии "музыка народов ислама", как правило, подразумевается культура и традиции арабских, иранских и турецких народов. Если посмотреть с исторической стороны, в этом определении известен один период, т.е. период ислама (VIII-XX века), а другой период (доисламский) оказывается в стороне, а в ряде обстоятельств внедряется в культуру исламского периода. С другой стороны, религиозные обряды и традиции, эстетические представления и учения оказываются незначительной частью духовно-культурного наследия. Поэтому отношение религиозных учений к искусству, в первую очередь к музыке, исторически очень сложно и противоречиво. Тема "Ислам и искусство" стоит центральной проблемой с VII века нашей эры с ее противоречивыми позициями в религиозных и научных сферах.

3. *Лексические факторы.* В последующие годы широко изучаются лексические и диалектические особенности музыки народов Востока. В частности, отмечены Международные собрания, проводимые на общую тему - "Музыкальное творчество ираноязычных" и "арабоязычных" народов", "Музыка народов Турции". Конечно, надо признаться, в музыкальном творчестве Востока вокальные приемы приобретают более важное значение относительно инструментальной музыки. В этом процессе ритмическая система определенного языка (квантитативный, квалитативный, силлабический размер) и система поэтических ритмов (аруз, бармак) оказывают влияние на формовые и ритмические особенности вокальных частей музыкальных произведений. Если совершенствовать упомянутые лексические факторы, придать им универсальное значение, то можно прийти к неверным и необоснованным предположениям по поводу музыкального творчества этих народов. В последние годы, среди исследователей-музыковедов наблюдается тенденция к преувеличению значения семантических средств в музыке и недостаток понимания к лексическим особенностям, поэтическим закономерностям и ритмической системе, мелодическим строениям, интонационному содержанию и ритмической форме. Например, большое различие между особенностями

формирования музыкально-творческих традиций, ладино-intonационной системы, ритмики и музыкальной семантики турецких и азербайджанских народов с их почти единым государственным языком и литературным наследием: азербайджанская традиционная музыка в большой степени схожа с чертами ираноязычной, а точнее иранской народной музыкой. Другой пример, музыкальное творчество иранских и таджикских народов с их единым литературным языком и наследием отличаются друг от друга, а таджикская национальная музыка в основе имеет сходство с узбекским фольклором и школами.

4. *Национальные культурные критерии.* В современном востоковедении проблемные и спорные вопросы "национальности" и "национальной культуры" до сих пор не нашли развязки. Известно, что национальность арабов с их общей историей, культурными и религиозными традициями, этническими и лексическими отношениями сегодня находится в более чем 20 странах. Музыкальное наследие арабов, несмотря на их общую этнически-культурную историю, обладает особенностями каждой из этих государств, в которых проживают арабы, и их распределение с национальной точки зрения по одному типу является проблемным вопросом. К примеру, широко распространенный в странах северной Африки (Магриб) цикл нуба с семантически-интонационной и ритмической стороны сильно отличается от цикла макама Ирака и Сирии. В наше время цикл макама Египта отличается своеобразными особенностями от ладовых систем Ирака или Алжира. По этой причине понятие "арабская национальная музыка" условно.



Вопросы по теме:

1. В чем актуальность изучения предмета "Музыкальная история стран Востока"?
2. Роль западных ученых при изучении музыкальной культуры стран Среднего и Ближнего Востока
3. Общность музыкальных культур стран Среднего и Ближнего Востока с узбекской музыкальной культурой
4. Какие древние музыкальные инструменты исполнялись в странах Востока?

1. Династия Омейядов (VII-VIII вв.) - Сирия - Дамаск;
2. Династия Аббасидов (VIII-XIII вв., "золотым веком" считается X в.) - Ирак - Багдад;

3. Династия Мамлюков (XII - XV) - Египет - Каир;

Ислам в первые годы своего существования (начало VII в.) не способствовал развитию музыкальной культуры арабов. Музыка принадлежала к запрещённым развлечениям. Исполнение её ограничивалось различными предписаниями религиозного и этического порядка. Длительное время музыкантами-профессионалами были только рабы. Однако большинство халифов (особенно в период Омейядов) покровительствовало им. Двор халифов династии Омейядов (661-750), находившийся первоначально в Дамаске, был средоточием учёных, музыкантов, художников, поэтов. Профессия музыканта предполагала разностороннюю одарённость: он был одновременно певцом, поэтом, исполнителем на музыкальных инструментах, композитором и зачастую музыкальным исследователем. Среди первых арабских музыкантов-теоретиков (конец VII - начало VIII вв.) выделяются Иса бен Абдаллах по прозвищу **Товаис** ("маленький павлин") и, в особенности, **Ибн Мусаджих** (по происхождению негр), который считается создателем арабского звукоряда. Выработанная им манера пения впоследствии была принята всеми арабскими певцами. Его самобытная методика, выросшая на основе изучения музыки персов и греков (с этой целью он посетил Сирию, Иран), отвергала внезапные скачки голоса, ломающие мягкую волнообразную линию арабских мелодий. В трудах Мусаджиха изложены основы древнейшей арабской музыкальной теории. Он сформулировал систему 8 основных ладов, названных "пальцами" (поскольку тонику этих ладов определяло положение пальцев на лютне), а также 6 наиболее распространённых ритмических модусов. Своим композиторским творчеством Мусаджих способствовал расширению ограниченного по диапазону звукоряда. Он противопоставил строгому стилю бедуинской музыки *рина ар-рукбан* более свободный, разнообразный по характеру стиль *рина эль-муткан*.

Значительный вклад в развитие арабской музыкальной теории внёс его ученик - **Муслим ибн Мухриз** (сын персидского раба из Мекки), занимавшийся вопросами взаимодействия музыки и текста. Он расширил музыкальную фразу до формы двустипии. Ранее по традиции мелодическая фраза ограничивалась одним стихом. У Мухриза музыкальная фраза состоит из 2 периодов (1-й заканчивается несовершенным кадансом, 2-й - совершенным). Такое симметричное строение фразы сохранилось в некоторых районах до сих пор (в современных марокканских школах, где преподаётся коран, поются построенные по этой схеме гимны, восхваляющие пророка). Мухризу приписывается также выработка новой ритмической формулы - *рамаль*, надолго вошедшей в музыкальную практику арабов. С развитием музыкальной теории появляются обширные песенные антологии. Одно из ранних собраний арабских песен - "Книга о песнях" ("Китаб филь-агани") Юнуса аль-Катиба. Другой его труд - "Книга о мелодии" ("Китаб аль-нагм") считается первым исследованием теоретических основ древней арабской школы. В этих книгах отсутствует нотированная запись (первая содержит тексты, названных ладов, ритмические формулы песен). До наших дней сохранились "Семь песен" Ибн Сурайжа⁵.

Наивысшего расцвета достигает Арабская музыка в период Аббасидского халифата. Первое столетие правления Аббасидов (750-847) считается "золотым веком" арабской культуры. Новая столица - Багдад в Ираке (с 762 г.) становится центром не только арабской, но и всей восточной цивилизации. На Арабскую музыку оказало влияние персидское (иранское) искусство с его пышной и изысканной декоративностью. Из Ирана были выписаны многие музыканты, мастера по изготовлению инструментов. Арабы переняли персидское нотное письмо, заменили строй арабского уда строем персидского пандура, арабскую лютню вытеснила персидская. Нововведения коснулись и

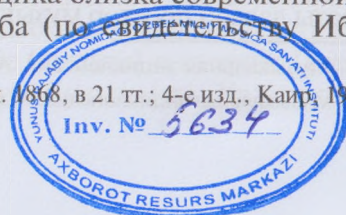
5. Там же, стр. 22

интервалов: пифагорейскую терцию заменила иранская. Ещё большую сложность вызвал возврат к интервалу в 3/4 тона доисламской эпохи (т.н. "нейтральная секунда"). Музыка при дворе халифа сделалась обязательной составной частью придворного церемониала. Во время приёмов дворцовые музыканты играли по заранее разработанной программе, певцы выступали один за другим (отсюда название исполняемой сюиты - нуба, т.е. круг). Среди музыкантов при Аббасидах особенной известностью пользовались выходцы из знатной иранской семьи Маусили. Певец Ибрахим аль-Маусили (Ибрахим Мосульский) был автором множества песен (ему приписывается 900 песен), а также составителем (совместно с Ибн Джами) сборника "Сто избранных песен", послужившим основой "Большой книги песен" аль-Исфакхани. Его сын - Исхак аль-Маусили (Исхак Мосульский) - основатель багдадской школы, блестящий исполнитель-лютнист, поэт, теоретик (автор 9 трактатов о музыке). Он самостоятельно пришёл к открытию многих положений музыкальной теории, содержащихся в трудах Евклида. Исхак аль-Маусили установил правила игры на арабской лютне-уд (они приведены в исследовании его ученика Яхия бен Али, известного под именем Ибн аль-Мунайджим), а также зафиксировал в своих работах различные арабские лады. Защитник старых традиций, Исхак аль-Маусили возглавил классическое направление, против которого выступали так называемые романтики, объединившиеся вокруг принца Ибрахима (брата халифа Харун ар-Рашида), пренебрегавшего установившимися музыкальными правилами. Выделялись также музыканты: Мухарик, Алаванги, певицы Басбас, Урайб, Убаида и другие. Высокого уровня достигла арабская музыкальная наука в середине IX в. В Багдаде был создан "Дом мудрости" со специальной коллегией комментаторов греческих трактатов. На арабский язык были переведены многочисленные сочинения греческих учёных, в том числе труды о музыке Аристотеля, Аристоксена, Никомаха, Евклида, Птолемея, Аристида и др. Некоторые авторы стали приспособлять теоретические концепции старой арабской школы к греческой музыкаль-

ной теории. К числу выдающихся музыкальных теоретиков средних веков принадлежат аль-Кинди, Абу Наср Мухаммед аль-Фараби, Абу-ль-Фарадж аль-Исфакхани, Абу Али Хусейн Ибн Сина. Труды этих теоретиков, как и греческих учёных, отражали два основных направления в подходе к объяснению сущности музыки и её отношения к законам мироздания. Теория аль-Кинди (известны его 12 книг по вопросам музыки) основывается на метафизической доктрине неоплатоников, применённой к арабской музыке и, в частности, к строю лютни. Второе направление представлено аль-Фараби, труды которого базировались на доведённой до крайности математической системе Аристотеля (она тоже была применена к строю лютни - излюбленного инструмента арабов). "Большой трактат о музыке" ("Китаб аль-муסיки аль-кабир") аль-Фараби, посвященный вопросам эстетики, происхождения музыки, теории инструментоведения, имел большое значение для развития средневековой науки о музыке и явился важнейшим источником сведений о музыке Востока и древнегреческой музыкальной системе. Ценные материалы по ранней арабской музыке содержит "Большая книга песен" аль-Исфакхани⁶. О развитии музыкально-теоретической науки арабов свидетельствуют также труды аль-Муфадзала бен Салама, Ибн аль-Мутаза, Абу Бакра ар-Рази (в Европе известен под именем Разес), аль-Масуди, собирателя песен Ибн Накия (написал дополнение к "Большой книге песен") и др.

Труды учёного Ибн Сины (в частности, главы из книг "Исцеление" - "Аш-шифа"; "Освобождение" - "Ан-на-йят") явились дальнейшей разработкой теории ладов: он заменил 8 арабских ладов-"пальцев" 12 ладами. Существенны также усовершенствования лютни, сделанные Зирьябом. Он изготовлял лютни и другие музыкальные инструменты; ввёл плектр из орлиного пера, заменив деревянные пластинки, благодаря чему звук лютни стал мягче, чище. Он был также педагогом (его вокальная методика близка современной). Музыкальное наследие Зирьяба (по свидетельству Ибн

6. "Китаб аль-агани аль-кабир", опубл. 1868, в 21 тт.; 4-е изд., Каир, 1927



Хайяма) составило огромный фонд, которым пользовались последующие поколения арабов. Настоящее имя этого выдающегося музыканта — Абу-л-Хасан Али ибн Нафи (789-857). Зирьёб - псевдоним означает «чёрный дрозд, данное ему иза тёмного цвета лица и прекрасного голоса. Ученик Исхака Маусли.

Зирьёб усовершенствовал различные музыкальные инструменты, в особенности реконструировал инструмент ал-уд (добавил 5 струну, ввёл плектр из пера орла. Переехав из Багдада в Кордову (Андалусия) основал несколько музыкальных школ, оркестров, также является основателем жанра высокого стиля нубы. По праву Зирьяб считается основоположником магриб-ской андалузской школы

Многие его произведения приобрели популярность и, утратив авторство, стали народными. Школа Зирьяба создала в Андалусии прочную традицию, вытеснив все другие направления⁷.

В X-XI вв. появляются новые жанры - мувашшах ("опоясанный") и заджал ("мелодия")⁸. Строение стиха в касыде вызывало ограничения в её музыкальном сопровождении (бесконечное повторение мелодии). Новые жанры с их разнообразными комбинациями ритмического рисунка стиха давали музыке большую свободу.

Мувашшах (создателем его, по данным учёного Ибн Хальдуна, был Обада аль-Каззаз) культивировался главным образом придворными поэтами, в нём чаще использовали примитивные размеры, например рамаль (в XIII в. мувашшах принимает застывшие формы, превращаясь в предмет формалистических упражнений).

Заджал (широкое распространение этого жанра связано с именем поэта XII в. Ибн Кузмана - одного из первых араб, трубадуров), в известной мере, - народная разновидность мувашшаха. Он всегда опирался на народную традицию, основанную на особенностях андалусского диалекта. Соответствие в заджалах каждому стиху новой мелодической фразы давало простор музыкальному сопровождению.

7. Музыкальная энциклопедия. Арабская музыка. 1 т., М.; 1973, стр.188

8. Музыкальная энциклопедия. Марокканская музыка. 3 т., М.; 1976, стр 451

С XII в. мувашшах и заджал становятся популярными как в Испании, так и по всему Востоку (заджалы Кузмана распевались в арабских странах вплоть до Ирана, по некоторым сведениям, в Багдаде их успех был даже большим, чем в Андалусии) и Северной Африке. Также существовали и другие жанры как, **мужана и атаба, дор** - исполняемый солистом с сопровождением оркестра или ансамбля, тематика в основном героико-патриотическая. Здесь большую роль играют инструменты.

Лаялли - лирическая песня исполняемая сольно в сопровождении ансамбля. Этот жанр широко был распространен от Аравии до Андалусии. Часто этот жанр называли лаялли-маваль. От этого произведения требовалась большая импровизация.

Мавваль - этот жанр встречается в летописях правления Халифа Багдада Харун-Ар Рашида (789-906). Лирико-эпическая песня насыщенная элементами драматизма звучащая в минорном ладу всегда заканчивается словами "ва мавваля!". Исполняется в сопровождении ансамбля. Существуют несколько манер исполнения данного жанра, как состязание между исполнителем и ансамблем в виде вопроса-ответа.

О развитии музыкальной теории в Андалусии свидетельствуют многочисленные документальные источники. Популярен был небольшой труд неизвестного автора "Учение о восьми звуках". В нём приведена настройка лютни (схема такого построения принята в современном Марокко и Алжире; так, например, настраивается алжирская куитра). Эта настройка ограничивает тесситуру до пределов октавы, но увеличивает возможность использования открытых струн, чем облегчает игру.

Арабская музыка получила широкое распространение в христианской Испании. По примеру мусульман христианские правители вводят арабскую музыку в дворцовый обиход. Так при дворе Санчо IV Кастильского были арабские жонглёры, танцоры, виртуозы игры на лютне, флейте, трубе; Альфонс Арагонский в 1329 просил кастильского короля прислать ему музыкантов, играющих на касбе (флейте) и кануне; Педро IV выписал в 1337 арабского музыканта Халезига -

исполнителя на ребабе; при дворе Хуана II выступала труппа арабских жонглёров из Валенсии во главе с Масудом (1389). Арабская музыка прочно вошла также в жизнь испанского народа, несмотря на противодействие церковных властей, пытавшихся помешать испанцам приобщиться к обрядам "неверных".

Андалусская музыка завоевала признание и оказала влияние на музыкальное искусство Магриба. Уже в начале X века учитель Мунис аль-Багдади открыл в Керуане первую музыкальную школу. Центральные и окраинные районы Магриба значительно меньше, чем Тунис, подвергались влиянию Сирии и Ирака. В XIII в., после изгнания мавров из Испании (в результате Реконкисты к середине XIII в. в Испании остался лишь Гранадский эмират) и эмиграции арабов в Северную Африку, в берберских поселениях возникают культурные очаги, где продолжают существовать традиции андалусских городов.

Среди музыкантов и теоретиков на Западе выделялись:

в Кордове - философ Ибн Баджа Авемпас - певец, виртуоз-лютнист, теоретик (его теоретический труд, резюмирующий существующие сведения о музыке, по своему значению приравнен к трудам аль-Фараби), Мухаммед бен Хайра, музыкант Ахмед бен Кадим, импровизатор на лютне, певец и композитор Исхак бен Симеон;

в Севилье - автор популярных заджалов Абу бен Джахдар, музыканты Абу Бакр аль-Хассар, Обайд Аллах бен Джафар, Абу Бакр бен Сарим, Абу Бакр Сабун (автор изысканных мувашшах);

в Арагоне - поэт Абу Бакр из Сарагосы;

в Валенсии - Ибн Харик, Ибн Зайд аль-Хаддад; в Мурсии - Ибн аль-Фадель, Ибн Наджи, а также бродячий музыкант негр Махлаф;

в Бее - Ибн Каджат;

в Гранаде - Абу аль-Хусейн Али бен Хамбра (крупнейший теоретик, композитор).

Инструментарий. Таким образом, историческое явление арабской музыки, ее формирование, ладовые построения связаны, в целом, с инстру-ментальной музыкой. Для

исполнения музыкального фольклора и жанров профессиональной музыки почти всех народов используется известный инструмент ал-уд. Кроме этого, смычковый рабаб, танбур с коротким грифом (по определению Фараби "ат-танбур ал-багдади"); среди ударных широко распространены дафф, нугара, дарабукка, ат-танбура, табла; среди духовых - мизмар, аргул. В профессиональном музыкальном исполнительстве применяются такие инструменты, как конун, сантур, мизаф.



Арабская музыкально-поэтическая культура глубоко впитывается в народные традиции Испании. После возвращения арабов с полуострова Пиренеи на протяжении нескольких веков среди трубадуров и менестрелей звучат андалусские гармонии. Это влияние было настолько сильным, что даже согласно закону христианского религиозного совета христианам запрещается принимать участие в праздничных церемониях и свадебных обрядах мавров. В соответствии с этим указом, запрещается привлечение арабских музыкантов в христианские религиозные церемонии. Начиная с XI-XII веков, арабы вынуждены покинуть полуостров Пиренеи, они переходят в Северную Африку и приносят с собой редкие музыкальные инструменты Андалузии. Поэтому нубы Алжира, Туниса и Ливии в культуре арабов до сих пор считаются "андалусским стилем".

Начиная с XIII века, подобно культуре Среднего и Ближнего Востока, музыкальные традиции Магриба также пережили период упадка. Основной причиной этого регресса (деградации) является свержение государства Аббасидов на Востоке и непрерывные крестовые походы в Магриб. Великий мыслитель, полководец и государственный деятель Магриба Ибн Халдун в своем произведении "Введение в историю", заказанным Амиром Темуром, в разделе "Об



искусстве песнопения" дает ценные сведения о периоде расцвета музыкального искусства в Андалусии, об истории, традициях и регрессе. Это произведение можно расценивать как образец музыкальной социологии с его описаниями о появлении в целом форм искусства на примере музыки, их развитии и угасании в связи с социально-экономической жизнью общества.

Что касается еще одной стороны содержания музыки Магриба, традиции Марокко, Алжира, Туниса и Ливии отличаются от творческих направлений Востока. Нубы и андалузские акростихи отличаются устойчивостью стиля, простотой формы, краткостью изложения, яркой выразительностью, лаконичностью мелодических построений. Для развития мелодии чаще всего применяется принцип вариационности. В то же время, форма припева, обменявшись с темой инструментального проведения, становится близкой форме рондо⁹.

Начиная с XVIII века традиционная музыка народов

9. Музыкальная энциклопедия. Арабская музыка. 1 т., М.: 1973, стр.188

Магриба развивается под влиянием тюркской музыки. В музыкальной культуре арабских стран средиземноморья, входивших в состав тюркской империи Османа на протяжении более двух веков, нашли отражение инструментальные жанры (башраф, самои) традиционного тюркского искусства.

В первой половине XX века под влиянием европейской культуры в традиционное ансамблевое исполнительство Магриба вводятся такие инструменты, как скрипка, виолончель, альт, среди духовых - кларнет флейта. Однако, это культурное влияние, будучи средством стилистического развития и художественной эстетики, не препятствовало прелести и своеобразию их ярко национальной музыки.

Вопросы по теме:

1. Что вы знаете об арабской музыкальной культуре Магриба?
2. Расскажите об этнической истории народов Андалусии
3. Кто является основателем музыкальной школы в Андалусии?
4. Что вы знаете об инструментальной музыке Магриба и назовите музыкальные инструменты.



АРАБСКАЯ МУЗЫКА. МУЗЫКА АЛЖИРА, ТУНИСА И МАРОККО

Алжирская музыка неотделима от музыки других стран Магриба. Наиболее близка она к марокканской. Древнейший народный слой её связан с музыкой берберов, в южном Алжире она частично представлена музыкой сахарских негров. В средние века Алжирская музыка испытала воздействие арабо-иранских традиций, в XIII-XV вв. - мавританской, с XVI в. - турецкой музыки. Все эти наслоения отразились на мелодике, инструментари, манере исполнения. В современности Алжирская музыка проявляется в связи с музыкальными культурами Ближнего

Востока, Европы и Америки (джаз).

Народная музыка Алжира характеризуется одноголосием, основанным на 7-ступенных ладах, ритмическим многообразием. Преобладают вокальные жанры. Каждый район имеет собственные песни. Народные бродячие певцы повествуют в касыдах (музыкально-поэтическое про-изведение) об исторических событиях, восхваляют народных героев, воспевают любовь, женскую красоту и т.п.



Из музыкальных инструментов распространены гасба (флейта), гайта (волынка), бендир (испан. *randero*, большой бубен без бубенчиков), тбел (лат. *tabula*, барабан; употреблялся также как знак власти вождей). В берберских районах встречается раита (волынка). У туарегов Сахары, которые в наибольшей мере сохранили самобытные черты народной алжирской музыки. Основными музыкальными инструментами являются ганга (плоский барабанчик) и имзад (полусферический корпус обтягивается кожей, единственная струна крепится без колка затягивающейся петлёй; на имзаде играют женщины). У некоторых туарегских племён сохраняется древний тип берберской мелодии, созданной до прихода арабов в Африку.

Постоянные участники алжирских народных гуляний - негры-танцоры, аккомпанирующие себе на однострунной гитаре (гугей), сделанной из черепахового щита. Иногда составляются оркестры (т.н. сиди гнауа), в которые входят барабаны (тбел или банга) и кларнет. Распространены также большие железные кастаньеты (кракеб). Исполнители на кастаньетах и барабанах (разной тональности и формы) выстраиваются один против другого; обе шеренги движутся, то сближаясь, то расходясь, в общем ритме, а между ними выписывают восьмёрки танцоры, делая синкопированные

остановки. Подлинная народная музыка звучит главным образом во время праздников на ярмарках и гуляниях, где выступают **меддахи** (рассказчики, аккомпанирующие себе на бубне), **гауали** (своего рода народные барды-певцы), поющие любовные поэмы XVIII в. - алжирского поэта Сиди Бен Али и в особенности любимого тлемсенского - Ибн Месаиба. Популярны также романсы Абдалла Бен Керриу из Лагуата в Сахаре, творчество которого относится к концу XIX - 1-й четверти XX вв.

Классической алжирской музыкой (**ала**) считается музыка Гранады, преобразованная в алжирской (скорее общемагрибской) манере. Одним из характерных видов классической алжирской музыки являются **нубы**¹⁰ (ряд отрывков, исполняемых в одной и той же музыкальной манере). Нубы различаются по своему ладовому строению. Существовали многочисленные андалусские нубы. Певец аль-Хайк (Мухаммед ибн аль-Хасан аль-Хайк) свёл их к 11 основным (в 1786 он выпустил сборник нуб).

Широко исполняются нубы: сика, зидан, гриб-диль, хзина, майа, рамель-майа, мезмум, муаль, джарка. Некоторые из них слились с турецко-иранскими мугамами (например, иранский раст, соединившись с андалусским диль, получил в алжирской музыке новое название - раст-диль), такие турецко-иранские мугамы, как Ирак и Ушак, также легли в основу алжирских нуб. Нуба состоит из увертюры таушийа (часто к андалусской увертюре таушийа добавляется турецкая увертюра башраф), своеобразной прелюдии (истихбар) и 5-частного построения - своего рода 5 ритмических вариаций на один мотив (каждая часть выдержана в одном характерном ритме): неклаб (с двойным ритмом), дердж (вид адажио), мседдар (модерато), энсираф (ларго) и мохлес, или мухаррак (финальное аллегро). Увертюру исполняет оркестр, прелюдию - певец с оркестром, следующие 4 части поёт шейх (дирижёр), обычно играющий на лютне, последнюю часть - одноголосный хор. Инструментальные эпизоды идут в быстром темпе, вокальные - в

10. Музыкальная энциклопедия. Алжирская музыка. 1 т., М.; 1973. Стр.103

медленном. Инструментальное сопровождение не прерывается на протяжении всей нубы, но при вступлении голоса оно приглушается, становится мягким ритмическим фоном.

В разных городах нубы исполняются в своей манере, наиболее традиционно - в Тлемсене (хотя в оркестре "ан-Наср", созданном Селламом Бенбуштой, ребабисты заменены скрипачами). Состав классического оркестра: лютня (уд), канун (щипковый инструмент, имеющий 72 струны), ребаб (рбаб, 2-струнный, один из предков скрипки), маленькая тростниковая флейта, тар (бубен с круглым ободом и бубенчиками по краям), дефф (бубен с квадратным ободом), дарбука (глиняный сосуд с отверстием, затянутым мембраной, по которой ударяют рукой). В XX в. к этим инструментам стали иногда добавлять фортепиано. Многие инструменты классического оркестра почти исчезли.

Видимо, более не изготавливаются 72-струнный канун и 2-струнный ребаб. Редкие инструментальные мастера (например, Шаффа в г. Алжир) утратили андалусскую традицию производства лютней. Они возрождают традиции итальянских мастеров Кремоны и Неаполя, изготавливая преимущественно мандоли.

В начале XX в. в Алжире получил распространение жанр музыкальной драмы, созданный Мохиддином Баштаризи - автором многочисленных популярных песен и музыкальных пьес: "Фако", "Дар Биби", "Айша Бузбийель", "Неккар аль-Хир", "Букернуна" (ставятся в театрах городов Алжир и Оран).

Большой популярностью пользуется в Алжире "аль-джад" - род лёгкой музыки, возникший в XX в. Взаимовлияние классической и народной музыки привело к созданию этого специфически магрибского (точнее алжирского и марокканского) жанра. Аль-джад имеет несколько разновидностей: касыда (длинная касыда со многими частями - касмами, включающими по несколько строф с припевом), хаузи (использует стихи с перекрёстными рифмами), бит ва сиях (чередование музыкальных отрывков, исполняемых без слов), аруби (песня) и др. Оркестр аль-джада с небольшими изменениями повторяет состав классического оркестра: уд,



каманджа (турецко-персидский- кеманча), мандоль (неаполитанская мандолина), тар, дарбука. Иногда добавляются аккордеон, банджо, фортепиано. Непревзойдённый мастер аль-джада - композитор, дирижёр и певец Хадж Мухаммед аль-Анка талантливо использует импровизацию, орнаментацию (ханаш), сопоставление разных ритмов (тамджиз).

В Алжире работает Национальный институт музыки, имеющий 3 отделения: фольклорное, исследовательское, педагогическое.

Алжирская музыка привлекала внимание европейских музыкантов. В 1853-1865 гг. в Алжире жил и работал французский композитор и музыковед Ф. Сальвадор-Даниель, собравший около 400 алжирских и других арабских народных песен, автор оперы на сюжет из алжирской народной жизни, исследования "Арабская музыка..." (отд. изд. 1863), сб. "Альбом двенадцати арабских, мавританских и кабилских песен". Одну из нуб (зидан) использовал К. Сен-Санс в "Алжирской сюите" (1879). Алжирские мелодии собирал и гармонизовал русский композитор и пианист А. Ф. Христианович (в 1861). Мелодии из его сборника использовали А. П. Бородин (романс "Арабская мелодия") и Н. А. Римский-Корсаков ("Антар").

Нубы

Жанр "высокого стиля" в профессиональной музыке устной традиции арабских народов Магриба называется "навба" или "нуба".

Подобно странам Северной Африки в музыкальной теории Египта понятие "маком" связано с особенностями ладового построения и тональной высотности произведения. В отличие от этого понятия, термин нуба обозначает особенности жанра, стиля и формы.

"Нуба" в переводе означает последовательность, круг. Историческое происхождение нубы (на узбекском "навбат"¹¹) связано с культурой города Аббасидов IX-X веков и берет начало от обычаев привратников, ночной и полицейской стражи с их военными ритмами на ударных инструментах (науба, довул, нагора), а позже, начиная с X века нуба становится вокально-инструментальным циклом, исполняемым придворными музыкантами на народных инструментах. Как известно из сведений историка Ан-Насави ("Жизнеописание султана Джалал-ад-дина Манкбурна"), после победы над каракитаями султан Алауддин Мухаммад Хорезмшах под псевдонимом Искандар ас-Сони вводит обычай исполнения "нубы Зулкарная". Эта "нуба" исполнялась на двух золотых барабанчиках (нагора) с помощью палочек, украшенных золотом и драгоценными камнями при восходе и закате солнца, пленными полководцами и правителями¹².

Сохранение термина "ситора" (лад) в смысле нубы и инструментального ансамбля в культуре Магриба свидетельствует о древности музыкальных традиций этого народа и органической связи с культурой Востока, в частности Средней Азии. Из любого источника (ал-Исфгани, Ибн Халдун) очевидно, что формирование и развитие цикла нуба в Андалусии связано с деятельностью Зирьяба.

11. Низамов А. Нубы стран магриба и их связи с Шашмакомом. Библиотека ГКУз, Т.: 1976 (дипломная работа).

12. Башир Хадж Али. Алжирская музыка сегодня. Музыка народов Азии и Африки. Вып. 2. М.: 1973, стр. 408



По своему строению сегодняшние алжирские нубы многочастные и подобны циклу сюиты, обычно алжирские нубы делятся на большие (макро) и малые (микро) циклы.

Существующие в практике современного Магриба 3 местных отличающиеся стилем и количеством циклов. Это направления Константина Алжира и Тлемсен. Несмотря на это, можно привести названия 12 нуб (макроцикл) национальной музыки Алжира:

- | | |
|-----------------------|------------------|
| 1. Дил. | 7. Зидан. |
| 2. Мжанба (Мужаннаб). | 8. Сика (Сегох). |
| 3. Хсин (Хусайни). | 9. Расд (Рост). |
| 4. Рамал. | 10. Мазмум. |
| 5. Рамал-майя. | 11. Расд — дил. |
| 6. Гриб (Гариб). | 12. Майя. |

В местном стиле Тлемсена существует 16 нуб:

- | | |
|---------------|--------------------|
| 1. Дил | 9. Расд |
| 2. Мжанба | 10. Мазмум |
| 3. Хсин | 11. Расд — дил |
| 4. Рамал | 12. Майя |
| 5. Рамал-майя | 13. Ирак (Ирок) |
| 6. Гриб | 14. Чарга (Чоргох) |
| 7. Зидан | 15. Маввал |
| 8. Сика | 16. Грибат ал-Хсин |

Каждая нуба, в свою очередь, состоящая из 12 частей, представляет маленький цикл (микроцикл):

- | | |
|----------------------|-----------------------|
| 1. Даври. | 7. Таушия (Инсирафат) |
| 2. Мчалаия | 8. Инсираф |
| 3. Мастахбар (Тауши) | 9. Хлас |
| 4. Мсаддар | 10. Тауши алкамал |
| 5. Бтайхи | 11. Наклаб |
| 6. Дарж | 12. Барвал |

Будучи отстраняющий связкой упомянутый 12-частный микроцикл нубы в определенном исполнении и в каждом творческом или местном стиле меняет свою структуру. Как правило, исполняется цикл из 7-8 частей.

Основные части, присущие всем направлениям и стилям неизменного микроцикла нуб Алжира:

1) **Мсаддар** - вокально-инструментальная часть, два раздела формы рондо - курси (инструментальный проигрыш) и ответ. Мелодические фразы курси второго раздела "хсин" (Хусайни) развиваются импровизационно и после непрерывного развития подключается к центральной части Аудж. Раздел фурувард (Ражва) является логическим итогом Мсаддара. Мсаддар состоит из 5 частей, припева и рондо.

2) **Бтайхи** - вторая часть нубы. Здесь сохраняются принципы формообразования (рондо-припева) первой части (Мсаддар), основанные на новых, легких и изящных мелодиях вокального и инструментального произведений. Размер бтайхи обычно 4/4.

3) **Дарж** будучи вокально-инструментальным разделом, основывается на мелодиях Мсаддар и Бтайхи, и исполняется в танцевальном характере на основе ритмов с размерами 3/4 или 3/8.

4) **Инсироф** - инструментально-вокальная часть, начинается с инструментального вступления. Вокальные и инструментальные разделы этой танцевальной части основываются на размерах 5/8, 3/8, 10/8.

5) **Хлас** - содержательная, динамическая и образно-эмоциональная вершина цикла нуб. Здесь происходит

взаимообмен ансамблевых проведений. Основную смысловую роль выполняет группа певцов. Хлас приходится на место финала и является смысловым заключением всего цикла. Он основывается на легких танцевальных гармониях, напоминающих народные празднества. Хлас всегда опирается на танцевальный ритм с размером 6/8.

Цикл нуба, кроме вышеупомянутых 5 частей, состоит также из вспомогательного раздела. Вступительная часть, называемая "давра" представлена двумя большими разделами:

1. **мчалаия** - инструментальная пьеса со свободной ритмикой импровизационного склада

2. **истихбор** (Истифтах) - вокально-инструментальный раздел, связка между таушия (тушийя) - инструментальными разделами. Таушия излагает душевно-эмоциональное содержание, мелодико-гармонические, ритмические и ладовые основы всего цикла нубы. В отличие от основных вступительных частей, таушия опирается обычно на ритм с размером 2/4.

Нубы опираются на поэтические тексты выдающихся образцов арабской поэзии, основанных на стихосложении аруз. Подобно жанрам профессиональной музыки устной традиции всех народов Востока, в них также отчетливо проявляется значение песенных строк. Однако, в процессе формирования и развития нуб, инструментального раздела с их устойчивыми структурами приобретают важное драматургическое значение.

Нуба в практике современного Алжира считается основным творческим направлением и чувствуется его влияние на другие местные традиции. Вокально-инструментальный ансамбль "Ал-Карнатийя", специализирующийся в основном на нубах Алжира, прославился в странах Европы и Азии.

Нубы Алжира, реформированные известным теоретиком XX века, искусствоведом Салохиддином Мухаммадом ал-Махди, сегодня признаны в качестве общего ладового построения во всех странах Магриба. Предложенные Салохиддином ал-Махди лады нуб - это теоретическое обобщение ладово-макомных связей, применяемых в практике нуб XX-XXI веков.

МУЗЫКА ТУНИСА

Музыкальное искусство Туниса занимает особое место среди музыкальных культур стран Магриба (Арабского Запада), оно сложилось под воздействием греческой, финикийской, римской, турецкой и др. культур. Их влияние было обусловлено географическим расположением страны и спецификой её исторического развития. Так, разнообразно происхождение основных звукорядов, используемых в музыкальной практике страны: хусейн унаследован от финикийян, сика заимствован из Персии, раст диль - вариант арабского раста, а мазмум и мхайр сика тождественны европейскому мажору и минору. Музыка Туниса связывается с традициями арабской культуры. В VII в.



борьба народных масс получила поддержку со стороны арабов-мусульман, военные отряды которых пришли на территорию Туниса в 647 г. Приход арабов и включение Туниса в состав халифата Омейядов связали развитие страны с центрами мусульманской цивилизации. Этот период, называемый "бедуинским", характеризуется в основном несложными по форме песнями, часто носящими ритуальный характер. Музыка и поэзия были неразрывны, что нашло выражение в традиционной фигуре поэта-музыканта - шаира. Песни сопровождали различные трудовые процессы, ритуалы, церемонии. Ислам, распространившийся в арабских странах, не способствовал развитию музыкального искусства. Музыкантам приходилось преодолевать различные ограничения и регламентацию¹³.

Особое значение для музыкальной культуры стран Магриба имела так называемая андалусская школа. Андалусские традиции, сложившиеся на юге Пиренейского полуострова, получили развитие в конце VIII века, когда выходцы из Андалусии стали расселяться по всему Магрибу.

Классическая музыка в Тунисе, как и в других странах Магриба, представлена циклическими композициями - нубами, включающими вокальные (они доминируют) и инструментальные части (некоторые из них исполняются в сопровождении танцев). Вокальные части (в которых используется главным образом классическая арабская поэзия) поются солистом или хором в унисон. Структура нуб, каждая из которых использует только один лад, варьируется в различных странах Магриба. Полный цикл нубы включает в себя несколько основных разделов. Вступительная часть, исполняемая инструментальным ансамблем или солистом в свободном ритме - истифтах, экспонирует характерные черты данного лада (макама) - специфику внутрिलाдовых тяготений, основные мотивные образования, типы мелизматике и т. д., что в совокупности служит выражением эстетической сути данной нубы. Затем следует инструментальная часть мсаддар, основанная на жёсткой метро-ритмической схеме. Далее идёт несколько вокальных разделов - абьят, бтайхи, баруэль, таушийя, дардж и хатм (названия этих разделов определяются основной ритмической фигурой, которая исполняется ударными). Они перемежаются небольшими инструментальными интерлюдиями дхоуль в стиле истихбар (туниское название таксима). В классической Тунисской музыке существовало 24 нубы, в современном Тунисе сохранилось 13.

В отличие от восточноарабских стран, где музыка стала достоянием элиты, сделавшись утончённым искусством, привилегией музыкантов-профессионалов, музыка Магриба была более демократичной. Даже многие песни Зирьяба стали восприниматься как народные. Параллельно с классической арабской одой - касьдой под влиянием ряда культурных традиций, сложившихся на Пиренейском полуострове, стали развиваться новые формы строфического стихосложения, а с ними - и новые музыкальные формы. Если структура стиха в касьде приводила к бесконечным мелодическим повторам, то в мувашшахе (опоясанный) она давала возможность целого ряда комбинаций мелодического рисунка. Мувашшах культивировался в основном прид-ворными поэтами.

13. Музыкальная энциклопедия. Тунисская музыка, V т., М.; 1981, стр.634

Заджал (мелодия) – форма религиозного песнопения с текстом на разговорном арабском языке с примесью испанского – практиковался обычно трубадурами; его появление и распространение связаны с именем Ибн Кузмана (XII в.). Заджал приобрёл большую популярность, проникнув на восток вплоть до Ирана. В это время музыка Магриба вызвала большой интерес в Испании, в крупнейшие города которой приглашаются музыканты из Марокко, Алжира, Туниса. В этот же период устанавливаются важнейшие виды инструментов, в основном общих для стран Магриба: из *струнных* это несколько разновидностей лютни (уд) – 4-х струнная, ладовая, без-ладовая, рабаб (ребек, смычковый инструмент), канун (72-струнный щипковый инструмент типа гуслей, очень распространённый в Тунисе); из *духовых* – касба (тип



продольной флейты), зорна, или зукра (тип вост. гобоя – сурны); многочисленные *ударные* – таар (круглый бубен), бендир (бубен, металлич. пластинки на котором заменены струнами), даф (бубен с квадратным ободом), барабан дарбука, тбала (парные барабаны) и т.д.¹⁴

Развитие искусства и культурных контактов привело уже в начале X в. к открытию в Кайруане первой в стране музыкальной школы, основателем которой был учитель Мунис аль-Багдади. Менее века спустя певец,

музыкант и крупный учёный Абу Сальт Омейя, обосновавшийся в Махдии, а затем в Палермо, привёз с собой множество новых сочинений композиторов др. стран.

Главным оплотом традиций культовой музыки были религиозные братства, вокруг которых группировались певцы, композиторы и теоретики. В большинстве арабских стран эти братства были тесно связаны между собой, обменивались представителями, опытом, в т. ч. музыкальным. Первым и наиболее влиятельным религиозным обществом в Тунисе было братство "**Шазилия**", основанное Абу-ль-Хасаном аш-Шазили (1197-1275). Марабуты "Шазилии" развивали традиции пения стихов из Корана, импровизации в стиле марзукия на темы из жизни пророка – внеметрическое пение в ладу диль, состоящем из двух тетрахордов типа тон –3/4 тона –3/4 тона. С культовой практикой "Шазилии" было связано распространение в Тунисе зикра (радения) – ритуального ритмического танца, исполняемого ночью группой дервишей, располагающихся в два ряда; танцуя в трёхдольном ритме, они в чистую кварту интонировали имя всевышнего: "Аллах, Аллах...".

Другое религиозное братство, основанное Сиди бу Саидом аль-Беджи (1156-1230), ввело в практику хоровое пение. При этом женский хор пел обычно в сопровождении ударных инструментов типа бендира, дарбуки, тара и дафа, а мужской – мезуэда, бендира и корнемузы.

Большое значение для дальнейшего развития музыки Туниса имело творчество **Сиди Дрифа** (XIV в.) – поэта и композитора, выработавшего новые принципы соединения музыки и текста. Практика культовой музыки различалась в разных школах и направлениях, возникавших в средние века в Северной Африке. Одно из наиболее популярных направлений духовной музыки связано с деятельностью общества "**Аруссия**", созданного в XV в. Сиди бен Аруссом. Общество выработало свою манеру исполнения культовой музыки: мужской хор, располагающийся кругом, медленно двигался в соответствии с характером исполняемой музыки, под аккомпанемент бендира. Несмотря на существование определенного репертуара песнопений, солисты имели

14. Музыкальная энциклопедия. Тунисская музыка, V т., М., 1981, стр.635

возможность импровизировать и даже выходить за пределы установленного лада.

Песнопения религиозного братства **"Суламия"** (основано в Ливии в начале XVI века Сиди Абдессаломом Ласмаром) бытуют и ныне. В начале XVI века Тунисе, как и во всей Северной Африке, действовали марабута марокканского духовного братства **"Исауия"** (основано Сиди Мухамедом бен Иссой). Их культовый церемониал состоял из 2 разделов: в первый входили песнопения и танцы, во второй - игры, сопровождаемые музыкой. В это время формируется группа наиболее употребительных ладов: раст-диль (туниССкий вариант арабского раста), сика, майя и рамель-майя, исфахан, мезмум, неск. разновидностей лада хзина (в т. ч. пентатонные). В числе наиболее распространенных ритмических формул - абъят, бтайхи, барруэль, таушийя, дардж, хафиф и хатм.

Пору расцвета переживала традиция исполнения нуб: музыканты инструментального ансамбля, сидя на коврах, чередовали пение с инструментальными интермедиями; танцоры, расположенные в ряд, параллельный хору, выкрикивая имя Аллаха, двигались соответственно ритму и мелодии. Когда темп песнопений убыстрялся, доходя до кульминации (ритм хамари), движения танцоров становились экзотичными.

В 1574 Тунис стал частью Османской империи. Турецкое влияние на туниССкую музыку выразилось в распространении безладовой лютни, а также в исполнении башрафа (увертюра), своеобразных инструментальных пьес, которые стали служить вступлением к вокальным пьесам.

К XVII в. андалусское влияние, распространявшееся в основном марокканскими религиозными братствами, значительно уменьшилось. Наблюдался общий упадок музыкальной жизни стран Магриба. Новый подъем был связан с распространением вокальной музыки берберов Сахары, основанной на пентатонике. Этот стиль ввели марабуты из религиозного братства **"Тиджания"**, созданного Сиди Ахмедом ат-Тиджани (1737-1814), и подхватили члены братства **"Алавия"**, основанного Сиди бу Али в г. Нефт (Джерид, Юго-Западный Тунис). Новый стиль быстро вошёл

в быт городов Магриба. Значительную роль в его распространении сыграл выдающийся учёный, поэт и музыкант Сиди Брахим Рийахи (1767-1849).

В 1881 французский войска оккупировали Тунис. Установление французского протектората и широкая европеизация туниССкого общества, в частности распространение европейской системы образования и культурных (в т. ч. музыкальных) институтов европейского типа, не оказали существенного влияния на развитие ТуниССкой музыки.

Возрождение интереса к национальной классической музыке было связано с основанием общества **"Рашидия"**. Созданное в 1935 группой молодых музыкантов по инициативе генерала Мустафы Сфара (бывшего мэра г. Тунис), оно ставило целью сохранение музыкального наследия страны и развитие национальных традиций. Общество было названо в честь Мухаммеда ар-Рашида (3-го правителя из династии Хусейнидов), который оставил трон, чтобы посвятить себя музыке (он учился у выходцев из Андалусии). Считают, что именно он довёл до совершенства специфическую туниССкую форму нубы. Члены общества **"Рашидия"** записали множество традиционных песнопений. Они создали курсы по подготовке исполнителей традиционной музыки - вокалистов и инструменталистов, организовали на Радио еженедельную программу, в которой выступали ведущие исполнители страны, способствовали появлению новых музыкальных композиций, построенных на принципах традиционных песен и инструментальной музыки.

После провозглашения независимости Туниса в 1956 оркестр общества **"Рашидия"** вошёл в состав коллективов национального радио. Общество **"Рашидия"** организовало курсы по обучению музыке. Заметное воздействие на развитие ТуниССкой музыки оказало творчество выдающегося музыканта Хмаиса Тэрнана (1894-1964), одного из основателей **"Рашидии"**, организатора Ансамбля классической музыки в Бизерте. Популярностью пользуется ТуниССкая национальная группа народного искусства. Среди музыкантов: исполнители

на национальных инструментах Али Срити (уд), Хассейн Харби (канун), Хатоуи (зорна), Мухаммед Эбделли (мэзуэд), певцы Шри Аджедж, Хмайес Хаснауи, С. Будина, певицы Салиха Зохра Фаиза, Мунира Чикаути, Фатхия Каири, Муния Хджаидж, Ванилла и др.

Ценным вкладом в развитие национальной музыкальной школы явились теоретические работы Салаха аль-Махди, Садыка аль-Баруни, Хамади бен Османа, Мухаммеда аль-Хабиба и Фатхи Згонди. Большое значение имеет деятельность государственного секретариата по делам культуры и информации (Отдел изящных искусств). Он организовал несколько конгрессов, на которые были приглашены ведущие музыканты Туниса. Многие из них участвовали в записи нуб, часть которых издана. В дальнейшем были записаны многие сочинения в стиле мувашшах, заджал, хуроль. Были проведены конференции по проблемам ладов и ритма, в которых участвовали многие видные музыканты Магриба.

Национальная консерватория музыки, танца и народного искусства создана в начале 60-х гг. (её возглавлял Джазири Хамади). В 1957-1961 годах директором консерватории - видный специалист в области арабской музыкальной культуры, ведущий композитор, исполнитель на ряде инструментов, президент Национального музыкального комитета Салах аль-Махди. В консерватории проходят подготовку исполнители традиционной музыки (инструменталисты и вокалисты). Наряду с освоением национальной музыки изучаются традиции европейского искусства. Второй по значению является консерватория в Сфаксе. Почти в каждой школе и коллеже имеется общество традиционной музыки. В 1962-1965 существовал симфонический оркестр, созданный композитором и дирижёром Энисом Фулейхеном. Он исполнял классическую и тунисскую музыку.

Продолжают развиваться традиции музыкального театра. Театральное общество было организовано в Тунисе в 1908 г. В 1920 г. в Тунисе появилась арабская оперетта, представленная произведениями Бадии Массабри. Получила известность певица Фатья Хиари и др. Возникло много



Танцы тунисских женщин

групп. В 1960-1970-е гг. возродился интерес к театру фольклорного типа, где большую роль играет музыка ("Театральная группа Юга" из Гафсы, и др.). В 1965 создан Международный культурный центр в Хаммамете. Одним из мировых центров фольклорного исполнительства стали Карфагенские фестивали¹⁵ народного искусства, на которые съезжаются тысячи участников из десятков стран. В 1975 состоялся 8-й фестиваль. В XXI веке Тунисская музыка остается очень популярной среди стран Арабского Магриба.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА МАРОККО

Марокко - государство в Северо-Западной Африке. Полное официальное название - Королевство Марокко (араб. المملكة المغربية аль-Мамлякату ль-Магрибияту). Столица - Рабат. Численность населения - около 30 млн. (2007). Основную часть населения составляют мароканские арабы и берберы. Помимо этого проживают французы, испанцы, португальцы и др. Официальный язык - арабский¹⁶.

Музыкальная культура Марокко - результат взаимных влияний культур берберов и арабов. "Чистые" образцы берберского искусства сохранились в центральной части Марокко, главным образом в отдалённых сельских местностях. Для него типична тесная связь музыки с поэзией и танцем.

Наиболее распространённый жанр - коллективный танец с пением. Различаются искусство **ахиду** (берберов, живущих

15. Карфаген - финикийское государство со столицей в одноименном городе, существовавшее в древности на севере Африки на территории современного Туниса.

16. Кодиров П. Жахон мамлакатлари. Т.; 2009, стр.51



на северо-востоке этой области) и **ахуах** (берберов преим. племени шлехов, населяющих её юго-западную часть). Музыка берберов, живущих вокруг центрального горного района, на равнинах Севера, Запада и Юга, приобрела гибридные формы (например, у земмуров).

Мелодии **ахиду** небольшого диапазона (часто в пределах квинты), преобладает хроматика (используются интервалы меньше $1/2$ тона), господствует пятидольный размер. Часто песни исполняются под аккомпанемент тамбурина. Пение без инструментального сопровождения - тамавайт или ташерафт - носит характер ритмически свободной импровизации (эта песенная форма широко применяется в свадебной церемонии). В ахиду руководящая роль принадлежит поэту-певцу - амессаду, который излагает сначала короткую песню (изли, атемши, тархиул), состоящую из фразы, разделённой ритмически на 2 полустишия, лишённых рифмы и ассонансов. Песню подхватывает хор, сопровождая её притоптыванием и хлопками в ладоши.

Мелодии **ахуах** близки к европейским. Диапазон их - до $1,5/2$ октавы, в звукоряде отсутствуют интервалы меньше $1/2$ тона, распространены нисходящие скачки на сексту, септиму, размер - преимущественно двухдольный.

Музыкальное искусство племени земмуров сложилось под влиянием бедуинов (арабов-кочевников). Земмурские

мелодии - своего рода модулирующая речитация (монотонные подъёмы и спады голоса вокруг основного тона по интервалам, близким четверти-тоновым). Их ритмическое строение (обычно близкое размерам $3/8$, $6/8$) зависит от ритмики силлабического стиха¹⁷.

Музыкальный инструментарий различных бер-берских племён в сущности единый. Из *духовых инструментов* распространены: флейты (касба, по-берберски - таввадит) - диатонические касба хомассия (тростник с 5 узлами, которым соответствуют 5 отверстий), касба устия (более длинная) и хроматическая касба ашария (у земмуров; длина более 75 см, используется в ритуальных обрядах); свирель (по-берберски - арханим, у земмуров - замр) - примитивный 2-ствольный инструмент, близкий по конструкции авлосу (несмотря на спаренные трубки - одноголосный, на нём исполняют простейшие мелодии без гармонических созвучий, допускаемых его конструкцией). Из *ударных инструментов* - тамбурины: бендир (по-берберски - аллун; большой плоский бубен) и тариджа (продолговатый бубен, обычно из глины). К *струнным* принадлежат скрипки - эль-калалджа, у-эртбаб (2-струнная, в современном Марокко её вытеснила европейская скрипка), а также 3-струнная мандолина - гуинбри (излюбленный инструмент шлехов).

Арабская музыка в Марокко - своеобразный сплав испано-арабского и марокканского искусств Арабы, завоевавшие Марокко в начале VIII века, принесли свою культуру и религию. Среди берберов быстро распространился ислам. Многие берберские племена восприняли арабский



17. Музыкальная энциклопедия. Марокканская музыка. 3 т., М.; 1976, стр. 541

язык. В Марокко арабская музыка представлена в основном инструментальными жанрами (развивалась вне связи с танцем и поэзией). Существует классическая (ала и сама) и народная (гриха) арабская музыка. Мелодии ала и сама часто родственны, но их тексты резко отличаются по содержанию.

Ала - искусство светское, придворное, изысканное, развлечение для образованных людей; основой его служит классическая Арабская поэзия. **Сама** - вокальное (не допускает инструментальный аккомпанемент) искусство религиозного содержания (своего рода мусульманские духовные поэмы). Из арабских инструментов распространены кеманча, канун, рта (барабан). Приняты 5 ритмов: бсит, кайму-нусс, бтайхи, коддам, дердж. Те же названия даны 5 разделам вокально-инструментальных циклов - нуб (каждая часть нубы строится в соответствующем ритме).

Гриха - это песни простых людей, основанные на разговорном языке (с обилием обиходных выражений и упрощённым синтаксисом).

В народном творчестве марокканцев большое место занимает религиозная музыка - дикр. Многие дикры не уступают по красоте григорианским псалмам. Они поются главным образом в религиозных общинах (каждая имеет свой дикр), сопутствуют культовым шествиям, погребальному обряду. Среди других жанров - праздничные, колыбельные, трудовые песни, музыка шествий, ритуальных танцев, свадебных церемоний.

Известностью пользуются композиторы А. Агуми, М. Шекруни, С. Шарки и др.

В Марокко работают: 3 оркестра Радио (симфонический, андалусской музыки, фольклорный), Национальный фольклорный ансамбль; консерватории в Мекнесе, Танжере, Касабланке, Национальная консерватория музыки, танца и драматического искусства в Рабате, Национальная школа музыки и танца в Тетуане, музыкальные общества в крупнейших городах. Начиная с 1960 г. в Маракеше до сегодняшнего дня проводятся популярные национальные фестивали музыкального фольклора.

Вопросы по теме:

1. Что вы знаете об арабской музыкальной культуре Магриба?
2. Расскажите об особенностях музыкальных культур Алжира, Туниса и Марокко?

3. Что вы знаете о вокальных жанрах в профессиональной и фольклорной музыке?

4. Назовите представителей национальных музыкальных школ Туниса, Алжира и Марокко.



МУЗЫКА СУДАНА

Демократическая республика Судан - самая крупная по территории страна Африканского континента (2,5 млн. кв. км.). Население Судана 37 млн. человек и составляет его свыше 600 племён, говорящих более чем на 110 языках. Судан - одно из самых молодых государств Африки, в 1956 г. завоевал независимость.



Формирование ранней государственности на территории страны и возникновение развитых культурных очагов происходили в основном на территории, в долине Нила, непосредственно граничащей с Древним Египтом.

Именно здесь в третьем тысячелетии до н.э. образовалось государство Куш (Древний Судан) которое просуществовало до 350 г. н.э.¹⁸

18. Минковская Э.Е. Египетская религия в Куше. Религия древнего Египта. М.: 1976, с.35

Древнее суданцы создали собственную письменность, религиозную идеологию.

Культура древнейшего царства Куш испытала в значительной мере и в самых различных аспектах влияние египетской цивилизации. Центром древнего царства Куш, являлись города Напате и Мероэ.

Развалины гигантских сооружений в Мероэ, храм, расположенный на горе Джабаль аль - Баркаль, величественные пирамиды Напатско-Мероэтских царей, и многие другие. Памятники минувших поколений являются составной частью современной национальной культуры Судан.

Население древнего Куша говорило на различных языках - на кушитском, древнеегипетском, а также нубитском и мароэтском.

Период IV-VII вв. в истории Судан отмечен упадком кушитской культуры и постепенным распространением христианства.

Однако христианство, несмотря на своё более чем тысячелетнее господство в Судане (до XVI в.), не могло слиться органически с местными кушитскими и языческими традициями. Поэтому в последующие века, в период распространения в Северном Судане ислама, христианство легко уступило свои позиции последнему, не оставляя за собой заметных следов.

Торгово-экономические и культурные связи народов Северного Судана с арабским миром были установлены ещё в далёкие доисламские времена.

В начале VI в. в плодородной и обширной долине Нила появляются кочевые племена, которые, постепенно перешли к оседлому образу жизни.

В 651 г. появляются тесные экономические, культурные связи с местным коренным населением.

Крупнейшая из группы племён, была "**Аш-Шайгия**". Издавна предки аш-Шайгия занимались земледелием в долине Нила.

В начале XVIII в. аш-Шайгия превратилось в самое крупное в экономическом и политическом отношениях племя на Севере.

В быту, в религиозных верованиях и обрядах, в фольклоре аш-Шайгия наблюдается необычайное богатство и разнообразие традиций, это во многом объясняет преемственной связью и органическим синтезом культуры Древнего Судана с африканскими и арабо-мусульманскими традициями.



Музыкальное наследие аш-Шайгия, со своей ярко выраженной локальной спецификой, занимает ведущее место в национальном музыкальном искусстве Судана.

Музыкальное наследие аш-Шайгия, исторически сложилось как бесписьменная традиция, передаваемая из уст в уста, из поколения в поколение. Музыкально поэтическое искусство аш-Шайгия - одна из важных форм общественного сознания, которая отражало социально - культурную историю времени во всей глубине.

В музыке аш-Шайгия отсутствуют в самостоятельном виде развитые инструментальные жанры, поэтому музыкальное искусство в целом продолжает как вокальное и вокально-инструментальное, развивающиеся во взаимоотношении двух пластов фольклора и народно-профессиональное развитие культуры происходило на основе синтеза различных традиций. Синтез традиций наглядно отразился в музыкальном инструментарии аш-Шайгия, который всегда обогащался музыкальными инструментами других племён и народов Судана¹⁹. Кроме инструментов, распространенные в остальных племенах Судана, (например тамбуре, нугара, далбука, бунгуз, ригг, кашаким, аттар, аш-шатам, ан-науба, ан-нихас, ад-дарабука, ат-таб, ад-дингир), здесь бытуют такие, которые характеризуют специфику музыкальный инструментария только аш-Шайгия (например ад-домб). Однако инструментальные произведения в самостоятельном виде не получили распространения у аш-Шайгия, и искусство

19. Салахиддин Хасанин. Песенная культура аш-Шайгия. Автореферат. Т.; 1987.

племени сложилось как песенное. Песенный фольклор племени аш-Шайгия представит собой вид синкретического искусства, где органически взаимодействуют пение (сольное и хоровое), инструментальное сопровождение, магические обрядовые действия и др. атрибуты.

Фольклор аш-Шайгия может быть разделён на две группы:

I. Песни исполняемые в определённое время или при определённых обстоятельствах.

II. Песни исполняемые в любое время и при любых обстоятельствах.

К I-ой относятся образцы прикладного характера (песни о труде, трудовые песни, детские, игровые, колыбельные, ритуальные, свадебные и др. обрядовые).

Ко 2-ой относятся песни предназначенные главным образом для слушания. При этом характерна для I-ой группы синкретичность, несколько меньше проявилась она во 2-ой группе. В последней, например, отсутствуют театрализованные представления, а зачастую, и танцы.

Агани ал-амал (Трудовые песни). Песня в процессе труда у народа, является важным средством облегчения трудоёмкой работы. Образно-эмоциональный строй и структура трудовых песен аш-Шайгия связаны с характером работы. Например: "Аль-Музари" исполняется при обработке земли. В напеве песни доминируют интонация имеющие характер утверждения. Ритмическая формула напева изменяется соответственно структуре стихов. Значение припевных возгласов в звуковысотном контуре напева, чётко обнаруживается в песне "Даг аль-айш" (толчение зерна). Содержание таких песен отражается непосредственно в выразительном смысле интонаций, и в тексте.

Особенно в утверждениях призыва, которые приобретают значение заклинаний. Трудовые песни аш-Шайгия исполняются главным образом, для заклинания на помощь древних земледельцев.

Есть также женские трудовые песни, где отражается женский труд (доения скота, приготовление пищи и др.) Существуют песни связанные с другими видами деятельности: "Агани аль-банашен" (связь со строительством); "Агани аль-руа" (скотоводство, пастушеские песни) и др.

"Агани ат-тукус аль-сарийа" (семейно обрядовые песни) передаваемые из поколения в поколение событие семейной и племенной жизни, сопровождались традиционными обрядами. В свадебных песнях аш-Шайгия символическую и смысловую нагрузку несёт и определённый порядок следования песен. Весь свадебный период поэтапно выполняется по закону обрядов и традиций с музыкальным сопровождением и без него, например: "талаб аль йадд". "Аш-шейла иш аль-лахар" приношение выкупа без музыкального сопровождения например, "аль-машаб" или "аль-хиния" - окрашивание хной и т.д.

"Агани аль-атфал" (детские игровые песни) - синтетическое искусство (сочетание музыки, пения, театрализации, танцев, соревнований и др.). Большинство песен связано с детскими играми, которые выполняют воспитательную функцию. Например, песня "Фат-фат" во время игры детей в хоровод. Детские песни строятся в форме диалога.

"Аль-манахат" (похоронные песни). Исполняются плачи и причитания. Напев песни складывается из интонаций - восходящая кварта и постепенного вдоха. Иногда участники приглашают исполнителей ритмов на ан-наггаре. Под ритм "аль ардо" женщины с плетью в руках совершают ритуальный танец.

"Аль-агани ад-динийа" (религиозные песни). Песни восхваления пророка Мухамеда "аль-мадих ан-набавийа" и поминания Аллаха "аз-зикр". Эти песни возникли в племени аш-Шайгия в эпоху аль-Фундж.

Песни "Аз-зар" (лечение больного) исполняются во время обряда заклинания на выздоровления. Обряд аз-зар распространён у многих племён Эфиопии, Египта, Нигерии и др.

Лирические песни аш-Шайгия, предназначенные для слушания и не обусловленные иными жизненно-бытовыми ситуациями. Также популярны песни "Асани ар-рававие" (песни лодочников).

Существуют и шуточные песни "Аль-агани аль-хазамита" тематика сатиры и юмора.

Песенные жанры народно-профессиональной музыки аш-Шайгия

Помимо чисто фольклорных жанров в музыкальной практике аш-Шайгия бытуют преимущественно лирические по содержанию песни, исполняемые профессиональными певцами. Специфика жанров народно-профессиональной музыки выражается в нескольких параметрах:

1. В плане содержательном, ореоле классической арабской поэзии аш-Шайгия, стихи народно-профессиональных песен имеют любовно и любовно-философскую тематику. Авторы стихов известные во всём Судане поэт: Мухаммад Джийбаллах.

2. В музыкально-стилистическом плане музыка аш-Шайгия характеризуется авторской определённой мелодии исполнителя песен; композиционной масштабностью и структурной развитостью произведений, тесными связями и максимальной приближённостью к жанрам фольклора.

3. В интонационном плане - это длительное, речитативное импровизационное развёртывание мелодии на базе развитых пентатонических ладов.

4. В ритмическом плане - широкое использование полиритмии в синкопированных оборотах.

5. В плане функционирования - наблюдается двойная тенденция: в 1 случае автор стиха, мелодии и исполнитель представлены в одном лице, а в другом - они дифференцированы, т.е. автор стихов, автор мелодии и исполнитель представляют собой разные лица.

Народно-профессиональная музыка аш-Шайгия разделена на 2 группы: вокальная и вокально-инструментальная. Отличительные особенности вокального жанра аш-Шайгия следующие:

- пение без инструментального сопровождения (очень редкое применение инструмента ат-тамбур в припевах, носящих подчиненный характер)

- речитативно-импровизационный склад - ар-рабийя.

- куплетно-вариационная форма, построенная на принципе повторности и принципа сквозного развития мелодии.

Всё эти качества взаимообусловлены и обнаруживают тесную связь с поэтической декламацией проявляющуюся в речитативном распевном характере мелодии в сольном исполнении. Например, песни: "Послание матери сыну", "Асийа" и т.д.

Вокально-инструментальные произведения аш-Шайгия в отличие от музыкальных традиций других народов Востока, например, искусство макамата, характеризуется отсутствием в них цикличности, т.е. объединением нескольких пьес в одно композиционное целое. В большинстве случаев исполнении предшествует распевно-импровизационная "ар-райма". В сольной - "ар-рабийя", зачастую декламируется стих, не входящий в основной стихотворный текст произведения, а только лишь по содержанию близки последнему. Не редко, когда начальные строки основного стихотворного текста произведение исполняется в стиле "ар-рабийя", иногда применяется ат-тамбур. Основные функции "ар-рабийя" заключаются в подготовке и направлении внимания слушателя на общее образно эмоциональное содержание произведения. Большинство ар-рабийя включает в себя лирико-философскую тематику, а особенностью мело-дики ар-рабийя является речитативно-импровизационный склад "иртижал"

Исполнители вокально-инструментальных произведений аш-Шайгия располагаются следующим образом: в середине авансцена находился солист, он же и исполнитель на ат-тамбуре. За ним располагается унисонный хор (3-6 певцов). Слева исполнители на ударных инструментах (аль-бунгуз и табла). Музыканты на сиденьях "аль-курси", певцы солисты - стоя.

Вокально-инструментальное произведение аш-Шайгия начинаются с вокального или инструментального вступления (ат-тамбур или ат-табла-Ударн), представляют собой речитативно-импровизационном тип изложения. Во вступлениях ударными задаётся общая ритмоформула песни, которая не имеет строгой регламентации в отличие от макамата ни в отношении звуковысотной их организации и ни в отношении их внутренней структуры. Они целиком основываются на ритмической импровизации (аш-шаффа, вступление).

Хлопанье в ладони существенный элемент в сопровождении вокально-инструментальных произведений (народная песня "Аль-Азаб" хлопанье в ладони подчёркивает слабые доли, образуя ритм несовпадение с ат-тамбуром), образуя полиритмию. Если вступил танцевальный хор, то оно обычно сопровождается танцами участников народных исполнителей.

Принцип импровизации заложен, прежде всего, в самом устном характере народно-песенного творчества. Существенным фактором, обуславливающим речитативно-импровизационный принцип, выступает также ладовая основа песен аш-Шайгия. Отсутствие полутоновых тяготений, и мобильность перемещение интонационных сильных долей даёт на слабые, и способствует усилению роли импровизационного начала.

Вопросы по теме:

1. Что вы знаете об арабской музыкальной культуре Магриба?
2. Расскажите об особенностях музыкальных культур Алжира, Туниса и Марокко?
3. Что вы знаете о вокальных жанрах в профессиональной и фольклорной музыке?
4. Назовите представителей национальных музыкальных школ Туниса, Алжира и Марокко.

АРАБСКАЯ МУЗЫКА. МУЗЫКА МАШРИКА. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЕГИПТА. УММ КУЛСУМ

Машрик (араб. ал-Машрик "Восток") - территория, изначально включавшая в себя (согласно арабским географам, прежде всего Абу-л-Касиму ибн Хордадбеку) все известные в IX - X веках Восточные земли, включая Индию, Китай, ряд островов Индийского и Тихого океанов вплоть до Японии. В настоящее время определение "ал-Машрик" применяется в арабском языке, как правило, в качестве собирательного обозначения Ирака, Сирии, Иордании,

Палестины и Ливана. Иногда в названный ряд включают и Египет.

Согласно представлениям арабской науки X века (которые основывались, в том числе, и на трудах Птолемея) Земля имеет шарообразную форму, "помещена в пустоту небосвода, как желток внутри яйца..." и "...разделена на две половины линией экватора, который простирается с Востока (ал-Машрик) на Запад (ал-Магриб)". Таким образом, весь свет состоял из четырёх четвертей, и одной из них, что вполне закономерно, являлся Машрик. Позже, после прекращения стремительного распространения Ислама, словом "Машрик" стали именовать лишь земли, расположенные восточнее Мекки (за исключением Аравийского полуострова, обычно не входившего ни в понятие Востока, ни в понятие Запада), которые попали под мусульманское влияние (нынешние Иран, Средняя Азия, Афганистан, Пакистан). После размежевания шиито и суннитов Персия всё чаще исключалась из этого ряда. С XVI века по начало XX века, в период османского владычества, границы понятия "ал-Машрик" сжались до рубежей османских провинций на Ближнем Востоке и, таким образом, приобрели современное очертание.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЕГИПТА

Египет (араб. Миср) официальное название - Арабская Республика Египет. Государство, расположенное в Северной Африке и на Ближнем Востоке (Синайский полуостров). Столица Каир, религия ислам суннитского толка, население 106, 6 млн человек, официальный язык арабский.

Истоки музыки Древнего Египта восходят к эпохе раннего средневековья и история насчитывает более пять тысяч лет, об этом напоминают археологические памятники пирамиды Гизы Большой, сфинкс Карнакский храм, Долина царей с гробницами фараонов в районе Луксора.

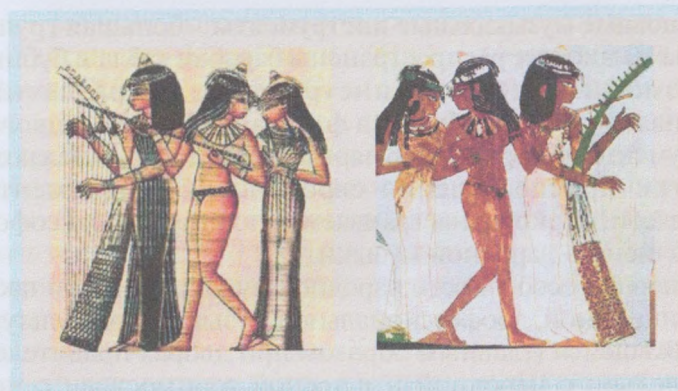
Музыкальный быт сельских жителей (феллахов), составляющих около 2/3 населения страны, резко отличается от форм городского музицирования; своеобразен фольклор жителей пустыни (бедуинов), а также территорий, прилегающих к



Красному морю. Особую область составляет музыка египетских христиан (коптов), сохранившая черты музыкального искусства древности. Народная музыка на протяжении многих столетий передавалась главным образом изустно из поколения в поколение. В средние века были сделаны первые попытки её систематизации, изучения и обоснования теоретических принципов.

Народная музыка Египта - монодическая, основанная на одноголосном и унисонном пении, сохраняет главные черты арабской классической музыки. Звукоряд в пределах октавы делится на 24 ступени, из которых на практике используются лишь 17 звуков. Характерен интервал $3/4$ тона, получивший в современной арабской теории музыки наименование "нейтральной секунды" (средней между большой и малой). Основа построения звукоряда - тетракорд (генс), поступенная последовательность звуков в пределах кварты. Гамма составляется из восьми звуков (путём соединения двух тетракордов), и в ней наряду с основными интервалами, имеющими место в европейской музыке, есть промежуточные, нюансирующие мелодию и не укладывающиеся в европейскую систему.

В музыкальном фольклоре Египта доминирует поэтический материал, составляющий единое целое с музыкальным строем песен и во многом определяющий их характер



Женщины музыканты в древнем Египте

и метроритмическую структуру. Исключительно важное значение имеет ритм.

В песнях преобладает куплетная форма. В жанровом отношении песни подразделяются на ряд групп (вместе с тем стилистические границы между ними весьма условны). Наиболее древними являются **трудовые песни** крестьян, рыбаков, сборщиков хлопка, отличающиеся простотой. Они охватывают узкий диапазон мелодии, включают немного звуков, отличаются чётким и несложным ритмом. Для ряда песен, особенно рыбацких, характерно антифонное исполнение - чередование фраз солистов с речитациями хора на одном тоне. **Обрядовые** песни, также весьма древние и связанные с религиозными праздниками, занимают важное место в жизни народа. Чаще всего они невелики по размерам, охватывают ограниченный звукоряд, связаны с действием - играми, купанием, молением и прочим. Они наиболее разнообразны по складу - от простых, похожих на детские, до насыщенных глубоким чувством, гибких по мелодии, сложных по ритмике.

Ряд песен не может быть отнесён ни к одной из названных разновидностей, они представляют собой развёрнутые жанровые сценки.

Важное место в музыкальном фольклоре Египта занимает инструментальная музыка, включающая песенные мелодии, исполняемые без слов, иногда в сопровождении рассказчика. Широко бытует инструментальная импровизация.

Основные музыкальные инструменты - большая группа ударных (наиболее распространены барабан табла и бубны), всевозможные духовые инструменты из различных материалов (в т.ч. бамбуковая флейта ной), ряд щипковых инструментов (широко популярный канун и др.). Делаются попытки приспособления европейских инструментов (аккордеон; скрипка, настраиваемая по квартам; саксофон) к исполнению народной музыки.

Основные особенности народной музыки присущи также и традиционной, профессиональной музыкальной культуре, развивавшейся (главным образом при дворах правителей) параллельно с народной и в тесной взаимосвязи с ней. Вместе с тем профессиональная традиционная музыка отличается значительно большей сложностью, что делает её мало доступной широким массам.

Традиционная музыка подразделяется на различные вокальные и инструментальные формы-модели, в рамках которых строятся сложные, богато орнаментированные импровизации и законченные пьесы. Наиболее распространённые *вокальные формы* - кассида, мувашшах, дор, байяти, сэба; *инструментальные формы* - такасим, дулаб, башраф, техмила и др. Особое место в жизни народа Египта занимают формы религиозной музыки.

На развитие Египетской музыки значительное влияние оказали музыкальные культуры Ирана, Турции, народов Кавказа, Испании, Византии и других стран. В 639-642 на территории Египта утвердились арабы. Сохранившиеся сведения позволяют считать, что в период Фатимидов (X-XI вв.) музыка играла важную роль в общественной жизни и музыканты, работавшие при дворе, пользовались большим почётом. Высокого уровня достигло изготовление музыкальных инструментов (лютня уд, тростниковая труба замр, тамбурин, тар, арфа янк, а также персидская гитара ребаб и др.). В эпоху правления мамлюкских султанов (XIII-XVI вв.) в Египте процветает военная музыка (военный оркестр султана в середине XIII в. насчитывал около 40 литавр - кюсат, 20 труб - анфар, 4 ударных - духулат и 4 деревянных духовых инструмента типа гобоя - сам, или замур). В средние века в

Египте работали выдающиеся теоретики и исполнители - Ибн аль-Хайтан, аль-Мусаббихи (XI в.), Ал Умайя (XI в.), ас-Сайруф (XIII в.), Ибн Сана аль-Мульк, Алам-ад-дин Куайсар, ан-Нувайрн (XIV в.), аль-Магрази, аль-Навайи (XV в.) и др. В XIII в. делались попытки использования музыки в лечебных целях. В Каире был построен госпиталь Маристан, где, по свидетельству историков, страдания больных смягчались музыкой. В XVI в. страна попала под власть Османской империи (1517). Национальная культура стала приходить в упадок.

С конца XVIII - начало XIX вв. в Египет проникают европейское музыкальное влияние музыкальная жизнь оживляется, начинается постепенное возрождение национального искусства. В 1824-1834 гг. в Каире и ряде других городов были открыты музыкальные школы, в которые приглашались французские и английские педагоги; при дворе правителя Египта Мухаммеда Али были сформированы военные оркестры. Предпринимались попытки восстановления традиционной национальной музыки. В Каире в 1-й пол. XIX в. работали придворный музыкант, крупный композитор Мухаммед аль-Каббани, историк и теоретик, собиратель песен Мухаммед Шихаб аль-Мульк, певцы Мустафа аль-Агдады, Абд-аль-Хамули и др.

Во 2-ой половине XIX в. отмечается приток итальянских композиторов и педагогов. В 1869 г. в Каире открылся первый на Африканском континенте оперный театр, построенный по указу Исмаила-паши, в котором периодически выступали гастролёры из европейских стран. Одновременно продолжала развиваться и национальная музыка. Известностью пользовались певец Мухаммед Осман, лютнист Ахмед аль-Лайти, флейтист Амин Бузари и др. Британская оккупация (1882) привела к дальнейшему усилению европейского влияния. В начале XX в. предпринимаются новые попытки возрождения национальной музыкальной культуры. В 1914 в Каире был основан музыкальный клуб, позже преобразованный в Школу восточной музыки (с 1929 - Институт арабской музыки).

Важное значение для развития Египетской музыки имел состоявшийся в 1932 в Каире 1-й конгресс арабской музыки,

активизировавший изучение и пропаганду национальной музыки. В 1935 был учреждён Женский музыкальный институт для подготовки преподавателей пения, в 1944 - Высшая школа музыки. В 1935 начал выходить музыкальный журнал "Music" (с 1936 - "Musical Magazine", с 1947 - "Music and Theatre"). В 20-е гг. приобретает известность основоположник новой египетской музыки Сайид Дервиш. Среди его учеников и последователей - Абд аль-Ваххаб, Мухаммед Фавзи. В середине 20-х гг. музыканты стали объединяться в профессиональные организации и общества. В 1927 по инициативе музыкального деятеля и композитора Абу Бакр Хайрата было создано Музыкальное общество Египта. В 1-й половине XX в. выдвинулись исполнители национальной музыки - певица Умм Кульсум, скрипач Сами Шава и др. Тем не менее, условия для развития культуры оставались весьма неблагоприятными: музыкальный начинания не получали материальной поддержки от государства.

Национальная революция (1952) открыла новые пути для развития музыкального искусства. Организируются серии концертов классической музыки, проводятся поощрительные конкурсы среди композиторов и исполнителей. В

1955 создаётся Союз профессиональных музыкантов. Заложены основы систематической подготовки музыкальный кадров; во всех начальных, средних и высших школах введены уроки музыки; в 1959 организована Каирская консерватория. Профессора и студенты консерватории дают концерты в концертном зале имени Саида Дервиша, в др. залах Каира и ряда крупных городов страны. В Каире функционирует также Высшая школа по изучению национальной музыки, в 1971 открыта Академия арабской музыки; в Замалике - Институт по подготовке учителей



музыки, в Гизе - Национальная консерватория, в Каире и Александрии - ряд частных учебных заведений. В 1959 в Каире основана балетная школа (с 1966 - Высший хореографический институт), в организации которой большую помощь оказали советские специалисты.

Создание национальных музыкальных кадров позволило значительно расширить диапазон музыкальной жизни. Были организованы симфонический оркестр Каирского радио, симфонический оркестр в Александрии. В середине 60-х гг. заложены основы оперной и балетной трупп Каирского театра. В 1967 на сцене театра впервые показан силами египетских артистов балет ("Бахчисарайский фонтан" Асафьева), в 1968 - опера ("Орфей" Глюка). В репертуаре труппы балеты "Дон Кихот", "Жизель", "Спящая красавица", "Лебединое озеро" и др. В 1969 состоялся фестиваль оперы и балета по случаю 100-летия со дня открытия театра. Большой популярностью пользуются регулярные концерты традиционной музыки (проходящие в зале Высшей школы музыки) и национальной лёгкой музыки в исполнении оркестров, состоящих из национальных и европейских инструментов. Распространению музыки способствуют передачи Каирского и Александрийского радио. Композиторское творчество в Египте разнородно по направлениям и тенденциям. Наряду с профессиональными композиторами - муаллифами существуют так называемые муллахины ("изобретатели мелодий"), сочиняющие и записывающие лишь мелодии. Виднейший из муллахинов - Риад ас-Сунбати. Профессиональные композиторы либо придерживаются консервативного направления, ориентируясь на обособленное развитие нац. музыки, либо отрицают нац. традиции и следуют европейским образцам. Однако большинство ведущих композиторов выступает за соединение национальной музыкальной формы с европейскими методами сочинения. Среди египетских композиторов - Абу Бакр Хайрат, Юсеф Граис, Абд аль-Ваххаб, Фарид аль-Атраш, Ахмед Саад-ад-дин, Абд аль-Хамид, Абд ар-Рахман, Абд аль-Хаким Хафиз, Абд аль-Халим Нуэйр, Рашад Бадран, Фуад аз-Захири, Мухаммед аль-Муги, Ибрахим Хаггаг, Хасан

Рашид, Азиз Шаван, Салах Реда, Мишель Юсеф, Раффат Гаррана, Гамаль Абд ар-Рахим, Гамаль Хафез Салама.

ТВОРЧЕСТВО УММ КУЛЬСУМ



Многовековая история арабской музыки свидетельствует об особом положении и огромном значении певца. "Сегодня, как и более чем десять столетий назад, в центре арабской музыкальной жизни находится личность певца", - пишет один из арабских исследователей. Эта

идушая из древности традиция объясняет особое отношение к Умм Кульсум, как выразительнице чаяний и умонастроений современной нации. Арабы сравнивают величие Умм Кульсум с одним из семи чудес света - египетскими пирамидами, считая, что лишь безмолвные хранители истории и Умм Кульсум останутся вечными и неизменными в арабском мире на все времена. И действительно, хотя прошло уже более 20 лет со дня смерти певицы, творчество Умм Кульсум продолжает волновать её многочисленных почи-тателей. Она была и остается по сегодняшний день самой любимой и популярной певицей во всех странах Арабского Востока.

Сохранив в своем творчестве неповторимость, следуя древним традициям арабского "гина", Умм Кульсум была своеобразным "камертоном" современной жизни, ибо ко всему происходящему в Египте, она имела непосредственное отношение. С именем Умм Кульсум связано рождение новой арабской песни, созвучной её эпохе. Под воздействием её творчества сформировалось целое направление арабской музыки, традиции которого были развиты в последующих поколениях певцов и музыкантов. "Всё арабское пение наполнено кульсумовским цветом", - пишет арабский исследователь Ильяс Сахаб.

Творческий путь Умм Кульсум тесно связан с процессом становления современной арабской песни.

Умм Кульсум родилась в деревне Тамаи Захарийа - центре Санбалавина в Египте. В разных источниках указывается различная дата рождения певицы - 1903, 1904, 1906 гг. Её отец Шейх Ибрахим Сайд был чтецом Корана, а также исполнял песни религиозного содержания. Настоящее имя Умм Кульсум - Фатима Ибрахим. Однако отец изменил его, назвав свою дочь именем одной из дочерей Пророка Мухаммеда. В семье, кроме Умм Кульсум, были также старшая сестра Рукия и брат Халид, который обладал хорошим голосом. Вместе с братом Умм Кульсум училась в школе Абдель Азиза Хасана, позднее - в школе Шейха Джумы.

С 1912 года Умм Кульсум вместе с отцом и братом участвуют во всех праздниках и сельских вечерах Египетской дельты. В те годы Умм Кульсум была обыкновенной провинциальной исполнительницей: выступала в национальной одежде, сопровождая свое пение игрой на уде. Её первое публичное выступление состоялось в селении Абу Шукук. Известность пришла к певице после встречи с певцом Абу Али Мухаммедом в 1918 году. Как вспоминала впоследствии певица, именно он научил ее ещё "до заучивания мелодии и слов - понять смысл исполняемого произведения".

В 1920 году Умм Кульсум впервые пела в Каире. Проведя там всего один вечер, она уехала в свою деревню с надеждой вновь попасть в этот город. Ровно через год её мечта осуществилась. Устроившись в Каире, Умм Кульсум надеялась на встречу с крупнейшим арабским композитором того времени, основоположником "новой египетской музыки" - Саидом Дервишем (1892-1923). В произведениях этого композитора впервые зазвучали социальные и патриотические мотивы. Большое значение Сайд Дервиш придавал преемственности традиций в искусстве. Художественные принципы его творчества оказали влияние на формирование многих музыкантов арабского мира, в том числе и Умм Кульсум. Она восхищалась музыкой этого композитора, но так и не смогла с ним встретиться. Жизнь Сайда Дервиша оборвалась неожиданно рано. В знак глубокого почитания



творчества Дервиша Умм Кульсум включает в свой репертуар его замечательные песни.

"Широкую известность принесла певице её кинодеятельность. Вначале она заключалась в участии съемках немого кинематографа. Позднее, с зарождением звукового кино, Умм Кульсум снялась во многих арабских кинофильмах, среди которых такие, как

"Гимн надежды" (1937), "Динара" (1940), "Салама" (1945) и другие. А участие в фильме "Аида" было её первым опытом работы в жанре оперного искусства. 30-40-е годы были периодом наивысшего расцвета арабского кинематографа во многом благодаря участию в фильмах Умм Кульсум, которая становится популярной кинозвездой. Однако многочисленные съемки в кино отразились на ухудшении зрения певицы. Она была вынуждена обратиться к медицинской помощи. Проявлявший особую заботу о здоровье певицы врач Хасан аль Хафнави становится впоследствии её мужем.

В течение всей своей жизни Умм Кульсум постоянно находилась в центре общественно-политических и культурных событий. Беззаветно служа искусству, она своим творчеством всегда стремилась откликнуться на перемены, происходящие в жизни её страны.

С 1934 года начинает работать Египетское радио, и первой, кого услышал арабский мир, была Умм Кульсум.

В конце 60-х годов по инициативе Умм Кульсум был организован Народный фронт египетских женщин, который она возглавляла в течение нескольких лет.

Со временем известность Умм Кульсум выходит за пределы арабского мира. Её концерты проходят во многих странах, все сборы от которых поступают в фонд помощи Египту.

Поистине ошеломляющий успех выпал на долю Умм

Кульсум во Франции. Превосходно владея французским языком, она покорила французов, которые называли "арабской Пиаф".

В 1953 году состоялся её первый концерт в Женеве. А в сентябре 1970 года Умм Кульсум приехала на гастроли в Москву. Об этой поездке подробно сообщали газеты Каира, 30 сентября на сцене Большого театра должен был состояться концерт Умм Кульсум. Но в связи с неожиданной кончиной Президента Египта Гамаль Абдель Насера певица отменила свои гастроли. Стремясь выразить соболезнование, она полетела в Египет на похороны, где исполнила траурную песню-плач (марсия) памяти Президента.

Умм Кульсум всегда пользовалась особой поддержкой Насера, высоко ценившего её искусство. "Без сильного голоса Умм Кульсум Абдель Насер не смог бы осуществить свою революцию" отмечал Ильяс Сахаб. Умм Кульсум была настоящим патриотом Египта. Её голос в буквальном смысле слова превратился в оружие в годы июльской национально-освободительной революции. Певица всегда поддерживала египетские войска. В дни национальных праздников солдатам раздавались подарки с надписью от Умм Кульсум, которые она делала за счёт своих личных денежных средств.

Умм Кульсум была также первой арабской певицей, обратившейся к использованию пластинок, записав на них самый разнообразный репертуар.

В начале 70-х годов в связи с ухудшением здоровья певицы концерты с её участием становятся редкостью. Известие о смерти Умм Кульсум 3 февраля 1975 года стало национальным трауром. Похороны Умм Кульсум вылились в многотысячную народную демонстрацию - свидетельство огромного признания великой певицы.

Абдурахман аль-Хамиси посвятил Умм Кульсум одно из своих стихотворений, а скульптор Махмуд Мухтар создал ее скульптурный портрет.

Умм Кульсум создала эталон арабского стиля пения и исполнительской практики, который сохранился на десятилетия. Многие молодые арабские певцы и исполнители начинали свою карьеру с подражания Умм Кульсум.

Одно из главных направлений творческой деятельности Умм Кульсум - её обязательные ежемесячные концерты, так называемая "традиция первого четверга каждого месяца". Выступления Умм Кульсум проходили в самом большом кинотеатре Каира "Каср ан-Нил". Концерты заранее рекламировались во всех газетах. Печатался текст новой песни, сообщались полные сведения об авторе стихов и композиторе. Словом, в день концерта все население арабских стран "дышало" этим событием.

В концертах Умм Кульсум, отличающихся заранее продуманной драматургией, раскрывались необыкновенные выразительные возможности голоса певицы. Сила её вокального мастерства заключалась в проникновенной искренней актерской игре, изысканном вкусе и высокой исполнительской культуре. Каждое её выступление превращалось в своеобразный творческий спектакль.

Вопросы по теме:

1. Что вы знаете об арабской музыкальной культуре Машрика?
2. Расскажите о государствах входящих в Машрик.
3. Изложите о музыкальной истории Египта, Судана и Сирии.
4. Назовите жанры народно-профессиональной и фольклорной музыки.
5. Что вы знаете о репертуаре и творчестве Умм Кулсум?



МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИРАКА

Государство Ирак находится в Западной Азии. Ближайшими его соседями являются Турция, Сирия, Иордания, Иран, Саудовская Аравия и Кувейт. В число народностей, населяющих Ирак, входят, в основном, арабы и курды, а так же ассирийцы (айсоры), туркмены, (туркмены) и др. Арабский и курдский языки считаются государственными, ислам - официальной религией (хотя имеются и христиане различных толков, последователи религиозных сект: езиды ит.д.).



Здесь расположены такие крупные города, как Басра, Мосул, Каркук, Неджев, а столица государства-Багдад - по праву слышет жемчужиной арабского Востока.

Богатая средневековая арабская литература своё наивысшее воплощение получила в Багдаде, столице халифата и центре арабской культуры и науки. Древняя арабская словесность очень самобытна, в ней ещё совершенно ничтожны чужеземные влияния. Более всего она культивируется среди бедуинов - кочевников - скотоводов, но получает распространение и среди полукочевого и оседлого населения земледельческих оазисов и городов. У истоков прекраснейшей арабской поэзии прослеживаются древние обрядовые песни: трудовые, колыбельные, охотничьи и караванные. Рано сложились и такие песенные жанры, как хиджаз- "поношение врага", факр-песня-похвальба, сар - песня мести, риса- траурная заплачка.

Огромную роль в становлении арабской классической литературы сыграла и священная книга Ислама Коран, в котором собраны религиозные проповеди Мухаммеда, рассказы на библейские сюжеты, назидательные речи и законоположения мусульманской общины и государства сказывается уже в средневековой поэзии в поэмах аль-Ахтаса,

аль-Джарира, аль-Фараздаха, творивших при дворе Омейядов в Багдаде. В это же время в светской литературе завоевывает большую популярность и рифмованная проза. В XI веке Бади аз-Заман аль-Хамадани создал оригинальный жанр - макам, (новелла) который по праву считается высшим достижением арабской прозы. Макамы Хамадани составили цикл из 50 новелл, повествующих о приключениях изворотливого бродяги.

Что касается музыкальной культуры древних арабов, то мы располагаем следующими сведениями: Ранний - "бедуинский" - период её развития характеризовался единством поэзии и музыки. В силу бесписьменности древнеарабских традиций музыкально-поэтического творчество было уделом лишь немногих исполнителей. Жанры профессионального искусства в течение многих веков хранились в памяти рави и мутрибов - арабских рапсодов. Среди этих жанров в первую очередь можно назвать жанр панегирической оды-касыда. Это большое моноритмическое стихотворение, имеющее определённую тематическую направленность. Ей присущи возвышенно-эмоциональный строй речи, насыщенный образными сравнениями и аллегориями.

Певцы пели касыду под определенную мелодию, точнее, читали нараспев. Единая рифмовка резко ограничивала мелодическое развитие, подсказывая одинаковый спад "мелодии" в конце строфы и небольшой диапазон. Содержание этого жанра составляли, в основном, рассказы о народных героях, о любви, о жизни в пустыне и т.д. В "Большой книге песен" ал-Исфахани указываются многие известные исполнители касыды: Ибн: Шаддад, Зухейра, Имру-ль-Кайс и др.

Наряду с лирическими экспромтами, так же получившими широкое распространение у древних арабов (В том числе и



иракцев), особое место заняли песни и сказания, отражающие жизнь бедуинов. Это песни погонщиков верблюдов - хида (или хадий), песни конников - хабаб, песни-плачи - марсия, воинственные песни - уржуза, песни славления - мадх, сатирические песни- хиджа. Эти жанрово-тематические названия указывают на то, что песенное искусство глубоко проникло в быт народа, и что значительные стороны его жизни нашли своё образное выражение в музыкально-поэтическом творчестве.

Особое место приобрели, в этот период ритуальные песнопения, прежде всего, жанр, известный под названием садж. Жанр этот связан с культом умерших героев.

В первоизданном виде он примыкает к жанру этических сказаний. В более поздний период джахилии искусство достигает значительных высот. В "Китаб ал-Агани" ("книга песен") приводятся имена известных женщин-музыкантов. Излюбленными жанрами в это время становится своеобразная элегия- наух и драматические плачи - матрийа.

В художественном творчестве периода джахилии отчетливо видна закликательная и функция музыки. Она как поэзия, была глубоко связана с магией и поэтому отличалась большой целенаправленностью и социальной определенностью. Главной задачей музыки было подчёркивание смысловых и метрических: акцентов стиха. Постепенно музыка и её ритм приобретают все большее значение, формируя поэтическую рифму и оказывая влияния на стихосложение.

Многие ученые считают, что древнейшие ритмы арабов слышались под непосредственным воздействием "ритмов пустыни" - шага верблюда и галопа коня. К таким причисляются ритм песен погонщиков верблюдов хидаи ритм песен конников, более динамичный и подвижный хабаб.

С развитием городов музыка утверждается в быту оседлого населения. В художественном творчестве продолжают преобладать тематика и формы бедуинского искусства, это, в первую очередь, варианты древней хиды - караванной песни: насб и таржи.

Среди прославленных музыкантов того времени чаще всего упоминаются имена Тувайса, Азза ал-Майла - "царицы

певиц", знаменитой рабыни Ширин, поэта и музыканта Хассана бен-Табита, певца Билаля Рихаха ал-Хабаша.

Расцвет классической иракской песни начинается с конца VIII века. Музыка эта основана на семиступенных ладах, в которых наряду с основными звуками используются промежуточные интервалы. В этот период становятся известными имена выдающихся музыкантов - Ибрагима аль-Маусили (742-804), его сына Исхака аль-Маусили (767-850), основателя багдадской школы, а также Мансура Залзала.

Высокого уровня достигает и музыкальная наука арабского халифата. Существенным толчком для развития теоретических дисциплин послужили переводы на арабский язык трудов греческих ученых. С этого и начинается становление арабской, точнее, арабоязычной музыкально-теоретической науки. Появляются первые исследования отечественных ученых, записи и публикации. К тому времени относятся первые сборники песен профессионального творчества, точнее, песенных текстов, получивших название ал-Агани ("Книга песен"). Важное место в них, заняло изложение исторического материала, а также биографические сведения о певцах и композиторах. Среди таких сборников особенно известны труды Юнуса ал-Китаба "Китаб ал-Агани" и "Китаб ан-Нагм", записи "Семи песен" ибн-Сурайи. Имена многих профессиональных музыкантов, ставшие известными по средневековым источникам - свидетельство того, какое значительное место заняла музыка в жизни арабов.

Авторами научных трактовок музыке становятся как арабские ученые, так и ученые соседних восточных стран, писавшие свои труды на арабском языке. Среди выдающихся музыкальных теоретиков средних веков мы читаем имена ал-Кинди, разработавшего и применившего к арабской музыке метафизическую доктрину "гармонии Вселенной" неоплатоников, Сафиад-Дина Урмави, Ибн-Сины. Важнейшие сведения о музыке Востока содержатся в трудах ал-Фараби, автора "Большой книги о музыке". В этом трактате ал-Фараби, касается вопросов происхождения музыки, её эстетической сущности, теории звукорядов, строя инструментов.

Время полного подъёма арабского государства, расцвета всех областей его духовной культуры приходится на (VIII-IX вв.). Эпоха эта, называемая "золотым веком" арабской цивилизации, совпадает с первым периодом правления Аббасидов (750-847 гг.). Халифат продолжает свое победоносное шествие: к захваченным ранее землям присоединяются Закавказье, побережье Северной Америки, Сардиния, Сицилия, юг Пиренейского полуострова. Новой столицей арабского халифата становится Багдад, который быстро завоевывает славу одного из красивейших городов мира и превращается в крупный центр цивилизации Востока. В эту эпоху в арабской музыкальной науке теоретические влияния Византии несколько уступают место практическому воздействию Ирака. В отличие от предшествующей эпохи, в Багдаде всячески стимулируется развитие инструментальной музыки. Усовершенствуются музыкальные инструменты, создаются большие профессиональные оркестры и вокально-инструментальные ансамбли. Пристальное внимание к инструментальной музыке и сама творческая практика народа определили стремление к усовершенствованию инструментов, к расширению их выразительных средств: звукорядов, тембровых и колористических возможностей.

Многие из музыкальных инструментов, которыми пользовались иракцы, дошли до наших дней почти в перво-



зданном виде. Это примитивные образцы струнных, духовых и ударных: рабаб, рабаб аш-шаир, на котором себе аккомпанировали поэты-шаиры - это 2-х струнный смычковый инструмент, смычок его короткий, и поэтому на нём невозможно исполнение длинных фраз. Его мягкий тенор приближён к человеческому голосу; уд-один из самых любимых инструментов в Ираке. Он относится к тем, которые появившись в глубокой древности, совершенствуясь на протяжении веков, приняли новые формы и стали родоначальниками более современных видов. Уд имеет двойных четыре струны.

В классическом инструментальном ансамбле уду принадлежит главенствующая роль, в тоже время он широко бытует и как сольный инструмент. Импровизация на уде считается большим искусством. Замечательный инструменталист Сафи ад-Дин Урмави считается крупным изобретателем в этой области: известны созданные им басовая разновидность уда-мугни, разновидность кануна - нузга и др. Знаменитый виртуоз - лютнист Зальзаль прославился и как создатель уда аш-шаббута ("совершенного уда"), сменившего бытовавший ранее уд аль-фориси ("персидский уд"). В состав инструментария входят также канун, или псалтерион - струнно-щипковый инструмент, гиджак - струнно-смычковый инструмент, най- поперечная флейта, дафф-маленький плоский квадратный бубен, кадиб- деревянные палочки по типу кастаньет, отбивающие ритм и др.

"Золотой век" арабской культуры характеризуется не только подъемом инструментальной музыки, но также и расцветом музыкально-теоретической мысли. Именно к этому времени относятся ценные научные антологии арабской музыки аль-Исфакхани, Ибн ал-Калби. Знаменитый "Китаб ал-агани ал-кабир" ал-Исфакхани - наиболее значительный труд осредневековой арабской музыки и её представителей.

Расцвету науки о музыке в значительной степени способствовал знаменитый "Дар ал-хукма" - "Дом мудрости", учрежденный в Багдаде в середине IX века.

В этот период широкий размах получило также музыкальное исполнительство и творчество. В историю музы-

кальной культуры арабов вписано немало прославленных имён -Ибрагим и Исхак ал-Маусили, Зальзаль и Зарьяб.

В связи с расцветом арабской музыки здесь складываются её 2 основных направления - багдадская и андалузская. Творчество багдадского направления несло в себе многие черты классической придворной культуры Аббасидов. В свою очередь, музыка андалузской школы развивалась на более демократичной почве. Во многом она была связана с народным искусством и бытовала, в основном, в социальной среде низшего сословия.

Период, второй половины XV века становится рубежным для культуры арабского народа. Связано это с постепенным упадком халифата. Наконец, в XVI веке арабы окончательно теряют свою государственность, попадая под власть Османской Турции. Среди арабских стран Ирак был завоёван последним - в 1638г. До конца первой мировой войны Ирак входил в состав Османской империи. Багдад был превращен в главный город одной из областей султанской Турции. Музыка завоевателей вытесняет иракскую музыку из общественной жизни. Ведущее место в это время принадлежит военной музыке. Возрождение же национальных традиций происходит лишь к концу XIXв., но времени полного падения Османской Турции.

При изучении художественной культуры Ирака новейшего времени неизбежно встают проблемы, связанные с перспективами роста, восходящего движения в любой области творческой деятельности народа. В этом её принципиальное отличие от искусства прошлых столетий. Центральной проблемой для современного искусства остаётся проблема традиций и новаторства.

В странах с богатыми и развитыми традициями в искусстве, к которым относится и Ирак, приобщение к современности связано с обращением к новым для их искусства формам. Набирает силу профессиональный театр арабов, причисленный исламом в прежние времена к запретным зрелищам. От переводных и подражательных пьес театр перешёл к ярко выраженным национальным произведениям, таким, как "Зейнаб" ибн-Хилала, "Цветы для Лейлы"

Махмуда аль-Кадр Мухтара, "Три дня в Неджефе" Мухтара Банджи. Ведущее место в театральной жизни Ирака занял смешанный тип музыкально-драматического театра, который развивался в русле собственно национальных форм, с широким включением в сценическое искусство различных сфер: художественного творчества народа музыки и поэзии, танца и пантомимы, драматического и циркового искусства. Усиливается интерес иракского зрителя так же к европейскому балету. Здесь поставлены шедевры классической музыкальной литературы - "Лебединое озеро", "Жизель", "Дон-Кихот", "Кармен-сюита" и др.

В 1940 г. в Багдаде была создана Академия изящных искусств действующая и поныне, где получили образование такие звёзды современной иракской музыки, как певцы Лалига Тауфик, Зухур Хусайн, Фарух Хилал, Риза Али, инструменталисты Хасан Ражаб, Шуайб Иброхим, Худайр Шибли, Жалил Башир, композитор Ахмад ал-Хилал. Многие из них работали в оркестре восточной музыки Багдадского радио под управлением композитора Салима аш-Шалабийя или в Иракском национальном симфоническом оркестре, созданном в 1971 году. Все эти факторы, безусловно, свидетельствуют о новом творческом подъёме национальной музыки в стране.

О МАКАМАХ ИРАКА

Вопрос о времени возникновения иракских макамов и сегодня остаётся открытым. В некоторых источниках указывается, что они зародились около 300-400 лет назад, другие же авторы утверждают, что этим макамам не более 160 лет. Мы знаем, что о макамах Ирака упоминается ещё во многих средневековых трактатах. Например, в предисловии к "Чистой жемчужине музыкальной науки" Ахмада Маусили шейх Джалал Ханфа пишет: "Этот трактат, имеющий ценные страницы некоторых источников по вопросам иракских макамов, написан иракцем, знатоком макамов, шейхом Ахмадом бин Абдуррахманом ал-Маусили ал-Кадри ар-Рифаи, известного под именем ал-Маусили, умершего в 1150

году по хиджре". Основой исполнения иракского макама служит свободная импровизация, в рамках ладовой и структурной регламентации. В какой-то степени эта импровизация приближается к импровизации в индийской раге.

Развитие иракского макама определяется двумя основными факторами: пространством (тональным фактором) и временем (ритмическим фактором). Поэтому структура макама зависит от того, в каком взаимодействии друг с другом находятся эти два фактора. Макаму не подчинены организационным правилам в том, что касается внутри временного параметра: в нём отсутствуют такты, размеры. Отличительная черта макамов состоит в наличии мелодических отрезков различной протяженности, с помощью которых реализуется тоновой уровень, т.е. тональный фактор, а это уже является развитием макама. Достижение верхнего регистра знаменуется кульминацией-точкой, завершающей произведение. "Тоновой уровень" может быть сосредоточен вокруг одного звука. Бывает и так, что в "тоновом уровне" присутствует не один, а несколько опорных звуков. Одним из наиболее важных признаков иракского макама является взаимодействие импровизаторского дара исполнителя и композиционного регламента.

Постоянными частями в иракских макамах являются следующие: тахрир, авсал, карарат, миенат, таслим.

Тахрир (букв. "освобождение"), или ибтидаа (букв. начинание) - начальный раздел в иракском макаме. Тахрир задаёт тон развитию всего макама. Обычно певец начинает пение тахрира с особых отличительных слов. Этим иракские макамы отличаются от других видов пения не только на арабском Востоке, но и в самом Ираке. Тахрир является самым главным разделом, и прежде, чем овладеть техникой исполнения всего макама, певцу необходимо сначала в совершенстве освоить именно тахрир. Некоторые макамы в Ираке имеют общее название "макаматул-бадава" (т.е. "бедуинские макамы"). Это такие макамы, как Раст, Байат, Сиках, Хижаз, Саба, Нава, Мансури, Ханбат, Банжках, Хусайни, Ажам, Авж, Авшар, Дашт, Арибуна-ажам, Ибрахимий. В этих макамах тахрир можно подразделить на

две части: наджаваб (мийанат), исполняемый в сравнительно более высоком регистре, и карар, исполняемый в низком.

Если в тахрире поэтическому тексту принадлежит большая роль, характер его эпико-повествовательный, а мелодия развивается по принципу декламации, то следующая часть, **авсал** - призвана орнаментально расцветить пьесу. В этом разделе и будет продемонстрировано импровизаторское мастерство исполнителя. Васлы состоят из различных жинсов, близких к исполняемому макаму и гармоничных с ним. Т.е., иракский макам состоит из главных жинсов, дополненных несколькими второстепенными жинсами, входящими за пределы основного лада.

Карарат, является составной частью тахрира. Это пение в низком регистре, обрамляющее мийанат, в котором певец переходит в более высокий регистр. В некоторых макамах певцы исполняют мийанат более одного раза, поднимаясь всё выше и выше. И самый высокий мийанат тогда будет называться "жаваб - ал хаваб".

Таслим, или таслум (букв, "сдача") - заключительный раздел иракского макама. Здесь исполнитель после возможных модуляций в другие лады возвращается к основному ладу с целью утвердить его. Таким образом, схему строения иракского макама можно представить следующим образом:

Тахир

Авсал (мн. число от "васла")

Карарат (мн. число от "карар")

Мийанат

Таслим

Наименование макама определяется основным ладом, в котором он звучит. Эта крупная циклическая форма включает в себя элементы сюиты, рондо, вариаций.

Из огромного числа макамов в творческой практике иракского народа большой популярностью пользуются такие, как Раст, Сиках, Нава, Бузрук, Байати-Шираз, Исфахан, Ирак, Хиджаз и т.д. Большинство макамов было принято исполнять в строгоустановленное время, по определённому поводу, т.к. каждый из них призван раскрыть то или иное эмоциональное состояние, идейную сферу. Есть макамы, тексты которых

опираются на арабскую класси-ческую поэзию "Ал-Карид". В большом количестве здесь встречаются также макамы, в которых использованы тексты народной поэзии "Аз-Зухайри". Наиболее значительный интерес с точки зрения взаимодействия национальных культур, в частности, поэзии, у нас вызвали макамы, исполняемые на неарабских языках. Их число очень велико, и делятся они на следующие виды:

I. Иракские макамы на курдском языке - это макамы, которые исполняются курдами на севере Ирака. Среди них всеобщей любовью и особой популярностью пользуется макам Хиран.

II. Иракские макамы на тюркском языке исполняемые тюрками и делящиеся на 2 группы:

а) исполняемые на тюркском языке такие макамы, как Тафдис, Башири, Бажилани;

б) исполняемые на тюркско-туркменском языке. Подобные макамы в Ираке известны под названием "Курият".

III. Иракские макамы на персидском языке. В их число входит и макам Арибуна-ахам. Определенную роль в введении неарабских языков в иракский макамат сыграли исторические условия его исполнения.

На протяжении всей истории иракских макамов тексты в них постоянно менялись по желанию исполнителя. В этом случае могло даже меняться содержание произведения.

Основные иракские макамы

Главной "базой" макамата в Ираке считаются следующие 7 макамов: Раст, Байат, Сиках, Хижаз-Диван, Саба, Ажам-Аширани, Хусайни.

Раст. Звукоряд этого макама считается главным не только во всей арабской музыке, но и в музыке всех других стран мусульманского Востока. Он состоит из 2-х равных жинсов (тетрахордов), называемых "раст" и образованных по формуле $1т. + 3/4т. - 3/4т.$ Жинсы соединены смежным образом в пределах одной октавы.

Байат. Звукоряд этого макама также состоит из 2-х жинсов, но уже неравных. Первый - это жинс байах,

образованный по формуле $9/4t + 3/4t + 1t$, второй - жинс нахаванд-формула $1t + 1/2t + 1t$. Соединяются они слитными способом.

Сиках. Строение звукоряда этого лада также опирается на 2 жинса, соединяемых уже ценным способом. Первый из них образован по формуле $3/4t + 1t + 1t$, а второй $1t + 1/2t + 1t$.

Хижаз- диван. Этот макам основывается либо на 2-х равных жинсах, называемых хиджаз ($1/2t + 11/2 + 1/2t$) и соединяемых раздельным способом.

Сабаба. Этот макам строится на 3-х жинсах: 1-ый - саба ($3/4t + 3/4 + 1/2t$), 2-ой хижаз, третий - также хижаз. 1-ый жинс со вторым, соединяются ценным способом, а 2-ой с 3-им - раздельным.

Ажам- аширани. Этот маком целиком находится в диатонической, т.е. бесчетвертитоновой системе и так же опирается на 2 равных жинса ажам ($1t + 1t + 1/2t$), соединяемых раздельным способом.

Хусайни. Жинс на которых строится данный макам, различны по причине того, что отдельные звуки его могут повышаться или понижаться: это либо жинс бруз ($3/4t + 3/4t + 1t$) от звука аширан (ля малой октавы) и жинс накриз ($1t + 1/2t + 1 1/2t$) от звука раст. соединенные ценным способом.

В процессе изучения иракских макамов мы убедились, что этот жанр является ярчайшим образцом неповторимой самобытности национальной культуры и заслуживает самого пристального внимания со стороны ученых музыковедов.

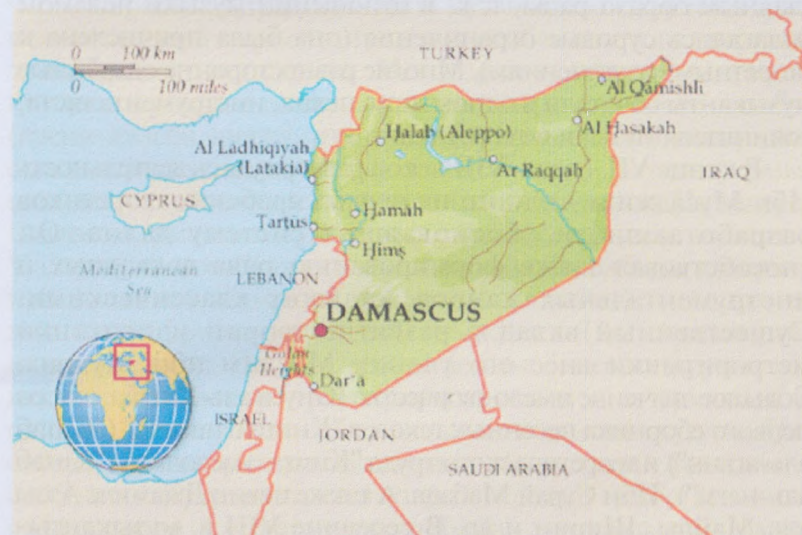
Вопросы по теме:

1. Какие сведения вы знаете о культуре Ирака - культура Багдада в период династии Аббасидов?
2. Какие данные существуют о музыкальном фольклоре Ирака?
3. Какие музыкальные инструменты вы знаете?
4. Какое взаимовлияние произошло между музыкаль-ными культурами Центральной Азии, Ирана и Турции?
5. Особенности Иракских макамов.



МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИРИИ

Сирийская музыка в течение многих веков была одной из ветвей арабской музыки, она отличается национальной самобытностью. Ещё в глубокой древности ранние обществ, образования на территории современной Сирии обладали развитой культурой. Об этом свидетельствуют многочисленные археологические находки, в частности обнаруженный в середине 1970-х гг. на Средиземноморском побережье Сирии образец древней музыкальной нотации (расшифрован современными учёными). По мнению американского музыковеда Р. Крокера, это - культовый гимн древнего Угарита, созданный около 3400 лет назад.



На культуру Сирии оказали воздействие различные цивилизации: её территория подвергалась постоянным нашествиям иноземцев, Сирию завоевывали Древний Египет, хетты (XVI-XII вв. до н.э.), ассирийцы (VIII в. до н.э.), с конца VII в. до н.э. она была провинцией Нововавилонского царства, затем попала под власть Ахеменидов, в 333 г. вошла в состав державы Александра Македонского, с конца IV в. была областью государства Селевкидов. В VI-IV вв. до н.э.

Сирия стала провинцией Римской империи, в кон. IV в. - Византийской империи. После ряда попыток захвата со стороны Сасанидов Сирию в VII в. завоевали арабы. Начался процесс арабизаций и исламизации населения. Сирийская музыка развивалась в русле общей арабской культуры. Долгое время Сирия была одним из центров средневековой арабской цивилизации. В период Омейядского халифата (661-750) столица арабского государства находилась в Дамаске. Двор халифов являлся средоточием блистательных поэтов, философов, художников и музыкантов. Атмосферу двора отличали роскошь, утонченность и гедонизм. Период Омейядов характеризуется становлением классических традиций. Музыкантами-профессионалами были долгое время главным образом рабы, т. к. в отношении музыки исламом налагались суровые ограничения (она была причислена к запретным развлечениям). Многие разносторонне одаренные музыканты сочетали в одном лице певца, инструменталиста, сочинителя музыки и теоретика.

В конце VII - начале VIII веков развернулась деятельность Ибн Мусаджиха - одного из первых арабских теоретиков разработавших и обосновавших систему ладов. Он способствовал также формированию ряда вокальных и инструментальных жанров, ставших классическими. Существенный вклад в развитие теории и практики метrorитмики внёс его ученик Муслим ибн Мухриз. Большое значение имело творчество Юнуса аль-Катаба, автора первого сборника песенных текстов "Книга о песнях" ("Китаб аль-агани") и теоретического труда "Книга о мелодии" ("Китаб аль-нагм"), Ибн Сурай Мабада. А также певец Джамиле Аззы аль-Майлы, Ширин и др. В середине VIII в. музыканты-профессионалы объединились в гильдии, был выработан статус, определивший права членов этих гильдий.

С переносом столицы арабского государства в Багдад (762 г.) значение Дамаска снижается. Однако с середины IX в. активно развивается музыкальная наука (появились переводы теоретических трудов с других языков, в частности с греческого). Складывается система основных ладов-макамов.

После господства в Сирии Фатимидов (969-70-е гг. XI в.), Айюбидов (1186- 1260), крестоносцев (кон. XI - кон. XII вв.), сельджуков (1074-1117), мамлюкского владычества (со 2-й половины XIII в.) страна оказалась под властью Османской империи (1516-1918). С этого времени в Сирийская музыка как и в музыкальных культурах многих арабских стран, вошедших в состав Османской империи, начался период застоя. Наблюдалось сильное влияние турецкой музыки.

Традиционная Сирийская музыка характеризуется развитой ладовой системой, включающей макамы раст, хиджаз, ирак, сика и др. Наиболее распространено пение в сопровождении инструментального ансамбля. Характерные черты сирийской традиционной музыки, сложившиеся ещё в доисламский период, отражают особенности различных этнических групп страны. Некоторые песенные жанры, в которых музыка и поэзия неразрывны, в том числе - атаба (песня-жалоба, диалог, в котором чередуются эмоциональные сольные речитативы и коллективные ответы), ранние формы касыды, связаны с древней традицией бедуинов. На севере Сирии на традиционную музыку сказалось турецкое влияние. У алауитов своеобразны песни в честь молодожёнов, которые исполняются шаирами (певцами-поэтами), поющими длинные фразы на одном дыхании (до состояния изнеможения). На юге воинственные песни друзов за несколько веков трансформировались в трудовые; оригинально песенно-танцевальное творчество курдов. На северо-востоке распространены сольные песни такасим - свободная импровизация в сопровождении однострунного смычкового инструмента ребаба, изредка ная (вид тростниковой флейты). В Северной Сирии встречается архаический тип пения зажалъ, в котором используется опевание одного звука (заметно влияние византийских песнопений). Песни зажалъ могут быть повествовательного характера (рассказ об исторических событиях), иногда - дидактического, а подчас связаны с символикой. Популярен вид речитативных песен шарги (шруги).

Для традиционных песен характерны строфическое

строение текста, монодический склад, допускающий дублировку в унисон или октаву (лишь иногда применяются выдержанные звуки или наложение партии солиста на продолжающий звучать хор), ограниченный диапазон, чередование солиста и хора. Существует несколько видов пения: такиль (тяжёлое) – своеобразная сольная декламация с элементами импровизационности (в этом типе широко используется мелизматика); хафиф (легкий) или сари (быстрый) – групповые песни, для которых типична регулярная метрика (обычно связаны с танцами). Из традиционных танцевальных жанров в Сирии популярен дабка (исполняется в оживлённом темпе, его танцуют девушки и юноши).

Песни, сопровождающие эти танцы, обычно имеют форму касьды (запевает шаир, хор подхватывает последние строфы, аккомпанируя себе хлопками в ладоши). В инструментальном сопровождении применяется дарбукка (продолговатый барабан из глины или металла с одной мембраной: даёт высокий, чистый тон). К этому инструменту иногда добавляются най и его разновидность шебаба, мизмар (он же мезвег или аргуль; тип двойного тростникового гобоя, характерная черта которого – одновременное звучание мелодической линии и выдержанного бурдонного тона), дафф (бубен). Популярен также танец саамах – более медленный, исполняется чаще девушками; к обычным аккомпанирующим инструментам иногда добавляется ребаб.

В Сирии распространены музыкальные инструменты, типичные для арабских стран: уд (араб, лютня), нашаткар (тип лютни с металлич. струнами), канун (72-струнная цитра), скрипка (в араб, строе), различные духовые, ударные, в т. ч. мизхар (барабан, мембрана которого крепится на большой раме), кус (большой котлообразный барабан), тар (большой барабан), нагара (малые литавры), халилие (медные тарелочки). В традиционной музыке инструменты выполняют аккомпанирующую функцию. Они либо дублируют вокальную партию, либо подчёркивают ритмические акценты.

Существенное место в музыкальном искусстве Сирии занимает культовая музыка. Уже в первые века н. э.



образовались ранние христианские общины, в литургиях которых немаловажная роль принадлежала музыке, в основном вокальной, оказавшей влияние на развитие византийских песнопений.

В христианских общинах Сирии развивались своеобразные традиции церковной музыки.

Сирийская служба представляет собой вид литургической драмы, где ведущий (солист) исполняет роль Христа, хор – ангелов. Полная литургия состоит из маанит (гимн в честь Всевышнего), кадишу (sanctus), благодарственных молитв, чтений из Евангелия и т. д. Литургическая музыка сохранилась поныне в немногих действующих монастырях, представляющих сирийскую ортодоксальную церковь.

Распространение в Сирии ислама (началось в 30- 40-х гг. VII в., большая часть верующих – сунниты, существуют также шииты-имамиты и ряд др. шиитских сект) привело к появлению специфических жанров. Таковы азан (призывы муэдзинов к молитве), декламация сур из Корана, позднее – религиозные гимны мувашшах.

В средние века сложилась традиция зикра (дикра) – коллективного мистического церемониала, включающего речитации молитв, религиозные гимны и инструментальную музыку. В этом продолжительном церемониале

принимают участие несколько муншедов (канторов) и все члены религиозного братства. Зикр состоит из ряда разделов (фазль), каждый из которых построен по определённым, строго установленным правилам. Гимны и песнопения исполняются в соответствующих макамах и в определенных метроритмах (например, уадат, экрек). Для мелодии зикра характерны долго тянущиеся звуки, преобладает восходящее мелодий, движение (в диапазоне, несколько превышающем октану). Из музыкальных инструментов и зикре применяются тар, нагара, халилие и най. Сложная структура церемониала (дополнительное усложнение - возрастающая эмоциональность исполнения, выраженная в ускорении движения и вхождении в религиозный экстаз, диктует необходимость соблюдения множества условностей для синхронизации действий участников). И музыка зикра, и все движения связаны с символикой. Сложность этого церемониала требует большого искусства.

В середине XIX в. в светской музыке получили распространение жанры таксим, башраф, маувваль (инструментальные), светская разновидность мувашшах (вокальный). Оживилась музыкальная жизнь, начали создаваться музыкальные театры, музыкальные клубы, появились первые сирийские композиторы.

В Халебе (Алеппо) была основана музыкальная школа, где молодые музыканты обучались пению и игре на национальных инструментах. Школа стала важным центром сирийской музыкальной культуры. Процесс возрождения национальных форм музыки продолжался и в I-й четверти XX в. Он нашёл отражение в творчестве Ахмеда Обри, Камиля Шембира и особенно Амара аль-Баджа, автора касид и мувашшахов (творческая дружба связывала его с известным египетским музыкантом Саидом Дервишем). В это же время усилилось проникновение в Сирию западно-европейской культуры (в связи с установлением французского господства, 1919-1943 гг.).

Под влиянием выступлений египетского театра, трупп, а также творчества С. Дервиша (создателя араб, оперетты) стали развиваться различные музыкально-сценические

жанры. Среди композиторов 30-40-х гг.- Фуад Хассун, Фарид Сабри, Абд аль-Лятиф ан-Набки, Фуад Махфуз, работавшие преимущественно в области инструментальной музыки.

Планомерное и всестороннее развитие музыкальной культуры страны началось после завоевания Сирией независимости (1943 г., полная политическая независимость в 1946 г.). Вопросами музыкального строительства занимается Министерство культуры и национальной ориентации. Большое внимание уделяется воспитанию профессиональных музыкальных кадров, которые готовят консерватории в Дамаске и Халебе, а также Институт преподавателей музыки при университете в Дамаске. Дамасская консерватория (основана в 1962 на базе Института восточной музыки, возникшего в 1950; директор Сольхи аль-Уадди; Имеет 2 отделения национальной и западной музыки, несколько факультетов - фортепианный, струнный и национальных инструментов). При консерватории созданы ансамбли скрипачей, виолончелистов, а также единственный в стране камерный оркестр (руководитель аль-Уадди), репертуар которого включает произведения европейский и национальных композиторов. Консерватория в Халебе (основанный в 1963 г. на базе Института музыки, открытого в 1955; директор Хашем Фанса)

Активным популяризатором музыки выступает Главное управление радиовещания и телевидения Министерства информации Сирии. Национальное радиовещание начало работать с 1950 (его центры находятся в Дамаске и Халебе телевидение) - 1960 ведёт передачи из Дамаска. Музыкальные программы наряду с национальной музыкой, включают музыку других арабских стран, а также евро-пейскую классику. При Дамасском радио имеется 2 высокопрофессиональных оркестровых коллектива - традиционного арабского типа (включает скрипки и в арабском строе виолончели и контрабасы; создан в начале 1950-х гг., дирижер Тайсыр Акыль, с конца 1960-х гг. - Ясин Ааше) и Государственный фольклорный ансамбль (руководитель Эмин Хаят). Получил известность также хор Дамасского радио.

Среди других музыкальных коллективов - любительская оперная труппа и Халебе (худ.рук. Ованес Костанян Большой оркестр Дамасского университета, духовой бэнд Сирийской армии в Дамаске (дирижер Абд аль-Гауад Хегази) и др.

Особое внимание уделяется в Сирии любительским музыкальным ансамблям. В различных районах Сирийской Арабской Республики проводятся многочисленные фольклорные фестивали с целью выявления наиболее одарённых певцов, музыкантов, танцоров. Широко известны фольклорные ансамбли Халеба, Хомса, селений Арманиз, Сармин, а также курдский (в Ифрине) и черкесский (в Дамаске) ансамбли, представляющие искусство национальных меньшинств.

Одним из популярных музыкальных жанров остаётся песня, сочетающая черты традиционной Сирийской музыки и современной арабской эстрады (влияние египетских певцов М.Абд аль-Ваххаба и Умм Кульсум, ливанской певицы Файруз и др.). Исполнители чаще всего являются авторами своих песен, им аккомпанируют большие ансамбли смешанного типа, нередко - хоры. Наиболее известны певцы и певицы Ахмед Сабуни, Мутыйя Масри и особенно Сабах Фахри, часто выступавшая за рубежом. Многочисленные певцы и оркестры такого стиля (в Дамаске, Халебе, Хомсе и др. городах), аккомпанирующие пению, "танцам живота" и другим развлекательным программам, представляют значительный слой современной музыкальной культуры Сирии.

В музыкальной жизни Сирии 70-х гг. XX века до сегодняшнего дня наметились новые тенденции. Они связаны с деятельностью Высшего совета по делам искусств, литературы и социальных наук, поощряющего наиболее талантливых творческих работников (учреждены государственные премии, в т. ч. в области музыки). В связи с национально-освободительной, борьбой сирийского народа широкое распространение получил жанр патриотической музыки.

Существенный вклад внесли в Сирийскую музыку музыканты-исполнители скрипачи: Наджми Сукари (учился в Москве) и Райяд Кудси (учился в СССР пианист Хевзан

Зиркли (1-я премия на Всеарабском конкурсе пианистов исполнители на национальных инструментах Селим Кеур и Хасан Хашим Джемель (най)), Омар Накишбэнди и Аднан Мустафа Элюш (уд), Мухаммед Раджаб (нашаткир); исполнители традиционных песен Хасан Бахджат, Мухаммед Атаба, Радир Шалиль, Лямри Давдаши, Хамед Искандер, Шаркауи и др.

Широко бытует современная поп-музыка, получившая национальное преломление (эстрадные певцы Шакир Брехан, Наим Хамди, вокально-инструментальный ансамбль "Сайд Дервиш" и др.). Новые для Сирии явления - музыка к фильмам, выпуск CD и компакт-дисков становление национального музыковедения. Этому посвящены труды Маджид Акыли, Адяна бин Дзреля, статьи Самима Шарифа, фольклорные исследования Хасана Асаба и др. многие статьи о Сирийской музыке.

Вопросы по теме:

1. Что вы знаете об арабской музыкальной культуре Машрика?
2. Расскажите об государствах входящих в Машрик
3. Изложите о музыкальной истории Египта, Судана и Сирии.
4. Назовите жанры народно-профессиональной и фольклорной музыки.



МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ТУРЦИИ

Музыка Турции, как и других Ближневосточных стран, развивалась в сложных исторических условиях. Народы античной эпохи, византийцы, арабы -они поочередно приносили на эту землю свои музыкальные традиции. И турки-сельджуки, укрепившиеся сначала на территории Малой Азии, а затем и в европейской части страны, ассимилировали в своем фольклоре немало элементов из доставшихся им в наследство традиций различных народов.

В стране складывались две музыкальные культуры: одна



- широкая и демократическая, другая - замкнутая в своем феодальном окружении.

Уже в XVI столетии в Турцию начала проникать европейская музыка. В прошлом веке она заняла заметное место, правда, только в практике придворного музицирования.

Область народного музыкального искусства - песенного, инструментального, танцевального - впитала в себя наиболее характерные черты искусства народов, населяющих Анатолию.

Своеобразием отмечена мелодика и ритмика турецкой народной музыки.

Ритм турецкой народной музыки во многом связан с поэтической традицией, сложившейся в старинных песенных формах, основанных на синтактической слоговой метрике и строфической организации стиха. Один из самых популярных ритмов в народной музыке турок - ритм "аксак". Он служит основой множества песен и танцев.

Поэтическую основу народных песен (тюркю) составляют стихи, построенные в таких традиционных формах, как семаи, дестан, кошма, мани. Эти поэтические структуры во многом определили строение музыкальных форм. Наиболее популярной поэтической формой стала семаи.

Другой распространенной формой является дестан, состоящий из нескольких четверостиший.



Своеобразны турецкие народные танцы, включающие пляски с инструментальным сопровождением, вокальным сопровождением, а также отдельные танцы без музыкального аккомпанемента. Наиболее интересные из них - пляски с вокальным и инструментальным сопровождением, где сочетаются оригинальность народной хореографии с национальной характерностью ладоинтонационного строя песен (тюркю) и своеобразным звучанием национальных инструментов.

Особой популярностью пользуются сольные формы танца "Зейбек", хороводные формы "Халай", "Бар". Специфическим своеобразием отличаются мужские пляски Урфы и Афона. В них музыкальный инструментарий не используется, но особый ритмический аккомпанемент движениям танцующих создают удары меча и кинжала о щит, а также воинственные выкрики исполнителей.

В турецком искусстве существует четкое разграничение на инструменты народной и традиционно-профессиональной музыки. К первой группе относится кемеңче, зурна, кавал, давул и деф. Ко второй - более совершенные по своим техническим и выразительным возможностям - баглама, тамбур, уд, ребаб, ней, кудюм и арабская дарбука.

Традиционно-профессиональная музыка Турции

Ашикское профессиональное творчество - один из древних пластов турецкой музыкальной культуры. На протяжении нескольких столетий оно развивалось в органической связи с

общественной, политической и духовной жизнью турецкого народа. Отличительной чертой профессионального ашикского искусства является гражданственность и демократичность его образного строя, доступность широ-



Ашик Вейсель



ким массам.

В наиболее популярных поэтических формах - **мани, кошма, дестан, и семаи**, - ашиками создано немало произведений, ставших народным достоянием.

В наше время турецкая музыка завоевывает мир. Народные поэты-музыканты впервые появились в Анатолии в XV в. Ашики путешествовали из деревни в деревню, играя на багламе (щипковый инструмент вроде мандолины) или сазе (щипковый инструмент, число струн которого варьируется от 6 до 12), и пели сатирические песни на политические и социальные темы. Ашиков до сих пор можно услышать в таких местах, как Эрзурум и Кар, а также на фестивалях, которые проходят, время от времени, в Конье.

Классический вокально-инструментальный стиль складывался в тесном взаимодействии с народной и профессиональной музыкой. Завоевания профессиональной традиции ярче и глубже всего проявились в особом, исторически сложившемся на Востоке музыкально-поэтическом искусстве - системе макамов.

Макам - явление необычайно сложное и неоднозначное. Макам - своего рода вокально-инструментальный цикл, где вокальные эпизоды могут иметь инструментальное сопровождение, а подчас представлять собой и самостоятельный раздел композиции. Макам - искусство каноническое, в котором, тем не менее, импровизация нашла не только оптимальные условия для существования, но достигла вершин художественного совершенства.

Макам - искусство устной традиции. В исполнении

устада - учителя музыканты слушают макам до тех пор, пока не могут его воспроизвести. Однако при каждом исполнении макам как бы создается заново.

Среди форм и жанров, распространенных в турецкой традиционно-профессиональной музыке, выделяются **"пешрев", "шаркы" и "бесте"**. "Пешрев" - это инструментальное произведение многочастной структуры. Пьесы, созданные в форме "пешрев", как правило, состоят из четырех частей, в конце каждой из которых звучит отыгрыш следующего характера - теслим, вводящий в новую часть.

В турецкой вокальной лирике наиболее распространенной формой является "шаркы". В некоторых "шаркы" совершенно отсутствуют инструментальные разделы, в других же, наоборот, между частями имеются большие связующие инструментальные "интермедии". Немало классических унисонных произведений создано и форме "бесте".

В профессиональном искусстве устной традиции определенное место занимает культовая музыка дервишских орденов - Мевлеви, Бекташи, Накшбенди.

Мистическое радение Мевлеви осуществляется по ритуалу в сопровождении музыкального культового церемониала - "Айин-Шериф", своего рода вокально-инструментальной и танцевальной сюиты. "Айин-Шериф" состоит из двух разделов: Наати Мевляна (вступление), и "Мевлеви семаи", состоящего из четырех селамов, связанных между собой инструментальными отыгрышами.

Особое значение для изучения классической турецкой музыки имеет проблема записи памятников музыкального творчества.

Особенностью турецкой музыки было практически полное отсутствие нот. В Османской империи военные оркестры были важным элементом штурмовой тактики корпуса янычар. Музыкальная команда "Мехтер" создавала ужасный грохот, добавляя звуки литавр, рогов и волынок к выстрелам из орудий и пушек во время походов турок-осман на Балканы и в Центральную Европу. После отступления они оставили многие свои инструменты, которые пришли со временем в оркестровки европейских композиторов.

Турецкая музыка берет свое начало со времен формирования турецкого этноса и являлась неотъемлемой частью культурной и общественной жизни турок. Музыка являлась неизменным атрибутом всех сколько-нибудь значимых мероприятий - торжеств, обрядов, свадеб, похорон и т.д.

Первые упоминания касательно турецкой музыки, точнее музыкальных инструментов, использовавшихся в ней, встречаются в китайских источниках описания жизни гуннов. Речь, в частности, идет о схожести некоторых турецких музыкальных инструментов с названиями "пипа" и "коиуз" с китайскими аналогами. Во времена Османской империи инструмент под названием "пипа" использовался украинцами и венграми. Такое широкое распространение он получил благодаря армии Атиллы. Пипа - это то же танбур, только с более вытянутой рукояткой. Встречаются рисунки с изображением фигур музыкантов, держащих в руках этот инструмент. Аналог кобуза встречался у шаманов и народностей, имевших тюркские корни и использовался в религиозных ритуалах.

Сначала гунны, а затем и турки использовали свои музыкальные инструменты в религиозных обрядах. Тематика музыкально-песенных обращений была весьма разнообразна: обращение к душам умерших, ритуал жертвоприношения и воспоминания о наиболее достойных предках своего племени.

Со временем, когда представления турков о религии сменились, соответственно претерпела изменения и турецкая музыкальная культура. Стихи, музыка, танцы, ранее имевшие сакрально-религиозный смысл, стали постепенно исчезать из повседневной жизни турецкого общества того периода, или же видоизменившись - обрели новый смысл. Но тройка, состоящая из стиха, музыки и танца, и в дальнейшем и будет сопровождать музыкальное искусство Турции.

Вот как описывает музыкальную жизнь турков профессор Фуат Копрюлю: "Самый древний вид турецкой музыки именовался "бахс-озан". В то время как танец в качестве части троицы все более отдалялся от остальных двух составляющих, музыка и стихосложение веками продолжали сосуществовать вместе".

Среди тюркоговорящих народностей массовый характер получило такое явление, как музыкальные народные игры. В исторических источниках пишется, что кочевые тюркские племена всегда с собой возили музыкальные инструменты и были большими любителями музыкального творчества.

Предполагается также, что турецкая военная музыка в виде маршей имеет много общего с уйгурской. Уже тогда в армии турков военный оркестр существовал как отдельная войсковая единица. Наиболее известен марш под названием "Докузгёк" (9гёк). Цифра 9 имеет мистическое значение у древних тюркских народов, впрочем, как и некоторых других азиатских этносов. Этот марш исполнялся в определенное время во дворце османского шаха.

С приходом Ислама в турецкой музыке появились характерные арабские мотивы. Турецкие мотивы хорошо прослеживаются у Сельджуков, Хорезмийцев, Монголов и Тимуридов. Помимо этого, в турецкой музыке закладывались основы, источник которых приходится на центрально-азиатский регион. По этой причине в турецкой музыкальной культуре зарождаются свойственные ей музыкально-технические термины: понятие "тюркю" - песня, макам, знакомое и узбекской музыкальной культуре. Музыкальные жанры в турецкой музыке различаются, прежде всего, своей ритмикой.

Все это показывает, что основой и источником турецкой музыки является Средняя Азия. Разница между фольклорной и классической музыкой носит чисто методологический характер, имея одни музыкальные системы и измерения.

Турецкая музыка все более развиваясь из любительского творчества постепенно возводилась в ранг искусства. В XIII столетии появляются первые научные труды, посвященные систематизации и описанию музыкальных течений. Например, книги Урмави Сафиаддина "Шарафийе" и "Китабу ль-Адвар", Кутбиддина Ширази "Дурат ут-тадж", Абдулкадира Мараги "Макосид уль-Адвар" и "Джаме уль-Альхан", Бедри Дильпада "Муратнаме", Махмуда Челеби "Фетхийе".

В этих книгах тема музыки исследуется с точки зрения науки достаточно досконально. Так как в тот период времени

в Азии языком науки был персидский и арабский, многие из них были написаны на вышеназванных языках, а уж затем переведены на французский и другие европейские языки.

По этой причине у многих западных исследователей сложилось ошибочное мнение относительно авторства некоторых трудов и географии научных изысканий, являющихся предметом продолжающихся споров между учеными.

Одним подтверждением авторства турков является использование арабами и иранцами в своих произведениях исконно тюркских слов и терминов: "перде", "лик", "нухурт эртак". Также множество фактов приведено в книге Хусейна Саадеддина "Turkmuzigildirindir". Утверждение, что турки многое взяли у арабов представляется ошибочным. Нижеследующие сведения скорее доказывают обратное: в 1798 году французский исследователь Виллото обнаруживает в Египте видоизмененные турецкие песни "сози-дил, фергахфеза, шефкефза, нев эсер, хижазкар, ферахнак". Все это подробно описывается в книге Насири Абдулазиза Тевфика "Аль-мусики", изданной в египетском медресе Суррее в 1935 году.

Другие предположения о том, что турецкая музыка многое позаимствовала у греков - мягко говоря, неверны. Так как характерные четвертные звуки греческой музыки у турков совершенно отсутствуют.

Первый глава Турецкой республики Мустафа Кемаль Ататюрк искренне любил и был привязан к турецкой, музыке и своими действиями и директивами пытался направить развитие турецкой музыки к западу, к последним достижениям цивилизованного мира. Однако, трудно было приучить народ к многоголосой музыке, каким является оперная музыка, ведь даже в странах запада к этой музыке привыкли не сразу. Этих проблем и коснулись иностранные исследователи.

Начиная с конца семнадцатого века, начался второй период расцвета турецкой музыки. Одним из самых великих музыкантов этого периода стал Итри. Вот что он пишет:

"До принятия турками ислама, "шаманы", или те самые

"камы", возглавлявшие религиозные обряды издавали разные мелодичные звуки палкой, на которую привязывались куски железа. На этих обрядах обычно использовались и бубны"

Тюрки, жившие на севере Китая, тюрки-гунны, тюрки-уйгуры, турки-сельджукиды османские турки особое внимание уделяли музыке. Нет армии у турков-сельджукидов, при которой не было бы "ашугов" (поэтов), играющих на "кобузе".

Классическая Турецкая Музыка

Оттоманские турки уделяли большое внимание не только музыкальному искусству, но и музыкальной науке.

Турецкая музыка называлась по-разному: в городе и во дворцах - "кар", "бесте" (мелодия), "семай" (восточная песня); в мечетях "эзан", молитва, "села", припев молитвы, мольба; в обителях дервишей - "наат" (воспевание), религиозный обряд, пауза при чтении Корана, религиозные гимны, религиозные песнопения, молитвы; в селениях - "тюркю" (народная песня), напевы, "зейбек", танцевальная музыка; на границе - пограничные песни; в военных же-походные марши "янычаров" и т.д. Периоды турецкой музыки, после взятия Константинополя и открытия музыкальной школы во дворце Топкапы приняли классический характер и у которой стали четче проявляться правила:

1-Подготовительный период, с самого начала до Абдулькадира из Мерагалы (1360-1435);

2-Начальный классический период начавшийся от Абдулькадира из Мерагалы до Итри (1640-1712);

3 - Заключительный классический период начавшийся от Итри до Дэдэ Эфенди (1778-1846);

4 - Неоклассический период, начавшийся от Деде Эфенди Зекаи Дэдэ (1825-397);

5 - Романтический период, начавшийся от Зекаи Дэдэ до XX в. Саадеттина Ареля (1880-1955);

6 - Период преобразований, начавшийся от XX в. Саадеттина Ареля и продолжающийся по сей день.

В начальном классическом периоде произведения

созданы строго по музыкальным правилам. В заключительном классическом периоде этих правил не стали придерживаться. В неоклассическом периоде эти правила вообще не стали соблюдаться.

Турецкая музыка состоит из гамм, "макамов" (ладов) и тактов, включающих 24 пауз и 25 тонов.

Народная музыка

Турецкую народную музыку можно подразделить на без текста и со словами, т.е. на песни. Все виды музыки со словами, т.е. песни это - народные песни и народные танцевальные песни, а музыка без слов это - народные танцевальные мелодии.

Турецкую музыку можно разделить на 2 стилистические группы: "**узун хава**" и "**кырык хава**". Короткие не размерные народные песни называются "кырык хава", а длинные размерные "узун хава". "Узун хава" (форма народного напева) в различных уголках Анатолии называют "оозлаком", "тюркмани", "маей", "хойратом", "диваном", "агытом". Эти песни сложены такими известными ашугами (народными поэтами), как Караджаоглан, Эмрах, Рухсати, Сюммани и другие.

"Кырык хава" же называют "кошмой", "йигитлемой", "гюзеллеме", "ташлама", "нинни" и прочими именами. В них поётся о таких важных событиях, произошедших в селе, как чужбина, расставание, тоска по родине, смерть, призыв в армию, свадьба, любовь к детям, и эти песни просты, душевны и иногда скорбны.

Падение Османской империи (1918-1920 гг.) положило начало революционному движению, начавшиеся в Турции в Республиканский период затронули и отрасли искусства.

В 1924 году в Анкаре открылась Школа Учителей Музыки. Музыкальная труппа, находящаяся в османском дворце была привезена в столицу, где под именем Президентский Филармонический Оркестр начал давать концерты.

Началось движение по засылке талантливой молодёжи в европейские страны для обучения музыке. Музыкальная школа "Дарульталими Мусики", находящаяся в Стамбуле

новым постановлением была преобразована в консерваторию.

Стала появляться многоголосная музыка, ставились оперы и балеты.

В наши дни в распространении турецкой народной музыки и многоголосой музыки, мистической музыки активную роль играют Кафедра Музыки Университета "Гази", Факультет Музыкального и Сценического Искусства Университета "Билькент", консерватории муниципалитетов, частные школы, частные и государственные хоры, любительские хоры и оркестры.

В 1940 году открылась Анкарская Государственная Консерватория и открылась кафедра оперы.

Турецкая пятёрка

Стоит отметить немаловажную роль турецкой композиторской школы, под названием "Турецкая пятерка" (тур. *Türk Beşleri*) - распространённое название группы турецких композиторов-новаторов середины XX века, выведших турецкую академическую музыку на мировой уровень. Дано по аналогии с русской пятерки - распространённым в западноевропейской терминологии названием российской группы композиторов "Могучая Кучка". В турецкую пятерку входили:

Ульви Джемаль, Эркин, Ахмед Аднан Сайгун,
Джемаль Решиит Рей, Хасан Ферит Алнар,
Неджиль, Казым Аксес.

Активная творческая деятельность всех участников группы началась в середине 1930-х гг. Помимо создания ряда основополагающих для национальной музыкальной традиции произведений, композиторы группы приняли участие в становлении музыкального образования в стране - в частности, в работе Школы учителей музыки (тур. *Musiki Muallim Mektebi*), в дальнейшем преобразованной в Анкарскую консерваторию.

Классификация Турецких народных музыкальных инструментов:

1. Струнные инструменты

А) Исполняемые на плектре

Б) Исполняемые на пальцах

Баглама

Тар

2. Смычковые инструменты

Скрипка

Черноморская кеманча

3. Духовые инструменты

Зурна

Свирель

Свистулька (вид свирели)

Мей (вид небольшой зурны)

Волянка

Свисток

Спаренный дудок

4. Ударные инструменты

Барабан

Нагара

Бубен

Кастаньеты

Спаренные дудки (Свирель).

Спаренные дудки в отдельных местностях известны под названием Аргу, Каргын, Замбыр.

Существует два вида: С мундштуком и без мундштука. В дудках с мундштуком один без тона и издает устойчивый звук. А в другой - есть тона и сама мелодия из этих тонов.

Турецкий народный духовой инструмент. Изготавливается скреплением (соединением) двух труб (рожков) из тростника. На концы этих двух рожков крепится два маленьких рожка издающие звук. Эти два рожка берутся в рот и в одинаковое время раздувая воздух, свистят.

Мей.

Изготавливается из граба, орешника, сливы и т.д., имеет расстояние звука равное около одной октавы. Имеется в



общем восемь тонов звука: семь - на верху и один внизу. Мей бывает трех видов: Звонкий Мей, Средний Мей и Основной Мей. Помимо этого в Азербайджане мей называют Балабаном.

Баглама.

Самый распространенный в употреблении струнный народный инструмент Турции. В зависимости от местности и размера данный инструмент называют Баглама, Диван сазы, Бозук, Чогур, Копуз Ирызва, Джура, Тамбура и т.д.

Самый маленький по размеру и тонкий по звуку из семейства Багламы это Джура. Чуть больше размером и выше одной октавы Тамбура, а самый густой и сильный звук семейства Багламы имеет Диван Сазы, который имеет звук на октаву выше Тамбуры.

Баглама состоит из двух основных частей - грудной и задней. Задняя часть обычно изготавливается из тутового дерева, а также из дерева грецкого ореха, каштана, граба, можжевельника. Передняя часть (грудная часть) изготавливается из пинии, рукоятка из граба, белого граба или можжевельника.

На части рукоятки, расположенной поодаль от задней части инструмента, находятся части Бургу, при помощи которых берутся аккорды инструмента. На рукоятке расположены лады (тока) прикрепленные леской. Играют на багламе плектром или же тезенэ, изготовленной из корня дерева черешни или же пластмассы, а так же в некоторых областях Турции играют пальцами. Последний способ игры называется "Шельпе".

Баглама имеет три группы струн, по две или три струны каждая. Все группы имеют разные аккорды. К примеру один вид порядка Багламы издает следующие звуки: Нижняя струна Ля, средняя Ре, верхняя Ми. Помимо этого вида исполнения аккорда есть еще Кара Дузен, Мискет Дузени, Мустезат, Абдал Дузени, Раст Дузени и т.д.



Тар - турецкий народный инструмент. Распространен в Карской области Турции, а также в Азербайджане, Иране, Узбекистане и в Грузии.

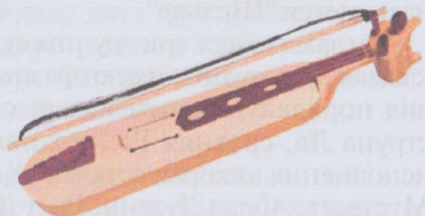
Инструмент, а вернее его корпус, состоит из двух чашеобразных частей и изготавливаются из тутовника. Передняя часть покрыта пленкой из сердца крупнорогатого скота. Рукоять изготавливается из жесткого дерева и устанавливаются тока из лесины. На таре находятся две группы струн. Первая состоит из трех групп струн по две каждая и для обычного исполнения. Вторая группа же, называется "кек" и "зенк", и используются для обогащения звука.

Кебаб камане народный струнный инструмент. Имеет разновидности в зависимости от местности и формы. Кебаб, Кемане, Рабаб - наименования кемана, в Хатайском регионе так же называется Хегид. На юго-востоке Турции - Рубаба, в Азербайджане Каманча, в Средней Азии - Гиджак, Гиджек или же Гжек. Все выше перечисленные названия, инструменты одного рода.

Основа инструмента изготавливается из водяной тыквы, а также встречается изготовления из дерева. Рукоять изготавливается из жесткой древесины. Под основой (т.е. туловищем) инструмента находится деревянный или металлический стержень, который ставится на колени и таким образом обеспечивается движение инструмента вправо или влево. Смычок же представляет из себя приспособление из дерева к концам которых прикреплены волосы конского хвоста. Струны Кебаб Камане в старину изготавливались из кишки, сейчас же используются металлические струны.

Данный инструмент не имеет определенного музыкального лада, поэто-му издает любые хроматические звуки. Особенность звука заключается в его длине, и возможно, исполнении легато, стаккато и пиццикато.

Черноморская кеманча.
Турецкий народный струнный инструмент. Из



названия видно, что инструмент, особенно, распространен на Черноморском побережье. Основная часть (торс) изготавливается из можжевельника, тутовника и сливного дерева. Смычок изготавливается из куста розы и самшита. В трех местах смычка прикрепляется волосы конского хвоста.

Кеманча имеет только три струны, для которых в старину использовались кишки животных, в наши используются металлические струны. Кеманча - инструмент, не имеющий определенного музыкального лада, поэтому можно воспроизводить любые хроматические звуки. Кеманча играется при одновременном нажатии на две струны, при чем, издает 4 параллельных звука. Помимо этого имеется способ игры кистью руки.



Зурна - турецкий народный духовой инструмент. Из-за очень сильного и звонного звука чаще используется в открытой местности, к примеру, на сельских свадьбах, в солдатских проводах, народных гуляниях и подобных мероприятиях. Во времена Османской империи

зурна являлась главным инструментом в оркестре музыкантов янычар. Также применялась в промежуточных танцах. Зурна чаще всего играется дуэтом с барабаном. По причине очень громкого и глубокого звука зурны трудно регулировать темп и поэтому используется в оркестре с другими музыкальными инструментами.

Зурна имеет двухоктавное звуковое расстояние, а также восемь музыкальных занавесей, одна из которых находится внизу, а семь остальных в верхней части инструмента.

Задняя занавесь расположена по направлению к передней части, проходя через первыезанавеси (перепонки). Занавеси имеют размер круга диаметром в 6 - 8 см.

Зурна играется через тонкий стержень, расположенная на духовой части инструмента. Описанная часть называют "Метем". Для облегчения техники игры надевается обруч, в результате чего данная часть получила название Авуртлук.

Самый расположенный способ меры на зурне производится непрерывным гудением в трубу и одновременным вдыханием воздуха через нос.

Помимо музыкальных занавесей (перепонок) в ноздревой части зурны находятся 7 отверстий, которые сравнительно меньше занавесей. Эти отверстия по-другому называются, как отверстия шайтана или же отверстия джина. Данные отверстия могут залепляться веском или чем-нибудь подобными в зависимости от регуляции звука.

Зурна, размеры которой меняются от 60 см до 30 см, в зависимости от разнообразности звука делится на 3 вида:

Каба зурна (Грубая зурна), Орта Зурна (Средняя зурна) и Джур Зурна (Звонкая зурна).

Зурна обычно изготавливается из сливового, абрикосового дерева, а также из дерева грецкого ореха, салимита и др.

Свирель.

Турецкий народный духовой инструмент. В народе называют его пастушьим рожком. В разных местностях известен как кувал, гувал. В народе известно поверье, что с помощью свирели пастух пасет стадо. Слово кавал происходит от горня "кав", что означает пустой.



Интервал между звуками - 2,5-3 октавы. В наши дни в группе народных музыкальных инструментов выделяется особым колоритом. В группе используется как сольный инструмент. В ансамбле инструментов сохраняет особенности своего звука.

Свирель не выпускают по определенным стандартам. Размеры его могут меняться от 30 до 80 см в длину, диаметр приблизительно 1,5 см. В верхней части 7 мелодичных тонов, а в нижней 1. Кроме этих тонов в нижней части есть 4 тона, называемые Шайтан Делиги и Хазрети Али.

Существует 2 вида сви-рели, с мундштуком и без мундштука. Изготавливается из дерева (сливы).

Свистулька (вид свирели).



Турецкий народный духовой инструмент. Изготавливается из костей крыльев ворона. Свистулькой пользуются пастухи. В наши дни этот инструмент, в разряде забываемых.

Состоит из 7 тонов, 6 из которых наверху, один - внизу. Длина примерно 15-30 см.

Тулум - турецкий народный духовой инструмент. Состоит из трех основных частей - основная часть, Нав и трубка. В кожаной части накапливается воздух при давлении натюго отправляется в часть Нав, где в общем-то и исполняется звук. Нав состоит из частей, основной и языковой. Трубка же, служит для вдыхания воздуха в инструмент.

Волынка встречается в Трабзоне, Ризе, Эрзруме, Карее, а также в Северной и Южной Анатолии и Тракии. Волынка изготовленная из кожи козленка и ягненка в Тракии называется "Гайда".

Вопросы по теме:

1. Дать общие сведения о культуре истории Турции?
2. Какие стили в турецкой народной музыки вы знаете?
3. О творчество ашиков?
4. Какие турецкие танцы вы знаете?
5. Роль макама в турецкой музыке?
6. Музыкальные инструменты Турции?



МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИРАНА

Иран- государство на юго-западе Азии. Омывается водами Каспийского моря, Персидского и Оманского заливов.

Музыкальная культура Ирана существует в форме устной традиции, в основном как монодическая. В 2021 г. отмечалось 2550-летие Иранского государства образовавшегося в результате объединения персидских племен под властью вождя из рода Ахеменидов.

Ахеменидский период длился около двух веков. За это время невоенная Персида, расположенная на востоке от Персидского залива, превратилась в правую державу, простирающуюся с востока на запад от Индии до Египта включительно. Сведений, о музыке древней Персии почти не сохранилось; вместе с тем музыкальные инструменты, а также эстетические теории, обобщающие и оценивающие различные явления музыки, указывают на связь её музыкальной культуры с музыкальными традициями Месопотамии - одного из древнейших очагов мировой цивилизации.



После завоевания Ирана Александром Македонским (330 до н.э.) в Иранскую музыку проникают эллинистические влияния. Древние памятники архитектуры, изобразительного искусства и письменности свидетельствуют о том, что при дворах царей музыканты занимали почетное место. В период правления династии Сасанидов (III-VII вв. н.э.) закладываются профессиональные основы теории, а также культовой музыки. Наиболее крупные музыканты того периода - Барбат (Фахлабад), которому приписывается открытие "семи



королевских модусов" (макамов). Во времена Хосрова Парвиза II (VI-VII вв.) при дворе было около 400 музыкантов, среди которых выделялись Башмад, Накисса, Азад-Варгенгюй, Саркеш. Сохранились сведения о широком распространении музыки в народе. Религиозные обряды, проповеди предсказателей, пророков (маздэков) сопровождалась музыкой.

С завоеванием Ирана арабами началось интенсивное взаимодействие музыкальных культур этих народов. С конца VIII в. профессиональная музыка переживает период расцвета, особенно во времена династий Омейядов (661-750) и Аббасидов (750-847).

Влияние иранской музыки распространялось на всю территорию арабского Востока вплоть до Испании.

С началом XVI в. в период династии Сефевидов светское музицирование при дворе постепенно прекращается, сохраняется лишь культовая музыка. Большинство музыкантов покидает Иран, музыкальная культура приходит в упадок. Носителями музыкальных традиций на протяжении нескольких веков остаются лишь народные музыканты. Со 2-ой половины XIX века начинается постепенное возрождение музыки, очагами которой становятся военные и придворные оркестры. Значительную роль в изучении и систематизации национальной музыки сыграли в XIX в. ученые Али Акбар Фарахани и его сын Мирза Абдулла. Заметный след оставила также деятельность виртуоза на таре и сетаре Голам Хосейна Дервиша, усовершенствовавшего некоторые национальные инструменты и воспитавшего ряд профессиональных музыкантов. Одновременно начинается проникновение в страну европейской музыки. Первыми европейскими музыкан-

тами, работавшими в Иране, были француз А. Лемер и бельгиец Ф. Геварт. С целью подготовки музыкантов был создан специальный, музыкальный отдел при Тегеранском высшем политехническом училище "Дароль-фонун". Многие воспитанники этого учреждения стали во главе движения за возрождение национальной музыки, одновременно стремясь к преодолению её замкнутости. Среди них Голам Реза Минбашян.

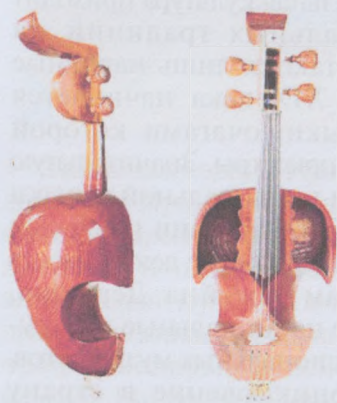
В 1908 г. основывается Высшее музыкальное училище, проводятся первые публичные концерты, начинают публиковаться записи музыкальных произведений.

Важную роль в развитии музыкальной культуры Ирана 1-ой пол. XX века сыграл композитор, исполнитель, виртуоз на таре профессор Тегеранского университета Али Наги Вазири, он положил начало обучению национальной музыке, записал на ноты дастгахи, издал учебник теории музыки. В 30-40-е года он возглавлял Высшую музыкальную школу, основал национальное музыкальное общество (1946). Одним из учеников Вазири был педагог и теоретик Руолла Халеги, возглавлявший национальную консерваторию, основанную при национальном обществе в 1949 г.

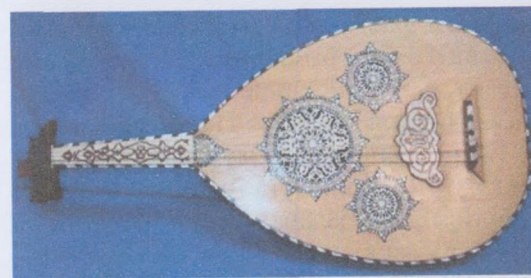
Иранские музыкальные инструменты. Инструментарий иранской музыки обширен и богат. К числу древнейших инструментов **струнных групп** принадлежат щипковые - бэрбэт, танбур и смычковый ребаб - ставший прообразом более сложных инструментов и гайчак.

смычковый - кеманча, а также сантур (род цимбал). Современный струнный щипковый инструмент тар (сопр, альт и басовый).

Деревянный духовой - най (род примитивной флейты), нерманай (подобен наю, но с более нежным звуком), зурна



Гайчак



Распространенный щипковый уд (типа лютни)

(близкий к гобою), нэйэнбан (типа волынки), донай (двухтрубчатая флейта), карнай.

Ударная группа: барабан томбак (тонбак, домбак, домбалек), дэфф (или дойере - зангу), зарб, довул.



Довул



Томбак

Составляющие неперенную часть национальных оркестров, струнно-щипковый инструмент ситар (модификация древнего тамбура) и смычковый кхейчек, происходящий от древнего гиджака (типа скрипки).

Творчество Барбада

Имя Барбада (Фахлабада) широко известно на Востоке, и в частности, Средней Азии - на его родине. Его родной Мерв славился давними культурными, музыкальными традициями. Древние историки писали о знаменитых мервских библиотеках, о выступлениях здесь величайших музыкантов, певцов, о проходивших здесь всевозможных диспутах. В Мерве была благодатная почва для вызревания таланта и мастерства Барбада.

Барбад был музыкантом разностороннего, поистине универсального дарования, прославившимся как композитор, певец, инструменталист и теоретик. Служил он при дворе Сасанидского царя Хосрова Парвиза (конец VI - начало VII века). Приписываемые ему произведения приобрели на Востоке широчайшую популярность. Литература о Барбаде обширна, и создавалась она на разных языках в течение многих веков. Так, в сочинении Хамдаллаха Казвини (XIV в.) говорится, что из Мерва "происходит много великих людей и мудрецов" и среди них называется имя инструменталиста-лютниста и певца Барбада. В поэме Низами "Хосров и Ширин" именно ему влюбленный шах доверяет передать в песне свои чувства. Известно, что сюжет этой поэмы взят Низами из официальной хроники. Еще одна известная легенда гласит:

"У Хосрова был черный конь по имени Шабдиз (цвет ночи). Шабдиз был самым красивым и умным из всех коней. Царь так любил его, что поклялся убить того, кто принесет ему весть о смерти коня. Когда это печальное событие произошло, главный конюший попросил Барбада сообщить о нем царю песней. Прослушав песню, царь воскликнул: "Несчастье на твою голову! Шабдиз умер!" - "Царь сам сказал об этом", - ответил музыкант. Таким образом он избежал участи, уготованной вестнику печальной новости, и освободил царя от его клятвы.

Наверное, здесь отразилась сама суть искусства, которое



возвышает жизненный факт, переплавляет несчастье в высокую трагедию, доводит скорбь до крайних пределов, но вместе с тем очищает и умиротворяет душу. Он появился при дворе Хосрова уже вполне сложившимся музыкантом и принес с собой не только свой инструмент, но и школу игры на нем. Уд (барбад) - пятиструнный музыкальный инструмент, не имеющий ладов. Музыка исполняется с помощью киришкакара (плектром). В средние века уд был широко распространен на Востоке, в том числе у среднеазиатских народов. Ученые средневекового Востока, начиная с аль-Фараби, в своих научных трактатах, посвященных теории музыки, упоминают уд. Научные источники сообщают, что первоначальное название данного музыкального инструмента было "барбад", а уже начиная с VIII-IX веков он стал называться удом.

Слова "уд" и "барбад" - арабского происхождения и означают в переводе "лебединая шея". О том, что оба слова обозначают один и тот же музыкальный инструмент, говорится в работах аль Хорезми, в словаре Махмута Кашгари. Имеются сведения, что на нем были закреплены шелковые струны. В научных источниках наш соотечественник аль-Фараби называется человеком, прикрепившим к уду пятую струну для расширения его музыкальных возможностей.

Однако больший интерес представляют для нас хотя и неполные, но исторически ценные сведения о Барбаде теоретике и композиторе, проливающие некоторый свет на формирование теоретических основ классической музыки иранцев, а отчасти и других народов Востока. Современный музыковед пишет, что Барбад "оказал громадное влияние на Сасанидскую музыку, которая явилась главным источником арабской и персидской музыки времен ислама и которая, вероятно, оставила следы вплоть до нашего времени в исламском Востоке". Подобная концепция обосновывается и в других трудах. Ее разделяет и В.С.Виноградов: "персидская музыкальная культура времен Сасанидов, несомненно, играла лидирующую роль на Востоке. Но бесспорным является и то, что она создавалась в процессе сотрудничества персов с другими народами, обогащались их достижениями".

Барбад в дошедших до нас источниках предстает как изобретатель "семи королевских ладов", или 7 хосровани (т.е. "относящихся к царям", "царские") и представляющих собой определенные мелодические попевок, также Барбад считается автором 30 лахн (мелодий) и 360 песен, соответствующих всем дням года ко зороастрийскому календарю. Сами его сочинения или их описания не сохранились, но известны названия отдельных песен, например "Серве сахи" ("Стройный кипарис"), "Новруз бозорг" ("Праздник Новруз"), "Гюльзар" ("Цветник"), "Ровшан-черагх" ("Светящаяся лампа") и др. Создание семи основных ладов-модусов (хосровани) связывается с именем Барбада. Однако он, скорее всего, являлся не их автором, а музыкантом, теоретически глубоко осмыслившим, развившим и обобщившим музыкальную практику, базирующуюся на данных ладах и уже существовавшую задолго до него. Семь хосровани были распространены во всей империи. Восстановлены названия, и даже эстетическая сущность и эмоциональная характеристика этих ладов.

"Мадаруснан" был самым серьезным из них, сегях - "ласкающим сердце", "сисум" - эмоциональным и серьезным. Названия некоторых сохранились до настоящего времени, остальных - в дальнейшем заменились другими. Однако примечательно, что уже тогда за каждым хосровани закрепляется индивидуальная эстетическая характеристика, которая впоследствии строго кодифицируется. Каждый лад обладает той или иной эстетической значимостью, является носителем определенного образного содержания. Согласно точке зрения, существующей в музыковедении, на основе семи хосровани образуется своеобразный вокальный цикл, именуемый хосрованиет. Части хосрованиет, различающиеся ритмически и мелодически, постепенно увеличиваются по масштабу и дополняются инструментальными разделами. Хосрованиет по своим структурным и образным параметрам может считаться прямой предтечей стройной системе мутамата (макамата), полностью сложившейся на исламском Востоке. Хосрованиет свидетельствует о прочном становлении профессионализма, эстетическом осознании

общих правил построения музыкальных композиций, выработке норм художественного совершенства.

Как отмечалось выше, Барбад считается также автором лахн (типовых мелодических образований). Лахны явились той основой, на которой в дальнейшем сложились мелодические типы классического музыкального искусства Азербайджана, Ирана, Турции и других стран. Лахны можно считать "ведущими мелодико-тематическими образованиями, в которых уже содержался эмбрион будущих ладово-структурных закономерностей восточной музыкальной классики". Барбад, как и многие другие талантливые музыканты, представители разных народов, такие, как Бамшад, Саркаш, Накисса, будучи весьма популярными, на обширнейшем регионе, сумели повлиять на становление общих характерных особенностей музыки Ближнего и Среднего Востока.

Вопросы по теме:

1. Расскажите о культуре и истории Ирана
2. Что вы знаете о музыкальной культуре периода Сасанидов?
3. Какие сведения вы знаете о жизни и творчестве Барбада?
4. Какие музыкальные инструменты Ирана вы знаете?
5. Что вы знаете о музыкально-поэтическом цикле Хусраваният?



ИРАНСКИЕ ДАСТГЯХИ

Музыка дастгяхи - это прекрасный пример для знакомства с научной структурой и историческими корнями истиной иранской музыки. Она является ценнейшим примером музыки и искусства. Некоторые преподаватели преподносят эту музыку как "классическую иранскую" по той причине, что она хорошо изучена и её исполнение канонизированно. Музыка дастгяхи всегда пользовалась особым уважением со стороны музыкантов всех слоев и групп.

Как и в музыке других народов Востока, иранской музыке существует 12 макамов: 7 основных и 5 побочных. Есть термин дастгах. Слово "дастгах" образовано из двух слов: "даст", что означает рука, единица измерений, обозначения для неопределенного количества вещей (некоторое количество), и "гах", которое употребляется в сочетании с др. словами в качестве обозначения времени или места (например, шамгах - вечернее время, размгах - площадь борьбы)

Дастгяхами называют иранские макамы. В Иране пользуются обоими терминами. В литературе и практике его используют в двух смыслах. Дастгах - это циклическое произведение. Более широкое - как произведение и как лад. Как уже выше говорилось, существуют 7 основных и 5 побочных дастгахов (эти побочные дастгахи имеют ещё название нахмех и авазы). 7 основных дастгахов Ирана (из которых, по утверждению М. Баркешли, образуются около 28 модальных разновидностей):

Шур (взволнованный), **махур** (грустный), **хомаюн** (царственной), **сегах** (три тона), **чахаргах** или **чгахар** (4 тона), **нава** (мелодия), **раст** (прямой, правильный). Последний чаще называют **раст-панджгах** (то есть пятитоновый).

Иранские дастгахи основаны на импровизации. Весь дастгах в его импровизационной части состоит из гуше - в той или иной мере завершенных музыкальных мыслей, логически вытекающих из предыдущего и сливающихся с последующим мелосом.

Гуше - являются наименьшей композиционной структурой дастгаха и означает "угол", "аспект". Музыковеды утверждают, что в среднем каждый дастгах содержит от 20 - 60 гуше, а каждый побочный - аваз - около 20-ти.

Дастгах исполняется певцом или инструменталистом в сопровождении небольшого ансамбля (из 2-3 музыкантов). Он может длиться час или более того, но может быть и сокращен до 10-15 минут.

В системе дастгаха гуше выполняют определенные художественные функции, в соответствии с которыми они и располагаются. Установленная последовательность

гуше в дастгахе обозначается понятием редиф. Соблюдение редифа - одно из основных требований, предъявляемых к исполнителю. Так, например, в начале почти каждого дастгаха идет гуше под названием дарамад - вступление (иногда ему предшествует пиш дарамад - "предвступление" - или другие гуше). Дарамад исполняется обычно в медленном темпе, в размеренном, спокойном движении. В нем утверждается тоника, обыгрываются узловые интонации лада, в основном в его более низком, первом тетрахорде. Иногда дарамад превосходит наиболее характерное (часто называемое "важное" или "главное"). В дарамате или пешдарамате экспонируются те или иные основные интонационные ячейки дастгаха, из которых в дальнейшем формируется мелодия главного гуше. Дарамад нередко появляется и в середине дастгаха. И в таком случае он несет в себе своего рода "позывные" интонации, приобретающих за ним гуше. Иногда дарамад заменяется гуше под названием мокадаме, выполняющим ту же функцию, что и дарамад.

В дастгахах почти всегда фигурирует гуше под названием керёшме. Оно идет обязательно в трехдольном размере, при этом ритмический рисунок варвируется. Популярно гуше чахар-мезраб (чахар - четыре,) мезраб - плектр, ударплектра), или сокращенно чар- мезраб (также называется исполнительский прием, штрих на таре). Ознакомимся с некоторыми другими частями дастгахов. Форуд идет как финальное построение, спуск мелодии в исходный регистр. Если в дастгахе шур мелодия дарамата развивается в границах первого тетрахорда, то в шахназе того же шура она развертывается уже в регистре второго тетрахорда. Молла - назидательная часть шура, в которой мелодия вращается вокруг его квинты. Аудж - гуше, в котором мелодия первого тетрахорда воспроизводится октавой выше. Переход мелодии из Ауджа в молланази именуется -чара.

В иранской музыке употребляется сотни терминов, обозначающих те или иные части с присущими им мелодическими, ритмическими, ладовыми закономерностями и исполнительскими приемами. В дастгахи входят части танцевального характера - ренги - и несложные песни - газал

(газель), тарана и тесниф (тесниф вне дастгаха, как самостоятельное произведение имеет более сложную структуру).

Шур. Этот дастгах - популярный, масштабный и сложный, отличается мягкостью и лиричностью. Его окружают побочные и производные лады. Первый раздел шура называется майе-шур, второй - замин-хара. Каждый шур начинается с медленного мокадаме - вступление. В нем закладываются главные элементы рельефных интонаций, из которых впоследствии образуются ведущая тема шура. В дальнейшем все будет зависеть от импровизации исполнителя.

Махур - один из древних дастгахов. Первые сведения об этом ладе мы можем встретить у Сафиуддина Урмави, в дальнейшем в трактатах Джами. Бытует у азербайджанцев, таджиков, узбеков, турок, арабов, индийцев. Известный иранский музыковед Баркешли пишет, что "он выражает отвагу, веселье, оптимизм"²⁰. Учитывая весь дастгах в целом, его мелодическое развертывание и ладовая система существенно отличается от мажора. Его мажорность вуалируется минорными оттенками.

Весь дастгах в его импровизационной части состоит из гуже - в той или иной мере завершенных музыкальных мыслей, логически вытекающих из предыдущего и сливающихся с последующим мелосом. Музыковеды утверждают, что в среднем каждый дастгах содержит около сорока гуже, а каждый побочный - аваз - около 20-ти.

Подобно другим дастгахам махур имеет свои гуже модуляционного значения, при помощи которых совершаются ладовые отклонения и развертывается мелос.

Хумоюн - этот дастгах также популярен, как и шур. "Звучания его меланхоличны, а мелодии нежны", - так характеризует Баркешли общий настрой этого дастгаха²¹. По определению других исследователей странный дастгах, он одновременно выражает и ощущение счастья, и

некоторую меланхолию. От шура хумоюн отличается лишь тем, что у него третья ступень не понижается на полтона, а в остальном звукоряды их совпадают. Данный дастгах встречается в азербайджанском мугаме, таджикско-узбекском макоме, но гаммы их отличаются от иранского дастгаха. Баркешли сравнивает гамму хумоюна с минорной западной тональностью. По сравнению с махуром, дастгах хумоюн звучит более диатонично, стабильно.

Сегах - также является излюбленным дастгахом иранцев. Его лад лежит в основе многих образцов фольклора у разных народов Востока, но при этом он отличается локальными особенностями.

Популярные на Востоке термины "дугах", "сегах", "чаргах", "панджгах" означают порядковые числительные. В настоящее время они применяются дастгахом, макамом, мугамом и макамом.

Структура сегах иногда напоминает 3х частную форму. Сегах насчитывает около 20 производных гуже, в их числе 2 главных модуляционных - хесар и мохалеф.

Чаргах или чахаргах - является одним из древнейших и популярнейших дастгахов на Востоке. Джами его рассматривает в качестве одного шуйбе, а не макама. В шашмакоме чаргах фигурирует как шуйбе макома дугох без увеличенной секунды. У иранцев и азербайджанцев в этом ладу две увеличенные секунды.

Иранских чаргах имеет около 20 гуже. Некоторые из них совпадают по названиям с азербайджанскими - бастенигор и мохалеф. В этот дастгах 2 модуляционных гуже: хесар и мохалеф.

"Чахаргах - мой самый любимый дастгах. Его музыка привлекает меня темпераментностью, порой драматизмом. Но музыканты находят в нем и иные эмоциональные оттенки" - отмечает В.Виноградов²².

Нава - дастгах, который занимает в иранской музыке важное место, хотя исполняется очень редко, т.к. для этого

20. Barkechli Mehdi. Lamusiqueiranienne // Histoire delamusique. P., 1960. Vol. 1

21. Там же

22. Виноградов В. Классические традиции иранской музыки. М., 1982 - стр.154

необходимы мастерство и глубокие знания. Баркашли дает следующее описание данному дастгаху: "Эта система спокойного, медленного характера, она сопровождает глубокие по смыслу, философские поэмы"²³. Другие исследователи называют дастгах нава приносящим мир и покой.

Это древний дастгах. У Сафиуддина Урмави звукоряд нава в точности соответствует одноименного современного дастгаха, у Джами эта гамма выглядит проще и совпадает с натуральным минором. Такова она и в шашмаке. Нава У.Гаджибекова приближена к этим вариантам, но отличается от них.

Нава имеет около 15 разнообразных гуше. Модуляционные функции из них выполняют: арак, нахофт, гавешт, нейша бурак, ходжасте и маджосли. Нава, по сравнению с другими дастгахами, менее масштабный по звучанию и более камерный.

Раст-панджгах - является одной из древних дастгахов, известный со времен эпохи Сасанидов. Он встречается в музыкальной культуре многих мусульманских стран. Ему присущ яркий мажорный характер. Лад раст встречается у Сафиуддина, также у Джами. У арабов раст бытует в виде мажора с пониженными III и VII ступенями на четверть тона. А Гаджибекова и Баркешли этот звукоряд соответствует миксолидийскому ладу.

Иранский раст имеет более разветвленную и сложную систему производных ладов (гуше). Насчитывают более 30 их названий, в том числе 5 основных модуляционных гуше: забол, караче, арак, рак, панджгах.

В иранских, как и в других восточных ладах, ступени наделены определенными функциями. Узеир Гаджибеков разработал их очень детально: он выделил тонику, верхний и нижний вводные тоны к ней, медианту, кварту, квинту тоники, верхний предельный звук-лада, установив допускаемые скачки от этих тонов и т.п. В трудах иранских музыковедов эти функции дифференцированы и количество

их ограниченное. Таких "главных нот" (так их называют в Иране) в дастгахе насчитывается 3-4. Тон шахе ("свидетель"), представляет собой центр, вокруг которого группируются соседние тоны. По мере восхождения мелодии в верхний регистр шахед передвигается по ступеням, например, в **шуре** или **махуре** с I ст. на IV, потом на V.

Второй главный тон называется мотегаиер, что означает "изменяемый" или "изменяющий свою высоту". В процессе музицирования он может повышаться или понижаться на полтона или менее того.

Третий главный тон -ист ("остановка"). Это полукаденция, на которой происходит кратковременная остановка мелодии. Конечный звук, так же как и полная каденция или даже заключительное мелодическое построение называется форуд. Тоникой лада может быть шахед или ист.

5 побочных ладов считаются собственно авазами. 4 из них **abu-ата, дашти, афшари, баяти турк (авазе турк)** - произошли от шура, а **исфахан** - от хомаюна.

Поэтические тексты дастгахов основывались на классическую поэзию таких авторов, как Омар Хайям, Низамий Ганджеви, Хафиз, Хилолий Абдурахман Джами и др.

Метроритмика иранской музыки очень разнообразна. В ней представлены простые двух и трехдольные размеры, часто с остро меняющейся акцентировкой, так и сложные - 5/8, 7/8, 8/16, 11/16, 12/16 и др. Отдельные, наиболее популярные ритмы приобрели значение типических и получили индивидуальные наименования; ритмический рисунок на 2/4 называется йек садо бисточахар (сто двадцать четыре).

Широко распространенная формула на Востоке песенно-танцевального ритма на 6/8.....и ей подобные именуются ширмадар (материнское молоко). Зангуле шотор (верблюжий колокольчик) - так назван трехдольный ритм....

Иранские музыканты владеют замечательным искусством ритмической импровизации. Зарб- так называется ритм, ритмическая формула, усуль вообще-зарби. Она состоит в том, что музыкант создает удивительно многообразные ритмические узоры из одного усуля. Мелос дастгаха, как правила, расцветивается всевозможными мелизматическими украшениями, синкопами, неожиданными акцентами,

23. Barkechli Mehdi. La musique iranienne // Histoire de la musique. P., 1960. Vol. 1

ритмическим варвированием. В совокупности это называется тахриром.

Музыканты применяют так называемый раз-тремоло разных форм, шалах - форшлаг, предваряющий или иной техникой оборотили следующий за ним, такех- форшлаг посередине этого оборота, разного вида трели, группетто.

Классические традиции иранской музыки в современных социальных, культурных и музыкальных условиях подвергаются воздействию многих противоречивых сил и тенденций. Иран страна многоукладная, полная социальных контрастов. Общественно-экономические условия находят отражение в культуре, искусстве, музыке.

Со второй половины XIX в. европейская музыка оказывает влияние на иранскую музыкальную культуру. В Тегеране открывается при Королевском колледже музыкальная школа европейского стиля. Профессор, бастакор Али Наки Вазири основывает национальную музыкальную систему образования. Открывает музыкальную школу. Создает научные труды, посвященные теории музыки. В начале 30-х годов Высшая музыкальная школа была преобразована в консерваторию. В 1946 г. Под руководством Х.Санджари создается симфонический оркестр. Формируется композиторская школа в составе А.Вазири, А.Сабо, А.Рашиди.

В деревнях живут прекрасные образцы фольклора и даже архаические жанры его. Преимущественно в городах культивируется традиционное искусство дастгаха. В стране развернута сеть очагов профессиональной музыки современных форм и жанров.

В 1968 г. В городе Шераз проводились национальные фестивали искусства. Большой вклад в музыкальное искусство Ирана внесли Мирзо Абдулло, Дарвешхон, Махмуд Карами, Фаро Мирзо Пойдур, Абу Аль Хасан Сабо, а в настоящее время Хусайн Малик, Тахир Зода, Шахноз, Шажараян, Фазыл Джамшеди и др.

Иранские музыковеды созданы ряд музыковедческих трудов, среди которых Р.Халикий "Саргузашти мусики Эрон", М.Баркешли "Радефи Мусики Эрон", Х.Фархат "Иранские дастгяхи" и др. Также многие музыковеды такие,

как Дариуш Сафвут, Мусо Маъруфи, Э.Зонис, К.Закс, А.Беляев, В.Виноградов, Т.Вызго, А.Малькеева, Р.Юнусов внесли свой вклад в изучении иранской музыкальной культуры.

Вопросы по теме:

1. Что такое дастгях?
2. Что общего между понятиями дастгях и макам?
3. Дастгях и система 12 макамов
4. Какие исторические формы иранских дастгяхов вы знаете?
5. Цикл дастгяхов (макроцикл) и их строение.
6. Что вы знаете о ритмическом строении дастгяхов?
7. Что такое гуше?



МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АФГАНИСТАНА

Афганистан - одна из стран Среднего Востока, имеющая очень богатое наследие. Издревля афганский народ имел очень близкие культурные, исторические, экономические связи с Ираном, Средней Азией, Индией и Китаем. Столица Афганистана - Кабул, население составляет более 29 млн. Проживают пуштуны, таджики, хазорийцы, узбеки, туркмены, аймаки и другие нации и народности. Религия - ислам. Государственные языки - дари и пушту. Основные города: Герат, Кандагар, Мазари Шариф, Джалалабад, Кундуз и Газна.

Территория Афганистана была населена уже в древнейшие времена, о чем свидетельствуют найденные здесь верхнепалеолитические стоянки горных охотников. По остаткам земледельческо-скотоводческих поселений, раскопанных на юге страны и относящихся к IV тысячелетию до н.э., можно судить о существовании здесь в тот период сравнительно высокой оседлой земледельческой культуры, базировавшейся на искусственном орошении. Советская ботаническая экспедиция в Афганистан во главе с академиком Н.И.Вавиловым (1924 г. пришла к выводу, что Афганистан вместе с Северо-Западной



Индией является одним из мировых центров происхождения ряда культурных растений и что, в частности, в Юго-Восточном Афганистане и примыкающих к нему районах Индии находится основной центр сортовых богатств главного хлеба земли - мягкой пшеницы.

Во Птысячелетии до н.э. на территории Афганистана расселились земледельческо-скотоводческие племена, говорившие на древних восточно-иранских и индийских языках, из которых в последствии развились языки большей части современного населения страны - афганский язык (пушту), реликтовые языки припамирских народностей Бадахшана, нуристанцев и др. Около 2,5-3 тыс.лет назад на территории Афганистана существовали историко-культурные области и политические объединения с оседлым земледельческим населением: на севере - Бактрия, Арея, Маргиана, на юге - Арахосия, Гандхара и др.

В дальнейшем эти историко-культурные области вошли в состав крупных держав: Мидии и ахеменидского Ирана (VII - IVвв до н.э.), Александра Македонского и его преемников - Селевкидов и греко-бактрийцев (IV-II вв. до н.э.). Затем страна попала под власть объединения кочев-

ников-эфталитов (V-VIвв), а позднее - арабов, присоединивших к ее владениям Халифата (VII - IXвв). Для Афганис-тана характерно сложное переплетение различных народов, издавна населявших страну: афганцев, таджиков, узбеков, туркмен, белуджей и др. многовековой процесс развития афганской музыки протекал также во взаимодействии с богатой народно-песенной культурой соседних народов - индийцев и персов.

Истоки Афганской музыки уходят в глубокую древность. Уже в 1-й половине 1-го тысячелетия до н. э. в Бактрии, включавшей северные области современного Афганистана, культовые мелодии были частью религиозных обрядов. Высокого уровня достигло музыкальное искусство в могущественной Кушанской империи (существовала в кон. 1 - нач. 3 вв. н. э.). Среди немногих дошедших до нас музыкальных памятников этого периода в г. Бамиане сохранились изображения парящих в воздухе музыкантов, играющих на чанге (род арфы). С развитием фео-дальных отношений усиливается процесс формирования придворного музыкального искусства. Служившие феодалам певцы и музыканты восприняли индо-персид-скую систему мелодических типов и нотное письмо. Следуя широко распространенным на Востоке музыкально-эстетическим теориям, они утверждали "божественное" происхождение музыки, усматривали тесную взаимосвязь между музыкой и стихотворной ритмикой. Впервые в афган-ской литературе вопросы теории музыкального твор-чества были затронуты в трактате "Дастарнама" ("Книга о чалме") поэта Хушхальхана Хаттака (1613-1691). Канонизированные формы придворной музыки сохранялись в стране до нач. XX в. Однако развитие



Статуэтка древней исполнительницы



Афганская танцовщица
(пуштун)

афганской музыки определялось в большей степени богатым и самобытным народно-песенным творчеством, в котором ведущее место принадлежит музыкальному фольклору пуштунов - самой многочисленной народности в стране.

Глубокий след в истории страны оставило нашествие и длительное господство тюрко-монголов Чингисхана и последующих

Чингисидов (XIII-XIV вв.). Тимура и Тимуридов (XIV-XVI вв.), владычество индийских Моголов, иранских Сефевидов и Надиршаха (XVI-XVIII вв.). Поэтому афганскую культуру можно разделить на 3 периода:

1. Период Газневидов - столица Газна (X-XIII вв.)
2. Период Темуридов - столица Герат (XIV-XVI вв.)
3. Период Дуранидов - столица Кандагар-Кабул (XVII-XVIII вв.)

Как результат многочисленных вторжений и расселения на территории Афганистана различных иранских, индийских, дардских, тюркских, монгольских и других этнических элементов, а также их сложного взаимодействия, к концу средневековья и началу нового времени сложилась та этнически пестрая структура населения страны, которая с небольшими изменениями сохранилась и до настоящего времени. К XIII в. сформировалась самая крупная народность Афганистана - пуштуны, однако процесс ее консолидации завершился лишь к XVI-XVIII вв. К тому времени относится возникновение самостоятельных афганских феодальных государств: Хаттакского, Гильзайского и Абдалийского княжеств, а затем Дуранийской державы.

Следующая по численности народность в Афганистане - таджики - сложилась к VIII-X вв., когда население Бактрии

и Согда, говорившие на восточноиранских языках, перешло на западноиранский язык фарси, получивший впоследствии в Афганистане "фарси-кабули", или "дари". Этноним "таджик" закрепился за этой народностью в XI в. Примерно с XIV по XVII в. в результате ассимиляции горных таджиков-земледельцев с пришлыми тюрко-монгольскими кочевниками складывалась народность хазарейцы (от "хазара" - тысяча, войсковая единица кочевников) и более мелкие народности, объединяемые названием чараймак (чар-аймак): таймани, фирузкухи, джамшиды, хазары, теймури, зури и др. О теснейшей исторической связи Афганистана со Средней Азией свидетельствует тот факт, что северные, примыкающие к ней районы Афганистана населяют узбеки, туркмены и киргизы, говорящие на соответствующих языках тюркской группы.

Самостоятельное афганское государство - Дуранийская держава - было основано в 1747 г. Ахмад-шахом, вождем крупнейшего афганского племени дурани. Столицей его стал Кандагар, а с 1774 г. - Кабул. До конца XVIII в. это было крупное и сильное государство. Однако затем Афганистан распадается на несколько фактически независимых княжеств, что использовала Великобритания в своей политике колониальной экспансии. Два раза - в 1838-1842 и в 1878-1881 гг. - она пыталась оккупировать Афганистан и присоединить его к своим владениям в Индии, чтобы затем использовать как плацдарм для продвижения в Среднюю Азию.

И оба раза вследствие упорной борьбы народов Афганистана Великобритания вынуждена была вывести свои войска из страны. Однако по Гандамакскому договору 1879 г. и соглашению 1880 г. ей удалось навязать Афганистану зависимое от Англии, фактически вассальное положение.

Музыкально-поэтическое творчество афганцев представлено разнообразными жанрами. Наиболее популярна **ландый** - песня-двустихие, состоящая из 2 неравномерных мелодических построений. Ей присущи лаконичность, изящество формы, свобода мелодического рисунка. Тематика ландый обширна: любовная лирика перемежается с гневной сатирой, веселая шутка - с глубокими философскими размышлениями. Время возникновения этого жанра не



установлено (известен образец тысячелетней давности, приписываемый возлюбленной Хало - одного из афганских военачальников в государстве Газневидов). Наряду с ландай народные поэты - ашуги и думы - поют песни в форме **багатый** (исполняются дуэтом певцов в нарастающем темпе) и **нимакий** (поются всеми присутствующими поочередно).

Особое место занимает жанр **дастан**. По тематике и манере исполнения афганские дастаны имеют схожие моменты с таджико-узбекскими дастанами. В афганской музыке этот жанр исполняется газель, одним ил двумя исполнителями. Свойственный этому жанру в афганской музыке исполняются в творчестве пуштунов "Юсуфхон и Ширбону", "Фоттихон и Рабия", в Герате "Сиямуй и Жалолий", широко распространено и исполняется узбекскими женщинами "Ёзи и Зебо", "Юсуф и Зулайхо". Обычно дастаны исполняются в декламационной форме в сопровождении национальных инструментов.

Песенные жанры в афганской музыке можно разделить на несколько групп: **горные песни**, **любовно-лирические**, **классические песни** (мухаммас, чарбайт(4 бейта), газели - сложные по музыкальной структуре жанры. Их литературная форма была создана поэтами-классиками. Они обычно исполняются профессиональными музыкантами. Свадебные("Хина биёре", Охиста беру", "Туйят муборакбод"),

религиозные ("Рузахонлик", "Наътхонлик", мавлуд, ашуро), **сатирические песни**(массовые праздники, свадьбы).

Танцевальные песни отличаются ритмической чёткостью мелодии; свадебным свойствен напевно-речитативный стиль. Народная афганская музыка одноголосна, для неё типичны диатонические лады, а также лады с увеличенной секундой, характерные для песенного творчества многих народов Востока. Ладовый диапазон звукоряда афганских народных песен ограничен квартой и квинтой; наблюдается нисходящее мелодическое движение к тонике. В более сложных видах афганского песенного творчества ладовый диапазон шире и охватывает нижние - 5-ю и 4-ю ступени лада.



Богатством и разнообразием отличается афганский **музыкальный инструментарий**. **Струнные инструменты**: щипковые - тамбур (род домры), рубаб и диль-рубаб (род лютни), смычковые - сарингай и гиджак (разновидность скрипки), **ударные** - сантур и чанг (род

цимбал); **духовые**, в том числе тростевые - бинбаджа (родственна волынке; заимствована из Индии), сурнай (род гобоя), тула (род дудки); клавишные - армунья (род фисгармонии); ударные - наккара и дамама (род литавр), дариал и дупра (разновидность бубна), долкай (род барабана). С начала XX в., с проникновением в страну европейской музыкальной культуры, большое распространение получают фортепиано, аккордеон, мандолина, джазовые инструменты.

Новый этап в истории музыкальной культуры Афганистана начался после завоевания независимости в 1919. Один из основателей современной профессиональной школы музыкантов - Касим Афган. Важный вклад в развитие афганской музыки внесла музыкальная редакция Кабульского радио (с 1941), при которой открыты трёхгодичные музыкальные курсы (руководитель А. Брешна, художник и музыкант).



Афганские музыканты в Герате, 1973 год.

При Кабульском радио созданы оркестры народных инструментов (ок. 1946) и эстрадный (существовал в 1961-64), гастролировавшие в СССР и других странах. Растёт количество любительских хоровых коллективов (главным образом при лицах и школах). В 1960-е гг. в Московской консерватории занималась группа молодёжи из Афганистана. Среди музыкантов, получивших национально-традиционное и западно-европейское образование - Мухаммед Омар, Мухаммедин Захейль, певец Хафизулла Хияль и др. Популярны продолжатели народно-песенной музыкальной культуры, наследники ашугов и думов, среди них: Шер Ахмад Газневи, Рахмат Гуль, Мир Хайдар, Абдулджалиль Дзаланд, Факир Мухаммед, Мухаммед Хусейн Арман.

Вопросы по теме:

1. Расскажите о культуре истории Афганистана.
2. Что вы знаете о центрах музыкальной и поэтической культуре Афганистана?
3. Какие сведения вы знаете о музыкальный фольклор Афганистана?
4. Какие музыкальные традиции свойственные афганскому народу?
5. Перечислите существующие афганские песни.



МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИНДИИ



Республика Индия - страна в Южной Азии окружена горами Гималаев и Индийским океаном. Население 1 млрд 378 899 394 человека, 28 штатов. Государственные языки хинди и английский, столица Нью-Дели. 1947 году получила независимость. История насчитывает 5 тысячелетий.

Музыка Индии - древнейшая самобытная культура. Она ведёт истоки от народных и культовых обрядов и связана неразрывными узами с разнообразной трудовой и духовной деятельностью народа, многовековой историей на культуры.

Древние индийские литературные памятники сохранили многочисленные свидетельства о том, что музыка в Индии с давних времён была неотъемлемой частью жизни общины, где музыканты окружались большим почётом. Каждое племя имело своих певцов, в обязанности которых входило исполнение гимнов во время религиозных и магических обрядов. Одним из древних памятников священных писаний индуизма на санскрите являются **-веды**.

Ритуальные песнопения - гимны - **веды** нашли своё отражение в 4 х ведах.

"Ригведа" (1028 божественные песнопения) - одним из наиболее древних письменных памятников Индии (2-е тыс. до н.э.). Песенные тексты более позднего по сравнению с "Ригведой" времени собраны в **"Атхарваведе"** (древние песнопения, связанные с обрядами изгнания злых духов). Мелодии, возникшие на основе литургических текстов обеих вед, зафиксировала **"Самаведа"** (1549), с которой традиционно связывают происхождение музыки в Индии. Фрагмент мелодекламации ведического текста. И четвертая веда - **Яджурведа** (жертвоприношение) включает в себя 1050 песен, посвященных жертвоприношениям. Среди жемчужин истории Индии также являются древние эпосы "Рамаяна" и "Махабхарата", которые по сей день входят в сокровищницу индийского народа.

Индийская классическая музыка разделяется на две основные традиции : **Хиндустани** - северная Индия и **Карнатаки** - Южная Индия.

Трактат по театру, музыке и танцу **"Натьяшастра"** (I в. н.э.) даёт основание считать, что ещё задолго до его создания индийцы располагали высокоразвитой, глубоко своеобразной и оригинальной музыкальной системой. В "Натьяшастре" подробно описываются разнообразные формы вокальных и инструментальных музыки, особые типы священных кантилен джати, музыкальные инструменты и состав театрального оркестра.

Выдающимся произведением музыкально-теоретической мысли средневека Индии является семитомный трактат Шарангадевы **"Сангитаратнакара"**, содержащий обширные сведения о традиционных инд. ладово-ритмич. построениях - рагах, ритмических формулах - тала, национальных музыкальных инструментах.

Другой средневековый трактат **"Сангитарпан"**, созданный на языке хинди музыкантом К. Дамодаром (XV в.), подробно и оригинально комментирует изложение осн. теоретич. принципов "Натьяшастры".

Музыка в Индии - неотъемлемая часть народных и



придворных празднеств с древних времён. Искусство индийских певцов и инструменталистов органично соединилось в народном и классическом Индийском театре. В период расцвета санскритской драматургии в 4-7 вв. инд. классич. музыка достигла большого развития. Изменения, которые испытывала музыкальная система Индии в процессе длит. историч. развития, не коснулись её осн. теоретич. положений. Древние музыкальные каноны оставались незабываемыми для многих поколений индийских музыкантов. Их унаследовали и современные индийские теоретики и музыканты. В Индийской музыке применяется 7 главных тонов, соответствующих европейской семиступенной гамме. Обозначаются они начальным слогом санскритского наименования:

- са (схагра) - соответствует до первой октавы,
- ри (рисхава) - ре,
- га (гандхара) - ми,
- ма (мадхьяма) - фа,
- па (пангама) - соль,
- дха (дхавата) - ля,
- ни (нисхада) - си.

Помимо главных тонов, имеются звуки, производные от основных. Минимальным расстоянием между двумя ступенями лада является интервал немногим более 1/4 тона. Благодаря этому октава делится на 22 неравных интервала

- **шрути** (от слова "слышать, различать"), каждый из которых может быть исходным пунктом для новой гаммы.

В Индии различают 6 основных и большое количество побочных гамм, построенных по принципу сочетания нижнего и верхнего тетраордов. Из большого числа ладов наиболее широкое распространение получили 10 основных (калиан, билавал, кхамадж, бхаирав, пурава, марава, кафа, асавари, бхайрави и тоди), объединённых под общим названием **тхат**.

Для Индийской музыки характерна импровизация. Любое произведение, как инструментальной, так и вокальной, строится на основе традиционный ладово-ритмических построений - раг. Некоторые из них происходят от народных индийских мелодий, другие же содержат в своей основе культовые образцы; раги создают проф. композиторы.

Одним из самых известных и древних жанров в индийской музыке является жанр - **раги**. Древнеиндийская музыка насчитывает 7 основных **раг** и 5 производных от каждой - **рагини**. С понятием рага связано выражение силы, мужества, героизма, рагини ассоциируются с мелодиями, выражающими нежность, любовь, печаль и др. Помимо основных раг и рагини, древние трактаты называют ещё подраги и подрагини (до 60). Теоретически количество раг бесконечно. Практически же число их ограничено. "Сангитаратнакара" содержит описание 664 раг; в современной Индии только на юге страны насчитывается более 300 (шестиступенных) раг, пятиступенных - 72, и др. Каждая рага состоит из **вади** - главного звука, самавади - второго по значению звука, **анувади** - группы подчинённых звуков и **вивади** - диссонирующего звука. Иногда они называются соответственно "правитель", "министр", "помощники" и "враг".

Учение о рагах, разработанное в соответствии с древнеиндийской теорией о поэтических чувствах, эмоциях и эстетич. наслаждении, - **раса**, подразумевает подчинение интонационно-мелодич. строя раги её идейному содержанию, эмоциональной окраске. Раги призваны вызывать у слушателя определённые чувства и состояния: шрингара -

любовь, хасья - веселье, каруна - печаль, вира - героизм, бибхатса - отвращение, рудра - гнев, бхаянока - страх, адбхута - удивление, шанта - успокоение. Исполнение раг приурочивается к определённому времени года (весна, лето, осень, зима) и суток (мелодии утренние, полуденные, вечерние). Например, рага дарбари должна вызывать у слушателей состояние раздумья, и логич. сосредоточенности, исполняется в 3 часа утра; рага бегешвара, способствующая появлению романтич. настроения, может быть сыграна только в полночь, и др. Некоторые индийские раги наделяются особым магическим свойством: рага мегха - способностью вызывать дождь, рага дипак - пожар, и др.

Символика определённых мелодических настроений не ограничивается лишь областью "чистой" музыки: древнеиндийские музыкально-теоретические тексты предписывают исполнителю иметь соответств. выражение лица в зависимости от характера музыкального произведения, пользоваться надлежащими жестами и др.

Инструментальная и вокальная композиция строится по законам трёхчастной классической формы: первая часть **алапа** - медленное, проникновенное изложение темы, вторая - сложные мелодико-ритмические вариации в сопровождении ударных инструментов и третья - **гата** - кульминационные варианты темы с изысканной усложнённой орнаментацией. Созданные по такому образцу классические композиции исполняются в течение нескольких часов.

Вместе с рагой музыкант берёт для импровизации и определённый ритмический вариант - **тала**. Ритм, получивший в индийской музыке особую, разнохарактерную разработку, является одним из наиболее ярких элементов музыкального творчества. Применение контрастных ритмических построений (их более 120) часто приводит к полному переосмыслению музыкальной темы. Роль ритма в создании музыкального образа весьма значительна в силу одноголосного характера индийской музыки.

Основная метро-ритмическая единица - **матра** обозначается вертикальной чертой под буквой-нотой. Запись ритма чрезвычайно сложна. Ритм может передаваться и при помощи своеобразных силлабических построений, лишённых какого-

либо смысла, под названием тхора и тхукада (например, слоги тха, тхунга, тхака, дига, гади и др. составляют определённую ритмическую формулу). Каждый слог соответствует одной ритмической единице и одновременно указывает способ и манеру исполнения. Размеры, получившие распространение в индийской музыке, весьма разнообразны, начиная от простых - двух-, трёхдольных, кончая более сложными в 5, 7, 8, 9 долей и др. Сложные ритмы во многом определяются неразрывной связью Индийской музыки с искусством национального танца.

Глубоко самобытные системы *мудра* (положения пальцев рук и кистей танцовщика) и *хаста* (позиции рук по отношению к телу танцовщика) способны передать сложный литературный текст музыкального произведения средствами национальной хореографии, благодаря чему любое вокальное произведение может стать достоянием не только слушателя, но и зрителя. Органический синтез вокального и хореографического видов искусства образует в Индии оригинальные, специфические национальные формы. Подобные произведения обозначаются особым названием сангит, объединяющим инструментальную музыку, пение и танец.

Соотношения музыки и живописи в Индии, характер их взаимосвязей отмечены также печатью большого национального своеобразия. Искусству индийских художников присуще проникновенное умение иллюстрировать мелодию средствами живописи.

Разработаны особые способы и приёмы соответствия эмоционального характера пьесы и её поэтического текста определённому цвету и форме. Настроения и чувства, заложенные в музыке, передаются цветосочетаниями, ритмом линий и форм. В музыкально-теоретическом трактате "Вишнудхармоттора" (VII в.) упоминается о специальном виде индийской живописи на музыкальные темы - ваника. Семизвучная гамма ассоциируется в ней с семью цветами: белым, чёрным, жёлтым и др., мелодия - с определённой графической формой - чира. Широко известны также художественные композиции под названием рага-рагини, созданные на музыкальные темы. Каждая класси-

ческая рага была связана в средние века с традиционной сюжетом индийской миниатюры. Миниатюра на тему раги васанты (весны) изображает Кришну, танцующего среди буйно цветущих деревьев, раги тоди (успокаивающей, ласкающей) - слилась с образом белолицой девушки-сирены, услаждающей оленей игрой на вине, и др.

Из числа разнообразных классических стилей вокальной музыки наиболее популярны - *дхрупад* и *кхаял*. Также другие жанры как *Суфияна калам* (*макамы Кашмира*) *каввали*, *газель*, *тхумри*, *дадра*, *тарана*, *таша* и другие.

Истоки *дхрупада* - в древних храмовых песнопениях, исполнявшихся в честь богов индуистского пантеона, мифологических героев и прославленных правителей. Имеет четырёхчастную форму (1-я часть - *стхай*, 2-я - *антара*, 3-я - *сантара* и 4-я - *авход*). Песни этого стиля торжественны и медлительны. Для них характерны полнота звука, почти полное отсутствие орнаментики (*алам-кара*). Исполняются под аккомпанемент *танпуры* и *пахаваджа*, главным образом на *бриджбхаше* - диалекте северных районов страны. Расцвет *дхрупада* связан с творчеством индийских классиков *Найк Байджу Бавра* (кон. XV - нач. XVI вв.) и *Тансена* (XVI в.), произведения, которые продолжают широко исполняться в

концертах и радиопрограммах.

Кхаял - более молодой музыкальный стиль, результат творческого синтеза *дхрупада* с персидской музыкой. Песни в стиле *кхаял* состоят из двух частей (*стхай* и *антара*), богато орнаментированы, подвижны и грациозны. Темой вокальной композиций является любовная лирика, аллегорическая и символическая по своему характеру. Исполняется в соп-



ровождении табла. Кхаял - один из самых популярных вокальных стилей в современной Индии. Широкое распространение имеют также изящные лирические песни в стиле **тхумри**, лирическаявокальная композиция **таппа**, содержащая в своей основе народные песни Пенджаба, **бхаджан** и **киртан**, близкие образцам народной музыки Бенгалии.

Несмотря на то, что древняя профессиональная музыка в своих истоках тесно связана с народным музыкальным творчеством, формы классической и народной вокальной музыки значительно отличаются друг от друга. Народная индийская песня многообразна - в каждом штате страны имеются свои собственные локальные формы (бхатиали - в Бенгалии, павада - в Махараштре, каджди - в Уттар-Прадеше



Саранги

Ситар

и др.), традиции исполнительского искусства. Как правило, народные песни невелики по размеру, просты по мелодическому строению, текст зачастую является непосредственным откликом на политических события, характеризуется социальной окраской.

Индийский национальный инструментарий очень разнообразен насчитывается свыше 300 инструментов. Одни из них распространены по всей стране, другие встречаются только на юге или севере Индии. Наиболее древний инструмент - **вина**, ассоциируется у индийцев с богиней знания Сарасвати. Известны две разновидности вины - североиндийская и южноиндийская.

В северных районах популярен щипковый музыкальный инструмент **ситар**, напоминающий по внешнему виду мандолину с вытянутой шейкой. **Саранги** - струнный смычковый музыкальный инструмент, часто используется для аккомпанемента певцу (точно передаёт модуляцию человеческого голоса). **Тампура** 4х струнный инструмент держит тон на протяжении всего исполняемого произведения.

Из **духовых музыкальных инструментов** широко распространены флейта бансури (или мурали) и своеобразный инструмент, обладающий чистым, приятным звуком, - шахнаи. Бансури делается из полого бамбука, держат её в вертикальном положении. Диапазон - две октавы. **Шахнаи** изготавливается из дерева или металла; представляет собой полую цилиндрич. трубку со значительным расширением в нижней части. По звучанию несколько напоминает гобой. Регулируя струю воздуха, на нём можно воспроизводить интервалы в четверть тона. Благодаря широким исполнительским возможностям инструмент очень популярен.

На юге распространён инструмент **нагасварам**, разновидность шахнаи. По преданию, шахнаи и нагасварам приносят счастье, поэтому на них играют на свадьбах и празднествах (группа из 6 музыкантов).

Ударные музыкальные- инструменты представлены в Индии особенно широко. Среди барабанов особое место занимает южноиндийский барабан **мриданг**. Корпус мриданга изготавливается из дерева, правое и левое доньшки покрывают



козьей кожей, натянутой при помощи ремней, пропущенных через деревянные колодки. На центр одного доньшка накладывают круг из особой смеси, чем достигается повышение тона.



Североиндийский барабан **пакхавадж** почти идентичен мридангу (исключая второстепенные детали и технику игры), также инструмент **кхол**.

Табла - один из самых усовершенствованных индийских барабанов, состоит из двух небольших барабанчиков, один для левой, другой для правой руки. Играют на табла одновременно обеими руками.

Индийские ме-таллические тарелки представлены многими видами. Наи-более широкое рас-пространение имеют картал и манд-жир. Первый отли-чается большим размером, второй, величиной не более чайного блюда, иногда прикрепляется к одежде танцовщика, который извлекает звук ударом палочки по металлическому диску. В некоторых районах Индии металлические тарелки, отбивая ритм, ведут за собой оркестр (получили название талам, т. е. ритм).

В XIII-XIV вв. в Северной Индии на месте мелких разобщённых княжеств возникло первое в истории страны

мусульманоское го-сударство, основ-ными завоевателями Передней и Средней Азии. Музыкальная культура Индии вступила в непосред-ственное соприкос-новение с музыкаль-ным наследием мусульманского Восто-ка.



В результате сформиро-вались новый музыкальный стиль, новые вокальные и инструментальные формы, син-тезировавшие традиционное музыкальное искусство, как индусов, так и мусульман. В отличие от южноиндийского, или **карнатского**, новый стиль получил название север-оиндийский, или **хиндустани**.

В средневековый период индийская классическая музыка, длительное время развивавшаяся при дворах мусульманских правителей, утратила присущую ей в древности органическую связь мелодии и слова. Меценаты, законодатели музыкального вкуса, из-за незнания языков народов Индии часто не могли по достоинству оценить литературный текст музыкальных произведений. Постепенно поэтическое слово уступает место технически сложным вокализам, пышной орнаментике. Внешний декор, изощрённость, отрыв от жизни - характерные черты средневековой индийской классической музыки.



Манджир



Картал

Однако в средневековый период в Индии жили и творили одарённые певцы и инструменталисты. Поэт и музыкант Амир Хосров Дехлеви (XIII-XIV вв.) создал вокальные произведения на различных языках народов Индии, которые продолжают исполнять современные певцы в разных районах страны. Традиция приписывает Амиру Хосрову изобретение популярного музыкального инструмента - ситара и таблы. Особой заслугой композитора является введение в Индийскую музыку особенностей звукорядов персидских макомов.

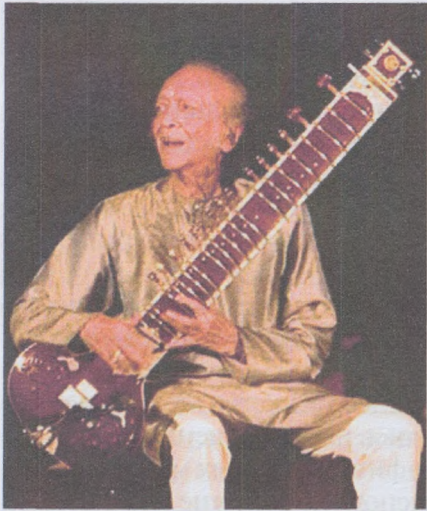
Одному из наиболее выдающихся могольских правителей Акбару (XVI - нач.XVII вв.) удалось собрать при дворе многих талантливых индийских музыкантов. Эти музыканты подразделялись на 7 групп, поочерёдно обслуживавших двор в течение недели. "Отцом" Индийской музыки и "девятой жемчужиной" двора Акбара называют в Индии прославленного *Миана Тансена*, создавшего новые раги на основе синтеза музыкальных культур мусульман и индусов. Приблизжённый Акбара историк и музыкант Абдуль-Фазль в своём труде "Аин-и-Акбара" отвёл специальные разделы музыкальной теории средневековья.

В конце XIX - начале XX вв. под влиянием роста национально-освободительного движения и национального самосознания в передовых кругах музыкальной общественности резко возрастает интерес к изучению национального музыкального наследия. В этой области значительна деятельность великого индийского поэта и музыканта Р. Тагора (1861-1941) создавшего более 2500 музыкальных произведений, из которых около 20 для музыкального театра. Первыми музыкальными драмами Тагора были "Гений Вальмики" (1881, совместно с Д. Тагором) и "Роковая охота" (1882). В этих произведениях Тагор возвратил индийской профессиональной музыке утерянную в средние века традицию единства слова и его музыкального выражения. В спектаклях Тагора впервые были слиты воедино элементы европейской и индийской музыки. Песни в музыкально-танцевальных драмах Тагора содержали в своей основе классические раги, но их аранжировка была необычной.

Вплетённые в музыкальную ткань спектакля европейские мелодии получили глубокую национальную интерпретацию. Введя в них характерные индийские ритмы, композитор добился полного переосмысления музыкальных образов. Одним из приёмов Тагора было введение акцента на первой доле, характерного для классического стиля дхрупад. Выдвинутая Тагором идея синтеза музыкальных культур Востока и Запада явилась началом нового этапа в развитии музыкального искусства Индии.

Новаторским для индийской музыки был введённый Тагором принцип точного воспроизведения мелодии и текста. Импровизация полностью исключалась. Тагор создал при Университете Вишвабхарати (Шантиникетон) театр-студию, в которой внимательно изучались наиболее ценные образцы индийской музыки, хореографии, народных музыкальных зрелищ. Здесь впервые были исполнены многие сценические произведения Тагора, которые он сам ставил, нередко исполняя главные роли. В 30-е гг. Тагор создал свои широко известные танцевально-музыкальные драмы "Читрангада" и "Чандалика", в 1940 - последнее произведение этого жанра, пьесу "Шьяма". Более чем полувекровая деятельность Тагора в области индийской музыки хореографии оказала огромное влияние на развитие национальной культуры. Призыв Тагора к пристальному изучению музыкального культурного наследия нашёл живой отклик в среде прогрессивных индийских музыкантов. Широкий размах приняло движение по изучению фольклора в Бенгалии (Общество народной песни и танца, созданное в 1929; Бенгальское общество по сохранению народного искусства, созданное в 1932), в северных провинциях (Общество музыки и танцев народов Индии, созданное в 1933), на юге (Центр искусства Кералы, созданн в 1930) и др.

В 40-е гг., предшествовавшие завоеванию Индией независимости, активизируется музыкальная жизнь страны. Развивается традиционный форма музыкального театра, ведущая своё начало со времён далёкой древности, - джатра (Бенгалия), возникшая из пастушеских игр и религиозной процессий культа Вишну-Кришны; в ней объединяются



Рави Шанкар

танец, пантомима, слово, инструментальная и вокальная музыка. Как жанр оформилась к XVI-XVII вв. Джатру исполняют юноши и мужчины. Оркестр включает ударные и духовые национальные музыкальные инструменты и не большую переносную фисгармонию. Среди известных композиторов, писавших музыку для джатры, - К. Госвами. Другие традиционные формы музыкального театра - якшагана (Керала), а также

получившая своё окончательное оформление в XVII в. тамаша (Махараштра) и многие другие наполняются новым актуальным содержанием, отражающим борьбу народа за освобождение, политическую независимость. Песни индийских композиторов, призывающие к борьбе с брит. колониализмом, приобретают широкую, всенародную известность. С достижением страной независимости (1947) индийская музыка становится на новые пути развития, индийские музыканты получают широкий доступ в концертные залы, музыкальные театры, киностудии.

В течение 50-70-х гг. музыка индийского кино сформировалась как самостоятельный музыкальный жанр. Для кино пишут: известный далеко за пределами Индии композитор А. Бисвас, создавший музыку к фильмам "Утешительница Хамдарад", "Мунна", балет "Танец мира" и др., композиторы Н. Али (фильмы "Байджу Бавра", "Дидар" и др.), Рави Шанкар и Джайкишан (фильмы "Бродяга", "Господин 420"), Ш. Чоудхури (фильм "Два бигха земли"). Авторы киномузыки идут по пути синтеза музыки Востока и Запада, вводят в состав оркестра европейские

музыкальные инструменты, используют полифонию и др. В современной Индии успешно работает большая группа национальных композиторов, стремящихся отразить в музыке жизнь своей родины, её борьбу на пути прогресса, стремление к дружбе и миру между народами. К их числу принадлежат Рави Шанкар, виртуоз на ситаре, создавший много песен ("Наша Индия лучше всех" и др.) и инструментальных пьес, Х. Чаттопадхья - известный бенгальский поэт и артист, автор широко популярных песен "Солнце заходит", "Продавец сыра" и др., Ш. Чоудхури, создатель широко известных патриотических песен "Привет тебе", "Родина", "О ты, идущий к свету", "Песня о мире" и др.

Значительную группу деятелей музыкального искусства объединяет Всеиндийское радио. В 1952 г. в Дели был создан национальный оркестр "Вадыя Вринда", гастролирующий во многих городах страны. Оркестр ведёт экспериментальную работу по созданию новых и обновлению старых музыкальных форм. Хоровые коллективы организованы в радиоцентрах в Дели, Бомбее и других городах. Издаётся музыкальный журнал "Бетар Джатат". С 1954 г. Всеиндийское радио ежегодно проводит музыкальные конференции, включающие серию открытых концертов с участием выдающихся исполнителей, дискуссии и симпозиумы по проблемам симфонизма, гармонизации национальной музыки, реформе музыкального образования, нотации и др.

Система музыкального образования в Индии претерпевает существенные изменения. Место устатов (учителей), передававших своё искусство традиционными, порой архаичными методами, занимает широкая сеть учебных заведений - Академия музыки (Свати Тирунала) в Тируванантаपुरаме (Керала), Колледж музыки Карнатика (Мадрас), Университет Гандхарвы (Бомбей) и многих других. В большинстве университетов Индии функционируют факультеты музыки - в Мадрасе, Варанаси (Бенарес), Бароде, Дели, Аннамалае, Шантиникетоне, Калькутте и др.

Важным мероприятием, проведённым правительством в целях возрождения и развития культуры народов Индии, явилось создание в Дели Академии музыки, танца и драмы

(Сангит натак академи) в 1953 г. и её многочисленных филиалов во всех штатах страны. Академия проводит большую работу по изучению музыкальной жизни Индии, оказывает финансовую помощь музыкальным учреждениям, организует фестивали музыки; ею создан архив - фонд музыкальных записей и грампластинок.

Индийский музыкальный театр наследует многовековые традиции национальной музыкальной культуры. Музыкальные спектакли, созданные индийскими композиторами, только условно могут быть названы балетами или операми, т. к. они включают в себя по традиции самые разнообразные средства сценические выразительности с преобладанием в одном случае танца, в другом - пения. Обращение к мифологическим сюжетам до сего времени не является исключением, многие выдающиеся произведения индийских композиторов и хореографов созданы по мотивам древних эпических поэм "Рамаяна" и "Махабхарата" (балеты "Рамаяна" Васудевачария, "Шива и Парвати" Шанкара, "Рамлила" и др.). Современная тема находит на индийской музыкальной сцене достойное воплощение в произведениях композиторов Шилы Ватса (опера "Иссушенная земля", посвященная борьбе индийских крестьян против помещиков-заминдаров), Гулям Хайдара (опера "Непокорённый Пенджаб", рассказывающая о выступлении народа против британского колониализма), М. Бхаттачария и Б. Нунда, Бахадур Хусейн Хана и др.

Вопросы по теме:

1. Расскажите о культуре истории Индии.
2. Изложите о существующих религиях Индии.
3. Расскажите об эпохе бабуридов и влиянии традиций темуридов на индийскую культуру.
4. Какие классические музыкальные традиции вы знаете?
5. Как называется система интервалов?
6. Что такое Веды и какие Веды вы знаете?
7. Назовите жанры индийской музыки.



МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПАКИСТАНА

Пакистан - (полное название - Исламская республика Пакистан) - государство в Южной Азии. В качестве суверенной политической организации был образован в 1947 году. На западе граничит с Ираном, на востоке - с Индией, на севере и северо-западе - с Афганистаном, южная граница проходит по берегу Аравийского моря Индийского океана. Кроме того, с 1949 года войска Пакистана занимают северные территории Индии, на юге граничащие с индийским штатом Джамму и Кашмир, а на востоке - с Китаем, имеет общую границу с китайским Синьцзян-Уйгурским Автономным районом и отделяет Афганистан от Индии. Столица - г. Исламабад. Основные народы: пенджабцы (включая лахнда) 54.68%, афганцы (пуштуны) 15.42%, синдхи 14.1%, белуджи 3.57%, также брагуи, раджпуты, хиндустанцы.

Пакистанская музыка имеет давние традиции (на территории современного Пакистана существовали древнейшие цивилизации), она вобрала в себя достижения музыкальной культуры, создававшейся на протяжении веков в северо-западной части Южной Азии. В пакистанской музыке



где смыкались зоны распространения арабской, иранской, среднеазиатской и индийской музыкальных культур. У народов, которые частично или полностью вошли в состав Пакистана, сформировались собственные музыкальные культуры, возникли вокальные и инструментальные формы. Для развития культуры Пакистана музыкального искусства, большое значение имел ислам, распрос-транение которого началось в VIII в. Наступил длительный период (несколько веков) сосуществования мусульманских традиций и традиций коренных жителей Северного Индостана. На пакистанскую музыку, как народную, так и профессиональную (т.н. классическую), ислам оказывал влияние не непосредственно, а через культуры исповедующих его народов Ирана, стран Средней Азии и арабского мира - пенджабскую, синдхскую, пуштунскую, белуджскую музыкальные культуры. Пакистанская музыка восприняла музыкальные формы, связанные с мусульманским религиозным каноном, главным образом речитации текстов из Корана (кират), и некоторые неканонические формы: маджлис (у шиитов), кавалли (у суфийцев) и миляд (у суннитов). Сложились традиции танцующих дервишей, исполнение религиозных песен на празднествах в честь мусульманских святых, когда тысячи молящихся поют т.н. дхаммал (священное песнопение). Мусульманские традиции отразились и в светском народном



искусстве - в мужском танце хаттаков (одно из пуштунских племён северо-западной пограничной провинции Пакистана), праздничном свадебном пенджабском танце, женском свадебном танце лудди, песенно-танцевальных формах джурмар, сариган и др. Эти формы связаны с музыкальным фольклором различных частей страны.

Народная пакистанская музыка имеет ярко выраженные локальные стилистические и жанровые особенности; в одних частях страны более развит песенный фольклор, в других - песенно-танцевальный (например, стиль джори), в Синде преобладает инструментальная музыка (импровизации на ангоже, саринде и др.). Самобытны песенно-танцевальные традиции народов, населяющих Пенджаб и долину индийские музыкальные инструменты, используемые в пакистанской музыке, как и её ладовые и ритмичные особенности, - в основном те же, что и у других народов северной части южно-азиатского полуострова; многие инструменты распространены и у народов Индии.

Основной инструментарий

Струнные - ситар, вичитра вина, саранги, сарод, саринда, эктара и танпура (выдерживает осн. тон); струнно-ударный рабаб;

духовые - бансури (тип флейты), алгоза (двойная флейта, один ствол которой даёт выдержанный основной тон, а другой служит для исполнения мелодической импровизации), шехнай (тип гобоя);

ударные - табла, пакха-вадж, бангра и др. виды барабанов; джал-атаранг - инструмент, состоящий из чашечек, наполненных водой так, что образуется определённый звукоряд; в качестве аккомпанирующего инструмента распространена индийская гармоника.

Профессиональная, т.н. классическая музыка развивалась в условиях прид-



Вичитра вина



Танпура

ворного искусства под покровительством мусульманских правителей и была частью придворной культуры. Будучи искусством устной традиции, основанной на теоретической базе музыкальных трактатов различных школ (т.н. гаран), классическая пакистанская музыка уже в период раннего средневековья представляла собой сложившуюся высокоразвитую художественную систему.

Пакистанская музыка является монодической, она основана на определенных ладово-мелодических системах (рага) и на метроритмических формулах (тала). В произведениях классической пакистанской музыки импровизационные эпизоды перемежаются со строго фиксированными частями композиции. Наиболее распространены были вокальные жанры - друпад, восходящие к древним храмовым песнопениям, позднее кхьял (кхайял), тхумри, газал, дадра, отличающиеся и внутренним строением, и характером исполнения.

Газал (газели) - это музыкальный жанр широко распространенный в музыкальной традиции Индии, Пакистана, Афганистана и Ирана.

По словам восточного музыковеда XIV-XV вв. Абдулкадира Мараги газелем является вторая часть сложной композиции под названием "навбат". Этим термином обозначался в качестве музыкального жанра в трудах Чишгий, А.Навои, Н.Кавкаби. Например, А.Навои в своем произведении "Холати Пахловон Махмуд" упоминает жанр газелей наряду с жанром "кавл" и пишет, что они были популярны и любимы среди слушателей.

Ученый XVII века Мухаммад Нурасад Чишгий в своем трактате



Алгоза

"Нагмаи Ушшок" пишет о взаимосвязях персидско-таджикской и индийской музыкальных традиций, а также перечисляет ряд жанров. По его словам такие жанры как рехта, кавл, каввали, тхумри, хайял, газели, накш, амал, пешрав и другие сформировались на территории Маверанахра, Хорасана и Индии.



Джалтаранг

Газели - является поэтической формой и считается жанром литературы народов Востока. В произведении Ачарийа Брихаспати "Мусульманы и музыка мусульман индийского полуострова" (в переводе З.Насуллаева)²⁴, ряд научных исследований Адиб Сухейлы и статьи Мухиддина Носирова "Жанр газелей" посвящены формированию, развитию жанра газели. По этим данным известно, что этот жанр был сформирован к XIV в. Во многих трактатах утверждается, что одним из создателей жанра газели является великий поэт и бастакор Амир Хосров Дехлеви.

Слово "газели" означает в урду "лирическая поэтическая форма". В практике распространены 3 его вида:

1. Классические газели
2. Легкие газели
3. Газели для фильмов, т.е. газели созданные для фильмов.

Начальная часть газелей называется - "алап". Газели традиционно являются выражением любви, разлуки и одиночества. Таким образом, газель можно понимать как поэтическое выражение боли потери или разлуки с возлюбленным и красоты любви, несмотря на эту боль. Структурные требования газели более строгие, чем требования к большинству поэтических форм.

Газели могут быть написаны мужчинами-поэтами для женщин, а также женщинами-поэтами для мужчин, как

24. Ачарийа Брихаспати. "Мусульманы и музыка мусульман индийского полуострова" (в переводе З.Насуллаева). Т.: 2008, стр.59

выражение своих чувств по поводу взаимной любви и всего, что входит в этот пакет - сопутствующих радостей, разочарований и удовлетворения. Газель распространилась в Южную Азию в XII веке под влиянием дворов нового исламского султаната и суфийских мистиков. Хотя газель является наиболее заметной формой поэзии урду, сегодня она повлияла на поэзию многих языков. Большинство певцов газелей обучаются классической музыке и поют либо в кхьяле, либо в тумри.

Общеизвестно, что Индостанский полуостров один из древнейших очагов цивилизации и признанный кладезь музыкальных традиций. Вместе с тем, в музыкальной культуре индостанского полуострова еще немало неизвестных или же очень слабо изученных сторон. К числу таких, относится и жанр каввали. Этот жанр, имеющий весьма древние корни, ныне особенно широко бытует на территории Северной Индии, Пакистана, и Юго-Западного Афганистана. Кроме того, традиции каввали наблюдаются в некоторых районах Ирана и в отдельных Арабских странах. Однако, наибольшие распространения каввали получил на территории Пакистана. В настоящее время в Пакистане каввали наиболее чтимый и ведущий жанр традиционной музыки.

В сущности каввали представляет собой развитую циклическую форму лирических песен, исполняемых солистами, унисонным хором в сопровождении инструментального ансамбля в составе саранги, танпура, фисгармонии и табла. По своим жанровым признакам каввали находится как бы на стыке двух традиций - фольклора и классической музыки. От классической традиции идет совершенство стиля, многочастность и сложность формы, развитость ладоинтонационных и метроритмических основ, высокий профессионализм исполнительской культуры и т.п. С фольклорными основами каввали роднит непосредственная связь со слушателями, т.е. коллективность творчества, некоторые элементы спонтанности и т.п. Представляется, что эти весьма существенные черты каввали, придают ему особую жизненную силу. Примечательно и то, что каввали обнаруживает множество сходных черт с различными жанрами и формами музыкального творчества народов Средней Азии,

в частности, узбекской и таджикской традиционной музыки. Например, с образцами катта ашула, ашула, макомов и др.

Исторические сведения и бытование каввали. Каввали, как впрочем многие другие старинные традиционные термины типа, макома, мугам, рага, дастахимеет множество значений. Слово "кавл", составляющее его основу, в переводе с арабского означает "речь", "высказывание", "слово". Применительно к музыке "кавл" в широком смысле выражает вообще вокальную музыку, музыку, связанную со словом. От производного "кавл" "каввал" используется в значении "декламатор" "народный поэт".

На языке урду слова "каввал" и "каввали" имеют другие значения. Во первых, у урдуязычных народов каввалами называют певцов - солистов, участников хора. А прилагательное "каввали" в узбекском смысле используется в значении определенной группы ритмических формул. Современный пакистанский исследователь Тхакар Наваб Али Хан отмечает, что ритмы эти являются особыми, и их называют каввали. В третьих, термин "каввал" используется в значении "певец" в широком смысле, подобно таким понятиям как "хафиз", "хонанда" и др. И наконец "каввали" - это жанр традиционной музыки Индостанского полуострова. В этом смысле наиболее раннее значение термина "кавл" связано с понятием народной музыки. Кавл - общее название народных песен. Данный термин в письменных источниках хронике и поэзии IX - X веков трактуется, в частности, как определенный вид музыкального творчества. Слово "кавл" фигурирует наряду с такими понятиями, как "нава", "парда", "рах", "тарана" многие другие.

Впоследствии на протяжении многих веков, термин "кавл" используется в значении религиозных песнопений, связанных с суфийскими обрядами. Известно, что суфизм первоначально возник в VIII веке на территории современного Ирака и Сирии как учение в определенном смысле противостоящее ортодоксальному Исламу. Суфийские учения и организации давали большой простор художественному творчеству, чем придворная поэзия и музыка феодального периода. Широко использовались фольклорные элементы в культурном аспекте. В своих произведениях известные суфийские поэты, как



Исполнение каввали Нусрат Али Фатих ханом

Саном, Аттар, Руми, с поэзией божественной справедливости выражали протест против феодального гнета, осуждали жадность и лицемерие ортодоксального мусульманского духовенства и др. Известно, что творчество таких великих поэтов Востока,

как Низами, Хафиз, Дехлави, Джаами, Навои в этой или иной мере связано с определенными тенденциями суфизма. С проникновением мусульманства в VII веке произошли коренные изменения в искусстве - пишет известный пакистанский музыковед Анвар Энайетуллах. Упорный труд и вдохновенное творчество мусульманских музыкантов в области вокальной и инструментальной музыки привели к созданию новых форм и стилей пения, таких как "хаял", "тхумри", "дадра", "хазал", "каввали" и новых инструментов, как ситар, танбур, табла, саранги, вичитра вина и шахнай. Современные Индийские и Пакистанские ученые связывают свои каввали с суфийскими обрядами. Например, известный Пакистанский музыковед Иморак Салим Мирза в своей работе "Предание о музыке и каввали" пишет, что "каввали свое начало берет от самаъ, а самаъ от зикр". Еще один из Пакистанских музыковедов Мухаммад Акрамахан в своем труде "Источник музыки" отмечает, что "многие каввали являются творениями Амира Хосрава Дехлави". Затем он, с точки зрения музыкального строения, классифицирует каввали таким образом:

Багистри каввали,
Сохани каввали,
Бахар каввали,
Басант каввали.

Затем автор останавливается и на вопросах ритма в творчестве Амира Хосрава Дехлави. По этому поводу он пишет, что Амирхон Хосрав Дехлави создал 17 ритмов, из которых "сам тал" был ритмом каввали.

Каввали относится к песенному жанру. Концерты каввали обычно проходят вечером, после трудового дня, в специальных местах, отведенных для этого. Зимой каввали исполняют в специальных помещениях, называемых "ханаки" или "худжра", а летом на открытом воздухе - "даирайхи мажлис". Участники ансамбля исполняют каввали, сидя на специ-альном помосте, расположенном на эстраде. На первом плане находятся солист. Участники концерта каввали удобно присаживаются и сосредоточенно слушают. Они как бы мысленно сливаются. На определенной стадии слушатели начинают активно реагировать на музыку покачиванием, хлопаньем в ладоши и отдельными возгласами. Эмоциональная проникновенность слушателей иногда оказывается настолько сильной, что некоторые даже теряют сознание. Исполнение каввали обычно включает двух солистов, хор в количестве пятнадцати человек и инструмен-тальный ансамбль, где обязательными инструментами являются саранги, танпура, фистармония и табла. Хор часто повторяет солиста, припевы унисонные. В каввали ведущее значение имеет и ритмическое сопровождение ударным инструментом табла. Известно, что ритмическая основа пакистанской традиционной музыки богатая и довольно сложная.

Каввали поется на языках урду, хинди, фарси и пенджаби. Его поэтическую основу составляют касида, рубаи и газели поэтов классиков VIII-XIX вв., а также современных поэтов: Амир Хосрав Дехлави, Кабир Тулси Даса, Сурдаса, Вали, Аурангабаари, Мирза Галиб, Мухаммад Икбол, Насир Акбарабади и многие другие.

Каввали наибольшего расцвета достигают на территории Пакистана. Начиная с конца XIV века, а именно с творческой деятельности великого поэта и музыканта Амира Хусрава Дехлави.

Основоположником современной пакистанской музыки считается Умрао Бунду Хан (умер в 1955), певец и виртуоз

(исполнитель на саранги), мастерски владевший рядом новых композиционных приёмов. Общепрофессиональной известностью в стране пользуются: певица (исполнительница в стиле тхумри) Рошан Ара Бегум и исполнитель-виртуоз Абдул Вахид Хан (саранги), а также Пазир Хан (саринда), Кабир Хан (ситар), выступающие вместе певцы (исполнители в стилях тхумри и дадра) братья Назакат Али Хан и Саламат Али Хан, в стиле кхял поют Аманат Али Хан, Фатех Али Хан. Среди инструменталистов - Хабиб Али Хан и Абдул Рашид (вичитра вина), Натху Хан и Хамид Хусейн (саранги), Шариф Пунчвал (ситар), Алла Дитта (табла), Кадир Букша (пакхавадж, табла). Среди народных музыкантов, сохранивших местные национальные особенности исполнительства, - Имам Дин Салахи из Белуджистана (рабаб), Мунир Сархади (саринда) и Хамизо Хан (алгоза) из Синда; популярны народные певцы Сайен Ахтер, Фаиз Мухаммед Балуч, певицы Мунавар Султана и Рэшман из Пенджаба.

Вопросы по теме:

1. Дать сведения об общей культуре и истории Пакистана?
2. Рассказать о политическом, географическом положении, религиозно-духовных традициях, философских течениях искусства и литературы?
3. Изложите о видах музыкального фольклора: религиозно-обрядовая музыка, суфийская эстетика?
4. Дать общие сведения о жанрах вокальной музыки - кавалли, газель, самаа и других. Виды фольклорной музыки?
5. Виды вокальной и инструментальной музыки и о роли импровизации?
6. Расскажите о знаменитых исполнителях вокальной музыки?



ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Alexendre T., Wahba E. The folk music of Egypt. Cairo, 1968.
2. Al-Isfahaniy. Al-Ahany. Cairo, 1935
3. Barkechli Mehdi. La musique Iranienne.- Dans: L'histoire de la musique. Paris 1960.
4. Bhatkhande Vishnu Narayan. Hindustani Sangeet Paddhati. Hathras, 1976.
5. D' Erlanger R. La musique Arabe. Paris, 1930-1959, vol. I-VI
6. Darmeteter J. Afghan folk songs. Paris, 1980.
7. During J. La musique iranienne tradition et evolution. Paris, 1984
8. El-Kholy S. The function of music in Islamic culture in the period to 1100 A.D. Cairo, 1984.
9. Elsner J. Die Musikkultur Agupytens . - "Musik und Gessel schatf ", 1968, №6,
10. Elsner J. Die Zum Problem des Magam Sonderdruck aus Acfa Musicologia vol.47, fasc 11.
11. Elsner J. Zum Problem des Maqam Sonderdruch aus Acfa Musicologia, vol.47, fasc. 11.
12. Gettad M. Classical music of Maghreb. Paris, 1980 (french)
13. Inayat Ilahi Malik. Indian Classic music. Delhi, 1981.
14. Levin T. The Hundred Thousand Fools Of God. Musical Travels in Central Asia. Indiana University Press. 1996
15. Ozkan Ismail Hakki. Turk musikisi nazariyati ve usulleri. Istanbul, 1987
16. Ranade Y. Hindustani music, Bombay, 1971.
17. Touma H- Maqam a form of improvisation. The world of music. 1970, vol. 12, №3
18. Turk Musicisi Ansiklopediasi, ed. By Vilmas Oztuna . Istanbul, Milli Egitim Basemevi. 1969-1971.
19. Zonis E. Persian classical music.- Paris, 1973.
20. Аллендер И.З. Музыкальные инструменты Индии. М., 1979.
21. Ал-Саид Махамед Авад Хавас. Современная арабская народная песня. М.; 1970.
22. Аманмурадова С. Умм Кульсум - великая певица Арабского Востока. Т.; 2002.
23. Аммар Фарух Хасан. Ладовые принципы арабской народной музыки М.; 1984 г
24. Асим аль-Халифа. Музыкальная культура Судана в

системе музыкальных традиций Ближнего и Среднего Востока Традиции музыкальных культур народов Ближнего Среднего Востока и современность. М.;1987.

25. Барбад: эпоха и традиции культуры Душанбе, Ирфон 1989 г.

26. Баркашли Махдий. Эрон мусиқаси ҳақида маърузалар. ЎзДК кутубхонаси (Қўлёзма).

27. Башир Хадж Али. Алжирская музыка сегодня. Музыка народов Азии и Африки, Вып. 2 М.;1973

28. Беляев В. Персидские тэснифы М.;1964г.

29. Беляев В. Турецкая музыка (О музыкальном фольклоре древней письменности.М., 1967.)

30. Бобур Заҳириддин Муҳаммад. Бобурнома 1989й

31. Вавилов В.И.Симантовский. Сирийская музыка М.; 1975 г.

32. Виноградов В. Классические традиции иранской музыки. М., 1982.

33. Виноградов В.Индийская рага. М.; 1976.

34. Виноградов В.С. Индийская рага. М., 1989.

35. Гофурбеков Т. Сайланма. Т.; 2009,

36. Грубер Р.И. Музыкальная культура арабов Всеобщая история музыки. М.;1965.

37. Еолян И.Очерки арабской музыкиМ.; 1977 й.

38. Еолян И. Традиционная музыка Арабского Востока. М. 1990.

39. Женевьев Дурнон Анъанавий мусиқа ва мусиқа чолғуларини тўплаш бўйича қўлланма Юнеско Т.;2003

40. Жумаева Н.Т "Наука о музыке в трудах среднеазиатских ученых XI-XVвв" в сб. Проблемы музыкальной науки Узбекистана Т.;1973

41. История древнего Востока М.; 2001

42. История искусства М.;1998

43. История музыки Средней Азии и Казахстана. М.;1995.

44. Карл Л.Сигнелл. Макам. Турк касбий мусиқаси оҳанг-андозалари (модель) Вишингтон-Сиэтл. 1977 (инглиз тилида).

45. Конрад Н. Запад и Восток. М., 1972.

46. Кузнецов К.А. Арабская музыка Очерки по истории и теории музыки. Л.; 1940.

47. Культура и искусство народов Средней Азии. М.;1979.

48. Қодиров П. Жаҳон мамлакатлари Т.; 2009,

49. Леви-Провансаль Э.. Арабская культура в Испании М.;1967

50. Луконин В.Г.Искусство древнего Ирана М.; 1977.

51. Маматқулова Н. Турк мумтоз мусиқасига бир назар, Т.;1998 й.

52. Менон Н. Звуки индийской музыки. Путь к раге. М.; 1982.

53. Менон Н. Индийская музыка сегодня .Музыка народао Азии и Африки. Вып.1. 1969,

54. Минковская Э.Е. Египетская религия в Куше. В книге Религии древнего Египета М.;1976.

55. Мирҳайдарова З.М. Жаҳон халқлари мусиқа санъатининг ривожланиш жараёни Т.; 2009 й.

56. Михайлов Ж, Е. Васильченко, Традиционная музыка Афганистана пластинкасига ёзган аннотацияси.

57. Михайлов Ж. Устоз Муҳаммад Хусайин Сароҳанг пластинкасига ёзган аннотацияси.

58. Моисеева М. Индия далёкая и близкая Музыка и время. М.; 2007,

59. Морозова Т. Рабиндранат Тагор и традиции индийской музыкальной культуры Рага в творчестве Тагора - Традиции музыкальных культур-народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М.; 1987.

60. Музыка народов Азии и Африки. Вып. 1. М., 1973. Вып.2. М., 1980. Вып.3. М., 1981. Вып.4. М., 1984. Вып. 5. М., 1985.

61. Музыкальная энциклопедия. Алжирская музыка 1т, М.; 1973.

62. Музыкальная энциклопедия. Арабская музыка 1т, М.; 1973.

63. Музыкальная энциклопедия. Египетская музыка II-т,М.; 1974

64. Музыкальная энциклопедия. Индийская музыка II-т,М.; 1974

65. Музыкальная энциклопедия. Иранская музыка II-т,М.; 1974

66. Музыкальная энциклопедия. М.;1980. 1-том.

67. Музыкальная энциклопедия. Марокканская музыка III-т,М.; 1976

68. Музыкальная энциклопедия. Сирийская музыка Vт, М.; 1981

69. Музыкальная энциклопедия. Тунисская музыка Vт, М.; 1981
70. Музыкальная энциклопедия. Турецкая музыка Vт, М.; 1981
71. Музыкальная энциклопедия. Турецкая музыка. V т, М.; 1981.
72. Музыкальный энциклопедический словарь. М.; 1991.
73. Навоий А. Ҳолати Паҳлавон Муҳаммад. Т.; 1966.
74. Музыка народов Ближнего Среднего Востока и современность. М.; 1987.
75. Насуллаев З. Сведения о музыке в произведениях Дехлави. Т.; 2008.
76. Насуллаев З. Традиция и современность в музыкальной культуре Пакистана. Мақолалар тўплами, Йилнома, Т.; 2009.
77. Низамов А. Нубы стран Магриба и их связи с Шашмакомом. УзДК. Т.; 1976. Диплом иши.
78. Низомиддинов Н. Ҳинд мумтоз мусиқаси ва миллий чолғулари. Т.; 2008.
79. Носиров М. Покистон мусиқа маданияти (қўлёзма), ЎзДК Т.; 2001.
80. О музыкальных инструментах Судана. Вопросы теории музыки и исполнительства на современном этапе. Т.; 1983.
81. Орипов З. Ибн Зайланинг "Китабу-л-кафий-л-фил-мусиқа рисоласидаги мусиқашунослик атамалари". Т.; 2008
82. Орипов З. Шарқ мусиқий манбашунослиги (X-XI асрлар). Т.; 2008.
83. Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. Очерки искусство Средней Азии. М.; 1982.
84. Равви Шанкар. Унаследованной мной (Музыка народов Азии и Африки. М., 1984. Вып. 4.
85. Рагхава Р. Менон. Звуки Индийской музыки. М., 1982.
86. Раджабов А. Уникальный источник музыкальной культуры народов Востока. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Т.; 1981.
87. Ражабов Исҳоқ. Мақомлар масаласига доир. Т., 1963. Янги варианты "Мақомлар" Т., 2005 й.
88. Рустам заде Д. Турецкая музыка АР. М., 1980.
89. Салахиддин Хасанин. Песенная культура аш-Шагия. Ав-рат. Т.; 1987.

90. Салахиддин Хасанин. Ритмика песен суданского племени аш-Шагия. Проблема музыкальных культур народов Востока. Т.; 1985.
91. Сахаб Салим Мусса. Музыкальное искусство Ливана. Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М.; 1987.
92. Синявер Л. Индийская музыка. М.; 1958.
93. Смирнов СР. Образование и пути развития северо-суданской музыки. М.; 1977.
94. Танч Дженгиз. Традиционная и современная музыка в Турции. Традиции музыкальных культур народов Ближнего Среднего Востока и современность. М.; 1987.
95. Тума, Хабиб. Макам как импровизационная форма (М.А.А., вып. 3. М., 1980.
96. Ўзбекистон миллий энциклопедияси, Т.; 2000 й. Том 1.
97. Ўзбекистон миллий энциклопедияси, Т.; 2002 й. Том 3.
98. Ўзбекистон миллий энциклопедияси, Т.; 2003 й. Том 5.
99. Ўзбекистон миллий энциклопедияси, Т.; 2004 й. Том 8.
100. Ўзбекистон миллий энциклопедияси, Т.; 2005 й. Том 10.
101. Унгер Этем, Турк мусиқаси хусусиятлари. Нафосат журнали. Т.; 1993. 3-4 сон
102. Фитрат Абдурауф. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. Т., 1993.
103. Хабиб Наваби Сангираҳ-е Устад-е Қосим Афғони, Қобул, 1957й.
104. Хабиб Тума. Макам как явление Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Т.; 1981.
105. Хабиб Тума. Об арабской музыке Традиции музыкальных культур
106. Хасан Салахиддин Мухаммад. Песенная культура аш-Шагия. АР. Т1986.
107. Чайтанья Б. Дева. Индийская музыка. М.; 1980.
108. Черкасова Н. Об одном аспекте теории индийско раги как явления монодической культуры Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М.; 1987.
109. Шанкар Р. Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4, М.; 1984
110. Шанкар Р. Тала хлопки в ладоши Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5. М.; 1987.

111. Шоттен А. Обзор марокканской музыки М.; 1967
 112. Эл. Саид Мухаммад Авад Хавас. Современная арабская народная песня. М. 1970.
 113. Эльснер Ю. Западно-Восточные связи классической Алжирской музыки М.; 1987

ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ:

1. <https://www.belcanto.ru>
2. <http://www.bharatiya.ru>
3. <https://ru.wikipedia.org>
4. <https://www.youtube.com>
5. <https://ru.qaz.wiki>
6. <http://library.konservatoriya.uz>

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ОБЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СТРАН БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА	6
АРАБСКАЯ МУЗЫКА. МУЗЫКА МАГРИБА. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АНДАЛУСИИ	12
АРАБСКАЯ МУЗЫКА. МУЗЫКА АЛЖИРА, ТУНИСА И МАРОККО.....	23
МУЗЫКА ТУНИСА.....	32
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА МАРОККО.....	39
МУЗЫКА СУДАНА.....	43
АРАБСКАЯ МУЗЫКА. МУЗЫКА МАШРИКА. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЕГИПТА. УММ КУЛСУМ.....	50
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЕГИПТА.....	51
ТВОРЧЕСТВО УММ КУЛСУМ.....	58
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИРАКА	62
О МАКАМАХ ИРАКА.....	70
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИРИИ.....	75
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ТУРЦИИ	83
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИРАНА.....	99
ИРАНСКИЕ ДАСТГЯХИ.....	107
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АФГАНИСТАНА.....	115
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИНДИИ.....	123
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПАКИСТАНА.....	139
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	149

ИРОДА ГАНИЕВА

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ НАРОДОВ ВОСТОКА

Учебное пособие

*5150200-Искусствоведение (музыковедение),
а также другие направления бакалавриата
Государственной консерватории Узбекистана*

Редактор
Технический редактор
Корректор
Компьютерная верстка

*Рихсиева Сайёра
Хидоятова Василя
Ходжаева Халима
Нишанбоева Махсуда*

Сдано в набор 20.02.2023 г.

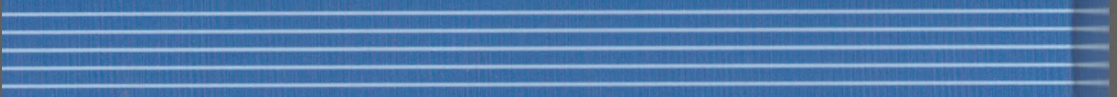
Подписано в печать 16.03.2023 г.

Формат 60x84 1/16. Печ.л. 9,75. Гарнитура **Timez TAD**.

Бумага офсетная. Усл. печ. л. 10,0. Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии «ТИРОГРАFF».

г.Ташкент, улица Беруни 83.



ISBN 978-9943-8846-1-8



9 789943 884618