

I

ТРАДИЦИИ
МУЗЫКАЛЬНЫХ
КУЛЬТУР
НАРОДОВ
БЛИЖНЕГО,
СРЕДНЕГО
ВОСТОКА
И СОВРЕМЕННОСТЬ

Самарканд,
7—12 октября
1983 г.

**ВТОРОЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ
СИМПОЗИУМ**



НАЦИОНАЛЬНЫЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ
КОМИТЕТ СССР
СОЮЗ
КОМПОЗИТОРОВ
СССР
СОЮЗ
КОМПОЗИТОРОВ
УЗБЕКСКОЙ ССР



**ВТОРОЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ
МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ
СИМПОЗИУМ**

1988 год май
K. D. J.

I
T-65

ТРАДИЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

НАРОДОВ
БЛИЖНЕГО,
СРЕДНЕГО
ВОСТОКА
И СОВРЕМЕННОСТЬ



МОСКВА
«Советский композитор»
1987

ББК 85.31
Т 65

Редакционная коллегия:
Г. В. КЕЛДЫШ
Н. Г. ШАХНАЗАРОВА (отв. редактор)
Ф. М. КАРОМАТОВ

Составители:
Д. А. РАШИДОВА
Т. Б. ГАФУРБЕКОВ

Традиции музыкальных культур народов Ближнего,
Т 65 Среднего Востока и современность: [Сборник материалов
Второго Международного музыковедческого симпозиума,
Самарканд, 7—12 октября 1983 г.] / Сост. Д. А. Рашидова,
Т. Б. Гафурбеков; Отв. ред. Н. Г. Шахназарова. — М.: Сов.
композитор, 1987, 328 с.

В сборник включены материалы Второго Международного музыковедческого симпозиума, состоявшегося в городе Самарканде в 1983 г.

Т 4905000000—247
082(02)—87 Заказн.

ББК 85.31

© Издательство «Советский
композитор», 1987 г.

От составителей

Второй Международный музыковедческий симпозиум проводился, как и первый¹, по решению Международного Музыкального Совета (ММС) ЮНЕСКО и Национального Музыкального комитета СССР. В его подготовке и проведении действенное участие приняли Союзы композиторов СССР и Узбекистана.

Тематика очередного симпозиума — «Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность» — была значительно шире предыдущего. Научную часть второго форума музыковедов составили три основных доклада — докторов искусствоведения Ф. М. Кароматова (Узбекистан), Н. К. Тагмизяна (Армения) и директора Высшего музыкального института Махмуда Геттата (Тунис) и 56 сообщений ученых из ГДР, ПНР, СССР, СФРЮ, ЧССР, Испании, Кипра, Ливана, Судана, США и Западного Берлина. Оргкомитет симпозиума возглавил секретарь правления Союза композиторов СССР Георгий Всеволодович Келдыш, в работе форума участвовали руководители Международных организаций — генеральный секретарь ММС Владимир Штепанек, президент Международного Совета традиционной музыки Эрик Штокман, вице-президент Дитер Кристенсен.

В дни работы симпозиума и по завершении были проведены пресс-конференции, заседание «круглого стола», вышли в эфир циклы радио- и телепередач, ход форума широко освещался во Всесоюзной, республиканской и областной печати. Участники симпозиума имели возможность встретиться с тружениками села, трудящимися города, профессорско-преподавательским составом Самаркандского Государственного университета им. Алишера Навои, ознакомиться с достопримечательностями Самарканда и города-музея Хивы.

Участниками Второго симпозиума принято «Обращение к музыкантам всего мира».

В предлагаемом сборнике доклады расположены согласно очередности выступления участников. Решением оргкомитета в него включены и все представленные (но не зачитанные) сообщения. Разночтения традиционных восточных терминов, названий произведений и имен собственных обусловлены региональными и локальными особенностями их бытования.

В приложение включены программа концертов симпозиума, библиографические и нотографические указатели литературы по традиционной музыке республик Советского Востока.

В подготовке рукописи к печати оказал содействие Институт искусствознания им. Хамзы Хаким-заде Ниязи.

¹ Первый симпозиум состоялся в Самарканде 3—6 октября 1978 года. См.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: Изд. Литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1981.

К МУЗЫКАНТАМ ВСЕГО МИРА

Обращение участников
Второго Международного музыковедческого симпозиума
«Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока
и современность»

Мы, представители музыкальной общественности ряда стран Азии, Африки, Европы, республик Советского Союза, собравшиеся в городе Самарканде для обсуждения проблем музыкальных культур стран Ближнего и Среднего Востока, хотим выразить чувства тревоги и озабоченности в связи с резким обострением международной обстановки, возрастанием опасности ядерной войны, вызванными действиями империалистических сил.

Беспрецедентный размах милитаристских приготовлений, создание и совершенствование средств массового уничтожения людей, угроза применения атомного оружия против своих идеологических противников, подавление национально-освободительной борьбы народов развивающихся стран — такова практика современного империализма. Народы Ближнего и Среднего Востока, музыкальная культура которых находится в центре наших научных интересов, уже испытали на себе последствия империалистической политики и платят кровавую дань агрессору. От американских бомб и снарядов гибнут мирные люди, разрушаются памятники древней культуры, уничтожаются художественные ценности.

Мы, музыканты — представители одной из самых мирных профессий, считаем своим долгом заявить о решительном осуждении милитаризма и агрессии, поддержать широкое движение прогрессивной общественности в защиту мира на земле.

Ядерная война должна быть навсегда осуждена как самое чудовищное преступление против совести и разума, как попрание первейшего права человека — права на жизнь.

Мы обращаемся к народам всех стран с призывом добиваться прекращения бессмысленной гонки вооружений, замораживания атомных арсеналов, запрещения и последующего уничтожения ядерного оружия.

Благородная миссия музыкантов всего мира состоит в том, чтобы своим искусством и общественной деятельностью способствовать разрядке международной напряженности, укреплению дружбы и взаимопонимания между странами и народами.

**ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО
ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ОРГАНИЗАЦИОННОГО КОМИТЕТА СИМПОЗИУМА
— СЕКРЕТАРЯ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ СССР**

ГЕОРГИЯ КЕЛДЫША (Москва)

Уважаемые дамы и господа!
Дорогие друзья и товарищи!

Открывая первое заседание симпозиума, я прежде всего хочу приветствовать наших зарубежных гостей и моих советских коллег, пожелать им успешной работы, приятного и интересного пребывания в этом замечательном городе. Я считаю также своим долгом принести от имени секретариата правления Союза композиторов СССР глубокую благодарность Центральному Комитету Коммунистической партии Узбекистана, Самаркандскому областному комитету партии и всем республиканским организациям, которые проявили такой горячий интерес к нашему симпозиуму и сделали все возможное для того, чтобы создать наилучшие условия для его работы.

Думаю, что именно сейчас, в момент резкого обострения международной напряженности, встреча видных музыкантов и ученых Востока и Запада у нас, на Советской земле, должна будет иметь особое, не только научное и практически художественное, но и политическое значение как одно из проявлений доброй воли к миру и дружбе народов.

У народов Советского Востока и дружественных нам ближневосточных стран много общих задач в области культурного строительства, в том числе и в развитии музыкальной культуры. Одна из коренных проблем заключается в том, как совместить замечательные традиции классической монодийной культуры, насчитывающей многие века, а иногда и тысячелетия своего существования, с овладением современными формами письменной многоголосной музыки. Мы глубоко убеждены в том, что народы Востока имеют право владеть всеми ценностями мировой культуры. Да тут должна идти речь даже не о праве. Освобождаясь от колониальной или полуколониальной зависимости и вступая на путь ускоренного культурного развития, эти народы сами берут все, что им необходимо для того, чтобы занять место в авангарде общечеловеческого прогресса. Бах, Моцарт, Чайковский или Стравинский, Барток и Прокофьев становятся им так же понятны и доступны, как свое традиционное искусство. А главное, у них формируются собственные композиторские школы, выдвигаются талантливые художники, владеющие всеми средствами современной композиторской техники и в то же время не отрываются от родных корней.

Некоторыми деятелями на Западе реально существующие различия в жизненном укладе восточных и западных стран рассматриваются до сих пор как некая извечно установленная и неразрешимая антитеза. Отсюда проистекает тенденция к изоляции традиционных музыкальных культур Азии и Африки, ложное мнение, будто проникновение новых, условно говоря, европейских художественных форм в страны этих континентов может нанести ущерб их самобытному искусству, а то и совсем убить его. Вряд ли есть необходимость доказывать ошибочность такой позиции. Каждая национальная культура, стремясь найти самостоятельный путь, не может замыкаться в себе и отгораживаться от того ценного, что создано другими народами.

Конечно, соприкосновение с музыкой Запада, основанной на совершенно иных эстетических и формально-технологических предпосылках, таит известные опасности для восточных культур. Традиционные формы восточной музыки подвергаются иногда порче и искажению под воздействием так называемой «массовой культуры» капиталистических стран, обретают налет дурной эстрадности. Этому необходимо противодействовать, создавая особые школы или отделения в специальных музыкальных учебных заведениях, где признанные, известные мастера передавали бы свой опыт молодежи, поощряя лучшие коллективы и исполнителей-солистов, критикуя имеющиеся в этой области недостатки. Значительную роль в деле сохранения и развития прекрасных традиций классического восточного искусства может сыграть и музыкальная наука.

Бывают случаи, когда представители молодых композиторских школ в восточных странах увлекаются формальными изысками космополитического по своей сущности авангардистского искусства вместо того, чтобы искать наиболее верные и адекватные средства для индивидуального творческого преломления национальных элементов в опере, симфонии, камерной инструментальной и вокальной музыке.

Советская власть с самого начала принимала энергичные меры к преодолению той неравномерности развития народов, населяющих нашу страну, которая досталась нам в наследство от дореволюционной царской России. При этом проявлялось величайшее внимание к исторически сложившимся обычаям и традициям каждой нации и народности. Народные поэты и музыканты, выразители идеалов трудящихся масс — акыны, бахши, ашуги, часто гонимые и преследуемые в прошлом, — были окружены заботой и вниманием, их искусство широко пропагандировалось и поддерживалось государством. Одновременно музыкально одаренной молодежи была предоставлена возможность обучения в крупнейших консерваториях и училищах страны под руководством всемирно известных мастеров. Начиная уже с конца 20-х годов у народов Средней Азии и Казахстана, в автономных республиках Поволжья, Прикаспия и Северного Кавказа стали появляться свои профессиональные композиторы современного типа. Теперь мы присутствуем при ярком расцвете этих новых композиторских школ, представляющих неотъемлемую часть многонационального советского музыкального искусства.

Я не хочу сказать, что уже все достигнуто и никаких проблем здесь нет. Думаю, что такого положения вообще не может быть в живом развивающемся искусстве. Не всем композиторам удастся достичь достаточно органичного претворения внутренних закономерностей своей народной и традиционной профессиональной музыки. Но бесспорные успехи в композиторском творчестве народов Советского Востока свидетельствуют о верности и плодотворности избранного пути.

Традиционному профессиональному искусству не причиняется никакого ущерба, оба пласта музыкальной культуры находятся в самом тесном взаимодействии. Многие композиторы среднеазиатских республик, а также Азербайджана, опираются в своих произведениях, например, на закономерности мугамного мышления, стремясь соединить их с принципами европейского симфонизма. На этом пути несомненно открываются чрезвычайно интересные перспективы обновления как восточного, так и западного музыкального искусства.

Интерес к музыкальным культурам Востока повсюду очень велик в наши

дни, и мы рады, что ряд высокоавторитетных ученых как из восточных, так и из западных стран принял приглашение участвовать в работе открывающегося сегодня симпозиума. Гости смогут убедиться, что в Советском Союзе музыкальное востоковедение достигло за последнее время определенных успехов. Мы сочли нужным предоставить слово с этой трибуны наряду с известными советскими учеными в этой области также представителям молодых кадров специалистов, подготавливаемых в высших учебных заведениях и научно-исследовательских институтах страны.

Позвольте выразить надежду, что работа симпозиума послужит стимулом к еще более интенсивной и углубленной разработке проблем, стоящих на повестке дня, и будет способствовать дальнейшему укреплению наших дружеских связей.

ДОКЛАДЫ

Файзулла КАРОМАТОВ
(Узбекистан)

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ НАРОДОВ БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ

Искусство народов стран Ближнего и Среднего Востока и музыка, в частности, благодаря определенной общности социально-экономических условий и тесному взаимодействию в процессе исторического развития обладает, как известно, многими сходными чертами. Сходство проявляется в интонационно-мелодических, ритмических особенностях и, более всего, функциональной предназначенности жанров как народного, так и устно-профессионального песенного и инструментального творчества.

Профессионализм в музыке названного региона сформировался еще в первые столетия нашей эры как результат длительного многовекового развития музыкального фольклора, точнее, так называемых неприуроченных его жанров в условиях городской среды. Процесс профессионализации способствовал значительному обогащению музыкально-поэтического творчества и форм музицирования средневекового Востока. Он привел к возникновению новых примечательных явлений, получивших распространение и в широких народных массах, и в кругах дворцовой знати. Например, таких, как известные еще в доисламский период ирано-таджикские циклические «Хусравани» и некоторые другие развитые песенные и инструментальные жанры. Аналогичные формы и жанры имелись и у многих других народов Востока. Надо полагать, что именно они стали впоследствии основой развития устно-профессионального музыкального искусства во всем мусульманском средневековом Востоке, составив одну из важных областей так называемой общеарабской культуры. «Поистине они (т. е. музыкальные инструменты и мелодии разных народов.—Ф. К.) сегодня собираются,— писал Абу Наср аль-Фараби,— в одной стране, поскольку страна арабов охватывает жителей всех пригодных для жилья районов, разве только за исключением страны греков и римлян и тех, кто граничит с ними...»¹ Как бы подтверждая это, Абу-ль-Фарадж Исфакхани в X веке сообщал, что Ибн Мисджак, известный в то время музыкант, отправился «в Сирию, усвоил там мелодии ромейские, барбатеийские и устухусейские (октоиху). Затем он перешел в Персию, выучил множество тамошних песен и обучался исполнению на инструментах. Вернувшись в Хиджаз, он выбрал самые лучшие из этих мелодий, выкинув те звуки и украшения, которые, хотя и соответствовали мелодиям персидских и ромейских песен, но плохо звучали в арабской песне. Пел он в той же

¹ Фараби. Большая книга о музыке (араб.).— Каир (без указ. года издания). С. 110.

манере и был первым, кто установил этот способ пения. Потом люди начали подражать ему и его мелодиям»².

В трактате В. Бхаткханде «Музыкальная наука» говорится, что «мусульмане начали проявлять интерес к Индии еще в одиннадцатом веке. С тех пор наша (т. е. индийская. — Ф. К.) музыкальная система несколько изменилась. Мусульманские завоеватели, в основном, были покровителями музыкального искусства. Они сами сочиняли инструментальные произведения, песни и изобретали новые виды музыкальных инструментов»³. Следы воздействия ирано-таджикской культуры прослеживаются, как известно, и в наши дни в музыкальном искусстве Северной Индии. Не случайно Джавахарлал Неру, говоря о творчестве Хосрова Дехлави (1253—1325), сыгравшего важную роль в музыкальной культуре Северной Индии, особо подчеркивает: «Я не знаю другого такого примера, чтобы песни, написанные шестьсот лет назад, сохранили до сих пор популярность и любовь народа и исполнялись без всякого изменения текста»⁴. Это доказывает органичность освоения инонационального влияния в музыке Северной Индии.

Трактаты средневековых ученых о музыке Востока (в том числе выходцев из Средней Азии, Азербайджана) содержат много ценных, достоверных сведений об исполнительской практике того времени, о прославленных певцах и инструменталистах, а порою и о характерной для каждого из них манере. В произведениях великих мыслителей и поэтов средневекового Востока убедительно говорится о значении музыки в повседневной жизни, в формировании духовного облика человека. Без знания музыкальной науки и практики образование считалось незавершенным, а человек — не достигшим совершенства.

Отдавая должное силе эмоционального воздействия музыкального искусства, его способности вызывать в человеке благородные порывы, основоположник узбекской литературы Алишер Навои писал: «Если музыкант проникателен и умен, человек даже с каменным сердцем будет в него влюблен, особенно когда он поет и играет — он властно сердце покоряет»⁵. Навои осуждает бездумное восприятие музыки, звучащей как фон во время пиршества. Он порицает и тех музыкантов, которые в погоне за наживой приспособляются к вкусам своих заказчиков. Навои ценит лишь произведения, способные трогать и очищать сердца людей. Традиция возвышения поэта и музыканта, глубоко почтительного отношения к их искусству, заложена уже в «Авесте»: «Сказочные страны сплошь заселены певцами и музыкантами, и даже деревья производят мелодичные звуки»⁶.

Музыкально-исполнительское искусство средневекового Востока отличалось разнообразием направлений и школ. Они возглавлялись прославленными мастерами, среди них были представители разных народностей. Так, в арабском халифате во главе музыкально-исполнительских школ стояли, зачастую, представители неарабских народностей (например, выходец из Средней Азии Мау-

² Исфাহани. Книга песен (араб.). Гл. 3. С. 278.

³ Бхаткханде В. Н. Музыкальная наука. Индийская музыкальная система (хинди). — Хатхлас?, 1975. Ч. 1.

⁴ Неру Дж. Открытие Индии. — М., 1956. С. 257.

⁵ Навои А. Сочинения. — Ташкент, 1970. Т. 10. С. 27—28.

⁶ Цит. по ст.: Эрлих Р. Иблис-музыкант // Записки коллегии востоковедения. — М., 1939. Т. 5. С. 403.

силы и др.). Это обстоятельство, как и традиционные состязания крупнейших певцов и инструменталистов, а также выступления странствующих музыкантов, не могли не способствовать процессу взаимодействия музыкальных культур.

Крупнейшие исполнители большей частью были и создателями музыкальных произведений традиционных жанров. Произведения эти основывались на определенных схемах, общих для искусства всех народов рассматриваемого региона. В средневековых источниках есть указания на то, что, например, Бабур сочинил савт (пьесу в форме савт) в Чоргах (т. е. в ладу Чоргах или Чахаргах); Мулло Ёрон сочинил накш (пьесу в форме накш) в Панджгах (в ладу Панджгах) и в давре мухаммас (т. е. в ритмическом круге мухаммас). Практика варьирования одной мелодии в разных усулях (т. е. на разной метроритмической основе) широко распространена в наши дни, к примеру, в Узбекистане и Таджикистане. Так, разделы Савт и Могульча каждого из макамов бухарского Шашмакома основаны на «показе» одной мелодии в пяти усулях (основная часть — Савт с усулем на $\frac{5}{4}$, следующая производная от нее часть — Талкинча в размере $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$ и т. д.). Каждая часть исполняется с новым усулем, сохраняя при этом неизменными интонационно-ладовую основу и структуру мелодии первой, главенствующей части. Аналогичные формы варьирования мелодии наблюдаются в музыкальной практике и других народов Востока (арабская, турецкая, индийская, уйгурская и др. музыка).

Многовековая взаимосвязь культур чрезвычайно ярко проявляется в музыкальном инструментарии. Так, например, инструменты, найденные археологами в долине Инда и относящиеся к III тыс. до н. э. — цилиндрический барабан, барабан в форме песочных часов, разновидности арфы, — широко распространены во многих странах в наши дни. Множество струнных, духовых и ударных инструментов, о которых упоминают средневековые источники, в одинаковой степени распространены у разных народов Ближнего и Среднего Востока. Скажем, «древнеиндийская арфа, — как пишет Вальтер Кауфман, — существование которой прослеживается до ведического периода, возможно, до периода индусской культуры, неоднократно связывалось с соответствующими шумерийскими и древнеегипетскими инструментами III тыс. до н. э.». При этом уже в ранние времена, как свидетельствуют достоверные источники, существовала развитая техника игры на арфе (одних способов звукоизвлечения было известно более десяти). Разновидности арфы широко бытовали во многих странах в качестве ансамблевого и сольного инструмента. То же самое можно сказать о флейтовых инструментах.

Значительное место в музыкальном быте народов древнего Востока занимали и инструменты типа танбур (лютня с длинной шейкой). Инструмент с длинной шейкой, узким грушеобразным корпусом и с металлическими струнами (от трех до пяти), которые защищывали плектром, преобладал в странах Ближнего и Среднего Востока. О двух видах танбура (хорасанском и багдадском) пишет в своем трактате аль-Фараби. Такой инструмент и по сей день известен у многих народов Средней Азии, Афганистана и Ирана. Подобная распространенность однотипных инструментов в огромном регионе обуславливала и общность исполнительских традиций при разной национальной характерности репертуара. А формы коллективного слушания музыки в меджлисах (собраниях поэтов и музыкантов), в гаштаках (дружеских пирушках, круг участников которых подбирался по разным признакам — молодежь, пожилые,

а также мужчины, женщины и девушки), где культивировалось почтительное отношение к музыке — максимальное внимание к исполняемому, соблюдение абсолютной тишины — создавали благоприятные условия для развития сольного и определенных видов ансамблевого исполнительства, инструментального и вокального. В междлисах музыкальное исполнение чередуется с чтением стихов и в этом проявляется тесная взаимосвязь музыки и поэзии у народов Востока.

Формы вокально-инструментального ансамблевого исполнительства строго обусловлены жанровыми особенностями произведений. Так, в Пакистане при исполнении каввал предпочитают не применять в сопровождении ударные и флейтовые инструменты. В Узбекистане песенный жанр — катта ашула — исполняется вообще без инструментального сопровождения. Наоборот, в сопровождении песен и инструментальных мелодий во время торжественных церемоний, свадебных пиршеств и т. д., ведущими становятся ударные инструменты, в частности дойра (или даф), нагора (или тумбак) и их разновидности. В исполнении аналогичных инструментальных пьес зачастую включаются громко и резко звучащие духовые инструменты (сурнай, карнай). Существуют и вокально-инструментальные ансамбли, участвующие в свадебных пиршествах. Например, в Таджикистане (на Памире) эти традиционные вокально-инструментальные ансамбли состоят из мужчин-певцов и дойристов (другие инструменты, как правило, не включаются). Мужским же составом исполняется в Бухаре песенный цикл «Мавриги», а женщины-созанда (песенницы, танцовщицы и дойристки) выступают с лирическими циклическими песнями на женской половине дома.

Идентичны у разных народов и функции ансамблей однотипного инструментального состава. Ввиду особой развитости ансамблевого исполнительства и огромного разнообразия музыкального инструментария у многих народов обширного региона стран Ближнего и Среднего Востока существовали строгие правила, которыми регламентировали введение того или иного инструмента в состав ансамбля. Таков, например, струнный инструмент домбра в среднеазиатском регионе, широко используемый для сольного исполнения и для сопровождения пения. Зачастую не включаются в ансамбли инструменты со сравнительно ограниченными выразительными возможностями (пастушеская продольная флейта, язычковый сибизик и др.).

При отчетливо выраженном национальном своеобразии в музыкальной культуре стран Ближнего и Среднего Востока родство традиций проявляется и в исполнительской практике. Однако один и тот же инструмент может выполнять разные функции или даже вовсе отсутствовать не только у разных народов, но и в разных районах одной национальной культуры. То же касается и особенностей отдельных жанров. Так, например, при общности принципов строения макомата с характерным для него постепенным достижением кульминации путем последовательного опевания опорных тонов и освоения все новых регистровых уровней и пр., в каждой национальной культуре наблюдаются и ярко выраженные отличия — в интонационно-мелодических, ритмических основах макомов, в конкретных особенностях структуры цикличности и пр.

Черты общности и отличия обнаруживаются и в использовании инструментов, в выборе репертуара, его своеобразии. Например, ударные дойра или даф большей частью включаются в состав ансамбля для исполнения усуля. В слож-

ных танцевальных усулях мастерски используются тембровые особенности инструмента.

На Памире — ущелье Бартанг, в Ишкашине и других местах — существуют самостоятельные женские ансамбли исполнителей на дафе, включающие три, пять, а иногда и более инструментов. Эти инструменты выполняют три самостоятельные партии: один даф все время повторяет основной усуль, другой, обычно дублирующий, поддерживает основной усуль, а третий импровизационно его расцвечивает.

Разнообразны составы ансамблей, образованных из струнных, сравнительно мягко звучащих духовых, главным образом, деревянно-духовых и дойры (или аналогичного ударного инструмента). Различия их зависят от того, какие инструменты пользуются наибольшим распространением у данного народа. Основным можно считать самый малый состав, включающий по одному представителю из разных групп инструментов. Принцип регистрового и темброво-акустического отбора соблюдается и при формировании более крупных по составу ансамблей, называемых иногда оркестрами.

Расширенные ансамбли обычно создаются для выступления перед многочленной аудиторией и, как правило, исполняют только чисто инструментальные пьесы. Певцам же аккомпанируют чаще всего небольшие ансамбли, состоящие из 3—4 инструментов: струнно-щипкового, смычкового, деревянно-духового и ударного. Формы сопровождения различны: инструменты могут дублировать голос певца в унисон, или один из инструментов (часто деревянно-духовой) выдерживает опорный звук в виде своеобразного органного пункта. Но бывает и так, что инструментальный ансамбль создает звуковой фон, не дублируя мелодию певца. Как известно, певец часто сам аккомпанирует себе на одном из разновидностей бубна (дойра, даф и др.) или каком-либо струнно-щипковом инструменте (танбуре, дугаре, сазе, таре, рубабе, вине или тампуре, уде, бландзикоме и др.). В прошлом применяли и разнообразные виды арфы, называвшейся в Средней Азии чангом. Для аккомпанемента певцу используют не все струнно-щипковые инструменты, а в основном, те, которые отличаются сравнительно широким диапазоном и наиболее богатыми темброво-акустическими возможностями.

Узкая специализация, наблюдаемая в исполнительской практике народно-профессиональных музыкантов, способствовала достижению высокого мастерства и обеспечивала преемственность традиций. Именно на такой основе строилось музыкальное образование в средние века. Навыки певческие или игры на инструменте передавались от мастера к подмастерью. Обычно обучались игре на одном инструменте или нескольких родственных. Музыканты специализировались также в определенных инструментальных и вокальных жанрах — макамах, мугамах, макомах, катта ашула, мавриги, а равно каввалей, раги, нуб и др., — требующих особых навыков и специфических приемов исполнения. Встречается и еще более узкая специализация — внутри одного жанра (например, савтхон — исполнитель савтов в макомах).

Наиболее продолжительного времени требовала подготовка исполнителей макомов (и всех вообще разновидностей макомата). При этом роль устаза, например, в Узбекистане и Таджикистане, сводилась к изустной передаче ученику всего музыкального текста макомов, который он должен был возможно точно воспроизвести в традиционном стиле с соблюдением всех установленных

канонов. От исполнителя требовалась академическая строгость в отборе средств, тщательная отделка деталей и, желательно, использование наиболее общеизвестных ауджей. Индивидуальный подход к ауджам разрешался только самым высококвалифицированным мастерам. Вся пьеса должна была исполняться в установленном темпе при строгом соблюдении соответствующих усилей исполняемого шуйбе. Поэтому трудно согласиться с теми, кто утверждает в связи с профессиональными жанрами устной традиции «о зарождении произведения в процессе исполнения». Представляется не совсем верным и другое высказывание по этому же поводу: «Есть канон, есть исполнитель, но нет произведения». Здесь не учитывается специфика узбекских и таджикских макомов, уйгурских мукамов, магрибских нуб, характеризующихся сравнительной стабильностью музыкального текста. Да и импровизационная свобода исполнителя, как известно, строго ограничена закономерностями строения макамата или произведений иного жанра в различных национально-стилистических его проявлениях.

В условиях современной действительности возникает ряд сложных проблем, связанных с формами бытования и обеспечения преемственности и дальнейшего развития традиций прошлого.

Музыка народов Востока в наши дни привлекает к себе все более широкие слушательские массы и не только в самих восточных странах, но и далеко за пределами их границ, это не может не воздействовать в той или иной мере на характер и формы бытования традиционных жанров устно-профессионального классического искусства. Некоторые из этих жанров, не имеющие опоры в современном быту, постепенно теряют слушателей или совсем отмирают. Такова, например, старая военная музыка или музыка феодального церемониала. Переосмысливаются, обретают новые формы бытования некоторые виды эпического народного творчества. В состав инструментальных ансамблей включаются европейские инструменты, создаются новые разновидности традиционных национальных инструментов, а тем самым расширяются выразительные возможности вновь создаваемых исполнительских коллективов. Вместе с тем порой приходится сталкиваться с фактами явного искажения, а в последние десятилетия и непростительного омертвления исполнительских традиций из-за неоправданно широко распространившейся практики исполнения под фонограмму. И не только в телепередачах, но и на концертной эстраде при непосредственном выступлении на сцене. Надо надеяться, что увлечение фонограммой в повседневной музыкальной практике не станет образцом для слепого подражания.

В музыкальной жизни народов Советского Востока произошли глубокие перемены. Им стали доступны лучшие достижения классиков русской и западноевропейской музыки — произведения симфонической, камерной музыки, оперы и балеты. Это открыло национальной музыке народов Советского Востока путь к взаимодействию и обогащению культур, к освоению жанров и средств современного композиторского творчества. Музыкантами восточных республик достигнуты значительные успехи, которые могут представить интерес и для других народов Востока. На эту тему будут сделаны специальные доклады, я же ограничусь лишь констатацией того, что прочной основой наиболее широко признанных произведений композиторов Советского Востока послужило богатое национальное музыкальное наследие, в частности жанры профессио-

нальной музыки устной традиции, связанные в основном с творчеством классиков восточной поэзии. Они обрели довольно широкую аудиторию, исполняются в концертах.

Вышли на большую эстраду и народно-профессиональные музыканты. Важную роль сыграли в последние десятилетия государственные ансамбли исполнителей макомов и других жанров профессиональной музыки устной традиции, что в свою очередь привело к заметному расширению потребности в квалифицированных музыкантах, знатоках традиционного искусства.

Важнейшим очагом их подготовки становятся средние и высшие музыкальные учебные заведения. Традиционные формы обучения сейчас уже недостаточны, хотя они продолжают функционировать в некоторых странах. Есть тревожные факты, свидетельствующие о снижении художественного уровня исполнения традиционной музыки. Не случайно симпозиум Четвертой трибуны музыки стран Азии в Маниле в 1976 году был посвящен проблемам подготовки молодой смены певцов и инструменталистов-исполнителей жанров устно-профессиональной классической музыки. Особо подчеркивались трудности в осуществлении этой задачи — в частности недостаточность выделяемых на музыкальное образование средств в некоторых странах, отсутствие разработанной программы и методики обучения. Опыт последних лет в республиках Советского Востока, в особенности Азербайджана, а также Узбекистана и Таджикистана подтверждает необходимость сочетания практики изустного обучения с письменным, использованием нотной записи при освоении музыкального текста. В то же время при выработке исполнительского стиля и отделке интонационно-мелодических деталей непосредственный показ педагогом полностью сохраняет свое значение. Важную роль играет и методика воспитания навыков импровизации у учащихся. Ввиду этих задач обучения, особую актуальность обретает уровень нотной записи (степень учета в ней специфики, исполнительских приемов, фактурных особенностей и пр.).

Особую остроту приобретает проблема интонирования. В дискуссиях высказываются точки зрения. Одни музыканты придают особое значение микроинтервалам в $\frac{1}{3}$ и $\frac{1}{4}$ тона для традиционной музыки и композиторского творчества. Другие же композиторы не считают возможным преувеличивать роль этих интервалов (при этом они резонно стремятся к максимально полному использованию выразительных возможностей и красок многоголосия и подчинению их особенностям национальной музыки). Немаловажное значение имеют и некоторые специфические элементы традиционного национального исполнительства — в особенности мелизматические украшения (как инструментальные, так и вокальные). Порою исполнитель называет украшениями те элементы, которые выполняют важную роль в ладовой основе произведения, в усилении его эмоционально-образного воздействия. Задача возможно полного их учета представляется особо актуальной.

Ценным подспорьем в педагогическом процессе могут служить такие современные средства, как радио, телевидение, видеоманитофоны, грампластинки. Конечно, при условии, что записи произведены в них без сокращений, обусловленных регламентом, без искажений в угоду ложно понимаемой доступности.

Каждая национальная музыка, независимо от широты границ ее распространения, требует определенной подготовки, воспитания навыков для ее восприятия. Важное значение для этого может иметь обмен исполнительскими

силами и педагогами между странами мира. Требуется дальнейшего развития также практика выступлений лучших восточных музыкантов в странах Запада, в США. Стимулирующую роль могли бы сыграть периодические зональные, межзональные и международные конкурсы исполнителей макамов, раг и других жанров профессиональной музыки устной традиции.

Выдающиеся исполнители этих жанров обретают все большую известность в мире, поэтому возрастает и их ответственность как пропагандистов национальной музыки не только в межрегиональном, но и в международном масштабе. Настало время приступить к обобщению накопленного опыта и подведению итогов того, что уже сделано в этой области.

Систематический обмен достижениями усиливает процесс взаимообогащения музыкальных культур и способствует укреплению дружбы народов — основы мира во всем мире.

Никогос ТАГМИЗЯН
(Армения)

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ МУЗЫКИ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ ВОСТОКА * В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ

Изучение вопросов истории и теории музыки устной традиции Востока, с прошлого столетия занимающее важное место в структуре современной музыкальной науки¹, в наше время расширяется, углубляется и интенсифицируется. Успешно работающие в этой области национальные специалисты самих восточных стран (как у нас, так и за рубежом) все активнее сотрудничают с западноевропейскими, русскими и североамериканскими учеными².

Уже накоплено большое число ценных фактов, наблюдений, описаний, анализов и обобщений. Создана обширная специальная литература, заключающая в себе первоисточники (в оригинале и переводе) и комментарии к ним³, статьи, исследования и монографии⁴. А поток научной информации по этой теме растет, с каждым днем все труднее становится следить за ним⁵.

* Под Востоком здесь подразумевается мусульманский Восток.

¹ В основном со времен выхода в свет солидного труда Кизеветтера. Kiese wetter R. Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt. — Leipzig, 1842.

² Ср.: Куликов Б. Современное состояние науки о музыке стран Азии и Африки // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. — Ташкент, 1983. С. 6; Абрамец Б. Изучение и распространение традиционной музыки стран Азии и Африки за рубежом (там же. С. 25);

Кароматов Ф. Музыка народов Азии и Африки в системе музыкального образования (там же. С. 106).

³ См. библиографию выбранных публикаций в кн.: Wright O. The modal system of Arab and Persian music (A. D. 1250—1300). — London: Oxford University press, 1978. P. 293 (Select bibliography).

⁴ Виноградов В. Классические традиции иранской музыки. — М., 1982 (см.: Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. С. 175).

⁵ К тому же дополнительные трудности представляют языковые барьеры.



В этих условиях время от времени возникает необходимость оглянуться, осмыслить достигнутые результаты и наметить перспективы дальнейшего развития.

Мы попытаемся сделать это кратко и в самых общих чертах, исходя из современного состояния изученности интересующего нас явления.

Музыка устной традиции Востока по стилю (в частности, по модальному и ритмоинтонационному строю) является одной из органичных составных частей феодальной культуры, расцвет которой связан с развитием восточных городов и городской жизни средневековья. Общая периодизация ее исторической эволюции определяется в соответствии с тремя стадиями развития феодального общества на Востоке. Учитывая, что музыка устной традиции продолжает бытовать вплоть до наших дней, а корни ее восходят к народно-массовому и народно-профессиональному искусству древности, можно выделить пять следующих этапов эволюции: дофеодальный период, раннее средневековье, эпоха развитого феодализма, позднее средневековье и новое время.

Эти этапы в современной науке освещены в разной степени и на основе исследования разнородных материалов.

1. Ценный материал для изучения музыкального творчества дофеодального периода содержат сборники народных песен Востока в современных нам записях. Это объясняется и необычной емкостью народной памяти, и принципиальной возможностью восстановления древних стилей народной музыки по новым записям, и, наконец, тем обстоятельством, что в целом ряде сельских районов Востока по сию пору чрезвычайно медленно меняется старый уклад жизни. Кстати, также здесь гораздо позже, чем на Западе, возникла сама необходимость собирания и фиксации образцов музыкального творчества народа. Все же запись, публикация и изучение произведений народной музыки уже начаты в странах Востока⁶.

Правда, сама жизнь пока выдвигает на первый план задачу детального знакомства композиторов с музыкальным наследием собственных народов и претворения его в новых произведениях⁷. Это и понятно, поскольку в период формирования национальных композиторских школ всегда с особой остротой обсуждаются проблемы становления национального стиля под непосредственным влиянием народной музыки. Нередко именно в эти периоды и возникает музыкальная фольклористика той или иной страны как научная дисциплина, без активного участия композиторов. Примечательно, что и на Востоке именно наиболее вдумчивые композиторы (такие, как Комитас, Уз. Гаджибеков) закладывали основы теоретического исследования народной музыки своих стран. Нельзя сказать, что этот этап является пройденным для всего Востока. Однако

⁶ Серьезные сдвиги, дающие нам право утверждать сказанное, имели место особенно в течение последних (послевоенных) десятилетий даже в некоторых отстающих странах интересующего нас региона, например, в Афганистане. Ср.: Беляев В. Афганская народная музыка. — М., 1960.

⁷ С последней четверти XIX столетия и восточные музыканты, особенно те, кому суждено было заложить основы новой национальной музыкально-профессиональной культуры своих стран, стали опираться на фольклор и музыкальное наследие устной традиции. С тех пор некоторые народы Востока, и, в частности, народы республик Советского Востока и Закавказья, добились значительных успехов в создании композиторских школ и воспитании высокоодаренных художников. Однако достигнутых успехов еще недостаточно, если иметь в виду масштабы всего Востока и потенциальные возможности каждой из его стран.

нынешние темпы воспитания квалифицированных музыковедческих кадров дают основания утверждать, что не за горами время, когда везде широко и успешно будут применены современные методы комплексного изучения народного творчества — и как особой системы средств музыкальной выразительности и как специфической совокупности исполнительских средств выражения.

На Востоке фактически начато также историческое исследование народной музыки, выявление древнейших, древних и средневековых ее пластов, установление примерного возраста отдельных ее образцов (в частности их мелодического компонента, меняющегося, как известно, гораздо медленнее по сравнению со словесным текстом) и т. д. Достаточно вспомнить капитальный труд Х. Кушнарера, посвященный историческому и теоретическому исследованию армянской монодии⁸. Его опыт определения эпохальных признаков стиля, дошедших до нас посредством изустной передачи монодических памятников, можно и нужно использовать и при изучении музыкальных традиций других народов Востока.

Наконец, ныне все более четко осознается также необходимость творческого освоения богатого опыта русской советской музыкальной фольклористики в целом, в настоящее время занимающей одно из первых мест в мировой этномузыкологии по широте охвата самых разнообразных историко-теоретических вопросов и глубине их разработки⁹. Следовательно, при целенаправленной и хорошо организованной работе в недалеком будущем может быть создано более или менее полное представление о том народно-массовом и народно-профессиональном искусстве, от которого ведет свое происхождение музыка устной традиции эпохи феодализма.

2. Раннее средневековье (с III—IV по IX—X в.) — период формирования и подъема профессиональной музыки устной традиции — в науке освещается, главным образом, на основании сведений, содержащихся в древних и средневековых письменных первоисточниках (пехлевийских, персидско-таджикских и арабских). Еще недавно скудные, сведения эти за последние десятилетия существенно дополнены.

Сказанное почти не касается данных об арабских музыкальных традициях «бедуинского» периода. Наши знания о них по-прежнему весьма незначительны. В специальной литературе отмечалось и отмечается, что по историографическим сведениям арабы к моменту выхода на мировую арену обладали значительными достижениями в области музыкально-поэтического искусства. Это — ряд достигших совершенства поэтических жанров устного творчества, некоторые песенные формы художественной ценности, мастерское использование принципа рифмовки, детально разработанная система аруза и учение о музыкальном ритме¹⁰.

Сдвиги (и довольно заметные) осуществлены в области обнаружения, систематизации и научного осмысления сведений о музыкальных традициях

⁸ Кушнарер Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки.— Л., 1958.

⁹ Об этом можно составить общее представление даже по некоторым сборникам ценных научных трудов последних лет, целиком посвященным самым различным вопросам народного (в том числе и русского народного) творчества: Проблемы музыкального фольклора народов СССР.— М., 1973. Современность и фольклор.— М., 1977. Актуальные проблемы современной фольклористики.— Л., 1980. Народная песня, проблемы изучения.— Л., 1983. Методы изучения фольклора.— Л., 1983 и др.

¹⁰ Farmer H. A history of Arabian music to the XIII-th century.— London, 1929. 2-е изд.— 1973. Полный перечень трудов Фармера см.: The New Grove Dictionary of music and musicians (ed. by Stanley Sadie, in twenty volumes).— London, 1980. V. 6.

доисламских времен. К исследованию привлекаются данные культовых, литературно-исторических, научных и других памятников письменности (от «Авесты» до «Книги деяний сына Папака» и до «Словаря пехлеви»), и они же дополняются фактами отражения музыкальной жизни того периода в художественной литературе (вплоть до «Шах-наме» Фирдоуси и «Хосров и Ширин» Низами).

Прежде всего привлекают внимание факты, относящиеся к обширному и многонациональному сасанидскому государству, в музыкальной культуре которого сплавлены жизненные элементы, связанные с традициями Ирана и Средней Азии, Индии и Ближнего Востока, исторической Армении и Закавказья. Тщательно собранные сведения касаются богатого инструментария и инструментальных произведений (сольных, ансамблевых, оркестровых); сольного и хорового пения и групповых танцев; культовых, календарных, обрядово-праздничных и обрядово-церемониальных песнопений; наконец, выдающихся музыкантов и певцов, в том числе знаменитого Барбада из Средней Азии и армянина Саркаша, или Саркиса; их соревнования при дворе Хосрова Парвиза и многогранной деятельности, приведшей к созданию циклических песен, систематизации ладов и теоретическому осмыслению восточного стиля в творчестве и исполнительском искусстве.

Все это, дополненное археологическими находками, проливает довольно яркий свет на проблему формирования и расцвета музыки устной традиции. Конечно, музыкально-поэтическое искусство аравийского полуострова вносило существенные дополнения в музыкальную культуру завоеванных стран¹¹. Но более важную роль сыграло другое: распространение единой идеологии — ислама — и единого литературного языка — арабского. Именно благодаря этому процессы взаимовлияния и взаимообогащения, начавшиеся на обширной восточной территории, привели к органическому синтезу, к завершению формирования музыки устной традиции и к дальнейшему ее развитию по одному общему руслу. Утверждались стиль, импровизационные жанры (непосредственно подготовившие макамы, мугамы), исполнительские традиции и круг теоретических проблем.

Так составляется некое суммарное представление о путях становления музыки устной традиции Востока. За последние десятилетия оно дополнилось более многосторонней характеристикой музыкальной культуры времен Сасанидов, более ясным осознанием роли среднеазиатско-персидских (несколько позже — и сре-

¹¹ Принципиально верную и полную в пределах возможности характеристику музыкальной культуры эпохи Сасанидов, данную на основании научного изучения большого количества письменных первоисточников (литературных, историографических, музыкальных) читатель найдет в диссертационной работе Раджабова Аскарали «Из истории развития таджикской музыкальной культуры (V—XII вв.)» (Душанбе, 1982, рук. в Библ. им. Ленина). В ней автор широко освещает зарождение и развитие ритуальных песнопений и инструментальных мелодий, подчеркивает важнейший факт бытования еще в раннем средневековье циклических песен «Хусровониёт», и убедительно классифицирует обрядово-церемониальное музыкальное наследие названного периода. В диссертации рассматриваются процессы взаимовлияния и взаимообогащения культур в период завоевания Ирана и Средней Азии арабами, вопросы инструментария и исполнительства, а также проблемы эволюции музыкально-теоретической науки в эпоху арабских завоеваний. Наконец, здесь излагается и сжатый очерк развития музыкально-теоретической мысли в IX—XII вв., притом особое внимание уделяется теоретическим трудам ибн Зайла (X—XI вв.) и Омара Хайяма (XI—XII вв.) — авторов, мало освещенных на страницах специальной (музыковедческой) литературы.

днеазиатско-тюркских) традиций, а также традиций других подвластных Ирану народов, например, армян¹².

3. Зрелый феодализм (с IX—X по XV—XVI вв.) — период наивысшего развития музыки устной традиции Востока, когда музыкальная практика Средней Азии и арабо-персидского мира обогащается фольклором тюркоязычных народов, и один за другим появляются трактаты о музыке выдающихся авторов — в современной науке освещен преимущественно благодаря изучению названных памятников музыкально-теоретической мысли средневековья¹³. Основанная учеными-энциклопедистами и музыкантами-мыслителями, близко знакомыми с блестящими достижениями античности, музыкальная теория Востока эпохи зрелого феодализма с самого начала оформилась как научная теория и в этом качестве интенсивно развивалась на всем протяжении рассматриваемого периода¹⁴.

В трактатах отражены вопросы эстетики (происхождение музыки, восприятие музыки, сила ее воздействия и пр.), обычно рассредоточенные по всему тексту; вопросы научной теории музыки (теория ладоинтонационной сферы монодического искусства и учение о ритмике), сконцентрированные в основных разделах трудов, и освещенные наиболее полно; а также вопросы практической теории музыки (учение о композиции, изложение некоторых норм вокального и инструментального исполнения, описание и классификация музыкальных инструментов).

В настоящее время досконально изучен комплекс вопросов научной теории музыки по трактатам аль-Кинди и аль-Фараби, Ибн Сины и Сафи ад-Дина, Абдулгадира Мараги¹⁵ и Абдурахмана Джами, аль-Ладхики и др. Выявлен основной круг проблематики (музыкальный тон и интервалы, тетрахорды и пента-

¹² Тагмизян Н. О вкладе армян в сокровищницу традиционной музыки Востока // Музыка народов Азии и Африки.— М., 1987. Вып. 5.

¹³ В настоящее время интенсивно углубляется исследование уже известных трактатов и обнаруживается ряд других, уточняются ранее сделанные переводы этих трактатов на европейские языки и осуществляются новые и т. д. Даже мастерски сделанные Д'Ерланже переводы трактатов ряда выдающихся представителей арабо-персидской и среднеазиатской музыкально-теоретической мысли от аль-Фараби до аль-Ладхики (см.: d'Erlanger R. La musique arabe. T. 1—6.— Paris, 1930—1959) сегодня требуют кое-каких уточнений. Но в целом эти переводы и по сей день сохраняют ценность. То же надо сказать и по отношению к двум русским переводам: Семенов А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XII в.). Сокращенное изложение персидского (таджикского) текста с введением, примечаниями и указателем.— Ташкент, 1946. Джами Абдурахман (1414—1492). Трактат о музыке, перевод с персидского А. Н. Болдырева, редакция и комментарии В. М. Беляева.— Ташкент, 1960. Среди переводов весьма важное место занимает также следующий: Farmer H. An old moorish lute tutor.— Glasgow, 1933. Для составления общего представления об истоках арабо-персидской музыки см.: Farmer H. The sources of Arabian music (an annotated bibliography).— Bearsden, 1940. 2-е изд.— Leiden, 1965.

¹⁴ Говоря так, мы имеем в виду магистральное развитие названной теории. Вообще же на Востоке в данную эпоху создавались также труды, развивающие направление практической теории музыки, которые в настоящее время привлекают к себе внимание и советских исследователей. См.: Джумаев А. Трактат о музыке Мухаммада Нишапури // Общественные науки в Узбекистане.— Ташкент, 1984, № 1. С. 44—50.

¹⁵ Абдулгadir Мараги еще в недалеком прошлом был известен, главным образом, как знаменитый виртуоз-исполнитель, высокоодаренный певец и инструменталист средневековья. О существовании ряда музыкально-теоретических трудов Мараги, об их содержании, месте и значении в истории восточной музыки только сейчас складывается некое общее представление. См. диссертационную работу Агаевой С. «Абдулгadir Мараги и его музыкально-теоретическое наследие» (Баку, 1979, рук. в Библ. им. Ленина), которая является первой монографией на русском языке о жизни и творческой деятельности Мараги; а в более широком плане — имея в виду и зарубежную литературу, — также первым трудом, в той или иной мере охватывающим все музыкально-теоретическое наследие вдумчивого ученого (четыре трактата).

хорды, звукоряды семиструнных ладов и основоположная шкала, систематизация главных и производных ладовых образований, виды мелодий и ритмические основы музыки). Поняты и высоко оценены сама направленность мышления средневековых теоретиков (устремленная, в конечном итоге, к творческой практике через учения о композиции), их культура теоретизирования, аналитические навыки, умение выделить фундаментальные стороны исследуемого предмета и сделать широкие обобщения¹⁶. И действительно, благодаря этим достоинствам их авторов, трактаты, написанные на арабском и персидском языках, с одной стороны, отражали основные направления эволюции классических музыкальных традиций на Востоке, а с другой — сами способствовали утверждению, распространению и развитию этих традиций.

Эстетические вопросы, поднятые в трактатах, до последнего времени не были предметом специального изучения. Ныне этот пробел успешно восполняется, в частности, усилиями узбекских музыковедов¹⁷.

Что касается вопросов практической теории музыки, то не все из них учтены, систематизированы и осмыслены в современной науке. Несколько обойдены вниманием высказывания теоретиков об инструментальном и вокальном исполнении. А это область весьма важна, если учесть, что до сих пор так и не осмыслены до конца тип средневекового исполнителя и, одновременно, творца музыки; принцип взаимосвязи исполнительского канона и импровизации; сумма способов звукоизвлечения, технических приемов и средств выражения, лежащая в основе исполнительского мастерства.

Наверное, именно в этой связи стоит напомнить о том, что в трудах современных ученых первостепенное значение придается трактатам трех теоретиков: аль-Фараби, Ибн Сины и Сафи ад-Дина Урмави¹⁸. Между тем вопросам практической теории музыки уделяется большое внимание как раз в трактатах, появившихся после Урмави. Это видно, к примеру, по трактату Мараги «Фаваид-и ашара», в котором встречаются ценные высказывания о пении и игре на музыкальных инструментах. Небольшой раздел этого трактата о различении 41 вида звуков, исполняемых певцами, мог бы служить темой специального исследования, если бы были найдены дополнительные вспомогательные материалы, способные пролить определенный свет на эту интереснейшую проблему.

Наконец, следует признать, что некоторые, в общем весьма скудные записи, приводимые в трактатах теоретиков (в частности Сафи ад-Дина) и расшифрован-

¹⁶ Кузнецов К. Арабская музыка // Очерки по истории и теории музыки.— Л., 1940. Т. 2.
Farmer H. An outline history of music and musical theory. // A survey of Persian art. From Prehistoric times to the Present.— London — New-York, 1939. Vol. 3.

¹⁷ См.: Джумаев А. Вопросы музыкальной эстетики в трудах ученых Среднего Востока IX—XII веков (диссертационная работа.— Ташкент, 1981, рук. в Библ. им. Ленина). Привлекая к исследованию уже известные материалы, а также вводя в научное обращение ряд новых, автор в данной работе убедительно освещает истоки, ход исторической эволюции и основные проблемы музыкальной эстетики стран Среднего Востока IX—XII веков — периода, характеризующегося расцветом культуры и передовых гуманистических тенденций в искусстве и науке о нем. Он показывает богатство и многообразие музыкально-эстетических воззрений на Востоке, а также существование различных идейных направлений и борьбу, происходившую между ними.

¹⁸ Randel D. Al-Farabi and the role of Arabic music theory in the latin Middle Ages // Journal of the American musicological society. 1976. V. 29. No 2.

El-Hefni M. Ibn Sina's Musiklehre hauptsächlich an seinem «Nagat» erläutert.— Berlin, 1931.

Wright O. The modal system of Arab and Persian music (A. D. 1250—1300).— London: Oxford University press, 1978.

ные современными учеными, конечно, ни в какой степени не могут дать хотя бы приблизительного представления о былом богатстве музыки устной традиции Востока.

4. Позднее средневековье (с XVI по XIX в.) — период известного упадка музыки устной традиции, несмотря на подъем Османской империи и превращение ее столицы — многоплеменного Константинополя — в новый центр творческого содружества турецких и арабских, персидских и армянских, а также греческих и еврейских музыкантов. Естественно, и в этот период осуществляются определенные накопления в музыкальном искусстве Востока. Заметно обогащаются типовые мелодии и ритмические формулы, далеко выходящие за пределы былой «классической» системы. При этом музыканты (практики и теоретики) в условиях господства устной традиции, продолжали развивать принципы дифференцирующего музыкального мышления¹⁹ (присваивая отдельные наименования каждой типовой мелодии или ритмической формуле).

К фактам, свидетельствующим об определенном оживлении музыкальной практики Востока, следует отнести также составление больших циклических вокально-инструментальных произведений: макамов (в Средней Азии), дастгахов (в Иране), макамов (в арабском мире), фаслов (в Турции). Можно привести и другие данные, свидетельствующие о тех или иных сдвигах, происшедших в музыкальной практике и в теории.

Однако в целом для данного периода характерны процессы распада единой общевосточной (общемусульманской) музыкальной культуры на самостоятельные (по стилю) национальные и более местные культуры; тенденции к дифференциации общемусульманского музыкального наследия и к индивидуализации традиций; а также поворот в музыкально-теоретическом мышлении в сторону практической теории музыки. Как мы знаем, последняя, возникнув еще в период раннего средневековья и продолжая существовать в эпоху господства научной теории, вновь нашла общее признание в позднем средневековье²⁰.

Все это в той или иной форме отражается в трактатах о музыке, которые появляются в рассматриваемый период и по которым должна изучаться музыка устной традиции каждой национальной культуры. Трактаты о музыке, созданные в позднем средневековье, тоже многочисленны, связаны с традициями конкретных регионов и написаны не только на арабском и персидском языках. При том не все они равноценны. Одни повторяют предшественников, другие пересказывают содержание более древних трудов и пр. Поэтому необходимо точно сориентироваться в имеющемся пестром материале.

В научном обращении находится пока мало позднесредневековых трактатов о музыке, переведенных на один из европейских языков, комментированных и опубликованных. В русском переводе есть два таких издания: трактат Дервиша

¹⁹ Этим они отличаются от западных музыкантов, которые, стремясь в течение последних восьми веков обнаруживать общность ладовых основ традиционных и новых мелодий и сгруппировать, объединить эти основы в более сложные, всеобъемлющие системы, разработали при помощи нотной письменности принципы интегрирующего музыкального мышления. Элементы интегрирующего ладового мышления наличествуют и в восточной музыкальной практике и теории. Вскрывать и развивать их дальше — таков истинный путь интенсификации строительства новой музыкальной культуры Востока.

²⁰ Farmer H. The music of islam // The New Oxford history of music. Vol. 1 (Ancient and Oriental music). — London — New York — Toronto. 1957. P. 463.

Али²¹ и Руководство по восточной музыке тамбуриста Арутина²². В настоящее время последовательно ведутся работы по обнаружению, переводу и изучению позднесредневековых трактатов о музыке в республиках Средней Азии²³.

В общем можно утверждать, что в трактатах позднего средневековья исследователь обнаружит интересные экскурсы в прошлое музыки устной традиции, достойные внимания эстетические высказывания, а также много фактов, сведений и установок, объединенных такими темами практической теории музыки, как: системы лигатур, попевок и основных и транспозиционных ладов; типовые мелодии и ритмические формулы, способы записи мелодий, конструктивные принципы различных форм вокального и инструментального искусства и др.

Одновременно в трактатах затрагиваются вопросы вокального и инструментального исполнения: инструменты и приемы игры на них, правила пения и разные манеры пения, методы выработки певческого голоса, способы звукоизвлечения и пр., которые имеют первостепенное значение для углубленного изучения исполнительского искусства средневековья.

5. Новое время (XIX—XX вв.) — этап современного бытования музыки устной традиции, отчасти — в качестве пережиточного явления, отчасти же (а именно это и более важно) — в качестве сознательно сохраняемого и активно поддерживаемого искусства, которое необходимо развивать и использовать в композиторском творчестве.

Новое время предоставляет современной науке возможность опереться на самый ценный материал — живую музыку. Подобно тому, как во многих селениях Востока живы стародавние образцы народного искусства, так и в ряде городов продолжают звучать древние и более новые пласты музыки устной традиции.

Творчество и неразрывно связанное с ним исполнительское искусство городских мастеров-музыкантов Востока является достоверным источником по музыке устной традиции. Им и пользуются ученые, начиная с конца XIX века²⁴. Уже составлены солидные тома нотных записей²⁵ и на основании

²¹ Выше мы упомянули о сокращенном переводе этого трактата, осуществленном А. Семеновым. Здесь же отметим, что недавно Д. Рашидова посвятила специальную диссертационную работу Дервишу Али: Дервиш Али Чанги и его трактат о музыке (Мавераннахр, XVI—XVII вв.).— Ташкент, 1982 (рук. в Библ. им. Ленина). В ней автор приводит полный текст трактата в переводе на русский язык; освещает содержание этого до сих пор полностью не изучавшегося памятника, отражающего малоизвестные страницы истории музыкального искусства народов средневековой Средней Азии; верно характеризует самого Дервиша Али как выдающегося поэта-мелода, певца, инструменталиста, ученого-музыканта и сочинителя, прогрессивного мыслителя.

²² Гамбурист Арутин. Руководство по Восточной музыке // Перевод с турецкого, предисловие и комментарии Н. К. Тагмизяна.— Ереван, 1968.

²³ Как в республиках Средней Азии, так и в Азербайджане и Армении придается большое значение также освещению музыкальных культур и ведущих ветвей монодии народов Среднего и Ближнего Востока в аспекте исторических взаимосвязей. См. следующие диссертационные работы (рук. в Библ. им. Ленина): Малькеева А. Музыкальный инструментальный фольклор народов Среднего Востока в аспекте музыкально-исторических взаимосвязей.— Ташкент, 1983; Юнусов Р. Черты общности и различий в макамах и мугамах (опыт сравнительного анализа).— Ташкент, 1983; Ернджакян Л. Искусство мугамата в аспекте армяно-иранских музыкальных связей.— Ереван, 1982.

²⁴ Как известно, первые нотные записи мугамов осуществлены композитором Н. Тиграняном.

²⁵ Успенский В. Шесть музыкальных поэм.— Л., 1924. Шашмаком.— М., 1950—1967. Т. 1—5. Мамедов Н. Азербайджанские мугамы Чаргах и Хумаюн (Баку, 1962), Баяти-Шираз и Шур (М., 1962), Раст и Шахназ (Баку, 1963), Сегах-забул и Рахаб (Баку, 1965), Чаргах (М., 1970). Barkechli M. Les systèmes de la musique traditionnelle de l'Iran.— Teheran, 1973. Idelson A. Die Magamen der arabischen Musik // SIMG, XV.— Leipzig, 1913—1914.

их изучения написаны капитальные труды как восточными²⁶, так и западными авторами²⁷. В названных фундаментальных трудах музыка устной традиции рассматривается в основном по параметрам, определившимся еще в трактатах теоретиков эпохи зрелого феодализма.

Однако, если принять во внимание также совокупность тем, разработанных в отдельных статьях, очерках, диссертационных работах, докладах, сообщениях последних десятилетий, то можно утверждать, что теоретическое исследование музыки устной традиции Востока по нотным знакам²⁸, в свете данных археологии²⁹, древних письменных документов и средневековых трактатов о музыке ныне охватывает достаточно широкий круг вопросов. Таких, как: характер тематизма тех или иных жанров, их ритмическая структура, проблемы развития музыкальных инструментов и восстановления системы типовых попевок, проблемы применения и записи орнаментики, соотношение канона и импровизации и взаимодействие рационального и эмоционального начал в процессе формообразования, методы импровизации, анализ макамов в условиях времени и среды и много других³⁰.

Музыковедов республик Средней Азии — и Востока вообще — волнуют также социологические и психологические проблемы, связанные с профессиональным музыкальным искусством средневековья (отношение просвещенного слушателя к памятникам композиторского искусства и музыки устной традиции, отношение мастера музыки устной традиции к современному музыкальному образованию и др.)³¹.

В предыдущем докладе речь шла об исполнительских традициях, о перспективах дальнейшей разработки этой темы. В самом деле, последовательное соотнесение сведений о музыке и музыкальной практике, содержащихся в древних письменных источниках и средневековых трактатах, с бытующими в наше время в городах Востока классическими музыкальными традициями, даст возможность поставить более сложную задачу воссоздания эстетики и теории исполнительского искусства восточного средневековья.

Наконец, укажем также еще на одну не менее сложную задачу — историческое исследование музыки устной традиции по составленным и составляющимся томам нотных записей, определение возраста отдельных памятников и обнаружение пластов, относящихся к различным периодам средневековья по общему художественно-техническому уровню и стилевым особенностям.

Успешное решение этой задачи, естественно, приведет к созданию новой, полноценной концепции зарождения, формирования и многовекового исторического развития музыки устной традиции Востока и ее теории, выявлению

²⁶ Oransay G. Die traditionelle türkische Kunstmusik.— Ankara, 1964. Oransay G. Die melodische Linie und der Begriff Makam der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert.— Ankara, 1966.

²⁷ Zonis E. Classical Persian music.— Cambridge, 1973.

²⁸ Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка.— Ташкент, 1972.

²⁹ Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии: Исторические очерки.— М., 1980.

³⁰ См. Материалы Межреспубликанской научно-теоретической конференции в Ташкенте: Макамы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент, 1978; а также Первого Международного симпозиума в Самарканде — Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент, 1981.

³¹ Ср.: Вазири А. Нотная запись: средство сохранения или разрушения музыки, по традиции не записываемой // Музыка народов Азии и Африки.— М., 1973. Вып. 2. С. 417.

вклада каждого народа, а также взаимосвязей с восточно- и западно-христианской музыкальной культурой в области науки, творчества и исполнения (взаимосвязей, в общем гораздо более широких, чем обычно принято считать).

В современной музыкально-исторической науке затрагивается вопрос о взаимоотношениях андалузской школы восточной музыки с музыкой христианской Испании³², а через нее — и с западно-христианским музыкальным миром. Но не менее значительны были в свое время взаимные связи и на самом Востоке. Здесь стиль музыки устной традиции понимали и принимали восточно-христианские народы — копты и эфиопы, сирийцы, армяне, грузины и другие народы Кавказа, через них — и Византия, а через последнюю — также Запад.

Все эти обстоятельства могут быть освещены в достаточной мере лишь тогда, когда мы узнаем больше о практике, теории и истории музыки устной традиции.

Итак, в одной из важных областей современной музыкально-исторической науки — в области изучения музыки устной традиции Востока — уже многое сделано, многое предпринято, но многое также предстоит сделать.

И есть все основания полагать, что в относительно близком будущем наука справится с задачами, поставленными нашим временем.

Ожидаемые результаты необычайно обогатят не только музыкальное востоковедение, но и всеобщую музыкальную медиэвистику и помогут лучше понять даже некоторые специфические явления христианской музыкальной культуры, в том числе национальные системы невменных знаков пения.

Последнее наше утверждение, быть может, кого-то и удивит, однако это именно так. Будучи близко знакомым с проблемами как армянского хазоведения, так и всеобщей невмологии, могу заверить читателя в том, что многолетние кропотливые изыскания многих ученых мира, направленные к расшифровке различных систем певческих знаков, применявшихся в средние века, сегодня упираются в одну принципиальную трудность: незнание совокупности способов звукоизвлечения, технических приемов и средств выражения, присущих вокальному исполнительскому искусству средневековья³³.

Многое из названной совокупности приемов и средств в свое время³⁴ было общим для Востока и Запада. Но если на Западе средневековые исполнительские традиции в конечном итоге оказались почти полностью забытыми, то на Востоке они, в основном, продолжают бытовать. Благодаря также и этому изучение вопросов истории и теории музыки Востока приобретает особое значение.

³² Ribera y Tarago J. La Musica de las Cantigas.— Madrid, 1922. Его же. Music in Ancient Arabia and Spain.— London, 1927. 2-е изд.— New-York, 1950.

³³ Как показывает опыт, в средневековом искусстве многое обуславливалось неразрывной связью творчества с исполнительством. Соотношение канона и импровизации по-своему проявлялось как в самом творческом акте, так и при воспроизведении уже созданных произведений. Все это и находило отражение в средневековых невменных системах, которые представляли некий синтез письменных традиций с устными и истолковывались с таких позиций.

³⁴ Точнее — до XII—XIII вв.

ИССЛЕДОВАНИЕ ОБЩИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ИСЛАМСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Музыка — одно из таких культурных и художественных проявлений, которое наилучшим образом передает то «единство в многообразии», из которого слагается исламское искусство.

Действительно, сравнение музыкального искусства разных регионов в мусульманском мире дает возможность выявить определенные черты, свидетельствующие о существовании наднациональной общности, которые сложились благодаря единой духовной (ислам), лингвистической (арабский язык) основе. Эта общая основа, постоянно обогащаясь благодаря контактам с местными национальными культурами, наложила специфический отпечаток везде, где арабский язык или, точнее говоря, идеи ислама смогли восторжествовать. Таким образом, можно говорить о формировании музыкальной карты мусульманского мира, в рамках которой существует общий музыкальный язык, не принимая во внимание местные особенности, связанные со способом вокального и инструментального исполнительства, с различными музыкальными идиомами. Этот общий язык существовал как специфическая, мелодико-ритмическая система, внутренние структуры которой — и пространственные, и временные — подчинялись ряду законов, закрепленных традициями, вкусами, а также воздействию диалектных и фонетических особенностей, свойственных каждой социальной группе. Значение такого глубокого единства могло быть различным в зависимости от степени исламизации и арабизации. Действительно, с распространением ислама развилась обширная система культурного обмена между народами, входящими в единую мусульманскую общину в регионе до Атлантического побережья на Западе и до Индонезии на Востоке. Естественно, слагаемые этой общей системы часто представляли собой сложные образования, отличающиеся и по форме и по времени возникновения. Особенности процессов исламизации в том или ином регионе, неоднородность культур, с которыми она сталкивалась, также являлись факторами, способствующими возникновению различий в культурном облике мусульманского мира.

Широкое распространение ислама, несомненно, сыграло чрезвычайно важную роль в развитии музыкального искусства. Благодаря тому, что он являлся фактором единения и синтеза, основные черты общности очевидны в самых разных музыкальных цивилизациях. Это одноголосие, ладовость, орнаментика, стандартная инструментовка, если говорить лишь о некоторых из них. Ислам ввел и закрепил музыкальные понятия, музыкальные инструменты, способы исполнения, стилистические элементы, которые развивались и которые мы можем рассмотреть на убедительных примерах.

Азан — призыв к молитве, осуществляемый пять раз в день повсюду в мусульманском мире. В Африке, Азии и любых других районах речь идет об одном и том же ежедневном азане, который провозглашается утром на заре, около полудня, после полудня, при заходе солнца и, приблизительно, через два часа после захода солнца. Этот призыв всегда выражается одними

и теми же формулировками и использует более или менее одинаковые мелодические формулы, хотя имеет некоторые особенности в ряде районов, и манера его исполнения изменяется в зависимости от географического фактора, обрядовых особенностей или личности самого исполнителя. Тем не менее существуют основополагающие общие правила: очень четкое произнесение слов, развитие мелодии вокруг главного звука, основываясь на котором муэдзин произносит имя аллаха.

Таджвид — речитация Корана. Искусство чтения, когда необходимо следовать нормам членения фразы, обозначать ее составные части паузами, следить за дыханием, не допускать неправильной артикуляции, вокализы и украшения вводить так, чтобы не в ущерб смыслу и четкому произношению слов сделать текст более четким и экспрессивным.

Вокальные и инструментальные формы — кувф (и их разновидности — самаъ, зикр, каввали, камд, манкабат, хизб, мадих и т. д.) — культивировались многочисленными религиозными братствами, которые, играя важную роль в пропаганде ислама, в то же время являлись центрами изучения и сохранения музыкальных традиций.

Посредством этих разнообразных форм и проявлений ислам смог наложить на музыкальное искусство специфический отпечаток, проявившийся:

- в самой музыке, ее мелодической и ритмической организации;
- в музыкальных инструментах и вокальном искусстве;
- в социологии музыки.

Влияние ислама является очевидным в музыкальном языке. Среди особенностей этого влияния отметим:

1) В практике устной традиции репертуар представляет собой источник интенсивной жизни, в котором преобладающую роль играют импровизация, память и воображение. Пение, игра, теория и анализ идут параллельно с освоением инструмента: играть — означает воссоздавать и развивать творческое воображение, учиться играть — означает также учиться сочинять музыку. Каждое исполнение представляет собой процесс нового творчества в заданных рамках, определяемых сложными и неизменными правилами; целью их является создание особого душевного состояния путем выражения музыкальной идеи во всех ее аспектах.

2) Будучи главным образом ладовой, эта музыка основывается на концепции макама, раги, дастгаха, табъ, что одновременно обозначает и ладовый звукоряд, его характеристики, и психофизиологическую реакцию, которую музыка может вызвать. Каждый лад развивается как специфическая мелодико-ритмическая система. Ее внутренние структуры, как пространственные, так и временные, подчиняются ряду законов, закрепленных традициями, вкусами, диалектными и фонетическими особенностями социальной группы.

Звукоряд, в который входят эти лады, основан на гармоническом принципе, имеющем очень древние семитские корни (хотя его и приписывают Пифагору). Возникший из сочетания квинтовых консонансов, он на практике реализуется в виде тетракордов, пентатоники, может состоять из терций, кварт или квинт, представляя диатонику, хроматику, а также особый восточный тип с нейтральными интервалами секунды и терции (приблизительно $\frac{3}{4}$ и один и $\frac{3}{4}$ тона).

Эта, преимущественно мелодическая, гамма никак не связана ни с тем-

перированной гаммой, искусственно разделенной на двенадцать равных полутонов, ни с гаммой, состоящей из двадцати четырех равных четвертитонов, за которую высказываются некоторые современные теоретики.

3) Будучи, главным образом, одноголосной, эта музыка может обогащаться во время исполнения гетерофонией или даже полифонией на основе искусно разрушенного параллелизма, а также гетероритмией, которая иногда превращается в подлинную полиритмию.

4) Основополагающей является и ритмика. На практике она сводится к циклическому сочетанию, осуществляемому поэтапно. Каждый из этапов состоит из определенного количества тактов, длительность которых ограничена основными ударными моментами (накра, мн. накарат), звучание которых богато оттенками.

5) Орнаментация играет важную роль в исламской музыке. Она обогащает тенденцию к унификации, диктуемую предыдущими элементами. Будучи пленником условностей музыкальной лингвистики, таких, как одноголосие, лад и метроритмика, музыкант благодаря орнаментации имеет возможность свободно выразить свою фантазию, свое воображение и свою индивидуальность. Украшения дополняют и расцвечивают мелодическую линию и основную ритмическую структуру.

6) Необходимо также подчеркнуть важное значение голоса и частого использования напевных речитативов, иногда вкуче с некоторыми голосовыми эффектами (назализация, фальцет...), контрастов интенсивности верхнего и нижнего регистров с тенденцией к снижению мелодической линии.

Музыкальные инструменты. Необычное разнообразие музыкальных инструментов объясняется интенсивным культурным и художественным обменом на огромной территории стран исламской цивилизации. Некоторые инструменты встречаются под различными названиями или как варианты одного и того же названия. Другие используются и в классическом и в народном репертуаре, при этом одно и то же название может относиться к различным инструментам. Например, ребаб обозначает бедуинский монохорд и малазийский инструмент этого же типа, это же название встречается применительно к магрибской виоле и к маленькой афганской лютне рубаб, к китайской лютне с длинным грифом (рубаб кашгарский) и еще к суданской лире, которую в Эфиопии называют «ребаба». Та же самая лира известна в Бахрейне под именем «тамбур». Ко множеству самых различных инструментов относится термин тамбура: так называют классическую турецкую лютню с очень длинной шейкой, индусскую волынку. В Европе, что самое странное, это название трансформировалось в «тамбурин» (бубен) и относится к инструменту, состоящему из маленькой коробочки с колокольчиками. Турецким словом «саз» обычно называют инструменты типа лютни с очень длинной шейкой, однако у южно-персидских кочевников вы можете встретить гобой под тем же названием. Персидская арфа известна под именем «чанг», но то же самое название применяется и к персидскому «сантуру», когда на нем играют узбеки из Советской Средней Азии, и к маленькой афганской арфе.

«Кеманча» в классической турецкой музыке обозначает маленький, очень красивый инструмент из одного деревянного блока, но то же самое название относится и к виоле в классической персидской музыке.

Инструменты под названием «тар» еще более разнообразны. Само слово переводится как «струна». Однако индийский эфтар — это однострунный инструмент, а дутар — двухструнный. Персидский сетар имеет чаще всего три, но иногда и четыре струны. Индийский ситар может иметь различное количество струн. Гитара и древнегреческая кифара — это совершенно разные инструменты, в то время как в странах Магриба этот инструмент называется тамбур на раме (тар в Тунисе, тир в Марокко). Можно бесконечно продолжать перечисление примеров, когда одно и то же название относится к самым различным по форме и по звучанию инструментам.

Вполне естественно, что народы, говорящие на разных языках, выработали собственную терминологию для обозначения своих инструментов. Возьмем, например, ребаб или рабаб или ребаба у арабских кочевников. Этот инструмент называется гоге в Северной Нигерии, масенго — в Эфиопии, гусли — в Югославии, ер-ху — в Китае, гиджак — в Афганистане, киджак — в Курдистане и т. д.

Однако иногда название или его вариант относится к одному и тому же типу инструментов, даже если эти инструменты встречаются в регионах, отдаленных друг от друга тысячами километров. Двуязычковые инструменты конической формы обычно называются либо сурнай, либо сирнай, либо сарун, либо шанай и т. д.

Встречаются и другие названия, как, например, мизмар у арабов, альгаит в Нигерии, гайда в Югославии, гаита в Испании, гхайта или зохра в арабском мире. Эти названия обозначают и самый инструмент, и один из его вариантов с так называемым мешком — волынку (мизвид, жирба).

Термин «наккара» обозначает обычно инструмент, состоящий из двух разных коробочек, по-английски он называется нейкерс, по-французски — накэр. Эти барабаны проникли в Европу с крестовыми походами. Термин «дарбука» также относится только к коническому инструменту с одной мембраной. Карна — длинная прямая труба. Несмотря на все многообразие терминологии, очевидно, что на практике самым распространенным инструментом, даже в сравнении с продольной флейтой (най, гачба и их варианты), является лютня, будь то:

- а) лютня с короткой шейкой
 - уд арби (Магриб)
 - квитра (Магриб)
 - уд шарки (арабский мир)
 - наш аткар (Сирия)
 - рубаб (Афганистан)
 - тар (Иран)
 - рабаб } (Пакистан — Северная Индия)
 - сарод }
 - рубаб
 - кобуз
- б) лютня с длинной шейкой
 - уд йеменский (или санаа) (Йемен)
 - бузук (Ливан)
 - гундри, суисди, суиссен, хаюдж, лютар (Марокко)
 - тиднит, гуендра, гнайбра (Мавритания)

кура, танбур, саз, баглама (Турция, Азербайджан)
сетар, тар (Иран)
сетар, дембура, тамбур, дутар (Афганистан)
тамбура, ситар, шотара (Пакистан, Северная Индия)
коунтигуи, гуруми (Нигерия)
рубаб (Юго-Восточный Китай).

В мусульманском мире народные ансамбли состоят также из сочетаний инструментов: барабан — гобой, барабан — волынка.

Как мы знаем, музыкальная культура исламского мира распространяется на тысячи километров. Марроканцы будут чувствовать себя как дома, путешествуя по Турции, несмотря на местные различия (особенно, когда речь идет об инструментах). В мире классической музыки существуют одни и те же принципы ладового строения, вокальной орнаментики, ритмики и инструментальной мелодики, общие для всего мусульманского мира. Конечно, фольклорная музыка отличается большим разнообразием, но и там тоже можно найти фундаментальные аналогии. Призыв к молитве звучит одинаково везде, от Тумбукту до Джакарты, на свадьбах мы повсюду услышим один и тот же сурнай, наккара и табл, а у кочевых племен встретимся с пением в сопровождении монохорда рабаб.

Музыка исламских народов оказала большое влияние на музыку других народов. Так, например, многие инструменты проникли на Дальний Восток в Китай. Маленькая лютня, встречающаяся в Средней Азии уже примерно 2000 лет тому назад, появилась в Китае в VI веке, там ее называли «пипа», из Китая она попала в Японию и Корею. Тот же самый путь проделали металлические тарелки, некоторые длинные трубы, конические сона, цилиндрический гобой и все скрипки, а также эр-ху. То же самое произошло с длинными лютнями, называемыми в Китае «сан-хоиен», в Японии — «шамисен», а в Монголии — «шанз». Гораздо позднее и персидский сантур или дульцимер был принят китайцами как «зитер», они его называли также «янг-чин». Это был очень популярный в средние века, вплоть до XVIII века, инструмент и в Китае, и во всей Европе.

Дальний Восток, Индия, Юго-Восточная Азия многим обязаны музыке исламского мира, то же самое можно сказать и о Европе, особенно относительно музыкальных стилей и инструментов.

Действительно, большинство европейских инструментов имеют предков в Северной Африке или на Ближнем Востоке. Они проникли в Европу различными путями. Но, вне сомнения, решающую роль сыграли три исторических события:

1. Арабское завоевание Испании в 710—713 годах. В течение всего средневековья Испания (Андалузия) была духовным центром Европы, несколько веков подряд музыкальные идеи и теории Кордовы, Толедо, Малаги, Севильи, Гренады распространялись по всему континенту. Христиане открыли для себя уд и создали по его подобию лютню. Похоже на то, что и ребек возник по образцу и подобию андалузского рабаба. Но он мог также попасть в Европу во времена крестовых походов. Различные струнные инструменты арабского происхождения породили скрипку.

2. Одним из последствий крестовых походов явилось установление новых контактов между Западной Европой и Востоком. Христианские воины оценили

мусульманские барабаны наккара и использовали их у себя. Табл — прямой формы барабан, с бубенчиками — тамбурин, трубы — нафир и т. д. Все эти военные инструменты пришли в Европу с крестоносцами.

3. В XVI веке турки становятся хозяевами Балкан. С ними проникает особый музыкальный стиль, включающий ладовую систему макамов, и ряд сложных ритмов, которые и теперь можно услышать в таких странах, как Греция, Болгария, Албания, Югославия (например, «акчак»). Они также принесли с собой турецкий гобой «зурна», очень широко использующийся и до сих пор на различных празднествах (особенно свадьбах) во всех балканских странах.

То же самое можно сказать и о волынке, которой Европа обязана исламским странам, и о цимбалах (дульцимер) в Венгрии, о кавал, или болгарской флейте, о «шифте», или двойном кларнете в Албании.

Многое свидетельствует о том, что влияние арабско-андалузских и восточных источников на европейскую музыку было значительным. Музыкальный фольклор северного Средиземноморья еще несет на себе следы воздействия исламского пения и исламского инструментального стиля. Исламские страны оказали влияние не только на инструменты военной музыки средневековья. Во многом сходны социальные ограничения и привилегии музыкантам: право на владение трубами и барабанами распространялось только на европейскую знать, так же, как это было и на Востоке. В еще большей степени социальный статус профессиональных музыкантов в Европе по-своему отражает отрицательное отношение к музыке первых мусульманских законодателей.

Позднее мы также можем обнаружить примеры влияния турецкой и арабской музыки на европейскую: Соната ля мажор для фортепиано Моцарта («Турецкий марш») и турецкий марш Бетховена («Афинские развалины»). И в последние годы следы этого влияния очевидны в музыке авангарда и в рок-музыке.

В XX веке, однако, наблюдаются и противоположные явления, а именно, создание во многих столицах арабского мира европейских консерваторий, симфонических оркестров и музыкальных ансамблей, вдохновляемых идеями западной музыки.

И если, в свое время, народные виолы Востока породили скрипку, сегодня та же самая скрипка заменяет на Востоке каман и каманчу в классической музыке. Иногда, например, в Пакистане и в Северной Индии можно встретить наряду со скрипкой и старинный струнный инструмент.

Классическая западная музыка XIX века и коммерческая музыка недавнего прошлого служат объектом для подражания местным композиторам и восточным музыкантам поп-музыки.

Распространение магнитофонов, транзисторов, телевидения приводит к засилью поп-музыки, которая зачастую вытесняет национальную музыку. Механические методы музыкального образования приходят на смену традиционным, в результате чего в наше время лишь немногие певцы и музыканты инструменталисты знают музыку своего региона.

Микрофоны, без которых многие музыканты отказываются работать, до такой степени изменили вокальную и инструментальную технику, что постепенно деградирует качество исполнения.

Однако в последнее время намечаются и факторы, могущие противостоять

этой тенденции: на международных музыковедческих конгрессах неоднократно говорилось о необходимости развивать национальную музыку в каждой стране. Пластинки с записями выступлений лучших музыкантов исламского мира получают все большее распространение.

Мы должны надеяться, что взаимодействие музыки Востока и Запада может быть плодотворным, как это было в течение веков, что оно поможет традиционной музыке сохранить характерные особенности и богатство, найти адекватные формы для решения насущных музыкальных проблем; а именно, проблемы обновления на уровне тем, эстетики, культурных и социологических связей со своим временем. Но это обновление будет плодотворным только при условии обращения к корням нашей собственной культуры и осторожного использования влияний других культур.

СООБЩЕНИЯ

Нонна ШАХНАЗАРОВА
(Москва)

ОБ ОПЫТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ДВУХ ТИПОВ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Тема настоящего сообщения — опыт взаимодействия двух типов профессионального искусства — восточной и европейской традиции.

Материалом анализа служит музыкальное творчество республик Советского Востока. Выбор этот обусловлен несколькими причинами. Накопленный советскими республиками опыт достаточно представительен, ибо здесь предпринимаются активные поиски форм такого взаимодействия. Достигнуты и художественно ценные результаты. Кроме того, на данном материале открывается возможность осмыслить степень органичности взаимодействия двух традиций. Наконец, на опыте советских республик можно проследить и эволюцию процесса.

В какой мере взаимодействие двух типов профессионального искусства отвечает естественной потребности культур Востока? Вопрос этот не снят с повестки дня — идея об искусственной «европеизации» высказывается открыто или завуалированно и по поводу советских республик. Однако история развития музыкального искусства свидетельствует о другом. Известно, что страны зарубежного Востока в той или иной степени вступают на путь взаимодействия с европейской традицией — в некоторых уже сложились свои композиторские школы. Проблема, следовательно, сводится к тому, как такое взаимодействие осуществить. В странах же Советского Востока тяга к освоению опыта европейской и, в частности, русской культуры, возникла задолго до революции. Так, убежденным сторонником взаимодействия восточной и европейской традиций выступил еще в начале XX века Уз. Гаджибеков — блестящий знаток всех форм азербайджанской музыки, ее подлинный патриот. Известно его страстное увлечение жанром оперы, известно, как он боролся против всяческих ограничительных тенденций: «таким образом, — писал он, — задерживается развитие национальной музыки и попутно ставится преграда естественному стремлению к музыкальному образованию, которое обнаруживается у нас, мусульман, только в XX веке»¹.

Другой пример — процесс развития такой зрелой монодической культуры, как армянская. Первые шаги по освоению многоголосия сделаны армянскими композиторами уже в XIX веке, а начало нашего века освещено блистательным творчеством Комитаса.

¹ Гаджибеков Уз. О воспитательном значении оперы и драмы // Каспий. 1917. № 256. Цит. по ст.: Агаева Х. Узеир Гаджибеков // Азербайджанская музыка. — М., 1961. С. 101.

Усилия обоих замечательных музыкантов стимулировались сознанием, что изоляция в искусстве не способствует выявлению художественных потенций своего народа и активизации его роли в общем художественном процессе. Если довести мысль до логического конца, можно утверждать, что такая изоляция обедняет и мировое искусство.

Однако, если определилась направленность усилий, это не значит, что решены все проблемы. Наоборот. Чем дальше, тем больше возникало вопросов о конкретных формах взаимодействия типов профессионализма, так отчетливо друг от друга отличающихся. Ибо в профессиональных жанрах искусства Советского Востока — мугамно-макомных циклах — перед нами раскрывается целостный художественный организм, заключающий в себе и определенный тип мироощущения. Музыкальная семантика здесь точно выверена и подтверждена практикой многовекового воздействия на слушателей. При соприкосновении же с европейской традицией она включается в иной семантический контекст. Происходит столкновение двух эстетик — эстетики авторского, композиторского искусства (европейская традиция) и эстетики канонического искусства (профессиональная традиция Востока).

Каким же здесь видится направление поисков? Оно определяется в значительной мере семантической двусмысленностью термина «мугам-маком». Первое значение — мугам как лад — предполагает понимание лада как системы эмоционально-выразительных мелодических попевок, определенным образом организованных. Такой взгляд на мугам открывает возможность использования ладовых попевок в качестве основы тематизма инструментального или вокального произведения. Один из примеров — использование мугамов А. Спендиаровым. В письме к Н. Тиграняну он пишет: «Я воспользовался, между прочим, и Вашими обработками, взяв из них некоторые напевы, но лишь как темы, которые гармонизовал и разработал по-своему»². Вся характеристика персов в его опере «Алмаст» основана на мугамных интонациях. Они обуславливают конкретность и образную (силы грозные и воинственные) и национальную (мусульманский мир, придворное окружение шаха). С мугамными темами композитор обращается как с обычной фольклорной мелодией, с той мерой свободы, которая присуща традициям русской композиторской школы.

Другой классический пример — опера Уз. Гаджибекова «Кёр-оглы». Здесь совсем другой принцип. Мугамные интонации определяют всю эмоциональную атмосферу оперы. Ладовые попевки кристаллизуются в темы, часть которых выполняет функции лейтмотивов. Эмоциональная выразительность лада учитывается при создании образных характеристик. Стонущие интонации лада Чаргах — в основе лейтмотива народа угнетенного, лад Шур — по Гаджибекову, светлый и мужественный — характеризует народ свободный и т. д. Композитор при этом рассчитывает на адекватное восприятие слушателями подобной эмоциональной конкретности. Вместе с тем общая структура «Кёр-оглы» опирается на драматургические принципы оперного искусства европейской традиции в ее русском варианте (четкий интонационный конфликт, развернутые хоровые сцены). Этот путь претворения мугамно-макомных черт не ломает форму избранного жанра. Задачу свою композитор видит в том,

² Спендиаров А. Письма. Литературное наследие. — Ереван, 1962. Ч. 2. С. 167.

чтобы оставаться верным духу национальной традиции — в принципах развития, гармоническом оформлении и т. д.

Второе значение — мугам-маком как жанр — открывает иную возможность — взаимодействие двух традиций уже на уровне жанра. В этом случае действительно сталкиваются две традиции профессионализма, и органичность или неорганичность их синтеза обнаруживается на всех уровнях. Пионером подобных опытов в Закавказье был Н. Тигранян, создавший фортепианные обработки бытующих в Армении мугамов, которые сам композитор называл персидскими. Следует особо отметить чуткость Н. Тиграняна к прихотливой ритмической организации мугамов, их ладовому своеобразие, импровизационной свободе. Он стремится передать эти особенности в фиксированном нотном тексте — в том числе и некоторые специфические черты исполнительства: остановки на ладовых упорах, обилие орнаментики, тембровые нюансы через смену регистров. «Я ставлю себе целью, — писал Н. Тигранян, — точно и правильно записать мелодию при помощи европейской нотации, и при этом стремился угодить как закавказской аудитории, так и европейским ценителям»³.

Однако, как часто бывает в первых попытках синтеза сложных явлений, в этих обработках очевидны и черты разностильности: с одной стороны, сказывается впитанный опыт общения с народной и профессиональной музыкой Закавказья; с другой — полученные в европейской профессиональной школе знания. Важнее другое — подход к мугаму, как к самостоятельному жанру, и стремление к возможной этнографической точности.

Другой опыт, уже в области музыкально-сценических жанров, предпринят Уз. Гаджибековым в его «мугамных» операх. Партитуры и клавира в обычном смысле слова не существовало. Записаны были лишь песенно-танцевальные эпизоды и указывалось, где и какие мугамы исполнять. Мугамные импровизации сочетались с законченными песенно-танцевальными эпизодами. Таким образом, возникла отчетливая ассоциация с рэнгами и тэснифами оригинального мугамного цикла, на это указывает и сам композитор в «Автобиографии». Перед нами предстает своего рода театрализация мугама — как бы сюжетное воплощение того, о чем он повествует. Европейскому слушателю может показаться, что здесь множество просчетов — драматургическая статика, мелодико-интонационное однообразие и т. д. Но слушателя, воспитанного на традициях восточной музыки, такие оперы сразу же погружают в знакомый мир, заставляя вслушиваться в тончайшие нюансы, сопереживать происходящему.

Если мугамные оперы представляют опыт театрализации мугама, то ярчайшим примером синтеза мугамной и симфонической традиций остаются на сегодня оркестровые мугамы Ф. Амирова «Шур» и «Кюрд-овшары». Произведение это хорошо известно и у нас и за рубежом. Поэтому отмечу только некоторые моменты в контексте настоящего сообщения.

Думается, Амиров не ставил целью создания мугамной симфонии. Определяющей для него остается структура мугама. Иными словами, он стремился не к тому, чтобы ввести мугамный тематизм в структуру европейской симфонии, а, наоборот, вводил симфонические принципы в традиционную струк-

³ Цит. по кн.: Худабашиян К. Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию. — Ереван, 1977. С. 98, 100—101.

туру мугама. Его симфонический мугам близок первоисточнику принципами развития — здесь обильно используются и секвенции, и приемы опевания мелодических устоев, и вариантность и т. д. Эти приемы сочетаются с элементами разработочности европейского типа, лейтмотивного развития, тонально-тематическими вкраплениями и т. д. Одна из самых сильных сторон «Симфонических мугамов» — оркестровка. Оркестр переливается, сверкает, захватывает изобретательным использованием тембров. Здесь, в сфере оркестра, также сохраняется иллюзия достоверности — например, в выделении тембрами сольных, «вокальных» эпизодов. В «Симфонических мугамах» как бы смыкаются два типа музыкального профессионализма. В этом смысле оправдано утверждение Г. Гоциридзе, что здесь «происходит слияние двух методов, в сущности, разных музыкальных мировоззрений»⁴. Можно спорить о том, в какой мере достигнуто их «равенство», но результат безусловно убедителен, это и определяет успех. Правда, в эмоционально ярком и расцвеченном тембрами оркестровом полотне в известной мере теряется экзальтированная напряженность и философская медитативность оригинального мугама. Однако произведение безусловно расширяет сферу воздействия самобытного мугамного искусства, круг его слушателей и ценителей.

Инициатива Ф. Амирова была, как известно, подхвачена другими композиторами и продолжена самим Амировым (симфонический мугам «Гюлистан-Баяты-Шираз»). Появились подобные опыты и в Азербайджане, и в Узбекистане, и в Таджикистане. Есть обработки мугамов и макомов для других составов, в том числе и для хора а саррелла. Но по свежести, непосредственности выражения, искренности для меня лично они не перекрывают впечатлений от симфонических мугамов «Шур» и «Кюрд овшары». Следует также отметить, что ничего принципиально нового в эстетику жанра, в тип взаимодействия разных традиций последующие произведения не вносят.

Намечается и еще одна важная тенденция взаимодействия двух типов музыкального профессионализма — использование формообразующих средств мугамно-макомного искусства, особенностей его образной системы для создания самостоятельного симфонического произведения. Она свидетельствует о начале нового этапа — композиторы вторгаются в самое существо той или иной профессиональной традиции. Возникающая задача необычайно трудна, ибо именно в этой сфере происходит реальное столкновение двух эстетик, двух типов музыкальной драматургии⁵. Видимо, поэтому до сих пор не создано произведение, вполне убеждающее своими художественными достоинствами. Удастся ли разрубить этот гордиев узел противоречий, возможно ли создание некоего синтетического жанра, в котором не были бы ущемлены «права» ни одного, ни другого жанра, в котором сочетались бы впечатляющие черты мугамно-макомного искусства — его медитативная углубленность, способность к самосозерцанию, восприимчивость к тончайшим нюансам — и не менее впечатляющие черты сонатной драматургии — активность действия, многоаспектность связей с жизнью — покажет, видимо, будущее. Ибо, как всегда в искусстве, последнее слово за творческой практикой.

⁴ См.: Гоциридзе Г. Симфонические мугамы Ф. Амирова // Музыка республик Закавказья. — Тбилиси, 1975. С. 268.

⁵ Подробнее об этом см. в кн.: Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. — М., 1983.

Газиза ЖУБАНОВА
(Казахстан)

ТРАДИЦИИ КЮЯ В ТВОРЧЕСТВЕ МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА

Профессионально-композиторское творчество Казахстана имеет полувековую историю. Несколько поколений композиторов внесло свой вклад в его становление и расцвет. И каждое, оставаясь верным народным традициям, находило особый ракурс их претворения, каждое вступало в диалог с тем необъятным морем прекрасной музыки, которое досталось нам в наследство.

Мне уже приходилось говорить с трибуны предыдущего (1978 г.) симпозиума о том, как претворялся кюй в творчестве казахских мастеров старшего и среднего поколений, каким был путь освоения нашей письменной культурой богатств устного наследия. Сегодня мне хочется рассказать о молодом поколении, которое, как мне видится, находит свои пути контакта с профессиональной музыкой устной традиции.

Главное, что характеризует, по-моему, этот новый тип контакта — более свободный и индивидуальный подход, стремление избегать сложившихся стереотипов, более глубокое слышание традиционной музыки. И в этом процессе обновления диалога я вижу неисчерпаемость богатств самой народной музыки, с одной стороны, и с другой — резервов развития музыки письменной.

Молодые слышат кюй по-новому, как самоценное музыкальное явление, из которого принципиально выводимы все элементы музыкальной речи. Старшее поколение подходило к кюю зачастую как к мелодическому материалу, требующему гармонизации в системе мажоро-минора. Своеобразную фактуру кюя во многих случаях «подгоняли» под стереотипы гомофонно-гармонического стиля.

Самобытнейший музыкальный склад кюя содержит основу и для своеобразной гармонии и для богатого полифонического развития, и для развертывания индивидуализированных формообразующих процессов. Мне кажется, это понимают молодые композиторы — неотъемлемой частью их мышления становятся оригинальные принципы кюя. Поэтому они создают меньше обработок народных кюев, им импонирует возможность мыслить как кюйши, глубоко входя в традиционную систему, и выражать в ней чувства и идеи сегодняшнего дня. И на этом пути рождаются удивительные находки. Старшему поколению показалось бы немислимым сочетание в одном ансамбле органа и кыл-кобыза, домбры и ударных, какие мы слышали в произведениях Бейбута Дальденбаева и Куата Шильдебаева. Но оба композитора пришли к таким составам не из стремления к оригинальничанию, а из глубокой внутренней потребности. И их произведения были горячо приняты нашей аудиторией.

В рамках общей тенденции многообразного претворения глубинных принципов народного мышления и появляются произведения, обогащающие нашу музыкальную культуру.

Тимур Мынбаев — композитор, получивший образование в Ленинграде, свободно владеющий средствами композиторской техники, — активно ищет формы синтеза. Такой синтез у него еще не всегда органичен, но многое

безусловно интересно и перспективно. Своеобразно претворяет традиции мукамного искусства Санат Кибирова. Ее обращение к народной музыке всегда индивидуально окрашено. Обостренное слышание уйгурских народных интонаций и их своеобразное претворение в собственных оригинальных произведениях, отличающееся тонким вкусом, уже становится основой ее стиля.

В Концертино Куата Шильдебаева для кыл-кобыза, органа и камерного оркестра использование народного инструмента привлекает глубоким раскрытием его возможностей, изысканным звучанием этого древнего казахского инструмента.

В творчестве молодого, но уже широко известного Алмаса Серкебаева кюй занимает большое место. Кюй-легенда «Аксак кулан» стал основой его балета. Известнейшему трагическому по содержанию кюю, к которому обращался едва ли не каждый современный казахский композитор, он дает глубоко личную трактовку — раскрывает потенциальные лирические глубины кюя.

Произведения Тлеса Кажгалиева отличает динамичное, молодое восприятие мира; одна из черт его стиля — тяготение к остинато, построенному на кюевой основе.

Народные черты не столь ярко выражены в музыке Бахтияра Аманжолова, который как бы вообще избегает броскости, открытости, прислушивается к тому, что заложено глубоко внутри кюя. В своеобразии содержания, в типе мелодического развития его произведений улавливается связь с медленными кюями, отмеченными глубиной и серьезностью взгляда на мир.

Адил Бестыбаев, претворяя элементы народной музыки в «Кюе для фортепиано», «Легенде для виолончели», удачно избегает всего, что могло бы напомнить о музейном отношении к кюю.

Бейбут Дальденбаев отличается особой органичностью восприятия народного. Для его самобытного таланта, крепко связанного с народными корнями, естественны глубина философских и динамика стремительных кюев. В сочетании с природным оркестровым слухом это позволило ему написать симфонию «Огненная земля», которая стала заметным явлением в казахской симфонической музыке.

Может быть, и не стоило так подробно останавливаться на творчестве молодых, но я пыталась показать разнообразие их подходов к национальному наследию. Более того, сейчас ценность наследия ощущается столь остро, что именно через отношение к нему часто обнаруживает себя композиторская индивидуальность.

Это — свидетельство глубоких качественных сдвигов в нашем осмыслении национальной культуры, преодоление наивных представлений об эволюции искусства как о постоянном обогащении арсенала его средств за счет усвоения только европейского опыта. Процесс движения вперед обязательно включает и углубление знаний собственной традиционной культуры и все более многообразное использование того потенциала к развитию, который она таит.

Творческий облик наших молодых композиторов складывался в 70-е годы, когда мировая музыкальная общественность горячо и остро обсуждала проблемы музыки Запада и Востока, когда на конгрессах ММС, на Трибунах Азии, на Первом Самаркандском симпозиуме не только шли теоретические споры о критериях оценок, о развитии музыкальных культур Востока, но звучала и

сама музыка. Все эти события не прошли бесследно для композиторской молодежи Казахстана.

Знакомство молодых с музыкой разных стран и регионов, с различными типами профессионализма — все это раскрепостило внутренние потенции творческого мышления, ускорило осознание того факта, что собственное композиторское творчество не только должно приблизиться к содержательным и стилевым богатствам традиционной культуры, но и использовать ее формы. Мир музыки многообразен и широк, и современность может быть выражена не только в жанрах письменной музыки, но и в древних, отшлифованных опытом собственного народа формах.

И если, как я уже подчеркивала, доминирующей тенденцией в творчестве молодых является стремление выразить национальным музыкальным языком современность, то логическим и естественным выражением этой тенденции (учитывая отмеченный мною ранее расширившийся кругозор) стало создание этими композиторами (обучающимися или уже закончившими консерватории) традиционных кюев для домбры. Стремление познать в тонкостях традиционную систему рождает и искушение творить в ней. Тем более, что примеры создания произведений в различных системах, мысль о стилевом плюрализме обусловлена у молодых знанием европейской музыки XX века. И слушая домбровые кюи Тлеса Кажгалиева или Алиби Мамбетова, я думаю о той заразной творческой силе, что заложена в народной музыке. Глубоко, по-настоящему проникшего в нее она одаривает большим творческим зарядом. Показательно, что Тлес Кажгалиев и Алиби Мамбетов не только усвоили законы построения традиционного кюя, но, воссоздавая их, полностью «включились» в систему мышления народного творчества. Мера соотношения общего и индивидуального в их кюях соблюдена в соответствии с нормами традиционной эстетики. Так, Тлес Кажгалиев, композитор, склонный к эксперименту и активному поиску новых средств, в домбровом кюе «Гаухар» предстал как личность, раскованно, свободно выявляющая себя в сложившихся традиционных нормах.

У нас и раньше были композиторы, которые писали музыку в европейских формах и жанрах и в то же время создавали кюи, обретавшие широкую популярность в народе. Назову своего отца, покойного академика Ахмета Жубанова, из ныне здравствующих — композитора среднего поколения Нургису Тлендиева, чье творчество доказывает, что создание произведений в традиционных формах и жанрах с соблюдением параметров стиля может стать неотъемлемой частью современного композиторского творчества. Все большую известность приобретают кюи молодых домбристов Каршимбая Ахмедьярова, Шамиля Абильтяева, Абдулхамита Раимбергенова и многих других молодых исполнителей и композиторов.

В современной казахской культуре есть большой отряд композиторов, создающих произведения в европейских жанрах и формах. Но никогда не иссякает творческая активность и в создании жанров и форм устной традиции. И, видимо, характерным для Казахстана становится композитор, создающий произведения обоих типов.

Все это вселяет оптимистическую надежду по поводу будущего развития нашей музыкальной культуры.

СООТНОШЕНИЕ МЕЖДУ
ТРАДИЦИОННЫМ МУЗЫКАЛЬНЫМ ИСПОЛНЕНИЕМ И СТИЛЕМ,
СУЩЕСТВУЮЩЕЕ В ВОСТОЧНОЙ ЧАСТИ ТУРЦИИ

Цель настоящего доклада — рассмотрение связей традиционного исполнительства, распространенного в Западной Азии, с его конечным выражением в музыке. Существует гипотеза о том, что определенные формы социального поведения, представляющие собой «традиционное» исполнительство, соответствуют и определенным типам структуры музыкального произведения. Это не означает, что одно только социальное поведение определяет во всех отношениях музыкальное звучание — скорее различные типы социального поведения ограничивают возможности исполнения музыкальных произведений.

В этом докладе я ограничу себя описанием и анализом связанных с музыкой форм социальной жизни и музыкального звучания на примере двух сельских групп одного и того же народа из Западной Азии. Я выбрал две племенные группы курдов, проживающих в расположенной на юго-востоке Турции провинции Хаккари, — группу эртоши и группу пиняниши. Прежде чем перейти непосредственно к музыкальным вопросам, необходимо дать некоторую общую информацию о географическом положении, истории, происхождении и культуре этих групп.

Провинция Хаккари представляет собой, так сказать, юго-восточный регион Турецкой Республики. Она граничит с Ираном и Ираком и с турецкими провинциями Ван, Битлис и Сирт. В соответствии с переписью населения, проведенной в 1970 году, население Хаккари составляет 102 927 человек, из которых 21 443 живут в столице этой провинции, которая также называется Хаккари. Провинция расположена в сильно пересеченной горной местности, причем в некоторых местах горные пики достигают высоты в 13 700 футов. Экономика базируется на фермерском хозяйстве и на животноводстве, главным образом овцеводстве.

Все жители провинции, конечно, являются турецкими гражданами, но только 4% (приблизительно) из них считают турецкий язык родным языком. Около 1% жителей говорят на языке настури, т. е. на новоарамейском, а 95% в качестве главного разговорного языка употребляют кирманий, т. е. курдский.

Номинально Хаккари считалась частью Османской Империи с XVI века и до 1847 года провинция была фактически курдским княжеством, а глава его Мир (Эмир) признан верховным вождем всеми племенными вождями. Эти племена (асирет), многие из которых состояли из кочевников-овцеводов вплоть до XX века, включали в свой состав свободных, вооруженных людей (асир) и их семьи. Они выбирали вождя Агу, причем выборы происходили по принципу оценки личных достоинств кандидатов, которыми могли быть все физически здоровые и способные носить оружие мужчины наиболее древних родов этого племени. Обычно все члены племени считали себя потомками одного общего предка, они формировали идеально равноправное

общество, где процесс стратификации не имел места, поскольку внутри племени не существовало профессиональной специализации. В общем, эти условия все еще сохраняются среди эртошей провинции Хаккари.

Спонтанное музыкальное исполнение возникало во время серьезных междуплеменных конфликтов для уменьшения напряжения. Исполнителями были сами участники такого конфликта. Они испытывали желание действовать, и им не требовалось для этого ни специальной подготовки, ни музыкального инструмента. Эпические песни поются без музыкального сопровождения, хотя в конце строфы может быть использован вокальный аккомпанемент. С согласия аудитории, один исполнитель может сменяться другим, реализуя, таким образом, элемент состязания в пении.

Танцевальная музыка, о которой говорится в данном случае, также звучала в вокальном исполнении, в соответствии с традиционной манерой. Две группы, состоящие из двух или более людей каждая, попеременно пели строфы танцевальных песен (ловье гованд). Любой мог начать петь или присоединиться к группе поющих. В процессе представления каждая группа могла ввести новую танцевальную песню по желанию¹.

Описанный мною случай является хорошей иллюстрацией к некоторым аспектам социального поведения, ассоциируемого с музыкальными представлениями эртоши. В идеально равноправном обществе эртошей сочинение музыки не стеснено профессиональной специализацией или социальным статусом. Любой человек здесь может сочинять музыку или присоединиться к процессу ее создания. Сделав обзор исполнительской практики среди пинянишей, мы рассмотрим, каким образом это может оказать влияние на музыкальное производство.

Среди разделенных на социальные группы пинянишей действительно существует специальность музыканта-профессионала, который благодаря этому обеспечивает себе часть доходов. Виды музыки и выполняемые ею функции очень похожи на те, которые распространены среди эртоши. Репертуар и музыкальная терминология также частично идентичны. Различие заключается лишь в том, что исполняется. Профессиональные певцы, ловьебейи (буквально — сказители песен) исполняют эпические песни, и делают это только в случае, если им дается соответствующая компенсация. Ее называют кселат — почетный халат, однако обычно она принимает форму наличных денег. Ловьебейи — выходцы из класса фермеров-арендаторов. Они — кирманьи, не асиры, и дают представления не только в местах проживания, но и у соседних племен. Они специализируются лишь в одном жанре и имеют большой репертуар эпических песен и сказаний, но не исполняют танцевальной и церемониальной музыки².

Танцевальные и церемониальные песни исполняются пинянишами, за исключением членов семьи Аги, асира, которые не станут принимать участие в публичных выступлениях. В то время, как для традиции эртоши характерно антифонное пение, исполнительская традиция, существующая среди пинянишей, включает попеременное исполнение двух солистов³.

¹ Музыкальные примеры 1 и 2 звучали в записи. — *Ред.*

² Музыкальный пример 3 звучал в записи. — *Ред.*

³ Музыкальный пример 4 звучал в записи. — *Ред.*

Наше внимание было сосредоточено на социальных нормах и поведении, которые составляют традиционную исполнительскую практику среди двух групп курдов, проживающих в юго-восточной части Турции. Соответствует ли различие, которое мы заметили в социальном поведении, различию, наблюдаемому в музыкальной структуре, если сравнивать поддающиеся сравнению категории песен?

Эртоши и пиняниши знают одинаковые эпические песни, однако у профессиональных пинянишей-ловьебейев эти песни отличаются тем, что строфы в них длиннее, что при исполнении песни требуется больше строк и более богатая мелизматика. Они предполагают очень высокое качество голоса и умение им владеть.

Представления, составленные из традиционных песен эртошей, которые включают два попеременно вступающих хора, обнаруживают четкое повторение строк — и текста и мелодико-метрической структуры. Спонтанная импровизация или вариация отсутствуют, индивидуальные новшества не имеют места в этой исполнительской традиции. У пинянишей попеременно выступают два отдельных певца, которые участвуют в исполнении танцевальной песни. Строго сохраняется форма и длина строфы и при повторении строфы разрешается лишь незначительная вариация текста. Мелодия же может варьироваться и зависит от искусства импровизации, возможностей голосового аппарата артиста.

Такую мелодическую вариацию при повторении строк можно обнаружить только там, где попеременно поют отдельные певцы, а не отдельные группы. Отмеченное явление, конечно, не ограничивается только танцевальными песнями пинянишей. Такое же воздействие на музыкальное произведение оказывают переходы от соло к хору, например, в турецкой классической школе и в музыке аларабийях Египта. Рассмотренные примеры убеждают в возможности систематического изучения связи между исполнительской практикой и структурой музыкального произведения.

Эльмира АБАСОВА, Нариман МАМЕДОВ
(Азербайджан)

РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ МУГАМА В ИСТОРИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ РАЗВИТИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКИ

В процессе исторического развития азербайджанский мугам вписал ярчайшие страницы в историю музыкального искусства. Расцвет мугама совпал с периодом возрождения национальной художественной культуры (XII—XVI вв), выдвинувшим на первый план поэзию. Мугам сросся с ней, открыв новые, по сути неисчерпаемые, выразительные возможности синтеза музыки и слова. Поэзия, проникнутая глубокой философской мыслью, имевшая подчеркнутую мировоззренческую направленность, стала стимулом активного новаторского поиска в области музыкальной интонации. Впервые выдвигалась задача, доступная лишь искусству зрелому, с присущим ему разнообразием и системной соподчиненностью классически совершенных выразительных средств, — задача раскры-

тия индивидуального переживания, типичного для человека средневекового общества. Все интонационные и формообразующие компоненты мугама были направлены на выражение человеческого. Именно значительность идейно-содержательного уровня мугама выявила его истинно возрожденческую, гуманистическую направленность, обусловила историческую перспективность.

Существование особого вида импровизационно-мугамного творчества, оказавшегося способным отразить общественно-социальную атмосферу жизни народов Востока на протяжении многих столетий (вплоть до XX в.), тормозило необходимость качественного скачка в их музыкальном искусстве. Европейская же музыка, как известно, начиная с конца XVI века, развивалась бурно, стремительно, многогранно, в формах композиторского творчества, противоположного мугаму по своему художественному методу.

Мугам, качественно новый этап в азербайджанской музыке, явился одновременно исторически закономерным звеном в ее развитии. Хотя формирование мугама как жанра относится к эпохе зрелого средневековья, истоки его уходят в древнейшие пласты азербайджанской музыки. Они разнохарактерны по содержательным и жанрово-интонационным качествам. Это музыка обрядовая, трудовая, религиозная. Мугам вобрал в себя общие для них черты. Прежде всего (на уровне содержательном) — углубление во внутренний мир человека. Этот эмоциональный настрой характеризует музыку, сопровождавшую древнейшие обряды пантеистического характера (связанные с культом солнца, огня), бытовые (оплакивание умершего человека), музыку трудовую, воплощавшую ощущение радости от соприкосновения с природой (пастушеские напевы) и т. д. Различного рода содержательные истоки скрестились в мугаме в художественном образе философско-психологического плана, основы которого заложены в классической восточной поэзии.

Названные жанры, обслуживающие различные социально-общественные сферы жизни, обнаруживают сходство на интонационно-стилевом уровне. Речь идет прежде всего об импровизационно-речитативном стиле «изложения» (точнее — выражения) музыкального образа. Основа возникновения этого стиля — ранее упоминавшееся содержательное (программное) «задание», направленное на передачу определенного психологического состояния и на определенное психологическое воздействие.

Однако импровизационно-речитативный стиль возник не только под воздействием содержательного (программного) «задания». Он был необходимым изначальным этапом в становлении структурных основ мелодии. В мугаме импровизационный стиль предстал в возрожденном виде — в нем использован огромный исторический опыт развития всех жанров национальной мелодики. На уровне структурно-формообразующем импровизационность выполняет в мугаме функцию многогранного раскрытия выразительных возможностей лада, откристаллизовавшегося в строго организованную систему интонационных отношений. Импровизационность открывает для мугамной мелодии, по сути, неисчерпаемые перспективы ее обогащения на основе регламентированной канвы ладового «движения». В этом — «секрет» удивительной устойчивости мугамного жанра. Регламентированность и импровизационность — не абсолютно новые качества, которые возникли в мугаме. Они, в определенной степени, вообще обусловлены спецификой искусства устной традиции. В закономерность эти качества впервые переросли в ашугской музыке — профессиональной по со-

циально-художественной функции. Мугам углубил эти качества на уровне масштабной циклической формы.

Ни один из терминов европейской музыки не может передать суть циклической формы мугама. Но, к сожалению, теоретические исследования восточных ученых прошлого также не дали четких концепций формы восточной музыки и, следовательно, ясных, обобщенных терминов. Поэтому есть смысл сам термин мугам трактовать и как форму. Объяснить же суть ее представляется возможным и с учетом опыта теоретического изучения европейской музыкальной формы.

Многочастность мугама — не сюитного принципа, хотя признаки сюитности здесь присутствуют (особенно отчетливо в вокально-инструментальном мугаме). Сопоставимость по различным признакам более или менее самостоятельных разделов не есть основной фактор формообразования мугамного цикла. Таким фактором является непрерывность интонационно-тематического развития. Многоинтонационность — наиболее правильное объяснение «бесконечности» мугамной мелодики и текучести всей формы в целом. Следовательно, в мугаме есть основополагающий элемент, характеризующий развитие симфонического типа (в широком смысле этого понятия). Данная аналогия не претендует на безусловное определение формы мугама, но выявляет ее сюитность, высокую степень совершенства, способность к масштабному развертыванию.

В анализе стиливых черт мугамного творчества исследователи опираются главным образом на мелодическую горизонталь. Однако основной вид азербайджанского мугама — вокально-инструментальный. До сих пор в «тени» оставалась мугамная вертикаль. Между тем мугам активно внедрил в азербайджанскую музыку элементы многоголосия полифонического склада. Мугам дал, прежде всего, богатейшие образцы имитационного развития тематического материала. Оно здесь не регламентировано (этим мугам значительно отличается от полифонических форм европейской музыки) и целиком зависит от индивидуальной фантазии исполнителя-творца. Вместе с тем эта свобода рождает сложные интонационно-вертикальные сплетения, «зерна», необходимые для европейской музыки гармонических сочетаний. Мугам позволяет опровергнуть твердо сложившееся представление о восточной музыке как только об одноголосной.

Имитация в мугаме не стала основным формообразующим фактором. Она направлена прежде всего на обогащение и усложнение интонационной выразительности. Ведущая функция имитации в мугаме — сонорно-красочная, тембровая. Имитация углубляет орнаментальную специфику мелодики, придавая мугамному орнаменту полифонический характер. В этом смысле характер интонационной выразительности в мугаме адекватен азербайджанскому орнаментальному искусству, красочному слогу азербайджанской поэзии — он выявляет гармоническое родство мугама со всеми видами национального художественного творчества.

Подчеркнем также, что сонорно-красочный стиль мугамной имитации — не самоцель, а выявление тончайших нюансов психологического состояния, выражаемого поэтическим текстом.

Мугам явился заключительным этапом в развитии азербайджанской музыки устной традиции, возникнув и развившись на основе всех ее жанров. В нем сформировалась законченная система национальной ладово-интонацион-

ной основы, раскрылась способность национальной мелодики к масштабному развитию в условиях слитной циклической формы. Азербайджанская мелодика в мугаме достигла тончайшей интонационной разработанности на основе принципа вариантно-сквозного развития, располагающего к активному продвижению формы. Мугам сформировал своеобразную циклическую форму, в которой многочисленные количественные изменения изначальных интонационно-тематических «зерен» перерастают в качественные, обозначая рубежи ладово-контрастных разделов. Способность к масштабному развитию тематического материала обусловила возможность воплощения глубокого и сложного образно-эмоционального содержания.

Жанр этот раскрыл широкие перспективы развития индивидуального творчества. Не удивительно, что следующим после мугама историческим этапом в развитии азербайджанской музыки явилось композиторское творчество. Характерно, что в начале своего пути оно опиралось, прежде всего, на мугам как на целостный жанр, который без всяких изменений был использован композиторами. Речь идет о ранней азербайджанской, так называемой мугамной опере. Однако важнее отметить, что всеми стилевыми параметрами мугам глубоко проник в композиторское творчество Азербайджана, во многом обусловил его неповторимо своеобразные стилевые качества в аспектах формы, ладово-интонационной основы, многоголосного письма — полифонического и гармонического, мелодического развертывания, фактуры и тембра. Особенно важно подчеркнуть, что принцип формообразования мугама — мугамность — органично сливается с принципами формообразования симфонического жанра — симфонизмом.

Опыт азербайджанских композиторов в области разработки мугама раскрыл глубинные связи европейской и восточной музыкальных культур, во многом определил перспективность их контактов в условиях современного развития мировой музыкальной культуры.

Алма КУНАНБАЕВА

(Ленинград)

ЭВОЛЮЦИЯ ЭПИЧЕСКОГО ИСКУССТВА КАЗАХОВ В СОВРЕМЕННОСТИ

В современном Казахстане искусство жырши, эпическое исполнительство, переживает второе рождение. Появилось много молодых сказителей, участились телевизионные передачи, посвященные их искусству, организуются специальные концерты, издаются грампластинки и т. п. Даже на примере последнего десятилетия можно наблюдать определенные инновации в области эпического исполнительства, обусловленные как внешними изменениями жизни, быта казахского советского народа, так и соответствующими изменениями статуса певца.

Если для феодального общества жизнь и деятельность эпического певца были полифункциональны, то ныне его роль все больше ограничивается исполнением песен в определенной эпической традиции. В результате трансформи-

руется механизм функционирования самой эпической традиции — в ней доминирует теперь эстетическая функция исполнительства, а в связи с этим — преимущественно развиваются те стороны, которые могут обеспечить признание в инотрадиционной и в иноэтнической среде. Психология исполнительства меняется в зависимости от характера воспринимающей среды: пение в традиционной «эпической среде» (термин С. И. Грицы) не может не отличаться от пения в безымянной (пусть даже этнически родной) аудитории. С этой точки зрения инотрадиционная, инорегиональная и иноэтническая среда — явления по сути одинаковые.

Мастер эпического интонирования имеет теперь иную цель (а раскрытие цели исполнительства-творчества в фольклоре играет определяющую роль в осознании его существа). Раньше между сказителем и его традиционной аудиторией возникал своеобразный диалог-соперничество, диалог-испытание, так как в эпическом исполнительстве шло явное разделение «сфер влияния», и это было соперничество сообщающихся знатоков, а не певцов-незнакомцев, теперь же на передний план выступает иная цель — завоевать новую аудиторию, для этого певцу необходимо прежде всего разгадать систему критериев нового слушателя и, воспользовавшись той или иной его «слабостью», покорить своим исполнительским искусством. В том и состоит живость исполнительской традиции, что она находится в постоянном диалоге со временем, хочет быть понятой, и в каждую эпоху говорит на сегодняшнем (для нее) языке.

Естественно, что характерный для современного этапа интерес к жырши модифицирует все процессы в области эпического исполнительства казахов. Так, процесс создания в момент исполнения замещается процессом воспроизведения ранее законченного произведения. Одновременно в эпос все активнее проникает индивидуальное начало, и не в смысле неизбежной для устной культуры вариативности, а в виде осознанного «улучшения». (Раньше среда несравнимо более жестко отбирала целесообразное).

Если в рамках эпической целостности жанро- и структурообразующим моментом выступала эпическая бесконечность на всех иерархических уровнях (сюжет, напев, структура)¹, то в новых условиях происходит закономерное обособление отдельных компонентов и произвольное, с точки зрения целостности, их закрепление в рамках законченного произведения. В связи с этим неизбежно происходит утрата большого числа контекстных связей отдельного произведения со средой и эпическим миром в целом, и, как следствие, — пересемантизация исходных координат. Преимущественное распространение получают краткие, свернутые до минимума, семантически емкие тексты назидательного содержания. Обнаруживаемая при этом поэтически-текстуальная избыточность, в отрыве от контекста чреватая тавтологией, уравнивается изобретательностью в манере исполнения. На этом пути орнаментальность, изначально магическая (то был своего рода исполнительский прорыв в катарсис), трансформируется в эстетическое любование совершенством узора.

Рост интереса к эпосу привлекает в область исполнительства и неэпических певцов. Они поют в песенной традиции, используя более «статичные» лирические напевы путем их «растяжения», ибо необходимость исполнения

¹ Об этом см. в ст.: Кунанбаева А. Специфика казахского эпического интонирования // Сов. музыка. 1982. № 6.

тирадного (эпического) текста в строфической (куплетной, песенной) форме приводит к повторению наиболее «удобной» строки несколько раз. При этом песенный каданс оказывается непригодным для эпоса, так как он имеет чисто музыкальную (ладомелодическую), а не речевую природу. И ритм чередования речитатива и пения в сказании и песне эпического содержания оказывается иной. Короче, форма песни — негодный сосуд для эпического повествования: она — кристалл, который никак не эквивалентен «реке» эпического интонирования.

Мало того: при переключении эпоса в песенную исполнительскую традицию изменяется характер использования инструмента, песни исполняются в более напряженной тесситуре, тогда как у жырши — своего рода драматургия тесситур, не только голосовая, но и инструментальная.

Объясняется это многими причинами, в том числе различным отношением песенника и сказителя к «репертуару»: если каждая песня представляет собой, по сути, законченное произведение, а их чередование — это нанизывание разных «опусов», то весь репертуар жырши, исполняемый им подряд в каждый исполнительский «сеанс», во время специфического общения с эпической аудиторией, образует в совокупности своего рода одно большое «произведение» — некий сложный по составу «опус», драматургически компонованный (быть может, даже наподобие оригинальной композиции мугама?!). Тем самым, не только взятые по отдельности, но и рассматриваемые в живой исполнительской последовательности, песни и жыр образуют и отдельные феномены, и, по сути, разную тактику и стратегию «исполнительского общения» (термин И. И. Земцовского).

В связи с особой психологической установкой исполнения, жырши конструирует большую форму, состоящую из коротких песен и эпоса, в одно целое. Исходя из общей драматургии, кульминацией формы может выступить выигрышная, «блестящая», «законченная» краткая назидательная песня, семантически — корнями — углубленная в национальный эпос. И понятная только так — в реальном исполнительском контексте, в контексте эпической традиции. Однако затем эта «песня», бывшая кульминацией эпического исполнительского акта, вырванная из контекста, исполняется отдельно или в небольшом «букете» избранных кульминаций (ауджей!), в своего рода конспективной форме претендует на эпическую репрезентативность. Естественно, что тут же прекращается былая, специфическим бытом обусловленная жизнь эпоса — живая система традиции. Однако взамен возникает нечто новое — возможность ее концертной жизни. Такова реальность современной исполнительской интерпретации эпоса, которая уже явно выходит за рамки инноваций, допускаемых былой традицией.

Сопоставление традиционного и современного эпического исполнительства в Казахстане может быть продолжено и по другим линиям. Так, у традиционного и современного эпического певца даже внешне сходные процессы — например, в обучении (имеется в виду накопление и отбор репертуара) — семантически разнонаправлены. Можно сказать, что в традиции они шли вглубь (и конкретного смысла, и истории, и самой вечности), тогда как в современности они направлены вверх из глубины.

В концертной жизни эпоса появляется не свойственная ему ранее дискретность, единичность, «точечность» обнаружения, отсутствие многовековой

почвы, — и неизбежно начинается сценическое эстетство, диалог, в котором и слова, и участники диалога — новые. Попытки выйти из этой ситуации путем создания некоей «сюиты» (цепь коротких стихов на один-два напева) или путем расширения стихотворного фонда — не дали ожидаемого результата. Былая драматургия эпического общения оказалась утерянной. Поэтому так быстро идет вынужденное обращение эпических певцов к лирике, к новой эстраде, и проч.

Эпическая традиция казахов концентрируется в Южном Казахстане. Этот факт, разумеется, не случаен и заслуживает специального изучения — в связи со спецификой социального бытия и этнического окружения этого региона.

Возникновение здесь современных опытно-экспериментальных «школ» жырши — факт несомненно отрадней, внушающий большие надежды. Однако появляется и множество проблем. Ведь традиционная методика обучения эпического сказителя совершенно не изучена и потому руководством к действию в наши дни стать не может. (Отдельные «наблюдения» — догадки о том, как обучаются певцы в эпических традициях, не могут считаться знанием о системе воспитания сказителя). Школа жырши предполагает в большей степени особый образ жизни и определенное мировоззрение, которое практически не может сохраниться в неприкосновенности, так как затрагивает все сферы социальной жизни, решительно меняющейся на наших глазах. Следовательно, необходимо думать о возможности некоего нового симбиоза и предугадать его конкретные формы сегодня нелегко.

Бесспорно лишь одно, что новые этапы жизни делают актуальной осознанную передачу наследия. Для этого необходимо, наконец, изучить, осмыслить все этапы традиционной школы сказительства, вывести наружу, сделать «вещью для всех». И в первую очередь, как всегда, необходимо выяснить цели этого вида искусства, его предназначение в жизни традиционного и современного общества. В самом деле, если даже внешние изменения быта внесли такие серьезные инновации, то легко предположить, сколь значительным окажется влияние нового сознания, новой психологии на дальнейшее развитие форм эпического исполнительства.

Наше общество заинтересовано в том, чтобы эпическая традиция не прервалась, чтобы она получила органичное развитие в современности. Но невозможно сохранить искусство жырши с помощью «удержания» старых основ сказительства: мы не можем закрыть глаза на процессы, которыми отмечена современность — новый этап бытия эпического исполнительства. Нецелесообразно жестко регламентировать какой-либо один путь, закрывая дорогу другим возможным.

По моему убеждению, есть исторически разные типы устного профессионального искусства. Один из них, говоря обобщенно, связан с пониманием искусства как диалога и общения: это самый акт реальной художественной коммуникации, это форма как процесс и процесс как форма. Такова казахская эпическая традиция. И как во всяком диалоге, при наборе определенных формул, «блоков» и правил их сочетания есть своя доля непредсказуемости, неизвестности. Современная же концертная форма эпического исполнительства, как закрепленная роль, привела к возникновению новых исполнительских закономерностей. В первую очередь это касается отношения к произведению — как к конечному, законченному, с зафиксированной музыкально-

текстовой основой. Такое отношение не может не привести к объединению традиции, с одной стороны, и не может не вызвать к жизни какие-то новые стилевые тенденции, с другой. Перед наукой встают в этой связи разнообразные задачи, и в частности — обозначить круг возможностей эпического напева соответственно особенностям национальной поэзии в условиях ее современного существования. Разумеется, в решении всех поставленных современностью задач необходимы усилия специалистов многих смежных дисциплин, и в первую очередь этномузыковедов, этнографов, историков, культурологов и социологов.

В области эпического творчества, — там, где оно живо поныне, — происходит вообще характерное для современности переориентирование с творчества на исполнительство. Новые цели ведут к возникновению новых традиций самоцельного, виртуозного, по сути концертного исполнительства. В результате эпос приравнивается к другим традиционным жанрам музыки устной традиции, обретающим вторую жизнь на эстраде, — той эстраде, которая занимает все большее место в современном быту народа.

Асим АЛЬ-ХАЛИФА

(Судан)

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СУДАНА В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА

Сжатые рамки данного выступления вынуждают меня ограничиться рассмотрением лишь тех особенностей музыки Судана, которые имеют общие черты с музыкальными традициями Ближнего и Среднего Востока. Судан — одна из крупнейших стран африканского континента, этнический состав которой отличается сложностью и многообразием. Суданской культуре присущи признаки, специфичные для Тропической Африки в целом; в то же время Судан, особенно его Север, — это часть арабского мира, неразрывно связанная с исламскими традициями. Таким образом, культура Судана входит как составная часть одновременно в системы двух цивилизаций — тропико-африканской и арабской. Явления музыкальной культуры, характерные как для одной, так и для другой цивилизаций, существуют в Судане и изолированно, и взаимосвязанно (это проявилось и в конструкции музыкальных инструментов, и в специфике музыкального языка: принципах формообразования, закономерностях ладовых систем и т. д.).

Суданской музыке посвящен ряд работ, но ни одна из них не рассматривает ее с точки зрения принадлежности ближневосточным традициям. В то же время литература по арабской музыке или музыке Ближнего Востока в целом обычно не учитывает суданские музыкальные традиции.

Музыкальное искусство Судана в своей исторической эволюции испытало воздействие арабской, нубийской, турецкой и других культур, что было во многом обусловлено географическим положением страны. Находясь практически в

центре коммуникаций, связывающих арабский и африканский мир, Судан в течение многих веков впитывал элементы культур различных стран, особенно тех, которые входили в исламский мир. Арабы пришли в Судан, по всей вероятности, еще в доисламский период, но только с распространением ислама влияние арабской культуры стало ощущаться по-настоящему. Арабские племена проникли в Судан, двигаясь по побережью Красного моря, а также по долине Нила, через Нубийскую пустыню. Начало взаимодействия исламской культуры с местными традициями относится к XVI веку, еще более интенсивным оно стало после прихода к власти мамлюков в Египте.

С распространением ислама было связано появление в Судане некоторых форм мусульманской культовой музыки: это — традиция рецитирования Корана (в настоящее время наиболее известны имена таких рецитаторов, как Ауад Умар, Мухаммед Бабакир, Сиддик Ахмед Хамдун и др.), призывы муэдзинов к молитве — азаны и т. д. Следует отметить, что все формы мусульманской культовой музыки обрели в Судане явно выраженный местный характер (языковая специфика, интонационная природа и т. д.).

Еще более очевидно местный колорит обнаруживается в ритуале зикр, практикуемом членами религиозного братства аль-Мирганиа. Образованное Мухаммедом Усманом аль-Миргани в первой половине прошлого века, это братство имело особое значение для Судана, его центром стал город Касала. В культовой практике братства широко используются мадихи — прославления пророка. Несмотря на то, что в мадихах сочетаются вокальный и декламационный принципы, их исполнителей принято называть не «фаннан», что значит «певец», а «маддах», т. е. «чтец», «декламатор».

Национальный подъем, связанный с махдистским государством (1881—1898), сыграло огромную роль в развитии суданской культуры. Рост национального самосознания отразился в популярных в то время патриотических песнях. Исламский характер революции своеобразно подтверждается и возникновением новых культурных традиций: так, исполнительницами этих патриотических песен были женщины (что, как известно, свойственно арабо-исламской культуре) — Михэра бит-Аббуд, Шарифа бит-Виляль и др. Их выступления вдохновляли народ, плачивали людей: песни звучали во время племенных сходов, военных походов. Однако в соответствии с нормами ислама, песнопения, связанные с религиозными обрядами, оставались прерогативой мужчин.

Рассматривая тенденции, рожденные влиянием арабо-мусульманской культуры на суданское музыкальное искусство, нельзя не отметить избирательность по отношению к воспринимаемой культуре. Принятие одних культурных элементов и индифферентное отношение к другим — факт особо важный для любого исследователя. Так, например, в Судане практически не получил распространения муашшах — вид вокальной музыки, весьма популярный в большинстве стран арабского мира: сфера его функционирования ограничена лишь городской элитой.

Вскоре после падения махдистского государства и восстановления кондоминиума, т. е. совместного управления Суданом Великобританией и Египтом (1898 г.), последний стал играть по отношению к Судану роль культурной метрополии. Многие суданцы жили в Египте по нескольку лет, знакомясь с местными культурными традициями, ассимилируя некоторые из них. Рубеж XIX—XX вв. ознаменовался значительным подъемом музыкальной культуры

Египта, особенно ярко выделялись имена выдающихся музыкантов Абду аль-Хамули, Саида Дервиша и др. Тем не менее влияние египетской музыки на суданскую также было в известной мере ограниченным: это обуславливалось, прежде всего, существенными различиями в их ладовых системах. То, что было естественно для египетской микроинтервалики, совсем не подходило для пентатонического склада, свойственного суданской музыке. В то же время суданцы восприняли идею аккомпанирующей функции инструментального ансамбля. Так, певец, поэт и исполнитель на уде Халиль Фарах (1892-1932), живший некоторое время в Каире, по возвращении в Судан стал использовать в своих выступлениях инструментальный ансамбль, в который помимо уды входили аккордеон, скрипка и несколько ударных инструментов. В результате возникла новая песенная традиция, которая получила название хагибат аль-фан (дословно — «сумма искусств»). Хагибат аль-фан — это выступление одного-двух вокалистов в сопровождении группы певцов, состоящей из двух-четырех человек и инструментального ансамбля, включающего поначалу — в 20-е годы — только ударные, а впоследствии, к началу 40-х годов, также аккордеон, скрипку, блок-флейту и различные идиофоны (треугольник, маракасы и т. д.). К ведущим представителям хагибат аль-фан наряду с Фарахом относятся Сарор и Карома, авторы и исполнители песен. В их творчестве получила дальнейшее развитие традиция исполнения вокальной музыки в сопровождении ансамбля.

Провозглашение независимости Судана (1956 г.) привело к интенсификации международных контактов в области культуры. Особая активность Судана в этой сфере была в значительной мере обусловлена десятилетиями культурной изоляции и застоя как следствия колониальной зависимости. При этом контакты Судана с различными странами имели отличительные черты. Так, с Египтом связи осуществлялись, главным образом, в области музыкального и театрального образования, с Эфиопией и Сомали — в сфере обмена фольклорными группами и т. д. В системе отношений с любой из стран Судан являлся достойным партнером, носителем самобытных культурных традиций.

В течение четверти века независимого развития в Судане сложилась целая система культурных институтов — сохраняя национальную специфику, они в то же время имеют черты общности с большинством стран Ближнего и Среднего Востока. В их числе — Национальный фольклорный ансамбль, созданный в 1961 году, в репертуар которого вошли многие наиболее значительные музыканты и танцоры Судана; Национальный театр (основан в 1962 г.), в его спектаклях музыка играет важную роль; система радиовещания и телевидения (1963 г.), в программах которой немалое место занимают музыкальные передачи; при радиовещании и телевидении созданы оркестры, включающие как европейские, так и ближневосточные инструменты (уд, канун, скрипка и т. д.); Институт музыки и драмы (основан в 1969 г.), где воспитываются национальные кадры музыкантов.

В стране развиваются формы концертной жизни, Судан принимает более широкое участие не только в региональных, но и в международных фестивалях, симпозиумах, конференциях и т. д.

Развитие современной музыкальной культуры ставит перед Суданом ряд проблем, общих для стран Ближнего и Среднего Востока: сохранение музыкального наследия, бытование фольклора в современных условиях, место традиционного музыканта в изменившейся социальной структуре общества и т. д.

С особой остротой встают вопросы композиторского творчества, профессионального образования, исполнения новых произведений, формирования квалифицированной аудитории. И, конечно, одной из тревожнейших проблем остается поп-музыка, распространение которой в Судане, как и в большинстве стран Ближнего и Среднего Востока, практически не контролируется.

Все сказанное отнюдь не означает интегрированности Судана в системе музыкальных традиций Ближнего и Среднего Востока: как показывает опыт, наряду с тенденциями, общими практически для всех стран названного региона, все более заметным становится подчеркнутое внимание к местным, самобытным традициям. Именно эта диалектика — сочетание религиозных, национальных и вокальных традиций — во многом определяет современный этап развития музыкальных культур стран Азии и Африки, в том числе и Судана.

Татьяна МОРОЗОВА

(Москва)

РАБИНДРОШОНГИТ И ТРАДИЦИИ ИНДИЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

(Рага в творчестве Р. Тагора)

Одной из важнейших сфер художественной культуры Индии, требующих научного осмысления, является музыкальное искусство, творчество индийских композиторов и музыкантов прошлого и настоящего. Рабиндранат Тагор, снискавший мировую славу поэт, писатель, публицист, просветитель, известен в Индии и как выдающийся музыкальный деятель. Его музыкальное творчество базируется на богатейшем фундаменте индийской музыкальной культуры — классической и народной, и в то же время являет собой пример смелого новаторского подхода к переосмыслению древних музыкальных канонов, плодотворного диалога музыкальных культур Востока и Запада. «Рабиндршонгит» — «Музыка Рабиндраната» сыграла важную роль в определении новых путей развития индийской национальной музыкальной культуры. На сегодняшний день актуальными являются многие новаторские приемы, нашедшие отражение в творчестве Р. Тагора, в области раги, тала, формообразования.

Процесс их становления и утверждения был достаточно сложным и требовал времени для того, чтобы преодолеть сопротивление консервативно настроенных музыкантов. Отвечая на критику, Р. Тагор писал: «...Индия — великая древняя страна, в которой в течение многих веков развивалась музыкальная культура. Если бы я ее отверг, то нигде не нашел бы почвы под ногами... Свидетелям моих ранних сочинений, основанных на классической музыке Хиндустани, придется подождать приговора будущего. Даже если бы мне хотелось отвергнуть классическую основу, я просто не смог бы этого сделать, потому что из этой музыки и исходит мое вдохновение. Однако я никогда не соглашусь с теми воинствующими ортодоксами, которые пытаются задержать естественное развитие музыки. Люди, вроде меня, рождены для того, чтобы бороться с теми, кто не видит места для нового, свежего, что несет с собой новое время, имея

своей основой классическую индийскую музыку»¹. Это высказывание Р. Тагора говорит о глубокой проницательности автора, проникновении в существо протекавших в то время сложных процессов борьбы за утверждение новых тенденций в музыкальном искусстве Индии.

При анализе нововведений Р. Тагора в индийскую вокальную культуру нельзя не поразиться той внутренней убежденности, с которой он подходил к изменению традиционных принципов классической музыки, если они становились препятствием на пути воплощения его творческих замыслов. Одним из доказательств этого является самостоятельное отношение композитора к непрекаемой системе раг — рагини.

Воспринятая Р. Тагором еще с детства как естественная и неотъемлемая часть индийской классической музыки, рага органично вошла в его творчество. Он неоднократно говорил, что в музыке ни одной другой страны он не может найти такого многообразия чувств, которое могут выразить индийские раги. «Когда утром я слышу Бхайро, меня охватывает какое-то приятное ощущение, Рамкали — я чувствую, что сейчас мир откроется передо мной, Пуроби — как будто в доме сидит вдова и плачет, а когда слушаю Бхупали — то словно кто-то говорит: перестань печалиться и приезжай... Парадж — уставшая ночь, Шахана — глубокая мысль, поэтому ее играют во время свадьбы, Канара — в полутьме любимая идет к своему возлюбленному, Кхаммадж — глубокое чувство печали...»²

Рага представляет собой особый тип ладовой организации, основанной на следующих взаимосвязанных музыкальных комплексах:

— определенный состав звукоряда (джати) с обусловленным порядком последовательности движения звуков вверх и вниз;

— характерная интонационность, выраженная типическими мелодическими оборотами (пакад) с тяготением к главным опорным звукам (вади и самвади), а также рядом специфических орнаментальных и -ритмических свойств (последнее не следует смешивать с талом, т. е. конкретными метроритмическими схемами);

— эмоциональная образность (раса)³.

В качестве характеристики образно-эмоциональной сферы раг редко выступает конкретно какая-либо из девяти известных рас. Они представляют собой лишь основные типизированные эмоциональные категории и не могут отразить все тонкие оттенки, присущие настроению и характеру исключительно индивидуальных по своей природе раг. По той же причине очень часто эмоциональная сфера одной раги может сочетать оттенки разных рас. Например, Хастья и Вир, Срингер и Каруна и т. д.

Согласно индийскому эмоционально-звуковому символизму, все времена года, а также часы суток ассоциируются с определенными группами раг, а потому и музыкальные композиции, создаваемые на основе той или иной раги,

¹ Тагор Р. Шонгит-чинта (Мысли о музыке). — Калькутта, 1966. С. 136 (на бенгали).

² Гухотхакурота Ш. Рабиндро-шонгитэр дхара. — Калькутта, 1965. С. 122 (на бенгали).

³ Раса (эмоция) в свою очередь выступает как самостоятельная понятийная категория, применяемая не только в музыке, но и в индийской поэзии и драме. Насчитывается 9 основных рас: Срингар — любовь, эротика; Хастья — радость; Каруна — жалость, сострадание; Роудра — гнев; Вир — героизм, вдохновение; Бхайнок — страх; Бибхатса — отвращение, ненависть; Адбхут — изумление, восторг; Шанта — покой. Каждой из этих рас предписываются отношение к одному из богов, определенный цвет, движения и т. д.

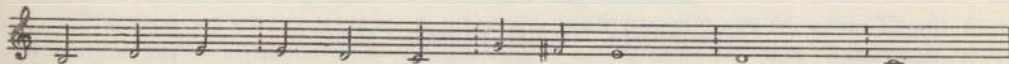
должны исполняться в соответствующее ей время. Подобное «музыкально-временное согласие» способно вызвать у слушателя соответствующее настроение радости или грусти, уныния или воодушевления, восторга, томления и т. д., а также передавать связь человеческих чувств с различными явлениями природы.

Теоретически можно образовать бесконечное множество раг, практически же — употребляется около трехсот. В отличие от европейской тонально-гармонической системы, раги и их звукоряды не соотносятся между собой по разновременным уровням. В связи с этим из семи основных ступеней индийского звукоряда, именуемых *са, ре, га, ма, па, джа, ни* (по своему интервальному соотношению соответствующих европейскому диатоническому звукоряду *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*), основным тоном, т. е. первой ступенью для всех раг является нота *са*, высотный уровень которой устанавливается музыкантами индивидуально.

Среди музыкальных произведений Р. Тагора есть много блестящих примеров чисто традиционного применения раги. При знакомстве с его сочинениями только раннего периода можно обнаружить присутствие в них более чем 80 раг. Однако нередко сила его таланта «входила в противоречие» со строгостью законов данной раги, и тогда он больше доверял своему художественному чутью, нежели вековым традициям.

Порой сам ход мелодического развития песни подсказывал композитору применение звука, не свойственного звукоряду данной раги. В таком случае он, не колеблясь, допускал подобное нарушение. Приведем, например, песню «Бутоны осыпают путь» («Эй удаши хаойар потхе»). Она написана в вечерней раге Иман⁴. Ее образно-эмоциональная сфера (раса) яркая, радостная. Основной состав звукоряда (джати): *до, ре, ми, фа-диез, соль, ля, си, до; до, си, ля, соль, фа-диез, ми, ре, до*. Главные опорные звуки: *вади — ми, самвади — си*. Мелодический базис (пакад):

1



Вначале мелодика указанной песни развивается в соответствии с ладово-интонационной основой раги Иман. Но неожиданно, в начале третьей части песни, появляется четырехкратно повторенный *ре-бемоль* (вместо положенного *ре*) и тут же вскоре в виде орнаментального звука проходит *фа* (вместо *фа-диез*). Звучание обеих этих нот своим внезапным появлением придает мелодике легкий оттенок томления. Следует отметить, что, хотя кроме этих «инородных» звуков в мелодике песни нет больше никаких нарушений правил раги Иман, тем не менее общий характер ее эмоциональной сферы отличается от предписываемой ей расы. Вместо обычного радостного характера здесь ощущается большая лиричность и определенный оттенок грусти. Именно эта эмоциональная сфера соответствует идее песни, тонко переданной автором в поэтических образах и мелодических интонациях.

⁴ Здесь и далее дается краткая характеристика раг, с указанием лишь их основных свойств.

Подобное обстоятельство — придание раге новой эмоциональной окраски — встречается у Р. Тагора весьма часто. Безусловно, это свидетельствует об исключительно индивидуальном и чутком восприятии композитором раги, в которой он увидел значительно большие выразительные возможности. В частности, он позволил себе усомниться в непререкаемости традиционной взаимосвязи эмоциональных оттенков раг с эмоциональным миром человека и природы. Так, согласно установившимся канонам, рага Маллар и ряд других, родственных ей, призваны передавать в создаваемых на их основе мелодиях настроение дождливого сезона — давящую атмосферу тяжелых наплывающих туч, которые вызывают у человека чувства тоски, печали, безысходности... — примерно так характеризуется эмоциональная сфера упомянутых раг.

Не отрицая подобной трактовки связи настроения человека с сезоном дождей, Р. Тагор, однако, не мог удовлетвориться ею как единственно возможной. Разве приближение дождя не может рождать у человека и другие, радостные чувства, которые неоднократно возникали у него и у тысяч его соотечественников. «...В земледельческих странах первая дождевая капля наполняет сердца простых людей великой радостью. Когда тучи постепенно обволакивают небо, радость летит от сердца к сердцу, от деревни к деревне», — так сам Тагор поясняет содержание одной из своих песен «Сердце мое пляшет словно павлин»⁵.

При создании этой песни Тагор избирает (опять же!) рагу Иман, на сей раз именно для воплощения традиционно присущего ей исключительно яркого и, своего рода, «победного» характера. Но по традиционному предписанию рага Иман ни в коем случае не может быть использована для выражения образов сезона дождей! Хотя подобный выбор мог вызвать осуждение строгих ревнителей классических принципов, Р. Тагор идет на столь «незаконное» применение раги, потому что именно она с ее острой повышенной IV ступенью (на основе натурального мажора) в сочетании с быстрым темпом и своеобразным ритмическим развитием больше всего, по его мнению, отвечает рождающимся чувствам:

„СЕРДЦЕ МОЁ ПЛЯШЕТ СЛОВНО ПАВЛИН...“

(отрывок, I и II части)
рага ИМАН

2 Очень быстро

ри - дой а - мар на - че рэ а - джи - ке
мо - ю рэ - ро мо - то на - че рэ,
на - че рэ.

⁵ Рабиндранат Тагор — друг Советского Союза // Сб. документов и материалов. — М., 1961. С. 88.

Музыкальный фрагмент с четырьмя станами нот и русскими текстами:

Шо - то бо - ро - нэр бха - бо - уч - чхаш
 ко - ла - пэ - ро мо - то ко - рэ - чхе би - каш,
 а - ку - ле по - ран а - ка - шэ ча - хи - я
 уль - ля - шэ ка - рэ джа - че рэ.

*) Повторить от начала первые 12 тактов.

Обратимся к другой раге — Бхайрави. Это рага позднего утра, ее эмоциональная сфера характеризуется спокойным, серьезным, даже несколько грустным настроением; основной состав звукоряда: вад *фа* (или *до*), самвади — *до* (или *соль*); мелодический базис (пакад):

Музыкальный фрагмент, иллюстрирующий мелодический базис (пакад) раги Бхайрави.

Это одна из наиболее любимых раг Тагора, и восприятие им этой раги также исключительно индивидуально. Если традиционно Бхайрави предполагает серьезный и даже несколько печальный характер музыки, то в дхрупате Тагора «Радость — ты Бог» мы встречаемся с иным «прочтением» этой раги. Здесь композитору удалось выразить необыкновенно сильное, возвышенное чувство радости, вызванное ощущением величия мироздания.

В одной из своих статей о классической индийской музыке Тагор писал: «Слушая звуки музыкальной композиции, созданной по раге Бхайрави, я чувствую, как в сердце рождается какое-то необыкновенное ощущение всего мира...»⁶. Это высказывание Р. Тагора является прекрасной иллюстрацией к его собственному произведению.

„РАДОСТЬ-ТЫ БОГ“

(отрывок, I и II части)
 рага БХАЙРАВИ.

Музыкальный фрагмент «Радость — ты Бог» (отрывок, I и II части) в раге Бхайрави. Темп: 3 тал ШУРПХАК.

Ритмическая нотация: 10 | 2 | 3

Текст под ритмом: дха гхэрэ наг ди гхэрэ наг год ди гхэрэ наг

Мелодическая нотация: а - нон - до ту - ми

⁶ Тагор Р. Шонгит-чинта. — Калькутта, 1966. С. 193 (на бенгали).

ша - ми, мой - го - ле ту - ми,
 ту - ми хэ мо - ха - шун - до - ро,
 жи - бо - но - на - тхо.
 а - нон - до ту - ми.
 Шо - хэ ау - ххэ то - ма - ри ба - ни
 джа - го - ро - но да - ба
 а - ни,
 на - ши - ба да - ру - но о - бо -
 - ша - до.
 а - нон - до ту - ми.

Рага для Р. Тагора — основа музыкального мышления, но он был против отношения к ней как к понятию раз и навсегда установленному и неизменному. Осознавая более широкие возможности применения раги, он постепенно приходит к достаточно свободному, творческому переосмыслению установленных правил. Путем слияния различных звукорядов и эмоциональных оттенков композитор стремился достичь в своих произведениях большей глубины отражаемых чувств и гибкости в смене настроений, которыми так богаты его поэтические тексты.

Наличие собственной художественной концепции позволило Р. Тагору внести ряд существенных изменений в незыблемые законы классической индийской музыки. Как большой художник, глубоко чувствующий национальную природу индийского мелоса, он видел его будущее не в ревностной охране традиционных форм, а в их динамичном развитии в тесной связи с жизнью и историей страны.

МИГРАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ СРЕДНЕВОСТОЧНОГО РЕГИОНА НА ЗАПАД В ЭПОХУ РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Тема настоящего сообщения подсказана богатым культурным наследием народов Среднего Востока. Здесь, на земле древней Согдианы, особенно ярко воспринимаются факты, свидетельствующие о далеком прошлом этой страны. Воспетая в Авесте, священной книге зороастрийцев, как «вторая обитель благословения, богатая людьми и скотом», Согдиана (Согд) располагала многими достижениями в различных областях. Раскопки на Афрасиабе, столице древнего Согда, открыли миру высокий уровень развития изобразительного искусства и художественных ремесел, поведали о разносторонних культурных связях Согда с ближними и дальними странами.

По всем данным, значительного уровня достигло в Согдиане и музыкальное искусство, о чем свидетельствуют терракотовые фигурки музыкантов, в изобилии встречающиеся на Афрасиабе¹. Очевидно, это связано с важной ролью музыки в жизни согдийцев, ее активным участием во всенародных празднествах, в культовых обрядах.

Если судить по терракотам Афрасиаба, излюбленным инструментом согдийцев была «короткая лютня» — инструмент с большим корпусом округлой или грушевидной формы, с короткой шейкой, заканчивавшейся отогнутой назад головкой (рис. 1).

Струн у нее обычно четыре, реже три; играли плектром и без него (датируется I в. до н. э.— III в. н. э.).

Лютня аналогичного вида, иногда слегка варьируемого, встречается при раскопках древней Маргианы, древнего Хорезма, Бактрии. Широкую известность приобрела глиняная скульптура лютнистки из Северной Бактрии, благодаря известным публикациям Г. А. Пугаченковой² (рис. 2). В мелкой скульптуре Бактрии тоже запечатлены образы лютнисток (рис. 3). На одной из терракот (к сожалению, не сохранившейся полностью) хорошо просматривается типичный признак короткой лютни: круто отогнутая назад головка (датируется I в. до н. э.)³.

Короткую лютню мы встречаем и в памятниках культуры Северной Индии, относящихся к тому же времени, например, на знаменитых рельефах Гандхары⁴. Она в изобилии представлена на иранских серебряных сосудах VII—IX вв. Словом, ареал распространения лютни в пределах средневосточного региона весьма широк.

¹ Мешкерис В. А. Терракоты самаркандского музея: Каталог.— Л., 1962. Ее же. Коропластика Согда.— Душанбе, 1977.

² Пугаченкова Г. А. Девушка с лютней в скульптуре Халчаяна // Культура античного мира.— М., 1966; Ее же. Скульптура Халчаяна.— М., 1971.

³ Вызго Т. С. Изображение музыкантов в короупластике Дальверзинтепе // Дальверзинтепе.— Ташкент, 1972. С. 165—171.

⁴ Marshall J. The buddhist art of Gandhâra.— Cambridge, 1960. P. 41. F. 65.



Согдиец
(Афрасиаб)



Лютнистка
(Бактрия)

Другим популярным на Среднем Востоке инструментом была арфа. Она существовала в двух разновидностях: дуговая — в Индии, угловая — в Иране и Средней Азии. Раннее бытование угловой арфы в Согде подтверждено терракотами Афрасиаба (рис. 4), тоже датируемыми рубежом н. э. На рисунке 4 мы видим типичный образец струнного инструмента — угловой арфы со слегка изогнутым резонатором.

Монументальные рельефы Так-и Бустана (VII в.) — подлинный памятник угловой арфе, занимавшей высокое положение на иерархической лестнице многочисленных видов музыкального инструментария средневекового Ирана⁵ (рис. 5).

Угловая арфа, как и короткая лютня, сохраняет свое важное значение в музыкальной жизни Средней Азии и Ирана в эпоху раннего средневековья. Один из примеров (рис. 6) — роспись зала дворца правителей Уструшаны (территория современного Таджикистана). Здесь представлены знатные воины, играющие на лютне и угловой арфе (датируется VII—IX вв. н. э.)⁶.

⁵ Tag-i Bustan, I, Plates.— Tokyo, 1968. Pl. LIX.

⁶ Негматов Н. Н. О живописи дворца афшинов Уструшаны // Сов. археология. 1973. № 3.



Лютнистка
(Сев. Бактрия)



Музыкант с угловой арфой
(Афрасиаб)



Рельеф
Так-и Бустана



Роспись дворца
правителей Устуншаны

Удивительна дальнейшая судьба этих исконных представителей средневосточного инструментария! В связи с образованием огромного по территориальным масштабам государственного объединения — арабского халифата, включившего в орбиту своего влияния многие страны, культурные (в том числе и музыкальные) достижения народов Востока стали известны на Западе. Е. Э. Бертельс писал: «Завоевание Персии арабами повело к расширению влияния персидской музыки, и вся область Халифата от Андалузии (Испания) до пределов Индии так или иначе подпала под ее влияние»⁷. В бесспорно верное это положение внесем небольшое уточнение: данные современной исторической науки доказывают, что то было влияние не только персидской, но и среднеазиатской музыки, во всяком случае, применительно к инструментарии. Памятники изобразительного искусства присредиземноморских стран на многих примерах позволяют проследить движение музыкальных инструментов с Востока на Запад на протяжении нескольких веков (начиная с VIII в.).

У нас нет данных, которые позволили бы точно определить место и дату рождения короткой лютни, но мы знаем, что ко времени арабских завоеваний в Согде и Иране она уже была инструментом, активно участвовавшим в общественной жизни. В VII—VIII вв. весь исламский мир освоил согдийско-иран-

⁷ Бертельс Е. Э. Теория музыки в современной Персии // Муз. этнография.— Л., 1926. С. 29.



Уд (миниатюра)

скую лютню, окрещенную в то время арабским названием аль-уд. Попав через посредство арабов в Испанию, лютня в последующие столетия «покоряет» всю Европу. Не претерпев существенных изменений, согдийско-иранская лютня легко вошла в европейскую музыкальную практику под транскрибированными наименованиями, производными от арабского аль-уд: *испанск. Laud, французск. Luth, немецк. Laute* и т. п. Множество изображений лютни в памятниках материальной культуры и искусства средневековой Европы сохранило нам облик этого инструмента.

Напомню испанскую шкатулку слоновой кости, датируемую XI веком. Она украшена изображениями нескольких фигур, одна из них держит лютню⁸. Характерно отогнута назад головка, на которой расположены шесть колков, короткая шейка, довольно большой корпус грушевидной формы — все очень напоминает среднеазиатскую лютню, изображенную на памятниках начала н. э.

Богатый для сравнения материал содержит миниатюры в книге о шахматах («Шатранг»), созданные в Толедо в правление короля Альфонса Мудрого (XIII в.). На одной из них знатные дамы играют в шахматы под звуки лютни.

⁸ Musikgeschichte in Bildern. Bd. III, L. 2, Abb. 25.— Leipzig, 1977.



Ансамбль трех музыкантш

Как персонажи, так и обстановка типичны для испанской придворной среды того времени. Типична и лютя, точнее — уд, описанный учеными и воспетый поэтами Востока⁹ (рис. 7).

Начиная с XIII и вплоть до XVII века число изображений люти в европейском искусстве возрастает. Нет возможности даже перечислить их все. Назову лишь одну работу — групповой портрет «Музыкантши» нидерландской школы (имя художника осталось неизвестным), представленную в коллекциях Эрмитажа. Картина может служить доказательством органичного вхождения восточного уда в европейский музыкальный быт. На картине — любительский ансамбль трех юных девушек, музицирующих в семейном кругу. В руках одной из них — типичная для Европы лютя (рис. 8). Но она же — и типичный восточный уд!

Восприняв и освоив старинный инструмент средневосточного региона, европейские музыканты подчинили его своим эстетическим запросам. На основе простых танцевальных форм народной музыки (испанской, итальянской, французской, немецкой) в творчестве европейских лютистов возник новый музыкальный стиль, положивший начало развитию культуры инструментализма, складыванию новых жанров и форм гомофонной музыки, новых видов ансамблевого музицирования.

⁹ Alfonso X, el Sabio. Das spanische Schahzabelbuch des Königs Alfonso der Weisen von Jahre 1283.— Leipzig, 1913. Abb. XLIII.



Исполнители на арфе

В отличие от лютни, арфа претерпевает в Европе существенные изменения. Но это не сразу. На одной из миниатюр книги о шахматах («Шатранг») мы видим арфу (рис. 9), абсолютно подобную арфам Средней Азии и Ирана. В этом нетрудно убедиться, сопоставив три образца арф: из Афрасиаба (рис. 4), из Уструшаны (рис. 6), из испанской книги «Шатранг» (рис. 9).

Сравнительно рано у европейской арфы появляется принципиально важная деталь: вертикальный стержень, соединенный одним концом с резонатором, другим — со струнодержателем. По мнению К. Закса, это новшество — типичная черта конструкции европейской арфы — обеспечивало возможность более сильного натяжения струн, а тем самым расширяло перспективу дальнейшего совершенствования инструмента¹⁰.

Восточные инструменты можно также обнаружить и среди распространившихся в средневековой Европе аэрофонов и мембранофонов. Ограничимся одним примером, поперечной флейтой, инструментом, как известно, не характерным ни для античной Греции, ни для Египта, но зато весьма характерным для некоторых стран средневекового региона (особенно Индии, отчасти — Согда).

Любопытная параллель: терракотовый флейтист из Афрасиаба (первые века н. э.) (рис. 10)¹¹ и обезьяна-флейтистка на серебряной чаше из Бактрии (рис. 11)¹². Их интересно сопоставить с каменной флейтисткой из Гандхары

¹⁰ Закс К. Музыкально-исторические воззрения и инструменты древних греков // Музыкальная культура Древнего мира. — Л., 1937. С. 152. Рис. 22.

¹¹ Мешкерис В. А. Терракоты самаркандского музея // Цит. изд. Табл. 9, 100.

¹² Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана. — М., 1965.



Флейтист
(Афрасиаб)

(I в. н. э.)¹³ и играющим на флейте ангелом на немецкой миниатюре XII века¹⁴. По мнению Курта Закса, поперечная флейта — инструмент восточный по происхождению — попала в Европу (Германию) через Византию в период раннего средневековья¹⁵. При всем различии персонажей, на всех четырех изображениях ясно виден один и тот же инструмент — поперечная флейта с несколькими пальцевыми отверстиями.

Итак, какой итог? Прежде всего поражает обилие параллелей. Конечно, не всегда это можно рассматривать как результат влияния одних культур на другие. Но в ряде случаев (а их немало!) путь движения музыкальных инструментов совершенно очевиден. Он ведет из стран Ближнего Востока (Иран, Средняя Азия, Северная Индия), на Запад — или через Византию, или, что

Табл. 130; Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии: Исторические очерки.— М., 1980. С. 57—59. Ил. 34.

¹³ Foucher A. L'art greco-bouddhique du Gandhâra.— Paris, 1951. Op. cit. F. 2, Fig. 147; Marschall J. The bouddhist art of Gandhâra.— Op. cit. Pl. 56. Fig. 82.

¹⁴ Sachs C. Handbuch des Musikinstrumentenkunde.— Leipzig, 1930. S. 309. Abb. 133.

¹⁵ Sachs C. Op. cit. S. 309.



Обезьяна-флейтистка
(Бактрия)

очевидней, вдоль южного побережья Средиземного моря — на юго-запад Европы. С наибольшей ясностью миграция восточных инструментов прослеживается на примерах короткой лютни, угловой арфы, поперечной флейты, некоторых видов ударных.

Важную роль в культурном обогащении Европы сыграли арабы, освоившие и распространившие высокие достижения художественных культур разных народов Востока.

Мое сообщение может служить иллюстрацией к мысли, высказанной Г. В. Келдышем в его вступительном слове в день открытия симпозиума: неверно думать, будто музыкальному мышлению людей Востока и Запада изначально присущи какие-то принципиальные отличия. Весь исторический опыт, сам факт сравнительно легкой усвояемости достижений одних культур культурами других народов говорит об общности изначальных, корневых истоков музыкального мышления людей разных стран и континентов. В этом свете отчетливо вырисовывается значение преемственности как важного фактора мирового прогресса.

Разрешите мне закончить сообщение словами академика Д. С. Лихачева, весьма актуальными для нашего времени: «Культура объединяет народы. Чем выше культура нации, тем больше в ней нуждаются соседи и последующие поколения, тем больше она сама нуждается в освоении других культур»¹⁶.

¹⁶ Лихачев Д. С. Искусство памяти и память искусства // Литературная газета. 1982. 15 дек. С. 4.

Юрген ЭЛЬСНЕР
(ГДР)

ЗАПАДНО-ВОСТОЧНЫЕ СВЯЗИ КЛАССИЧЕСКОЙ АЛЖИРСКОЙ МУЗЫКИ

Сегодня уже не нужно доказывать то, что процесс взаимодействия играл важную роль в развитии музыкальных культур. Это утверждение справедливо и в отношении классических региональных традиций тех районов, которые были завоеваны древней арабско-исламской империей. Тем не менее сейчас довольно трудно, порой почти невозможно, проследить пути, действие и трансформацию побуждений, влияний и форм преемственности и выявить, таким образом, процессы транскulturации, усвоения чужого, непривычного в звучании и функции музыки, определить их значение для развития музыкальной культуры определенного общества. Однако именно это представляет в настоящее время большой практический и теоретический интерес, учитывая происходящий во всем мире процесс формирования национальных государств и наций, их борьбу за независимость и самостоятельное развитие. Имеются в виду не только международные связи, влияния и процессы усвоения, но также и интеграция местных и этнических традиций в формирующуюся национальную культуру. Знания такого рода исторических процессов в известной мере помогают понять пути культурного развития, а также необходимость и возможность межэтнического, межсоциального, межрегионального и международного взаимодействия. То, что несмотря на усвоение ионационального музыкально-культурного богатства, развитие национальных музыкальных культур всегда является, в основном, результатом собственной деятельности и созидательной силы, выполнения собственных исторически поставленных задач, справедливо на всех ступенях общественного развития. При этом остается открытым вопрос, насколько изменилось соотношение между усвоенным и собственными достижениями, между транскulturацией и собственной динамикой, насколько тенденции интернационализации изменили структуру культурных достижений, что само по себе скорее связано с высокими творческими запросами в сфере духовной, а не с ослаблением, снижением национальной творческой силы.

В технической сфере такое изменение особенно заметно. Казалось, что создаваемые в ранние периоды локально ограниченные творения были более самобытными. Но это только так казалось, ибо не учитывался решающий момент — количество достижений в единицу времени, т. е. производительности того или иного общества.

Эти достижения были рассчитаны на более или менее долговременное собственное потребление, в то время как сегодня обобществление и степень интернационализации культурных творений соответствует другим условиям. Достижения различных народов мира привлекают все больше внимания.

Что касается истории классической алжирской музыки, которая еще мало подтверждена документами¹, то она, так же как и музыка других североафриканских стран, благодаря разносторонним связям, исторически тесно

¹ Репертуарный сборник арабской и мавританской музыки. Коллекция мелодий, увертюр, нубе, прелюдий, песен и т. п., собранная Э.-Н. Яфилем под руководством Ж. Руане (Париж). Elsner J. Instrumentalstücke der Klassischen algerischen Musik.— Algier (в печати).

связана с Ближним и Средним Востоком. Однако определенную трудность представляет выяснение реальной исторической ситуации, направлений, по которым сообщались знания и осуществлялась их преемственность. Ни в коем случае нельзя рассматривать отношения разных культур односторонне, например, с точки зрения влияния Востока на Запад. Против этого свидетельствует предание о том, что после основания Кордовского халифата Омейядов и развития его музыкальной культуры, в том числе андалузских песен, она распространилась на Востоке быстрее, чем на самом Западе. Этому противоречит и то, что Восток перенял мувашшах и многое другое.

Классическая алжирская традиция связывается с понятием нуба (мн. ч. нубат или нуаб, класс. арабск. науба), представляющей собой циклическую серию музыкальных пьес. Этот цикл, претерпевший изменения даже в течение нашего столетия, в настоящее время состоит из семи частей, в то время как в начале века их было девять. По Тлемсенской традиции он включал две вводные инструментальные части мшалия и тушия и пять вокальных частей: мсаддар, бта'ихи, дардж, инсираф, и хлас.

Указанная последовательность неизменна, ее можно лишь сокращать². Подобное постоянство отличает алжирскую нубу от нубы других стран Магриба, что имеет немаловажное значение для выяснения ее истории.

Понятие науба, как неизменная последовательность пьес, впервые подтверждается документами в XIV веке. Оно встречается в комментарии Сафи ад-Дина к «Китаб аль-адвар» (1375 г.), где три следующих друг за другом вокальных сочинения различного характера обозначаются как «науба мураттаба»³. Примерно через сорок лет знаменитый Абд аль-Кадир Ибн Гаиби (ум. 1435) сообщает о состоящей из четырех частей «наубат-е мураттаб», к которой он добавил пятую часть⁴.

Конечно же, термин науба встречается в более ранних документах, в связи с упоминанием о художественных занятиях в начальный период правления Аббасидов. Вначале этот термин обозначал упорядоченные представления различного рода, в том числе и музыкальные, потом также и музыкантов, а в конце концов само произведение⁵. Употребление старого понятия сохранилось до сегодняшнего дня в различных районах. В прибрежном районе, возле древнего королевского города Шихр на востоке Народной Демократической Республики Йемен, небольшие группы музыкантов, которые кроме всего прочего играют еще и на свадьбах, называют ноба⁶. Так же в Индии называются некоторые группы гобоистов и барабанщиков. Они состоят на службе у князей и крупных землевладельцев и обязаны музицировать в определенные часы дня⁷. Эти группы, видимо, продолжают традицию появившихся во времена Аббасидов военных оркестров, которые назвались табл-хана⁸. Старые понятия такого рода сохранились до сегодняшнего дня и в Алжире. Так,

Elsner J. Instrumentalstücke der klassischen algerischen Musik.— Algier (в печати).

² Jalul Jillis-al-Hafnawi Amuqran. Al-Muwaššahat wa-l-azgal. J. I. (Al-Gaza'ir, 1973). S. 37 ff.

³ Комментарии Мавлана Мубарак Шаха к «Китаб аль-адвар» // d'Erlanger R. La musique arabe. J. III.— Paris, 1938. S. 553. Здесь переведено как «организованная навба».

⁴ Макасид аль-альхан.— Тегеран, 1966. С. 104.

⁵ Farmer H. A history of Arabian music.— London, 1967. S. 153f, 198f.

⁶ Интервью Эльснера «Аль-Шахр». 1980. Янв.

⁷ Daniélou A. Soudanien // Musikgeschichte in Bildern. B. 1/4.— Leipzig, 1978. S. 32f.

⁸ Farmer H. Op. cit. S. 199, 206ff.

в Тлемсенском районе шествие жениха по городу, сопровождаемое музыкой, называется «наубат аль-табаррук», а вокально-инструментальное приветствие на утро после свадьбы — «наубат аль-тахни»⁹.

Циклический принцип науба древнее, чем специфически музыкальный термин науба.

В «Китаб аль-агани» подчеркивается оригинальность одного саута знаменитого Исхака аль-Маусили, который мастерски обработан и состоит из нескольких частей. Он начинался нашидом, за которым следовал басит, где использовались различные принципы формы и техники исполнения¹⁰.

Историк аль-Маккари (ок. 1590—1632) приписывает ученику Исхака Зирьябу фиксацию андалузской манеры пения, где чередуются нашид и басит, а также пение типа мухарракат и ахзаг¹¹.

Аль-Фараби, описывающий в своем «Китаб аль-мусики аль-кабир» некоторые жанры, включающие вокальные разделы, дает определенное представление и об уровне развития циклического принципа. Особенно хорошо он знает различные формы вступления (мабда), которые имеют соответствующие названия тарранум, истихлал и нашид и сравнительно с короткими прелюдией, интерлюдией и финалом резко отделяются от последующего вокального раздела¹².

Яснее и более подробно об этом пишет Хасан ибн Ахмад ибн Али аль-Катиб (вторая половина X в.—нач. XI в.), чей труд «Камаль адаб аль-гина» («Совершенное музыкальное образование») недавно стал более доступным¹³ благодаря публикации в Париже и Багдаде. Кроме информации различного рода он содержит главу, посвященную оформлению исполнения пения (XXXVI тартиб аль-гина). В ней говорится: «Певец должен использовать в начале (маглис) и начинать с нашаид (мн. ч. от нашид) и истихлалат (мн. ч. от истихлал), а не легким ритмом (би-ика' ин хафифин). Он должен заканчивать армалом и ахзагом (мн. ч. от рамал и хазаг)»¹⁴. Важным является указание на то, что певцу не обязательно «переходить от одного вида (нау') к другому на одном дыхании (хаззаз), если это не импровизация. Лучше будет, если к сауту можно добавить еще один или два саута. Но если (певец) хочет перейти от одного вида к другому, ему нужно между ними выдержать паузу... Мелодии асват (мн. ч. от саут), которые поются на одном дыхании, должны быть похожи друг на друга или, по крайней мере, близки»¹⁵.

Музыкальные советы, которые дает в своем «Кабус-наме» (1078 г.) писавший на персидском Кей-Кавус, основываются на персидско-хорасанских традициях. Кей-Кавус тоже упоминает об образовании циклов, которые, хотя и следуют в принципе развитию от сложного к легкому, лишь в родовом понятии (хафиф) приближаются к традиции Ближнего Востока. Но в этой

⁹ Galul Jillis-al-Hafnawi Amiqran. Op. cit. S. 38.

¹⁰ Abu'l-Farag al-Isfahani. Kitab al-agani, V, 128.

¹¹ Amnon Shiloah. Analectes, II. S. 88 // al-Hasan Ibn Ahmad Ibn al-Katib. La perfection des Connaissances Musicales.— Paris. 1972. S. 56. Ann. I.

¹² Al-Gahira, 1967. S. 67f. 1160 ff.

¹³ Изд. Закария Юсуф // Al-Mawrid 11/2.— 1973 (Багдад). С. 101. Перевод на франц. яз. и комментарий Амнон Шилоа. Книга дана под другим названием: Совершенствование музыкальных знаний (Париж, 1972).

¹⁴ См. издание Закари Юсуф. С. 145.

¹⁵ Там же. С. 146.

связи появляется термин науба (наубат-е мутриби), который, очевидно, уже имел значение упорядоченного музыкального представления¹⁶. Отсюда всего один лишь шаг к тому, чтобы перенести это обозначение на саму музыку, на серию определенных пьес,— оно встречается в комментарии к «Китаб аль-адвар» и у Ибн Гаиби как науба мураттаба.

Циклический принцип, который предполагается в понятии науба, так же как и в других терминах, связанных с движением от сложного к простому,— принцип, уже более тысячи лет существовавший в художественной музыкальной практике арабско-исламской империи, в известной мере определяет глубоко уходящую в глубь истории общность между столь разными традициями, как узбекско-таджикский макомат и магрибский нубат. Но это не единственный признак общности, хотя региональное развитие, характерное для магрибской классической музыки и лишь недавно вновь осуществляемое в соответствующей музыке Средней Азии, достигло совершенно определенных собственных успехов и создало новые поля соотносительности, которые обуславливают особые различительные черты сегодняшних традиций¹⁷.

В раннюю наубу, по-видимому, включались только вокальные пьесы, что объясняется важнейшим положением вокальной музыки в арабско-исламской культуре. Сегодня же, напротив, немаловажную роль играют инструментальные пьесы. Они есть в каждой магрибской нубе, а в узбекско-таджикском Шашмакоме встречаются даже в виде целых ансамблей. Между тем, уже аль-Фараби писал не только об инструментальных вступлениях, проигрышах и финалах вокальных эпизодов, но и о самостоятельных инструментальных пьесах в форме персидско-хорасанских тара'ик (мн. ч. от тарика) и давашин. Однако, по его мнению, эти пьесы, будучи несовершенными, так как лишены текста, имеют меньшее значение и годятся лишь в виде упражнений для слуха и рук, или прелюдий и проигрышей для совершенных вокальных мелодий¹⁸. В последующие века репертуар инструментальных форм изменился и расширился, и, главное, они приобрели большое значение¹⁹.

В классической алжирской музыке, которая и по сей день существует в устной традиции, инструментальные пьесы являются постоянной составной частью как нубат, включающих множество частей, объединенных такими понятиями, как гарната (Тлемсен), сан'а (Алжир) или ма'луф (Константин), так и небольших нубат аль-неклабат. Инструментальный репертуар охватывает на сегодняшний день всего около пятидесяти пьес, часть из них уже давно забыта. Инструментальные пьесы имели различную функцию и служили увертюрами, проигрышами и финалами. По сей день в Алжире сохранились, главным образом, вступления. Из развернутых проигрышей и финалов пока существует лишь тушия аль-инсирафат из нубы Гриб аль-камал из нуб Гриб и Хсин.

В тунисском ма'луфе, напротив, сохранилось много подобных проигрышей, называемых тушия, а в Марокко — увертюры и проигрышей²⁰.

¹⁶ Jung A. Quellen der klassischen Musiktradition Mittelasiens: Phil. Diss.— Berlin, 1983. S. 53. 140ff.

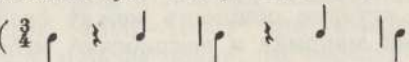
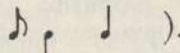
¹⁷ См. диссертацию А. Юнг.

¹⁸ Там же. С. 69.

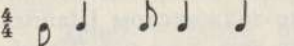
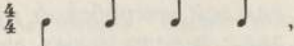
¹⁹ Там же.

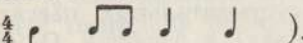
²⁰ Al-Turat al-musiqi al-tunisi. Издание al-Mahad al-Watani lil-musiqi wa-l-tamtil wa-l-raqs. B. 1—9 (Tunis). Guettat M. La musique classique di Maghreb.— Paris, 1980.

В целом инструментальные пьесы классической нубы Алжира называют тушия (классическое арабское таушия — приукрашивание). Но в некоторых случаях нуба начинается и с башрафа, в особенности это относится к константинской традиции. Нубат аль-неклабат, напротив, начинаются с чамбар, но вместо него может исполняться и башраф. Все три названия указывают на различные формы и источники, но их история еще не выяснена и характеристики недостаточно разработаны.

Тушия, видимо, дольше связана с нубой, чем обе другие формы. Она представляет собой инструментальную пьесу одного ритмического периода, а именно, либо мизан ксил ($\frac{3}{4}$ ) , либо мизан башраф ($\frac{4}{4}$ ).

В настоящее время, как правило, более легкий для исполнения и более способный к адаптации башраф вытеснил ксил, который был распространен особенно в Тлемсене и еще сохранился в памяти старых, прочно придерживающихся традиции музыкантов. Например, Тушия Диль Тлемсен.

В Алжире в качестве мизан тушия дается и ритмическая фигура $\frac{4}{4}$  или просто $\frac{4}{4}$  , которую иногда называют мурабба. Она похожа на константинскую форму басраф

$\frac{4}{4}$ ).

В алжирской музыке башраф и чамбар как инструментальные формы, видимо, появились лишь в последнее время. Как следствие турецкого влияния. Но начало они ведут от персидской музыкальной культуры. О давно известной тарика уже комментатор «Китаб аль-адвар» писал, что персы называли это вступление пишру²¹. От них турки переняли пешрев, усовершенствовали его и, кроме всего прочего, передали в свои североафриканские владения²². Как указывает Гюльтекин Орансай, пешрев прошел в османский период различные стадии развития²³. Алжирские башариф (мн. ч. от башраф), очевидно, относятся к ранним.

Если башраф исполняется на основе одноименного ритмического периода, то в алжирской традиции чамбар обычно исполняется сегодня в ритме $\frac{2}{4}$. Чамбар Рамл аль-Майа играют в Тлемсене с мизан на $\frac{7}{4}$, который во всех случаях является изначальным. Его алжирский вариант демонстрирует необычную противоречивость между мелодической и ритмической периодичностью.

Другой пример — Чамбар Рамл аль-Майа. Алжир.

Название чамбар упоминается уже у аль-Макризи (1364—1442)²⁴. Оно обозначает ритм, охватывающий 24 временных единицы. Такая же характе-

²¹ Там же. С. 55.

²² Относительно распространения пишру (пешрав) в Средней Азии см.: Jung A. С. 104.

²³ Oransay G. Die melodische Linie und der Begriff makam der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. — Ankara, 1966. S. 42f.

²⁴ Rouanet J. La musique arabe dans le Maghreb // Lavignac A. Encyclopédie de la musique. 1/5. — Paris, 1922. S. 2863.

ристика дана чамбару и в более поздних трудах Ближнего и Среднего Востока²⁵. Таким образом, остается разрешить противоречие, возникающее между сведениями старинных источников и соответствующей им сегодняшней турецкой практикой, с одной стороны, и алжирскими данными — с другой. Вполне возможно, что в них проявляются региональные особенности — так же, как в башрафе, который в Тунисе претерпел региональные изменения²⁶.

Структура инструментальных пьес алжирской классической музыки крайне разнообразна. Тем не менее в настоящее время нельзя сказать ничего определенного по поводу возникновения этого многообразия форм, скрывающегося за немногими названиями. Помимо всего прочего, оно может быть связано с различными причинами, вызвавшими к жизни отдельные пьесы, с их модусом и условиями передачи. Пока приходится ограничиться констатацией положения вещей, и пусть это будет импульсом для дальнейших исследований.

Преобладающим принципом формального строения инструментальных пьес классической алжирской традиции является объединение их в едином ряду. Он может быть различной протяженности и содержать многообразные модификации. Исключительное явление современного алжирского репертуара составляет заключительная тушия аль-камаль Гриб Тлемсен, имеющая только одну часть, варианты которой повторяются два или три раза. В этом они схожи с проигрышами марокканской нубы, называемыми тушия, которые тоже очень коротки. Здесь можно предположить существование общих корней. С точки зрения мелодической субстанции, очень небольшой является и тушия Мазмум Тлемсен, которая включает лишь два раздела.

В различных инструментальных пьесах мелодические построения развертываются в виде точного или модифицированного повторения. Этот метод сравним с секвенцией и манерой ее игры дуктия и эстампия. Количество выстроенных в ряд двойных вертикалей колеблется от трех до семи. Примерами тому являются тушият Гриб Тлемсен, Зидан Константин и Тлемсен, Сбахат Тлемсен и Гриб Инсираф Алжир. Следует также назвать и башраф Сика Константин, который представляет собой более старинный образец этой формы — без рефрена — и тем самым соответствует тунисскому башрафу.

Последний пример — Башраф Сика Константин.

В конкретных структурах встречаются отступления от общего принципа — различные размеры отдельных частей формы, небольшие внутренние повторы, секвенцирующее мелодическое движение без репризы, многократные повторения, особенно в конце, замедления и т. д.

Наряду с открытыми формами существует много инструментальных пьес с завершающими форму разделами — возвращением к уже прозвучавшим частям. В конце многократно повторяется первая часть (как об этом уже говорилось в связи с некоторыми формами тушия Мазмум Тлемсен). Подобного рода простые замкнутые повторения формы представлены в тушият Майа Алжир и Тлемсен, Зидан Алжир, аль-камал Хсип и Дил Тлемсен, а также в чамабир (мн. ч. от чамбар) Рамл аль-Майа и Сика Алжир. В тушия Рамл аль-Майа Алжир в конце повторяется вторая часть.

²⁵ Джами А. Тратат о музыке / Факсимиле, пер. и комм.— Ташкент, 1960. С. 59 (или лист 445 б).

²⁶ Farza B. Vorwort // al-Turat al-musiqi al-tunisi. Bd. 6.

Еще один пример замкнутой формы — тушия Рашд аль-Дил Тлемсен, построенная симметрично-дугообразно. После трех экспонированных частей, третья из которых представляет собой транспозицию на кварту варьированной второй части, она возвращается сначала ко второй, а потом, в конце, к первой.

Наконец, есть рефренные формы, которые позволяют отнести некоторые константинские башариф к более ранней ступени развития турецкого башраф. Примерами тому являются башариф Дил, Хсип и Ара'изи. Регулярнее всего рефрен используется в башраф Дил. За каждой относительно растянутой строфой (хана) следует рефрен, основная мелодическая линия которого сохраняется в последних разделах и после перемены ритмического периода. Менее ясно построенный башраф Хсин, так же, как и башраф Дил, имеет три куплета, в то время как у Ара'изи их только два. Во всех трех инструментальных пьесах последний куплет повторяется два раза или чаще.

Конечно, в этих заметках, посвященных классической алжирской инструментальной музыке и ее связям с Востоком, затронуты лишь некоторые аспекты. Можно было бы без труда добавить некоторые детали. Следует учесть, однако, что изучение классической алжирской музыки находится пока в начальной стадии, и многое здесь еще неясно. Тонально-мелодическая характеристика ритмическая периодичность, практика исполнения, инструментарий и многое другое не описаны даже с приблизительной точностью. Именно поэтому исследования могут дать много новых сведений, важных и для выявления межрегиональных связей. Так, например, измерения высоты звука, проведенные мною в Национальном институте музыки в Алжире, доказали — в отличие от общепринятого представления о преобладающей в Алжире диатонике, сходной с европейской, — существование так называемых звуков $\frac{3}{4}$ тона, что указывает на связь с восточными музыкальными культурами. А измерения долготы звука показали, что не каждый мизан классической алжирской музыки можно воспринять рационально. Так, в мизан Инсираф, лежащем в основе тушии Гриб Инсираф Алжир, и в предпоследней части нубы, очевидно, сохранились квантитативные черты, истоки которых также следует искать на Востоке.

Традиционная настройка куитра и манера игры на рабабе, которые когда-то были основными инструментами классического алжирского камерного ансамбля, также дают основание подозревать существование региональных связей. Дальнейшие исследования в области репертуара и истории классической алжирской музыки позволяют, таким образом, предполагать, что выявятся ее богатые связи с музыкальными культурами Ближнего и Среднего Востока.

Зоя ТАДЖИКОВА
(Таджикистан)

О МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ БУХАРСКИХ ЖЕНЩИН-СОЗАНДА

«Созанда» именуют музыкантов и певцов, чье искусство связано с семейными обрядами (такими, как свадьба, рождение ребенка, обрезание) и является частью городской традиционной профессиональной культуры. Созанда

известны в республиках Таджикистан и Узбекистан, в городах Бухара, который по-прежнему остается центром этого искусства, Самарканд, Шахрисабз, Душанбе и др. В Закавказье, на Среднем и Ближнем Востоке их называют «сазандар»¹.

Слово «созанда» происходит от персидского «саз» — играющий на сазе (струнно-щипковом инструменте) и от таджикского «соз» — мелодия, мотив, струнно-щипковый инструмент, настройка инструмента. Однако оно обозначает и более широкое понятие — вообще музыканта, играющего на различных народных инструментах соло и в ансамблях.

В древних среднеазиатских культурных центрах, таджикоязычных городах Бухаре и Самарканде, в искусстве созанда откристаллизовались специфические особенности. Оно синкретично, т. е. сочетает в себе пение, танец и игру на музыкальных инструментах, и четко дифференцировано между мужчинами и женщинами, что связано с историко-этнографическими особенностями быта среднеазиатских народов. Группы созанда объединены в ансамбли — даста. Даста женщин-созанда включает до четырех исполнительниц: три дойристки (ведущая — нагорадаст и две — пастнавоз), в обязанности которых входит не только игра на дойре, но и пение разделов «миёнхона» (так называется тип припева в искусстве бухарских созанда), и солистка — певица-танцовщица (бозингар), одновременно использующая кайрок (тип кастанъет) и занг (колокольчики). В процессе исполнения применяет она и предметы домашнего обихода, такие, как пиалы, блюдца. Специфический инструментарий созанда создает яркую, красочную музыкальную палитру и особый ритмо-тембровый колорит.

В даста часто входит отдельно и солистка-танцовщица (бозингар).

Даста мужчин-созанда, называемых в Бухаре еще «джувон», что в переводе с таджикского значит «юноша», образуют различные ансамблевые варианты: сурнай, дойра, кайрок; сурнай, карнай, нагора; сурнай, нагора, две дойры, кайрок и др. Искусство их описано Садриддином Айни в книге «Ёддоштхо» («Воспоминания») ².

Традиция причастности женщин к музыке была известна в глубокой древности у многих народов Востока. Об этом повествуют памятники древней литературы, например Библия (Ветхий завет — XII—III вв. до н. э.). Ценные сведения заключены в «Книге песен» Абу-ль-Фараджа аль-Исфахани (X в.) ³, а также в трудах известных исследователей культуры Востока Адама Меца ⁴, Курта Закса ⁵.

Многообразны факты, свидетельствующие об искусстве женщин в средне-

¹ Атаян Р. Сазандар // Музыкальная энциклопедия — М., 1978. Т. 4. С. 815.

² Садриддин А. Куллиёт.— Душанбе, 1962. Т. 6. С. 17.

³ Абу-ль-Фарадж аль-Исфахани. Книга песен / Пер. с араб. А. В. Халидова, Б. Я. Шифдар.— М., 1980.

⁴ Мец А. Мусульманский Ренессанс / Пер. с нем., предисл. Д. Е. Вертельса.— М., 1966.

⁵ Закс К. Мусульманская культура Египта. Музыкальная культура Сирии. Музыкальная культура Палестины. Музыкальная культура Вавилона и Ассирии // Музыкальная культура древнего мира / Ред. и вступ. статья проф. Р. И. Грубера.— Л., 1937. С. 46—67, 68—73, 74—90, 90—109. Заметим, что Курт Закс особое внимание уделяет инструменту «тоф», как он пишет, «распространенному повсеместно от Месопотамии до Средиземного моря и Нила», на котором играли исключительно женщины (с. 79). В наши дни в разных географических регионах Востока он известен под названиями даф, дэп, дойра.

азиатском регионе. Это терракотовые фигурки музыкантш из Самарканда⁶, относящиеся ко II веку до н. э. — I веку н. э., каменный фриз из Айртама (близ Термеза), датируемый I—II вв. н. э.

Уникальный материал по культуре древнего Согда дают и Пенджабские раскопки (VII—VIII вв.). Среди них деревянная фигурка танцовщицы и арфистки, изображенная на одной из стен.

Женщины-танцовщицы и музыкантши есть и в живописных миниатюрах.

Изучение творчества женщин-созанда началось во второй половине 30-х годов нашего века. О них пишут Е. Е. Романовская, Ю. Кон, Ф. Кароматов, М. Ашрафи, С. Матякубова. Впервые подробное описание всех бухарских танцев женщин-созанда в их традиционной последовательности с включением фрагментов нотных записей музыки созанда дает Н. Х. Нурджанов⁷.

Весь репертуар созанда поется на таджикском языке. Исключение составляют некоторые песни с узбекским текстом — «Улан» (поздравительная песня), «Урлон» («Сын»), «Равона» с текстом «Сочим учи кунгирок» («Завитая челка»).

По структуре вокально-танцевальный цикл созанда состоит из двух частей. Часть первая — «Бози» (или «Кайрокбози»), часть вторая «Занг» (или «Занг-бози»). В «Занг» как дополнение включают «бадеха» (диалоги-дуэты): «Бозубанд» («Браслет»), «Болои хисор рафта буди?» («Был ли ты наверху крепости?») и другие. Цикл завершает «Каландари» («Дервишская») с последующим заключительным танцем «Саргардони» или «Чинак» («Сбор денег»). Каждая часть имеет ряд разделов (даромад — начальный раздел и фурувард — заключительный раздел). Они идентичны по динамике развития, но количество их может быть различным. Как правило, их последовательность определяется принципом постепенного ускорения темпа (от медленных и умеренных к быстрым), смены усулей дойры.

Все разделы неизменно завершаются зажигательным танцем в размере $\frac{6}{8}$ под аккомпанемент трех дойр — «нагора»⁸, который является одновременно и связующим звеном между разделами. Кроме этого, в таких обрядах, как «Саллабандон» («Повязывание чалмы»), «Суннат той» или «Туи писар» («Обрезание») и другие, в разделы «вкрапливаются» мухаммасы. Это приветствия в честь невесты, жениха, их родителей и гостей с подношением пиалы с чаем или с вином. По установившемуся этикету зрительницы в знак благодарности к созанда незамедлительно обращаются с ответным мухаммасом с подношением пиалы с чаем или с другим напитком. Мухаммасы имеют форму рубаи — четверостишия (в отличие от пятистишия в поэзии) и исполняются в речитативно-импровизационной манере на фоне тремоло дойры (рез), либо могут быть прочитаны как стихи без инструментального сопровождения. Очень часто в первую часть «Кайрокбози» современные созанда включают отрывки из Шашмакома, народные узбекские, азербайджанские, афганские, иранские песни.

На непосредственное отношение цикла к определенному этапу свадебного обряда или обрезания указывает песенный раздел, связанный с обрядом. Например, обряд «Гахворабандон» («укладывание в люльку») отмечен песней «Бача-бача,

⁶ Мешкерис В. А. Терракоты самаркандского музея. Каталог.— Л., 1962. С. 26—28.

⁷ Нурджанов Н. Х. Традиция созанда в музыкально-танцевальной культуре таджиков на рубеже XIX—XX веков // Музыка народов Азии и Африки.— М., 1980. С. 111—157.

⁸ Нагора — в терминологии бухарских созанда значит (наряду с названием музыкального инструмента) танцевальный раздел.

джони бача» («Дитя-дитя, милое дитя») или «Лоло бача» («Хорошее дитя»), исполняемой при завершении части «Занг». При обряде «Хинобандон» (букв. «завязывание» или «накладывание хны») или «Суннат той» (обрезание) поют «Ёрам хино мебандат» («Милая прикладывает хну»); в обряде «Саллабандон» («Повязывание чалмы») — «Ёр, дилбарам шумоед(е)» («Моя милая — это Вы»). В части «Зангбози» есть раздел «Маврича» или «Мавриги», указывающий на связь с искусством бухарских мавригихонов, существуют также связи и с Шашмакомом. При всей каноничности структуры цикла, каждая созанда вносит изменения, в зависимости от своих вокальных данных и от степени одаренности. К примеру, «Занг» Тухфахон включает от пяти до восьми разделов с развернутыми даромадами и с несколькими фурувардами. У Олияхон разделы несколько сжаты и почти все песни взяты из репертуара мавригихонов.

Мелодически яркие напевы созанда развиваются в небольшом диапазоне. В даромадах, например, «Сокинома», неторопливый благородный напев начинается в нижнем регистре и с тонического звука. В более быстрых напевах фаровардов мелодия развивается от «вершины». Им, как правило, свойственна некоторая статичность в движении мелодии и моторность, зависящая от эмоциональной динамики. Музыка созанда основывается на диатонических ладах, имеющих внешне сходство с эолийским, дорийским, фригийским. Своеобразную гибкость придает мелодии и ладотональная переменность. В структурном отношении для напевов созанда характерна куплетность.

Особая прелесть, изысканность и изящество мелодии обуславливается многообразием размеров, усулей и зарбов дойры и полиметрией, образующейся сочетанием мелодии с усулями ударных — дойры, занга и кайрока.

Поэтические тексты песен репертуара созанда лирико-любовного содержания. Они изобилуют возвышенными эпитетами, поэтичными сравнениями, символами. В них воспеваются красота и достоинства невесты, жениха, их родителей или роженицы и новорожденного. Например, в разделе «Гуламе, булбуламе» созанда обращается к невесте и жениху, называя образно невесту «гул» («цветок») и жениха «булбул» («соловей»). (Приводится пример первого раздела «Сокинома» из второй части цикла «Занг»).

Профессиональное искусство созанда передается устно от учителя к ученику (устно-шогирд). Каждая опытная созанда в своей группе (даста) воспитывает своих учениц. Только достойная может стать заменой мастера-созанда. В зависимости от присущих ей особых качеств, как во внешнем облике, так и в исполнительской манере, народ присваивает созанда артистический псевдоним, который навсегда за ней закрепляется. Например, Майда, что значит «маленькая», названа из-за небольшого роста; Тилло («золото») — из-за пристрастия к золотым украшениям; Тухфа («дар, подарок») названа так благодаря редкому таланту исполнительницы, который воспринят народом как дар.

Известны имена созанда конца XIX — начала XX в. — Тилло, Майда, Товой Урус, Михали Каркиги, Кундалхон, Червонхон, Ношпотихон, Губур. Среди современных созанда особой популярностью пользуются Тухфахон, Олияхон, Ханно Якубова, Миндалхон. В современные даста входят и мужчины, а с ними и новые для созанда инструменты — тар, рубаб, аккордеон.

Красочное искусство созанда все чаще и чаще обращает на себя внимание композиторов. В своем творчестве они нередко обращаются к их богатому репертуару. Так, в опере Зиёдулло Шахиди «Гуломон» («Рабы») интересно

использована бадеха «Духтари Муллочортори». В симфонической миниатюре Толиба Шахида «Праздничество» звучит напев популярной песни «Бой, бой, бое, абрукаш думи море»). Отдельные фрагменты напевов созанда (в первую очередь, мавригихонов) звучат в вокально-танцевальной сюите известного хафиза Шарифа Джураева «Чорзарб», которую композитор Абдуфаттох Одинаев представил в обработке для симфонического оркестра.

ЗАНГ
(фрагмент)

Исполнители -
Тўҳфахон и её даста

1 M. M. ♩ = 88

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- яккашон** (Yakkashon) - vocal part, treble clef, 2/4 time.
- даста** (Dasta) - vocal part, treble clef, 2/4 time.
- дойрай 1 (нагора-даст)** (Doyrai 1) - vocal part, 3/8 time, starting with a forte dynamic.
- дойрай 2 (паст-навоз)** (Doyrai 2) - vocal part, 3/8 time, starting with a forte dynamic.
- дойрай 3 (паст-навоз)** (Doyrai 3) - vocal part, 3/8 time, starting with a forte dynamic.
- занг** (Zang) - vocal part, 3/8 time, starting with a forte dynamic.
- қарсак** (Qarsak) - instrument part, 3/8 time, starting with a forte dynamic.

The score includes dynamic markings such as *accelerando* and *ad libitum*. The lyrics are written in Cyrillic script below the vocal lines:

Дар миёни чор даръё тахта бандам қардаё

rit. M. M. $\text{♩} = 102$; $\text{♩} = 170$

Боз ме-гӯ-я до-мак тар на-кун хуш-ёр бош

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are "Боз ме-гӯ-я до-мак тар на-кун хуш-ёр бош". The piano accompaniment is written in a bass clef with a 3/8 time signature. The tempo is marked "rit." and the metronome markings are "M. M. ♩ = 102; ♩ = 170". The piano part includes a dynamic marking of *mf* and a 3/8 time signature.

Ҳой, но- за- нин, им- рӯз шу-мо

The second system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are "Ҳой, но- за- нин, им- рӯз шу-мо". The piano accompaniment is written in a bass clef with a 3/8 time signature. The piano part includes a dynamic marking of *f* and a 3/8 time signature.

бо сай - ри гул - зор о - ма - дед
 Ҳай, но - за - нин, им - рӯз шу - мо

The first system of the musical score consists of two vocal staves and four piano accompaniment staves. The vocal staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in a 2/4 time signature. The lyrics are written below the vocal staves, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

бо сай - ри гул - зор о - ма - дед
 Ҳой, бо - (у) - бон бо - ғат ку - шо

The second system continues the musical score with two vocal staves and four piano accompaniment staves. The vocal staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in a 2/4 time signature. The lyrics are written below the vocal staves, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

мо сай - ри бо - рат о - ма - дем
 Хай, но за - нин,

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major (one sharp) with lyrics in Cyrillic. The lower staff is a piano accompaniment. The lyrics are: "мо сай - ри бо - рат о - ма - дем" and "Хай, но за - нин,". The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

им - рӯз шу - мо бо сай - ри гул - зор о - ма - дем

The second system continues the musical score. It features the same vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "им - рӯз шу - мо бо сай - ри гул - зор о - ма - дем". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and chordal structures.

Хой, бар гу-лат ко-ре на-до-рем, як та-мо-шо ме-ку-нем

This system contains a vocal melody line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment consists of four staves: the top two are a grand staff (treble and bass clefs), and the bottom two are a four-part setting of the vocal line. Vertical dashed lines indicate the bar structure.

Хой, но-за-нин, им-рӯз шу-мо бо сай-ри, гул-зор о-ма-дад

This system continues the musical score with a vocal melody line and a piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment consists of four staves: the top two are a grand staff (treble and bass clefs), and the bottom two are a four-part setting of the vocal line. Vertical dashed lines indicate the bar structure.

УЗБЕКСКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ АЗИИ

Главные проблемы в изучении классической музыки Юго-Западной и Средней Азии возникли и возникают в связи с важными для ее существования условиями, которые в значительной степени диктуют выбор методологии и методики исследовательского процесса. Мы имеем дело со сложным феноменом, в котором перед исследователем предстает комплекс противоположных и даже противоречивых черт: искусство необыкновенной исторической глубины является в то же время «антиисторическим», синхроническим, единоразовым; рожденное как коллективное и анонимное, оно выражается как индивидуальное, субъективное и интуитивное; искусство, сохраняющее глубоко упроченные структурные образцы, и в то же время импровизационное, в значительной степени зависящее от творческой индивидуальности композитора-исполнителя. В этом образце музыкального произведения преобладающим признаком является, пожалуй, специфическое противостояние того, что стабильно и прочно, что создает преемственность и однородность передаваемым устно культурным ценностям, и того, что изменчиво, случайно и преходяще в культуре.

Можно полагать, что двойственность природы классической музыки Средней и Юго-Западной Азии представляет собой важнейший существенный ее признак.

Поиски упрочившихся норм, ценностей и образцов в музыке арабско-тюркско-персидского региона привлекли внимание музыковедов к разного рода литературным источникам, прежде всего к теоретическим трактатам, которые являются, в принципе, главной базой исторической реконструкции, а также единственно разумной, пожалуй, основой для современной интерпретации музыки. Нет сомнений, что анализ источников, особенно старинных и старейших, становится сегодня весьма специальной, зачастую замкнутой областью музыковедческих исследований.

Точно так же при изучении звучащего, исполняемого музыкального произведения главным предметом дискуссии становится поиск главенствующих и неизменных норм. Однако исследования и анализы затрагивают здесь прежде всего технико-звуковой аспект музыкальных явлений. Это ограничение привело к преобладанию все более специализированного музыковедческого описания над этнологическим. Поэтому наши знания о музыке Юго-Западной и Средней Азии предстают сегодня как красочная мозаика моделей, выявляющих внешнюю (звуковую) разновидность явлений и упускающих из виду ее существенную обусловленность и функции.

Исследования в области классической музыки интересующего нас района Азии распадаются на две отдельные дисциплины по предмету, применяемым методам и получаемым результатам. Первая из них — изучение источников, она занимается прежде всего теорией музыки. Вторая — область музыковед-

ческих и этномузыковедческих исследований — ориентирована, главным образом, на изучение современной музыкальной практики.

Среди музыковедов, представляющих обе области, господствует убеждение, что теоретический синтез, полученный на основе многочисленных, тщательно изученных трактатов арабско-мусульманского круга, в принципе, неадекватен реалиям современной практики. Поэтому так редки попытки перебросить мост между прошлым и настоящим музыкальной культуры. Эту ситуацию удачно характеризует профессор Ш. Аммон в статье, посвященной арабской концепции лада¹. К сожалению, пишет он, этномузыковеды в минимальной степени интересуются историческими источниками. Не лишне добавить, что дискуссия о некоторых понятиях, кардинальных для музыкальной концепции этого региона, ведется почти в отрыве от созданного здесь весьма богатого в познавательном отношении и интересного теоретического наследия.

Есть много причин неблагоприятного разделения нашей дисциплины на историко-теоретическую и этномузыковедческую. Мне хотелось бы указать на одну из них. Хорошо известно, что и музыка, и музыковедение, развивавшиеся на протяжении веков на Ближнем и Среднем Востоке, не были обособленными и автономными. Они глубоко и всесторонне увязаны со всем комплексом понятий и концепций, организующих окружающую человека действительность. В азиатской традиции искусство никогда не было свободным, независимым самовыражением художника, оно являлось интегральным элементом доступной и недоступной природы.

Традиционное представление о мире рассматривало искусство в качестве упорядоченной экспрессии, исходящей из высшего, всеобщего порядка; музыка являлась лишь одним из аспектов художественного творчества, а ее глубинные мотивировки были те же, что и в других видах искусства. Образцы и нормы музыки не формировались случайно и изолированно, они составляли элемент аллегорической конструкции действительности, в которой творцы различных видов искусства черпали вдохновение. Здание этой конструкции опиралось на символические формы, в которые природа вмещалась во всей своей тотальности и единстве.

То, что в азиатской традиции родилось как первично интегральное и неделимое, в современном восточном этномузыковедении стало предметом отдельных научных дисциплин. Теория музыки, изъятая из своего первичного контекста, становится малопонятной и часто отвергается как непригодная для исследований современной музыкальной практики. В свою очередь, теория классического музыкального произведения развивается вокруг технической проблематики и концентрируется прежде всего на анализе последовательности ступеней и мелодики. Об этом убедительно свидетельствует, например, сопоставление и сведение в целое результатов музыковедческих исследований ладовой музыки высоко развитых культур Азии в работе Х. Пауэрса (статья «Mode» в новейшем издании Grove's dictionary). Однако музыка — это не только ступени, звуковые комплексы, мелодийные формулы, модуляции и тому подобные элементы, составляющие материальную ткань музыкального произведения и технику оперирования материалом. Конечная цель исследований —

¹ Amnon Shiloah. The Arabic Concept of Mode // Journal of the American Musicological Society. V. XXXIV. 1981. № 1.

поиски внутренней логики, единства и связности элементов музыкального произведения и его смысла. А все это проявляется в механизмах конструирования высших уровней музыкальной структуры на базе материала. Лишь музыкальное произведение как целое объясняет логику структуры использованного материала.

В свою очередь, смысл музыкального произведения можно интерпретировать лишь в контексте данной культуры, понимаемом, однако, очень широко — не только как актуальный общественный контекст исполнения и восприятия, но как глубоко этическое выражение культуры, создаваемой коллективно на протяжении многих веков в ходе духовного и художественного развития.

Таким образом, разделение наших исследований на две отдельные и не соприкасающиеся области произошло, прежде всего, в результате дезинтеграции предмета исследований, явно противоречащей азиатской традиции. В спорах о макоме, которые ведутся уже длительное время, эта проблема подчеркивается. В дискуссиях выявились многочисленные проблемы и трудности правильного и удовлетворительного определения понятия макома, а даваемые до настоящего времени различные и многочисленные дефиниции никого полностью не удовлетворяют.

Феномен макома, рассматриваемый с более широкой точки зрения, не противоречит разным способам его описания, ибо это, несомненно, прежде всего, комплексное явление, которое представляет сейчас иерархическую организацию и взаимодействие разных слоев музыкальной конструкции. Следовательно, маком — одновременно музыкальный лад и мелодийная формула, он может быть расширенным скютным циклом, и, наконец, репертуаром. Слово «маком» отвечает всем этим понятиям, что очевидно хотя бы на примере Шашмакома. Многозначность понятия «маком» наводит на мысль, что мы имеем дело с интегральным, целостным, многослойным явлением. В этом смысле он является типичным продуктом азиатской культуры и способа выражения действительности в формах искусства. Однако, если маком бытует в столь разнородных своих проявлениях (что приводит, зачастую, к противоречивым, по видимости, его дефинициям), то потому лишь, что его одна материально-звуковая конкретизация в данной культуре просто не существует. Понятие макома более всего отвечает, пожалуй, значению идеи Платона, о чем писал Р. Лахман в своей работе *Musik des Orients*, ставшей сегодня уже классической. Пожалуй, маком — это определенная идея структуры и музыкального смысла. В арабско-мусульманской литературе о музыке можно найти многочисленные доказательства, это подтверждающие. Идеальное происхождение первообразов в музыке обусловлено художественной и интеллектуальной традицией Азии, естественным родством этого вида искусства с остальными видами и проявлениями художественного самовыражения. Все виды искусства связаны общей, главенствующей идеей прекрасного и относятся к духовной, символически представляемой действительности.

С. Х. Наср писал: «Искусство ислама — не рационалистическое, как могло бы показаться на первый взгляд. Оно ведет наблюдателя через абстрактные символы геометрии к принципу Единства, которое может быть представлено лишь абстрактно»².

² Islamic Life and Thought.— London, 1981.

Таким образом, я понимаю феномен макома как интегральную музыкальную концепцию, в основе которой лежит детерминирующий и нормирующий образец, существующий как идеальный, духовный. Образцы этого рода, зачастую упроченные психическим опытом, в устной культуре характеризуются необыкновенной устойчивостью и стабильностью.

Для того, чтобы ответить на вопрос, выражает ли узбекская музыка, особенно Шашмаком в самом общем виде традиции Ближнего и Среднего Востока, требуются, разумеется, подробные разъяснения. Дать их в кратком выступлении невозможно. Поэтому я хочу обратить внимание на одну лишь проблему.

Широко известно, что Шашмаков существует как «многомерный», многослойный, интегральный феномен. Под интегральностью я понимаю глубокие, структурные связи и взаимодействие всех его слоев и элементов. Следовательно, Шашмаком — прежде всего определенный набор произведений, т. е. репертуар. Однако каждый из шести макомов не является случайным набором. В любом из них произведения связаны в определенные комплексы, которые в конечном счете конкретизируются в индивидуальном исполнении, ибо исполнение включает в себя и выбор определенного репертуара. Но художественная свобода выбора не означает отказа от дисциплины, обусловленной необходимостью создать связную и логическую музыкальную форму, которая проявляется прежде всего как определенный энергетический процесс. Например, музыкальная форма инструментального цикла Шашмакова возникает в результате объединения в установленном порядке произведений, выполняющих в бухарской художественной традиции определенную выразительную и энергетическую функцию. При этом следует добавить, что цикл может состоять из разных конкретных произведений (как известно, имеются многочисленные варианты). Следовательно, не конкретные произведения определяют сущность формы, а энергетическая концепция, идея формы является здесь главенствующим фактором. Включенные в цикл произведения получают свои энергетические свойства в результате определенной техники оперирования звуковым материалом. В ее основе лежит концепция, которую можно назвать пространственной (в смысле звукового пространства, т. е. звукового выражения музыки). Она заключается в таком упорядочении звукового пространства, в котором можно выразить два противостоящих, но взаимосвязанных звуковых плана: план тонального центра и план, находящийся вне центра. Понятие тонального центра не тождественно, разумеется, понятию тоники в европейской музыке. Скорее оно имеет в виду звуковой комплекс, выполняющий функцию центра тонального тяготения. Соотношение между центром и тем, что вне центра, определяет основной, можно сказать, — образцовый способ формирования музыкальной напряженности. Дихотомизация музыкального пространства отчетливее всего выражена в Таснифе. Пространственное противостояние является «темой» инструментального цикла, сущность которой состоит в том, чтобы преодолеть в цикле двойственность следующих друг за другом произведений. Таким образом, весь инструментальный цикл объединен общей идеей, которая носит характер энергетической формулы. Можно бы попытаться показать, что эта формула функционирует и в пространстве элементарных структур Шашмакова и охватывает своим действием обширные комплексы. Иначе говоря, генезис структуры Шашмакова обуславливается воздействием энергетического архетипа

на формирование специфических звуковых связей по отношению к центру тонального тяготения. На высших уровнях произведения эти связи могут обнаруживать значительную степень сложности (я имею в виду, например, модуляции, иногда далекие от исходной тональности данного макома). Стоит также добавить, что именно такая концепция организации звукового пространства, особенно ее энергетический аспект, оказывается причиной развития типично «макомного» передвижения по ступеням, формирования отношений «ближе — дальше» (от центра).

Содержащиеся в источниках концепции о символике макомов не противоречат нашим рассуждениям, вытекающим из исследовательской практики, что я и старалась показать. Однако возникает вопрос, насколько эти универсальные и унифицирующие философские концепции могут быть отнесены к различным в художественном отношении явлениям классической музыки Ближнего и Среднего Востока. Универсальные модели, хотя и объясняют общие для изучаемых явлений черты, не всегда могут охватить их специфические особенности. Независимо от того, каким будет решение этой проблемы, можно утверждать, что ее следует рассматривать более широко, чем это делалось до сих пор, ибо это отвечает культурной и художественной традиции интересующего нас района азиатского континента.

Анна ЧЕКАНОВСКА
(ПНР)

ТРАДИЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СРЕДНЕГО И БЛИЖНЕГО ВОСТОКА В ИССЛЕДОВАНИЯХ СЮИТНОГО ЦИКЛА

Сюиты, создаваемые по традиционным принципам и объединяемые в циклы, — это характерные жанры азиатской культуры и культуры районов, находящихся под ее влиянием. Чтобы осмыслить множество сложных и неоднородных принципов организации сюитного цикла, следует выявить общую идею и для этого обратиться к представлениям о вселенной, космосе, о том, какое место занимает в них мыслящий и чувствующий человек. Музыка как процесс особенно пригодна к тому, чтобы создать представление о надвигающейся кульминации напряжения (аудж) и ее разрядки. Эти свойства музыки уже давно использовались в терапевтических процедурах.

Следует помнить о том, что искусство многих азиатских стран трудно замкнуть в рамки логической классификации и определить его взаимоотношения с подобной классификацией. И поэтому нелегко понять программы, существенные для идеи произведений. Восприятие осложняется также их многозначностью.

Наконец, нельзя забывать о традиционных нормах восприятия, характерных для жителей Азии. Эти нормы направлены, прежде всего, на непосредственность ассоциации и инструментальный характер изложения. Они закреплены традицией многовекового влияния верований, связанных с идеями, которые

устанавливают иерархию общественных структур. Все это ослабляет воздействие рациональных факторов.

Восприятие азиатских слушателей определяется двумя факторами. С одной стороны, влиянием естественных биофизиологических ритмов и их цикличности, с другой — культурной детерминацией, с характерными для нее факторами стабилизации и стимулирования. Следовательно, анализ сложных форм требует учета многосторонности и динамического характера явлений и многообразия их значений.

Следует еще подчеркнуть разнообразие азиатских культур, что влечет за собой вариантность толкования произведений — особенно, когда речь идет о степени конкретизации и рационализации. Поэтому модель построения сюитного цикла изменяется исторически и географически как в отдельных стадиях его развития, так и в разных культурах.

В настоящем докладе я постараюсь показать различия исследовательских подходов к сюитному циклу в разных традиционных культурах Ближнего и Среднего Востока. В этой области обнаруживаются значительные терминологические несоответствия. Поэтому я не стану сопоставлять ни программ мышления, разработанных в отдельных центрах культуры (например, в Дамаске и Бухаре или Багдаде, Герате и Самарканде), ни программ разных групп, исповедующих ислам (шиитов и суннитов). Ограничусь лишь самой общей характеристикой и обращусь к экологически обусловленным регионам, с одной стороны, среди — земноморской земледельческой оседлой культуры, включая оазисы Средней Азии, с другой — скотоводческо-кочевой культуры Центральной части континента. В настоящее время трудно точно определить диапазон воздействия средиземноморских культур. Не подлежит сомнению, что речь идет об очень старых культурах, черпавших, в свою очередь, из культур Древнего Египта, Индии и Индонезии. Об этом свидетельствуют дошедшие до нас песни земледельческо-огороднического цикла, жатвенные песни, песни о воде, заклинание дождя. Скотоводческие культуры центра Азии сильно от них отличаются. Ясно, что понятие зоны Ближнего и Среднего Востока значительно моложе — оно относится к средневековью и позже — к «золотому веку» культуры ислама.

Как уже выше упоминалось, специфика этих культур определяется, главным образом, значительным своеобразием географической среды (степь или оазис) и характерным для нее типом сельского хозяйства, хотя сосуществование разных культур можно наблюдать и в пределах одной нации, например, у узбеков.

Теперь я перейду к двум типам сюитного цикла, с которыми мне удалось познакомиться в Азии¹. Это, во-первых, сюитный цикл, состоящий из двенадцати макомов и сохранившийся у уйгуров из Синь-цзяна и, во-вторых, кюй, сохранившийся у казахов². В обоих видах очевидны следы различной культурной обусловленности и различные мифологические образцы.

Первый, уйгурский мукамат (цикл макомов), изображает путь через лабиринт пещер, известных археологам и находящихся в бассейне реки

¹ Czekanowska A. Aspects of Classical Ujghur Music // Journal for Asian Musik.— Middletown, 1983. № 1.

² Amanov B. Terminologia Dombrovoj Muzyki // Muzyka. 1984. № 3.

Кызылсу. Каждая пещера как бы представлена отдельным мукамом — это символ богатых традиций, знаний и мудрости уйгурского народа. Мукамы, которые должны символически показывать все творческие силы и возможности, как бы «скрыты» в отдельных пещерах и подлежат иерархии по степени важности. Особенно четко это обнаруживается при организации их в сюитный цикл, причем важную роль играют здесь так называемые «святые числа», от которых зависит число мукамов в цикле (например «двенадцать»)³.

Принципы объединения макомов в циклы обусловлены географически и исторически (в зависимости от школы, центра, исторического периода). Но существует главная идея объединения макомов, философская по своей природе. Нелегко ее раскрыть. Ведь исполнители не вполне отдают себе в ней отчет. Все же именно эта идея определяет роль и значение отдельных макомов и влияет на композицию напряжений и разряжений драматического цикла.

Рассматривая уйгурский мукамат, следует подчеркнуть его прочную связь с классической уйгурской поэзией и танцем, с их богатыми национальными традициями. С традицией связана также роль числа «двенадцать», которое до сих пор актуально, например, в уйгурском мукаме. Каждый из мукамов состоит из трех частей. Первая вводит музыкальную тему (мукам беши — букв. — голова, начало мукама), вторая — игриво-песенная (дастан — эпос, песня), третья демонстрирует танец (машрап — танцевальный круг). Такой комплекс конструктивных норм и исполнительских принципов характерен для уйгурских циклов мукамов.

Теперь постараемся охарактеризовать казахский кюй — типичный для скотоводческих культур. В отличие от макамата в кюе используются другие конструктивные принципы. Кюй предназначен для сольного исполнения на домбре. Отсутствуют в нем столь характерные для макамата связи с танцем и классической поэзией. Хотя идея кюя тесно связана с мифологическими концепциями и философией, все же она не достигает такой высокой степени абстракции, как макама, — ее можно свести к обычным представлениям человека. Здесь нет идеи вселенной, космоса, нет связей со знаками Зодиака. Отсюда следует, что создание музыкальной формы обусловлено антропоморфически или корпоморфически. Следовательно, кюй — это музыкальный образ человека или животного, которому посвящено произведение. Музыкальная тема кюя проходит через определенные высоты — регистры и доходит от низкого регистра через средний к высокому. Терминология, связанная с регистрами, в пояснениях Б. Аманова (голова — исходная тема, грудь — развитие, ноги — импровизация — разлив) требует дополнения понятием «сага» (подножие горы, устье реки или пойма). Этот последний термин применяется к развивающимся в соответствии с изобретательностью композитора-исполнителя фрагментам импровизации, которая звучит в регистре так называемых «ног». Сага означает не только высшую точку, не только определенную высоту, но и порядок следования в общей композиции. Фрагменты, называемые сагой, усиливают эмоциональное напряжение до кульминационного пункта. По мнению Б. Аманова, это влечет за собой трансформацию данной части произведения в часть более высокого порядка, которую можно назвать «поймой» — разливом таланта.

³ 12 мукамов существуют также в Кашмирском макамае. См.: Pacholczyk I. Classical Music of Kashmir People // Journal for Asian Music.

Чтобы вполне понять «поэтику» кюя, следует подойти к его основной идее, обусловленной системой верований, философией и мифологией. Ведь главной задачей интерпретации является попытка найти связующее звено между сферой простых антропоморфических отношений, характерных для человеческого восприятия, и сферой словесных ощущений — можно сказать иначе: главная задача состоит в том, чтобы найти связующее звено между сферой основных изображений, ощущаемых реалистически (корпоморфически), и более сложной сферой эмоциональных ассоциаций. Макам, рага и кюй инстинктивно воспринимаются как средство сближения, общения между людьми путем создания различных настроений и, наконец, как средство общения с внешним миром. В то время как циклы макамов или раг могут рассматриваться с точки зрения восточных философских систем, принципы кюя следует искать в системах верований североазиатских шаманов и особенно в развитых здесь терапевтических процедурах. Источники свидетельствуют, что большое значение придается хромым животным. Они играют также важную роль в упомянутых ранее приемах шаманов.

На основе исследований терминологии кюя можно раскрыть в определенной степени образ мышления казахов, их восприятие природы.

Интересно представление о пространстве у некоторых интерпретаторов кюя. Они как будто перевернуты, например, «голова» — осуществляется в самом низком регистре, а «ноги» — в самом высоком (т. е. у порошка грифа домбры). Некоторые исследователи считают, что такие представления заменяют абстрактное мышление. Стоит подчеркнуть, что подобный тип временно-пространственной концепции связан со взглядами казахов на построение мира.

Подробное исследование кюя в любом отношении очень затруднено. Ибо нельзя однозначно определить, в какой мере близки идейные принципы кюя и принципы макамата и в какой степени можно определить казахские черты музыкального жанра, черты, определенные скотоводческо-охотничьим типом культуры народа. Специфика жанра заключается в обращении к упомянутым ранее приемам шаманов, представлениям о зонах космоса. Это проявляется также в предпочтении тем зооморфических, среди которых особенно часто встречается образ коня, овцы (их появление обусловлено экологически), лебедя (в связи с мифологией), хромых животных.

Наконец, стоит остановиться на роли музыки как стимулирующей и стабилизирующей эстетические переживания и раздумья. Эти два пути воздействия дополняют друг друга и их трудно разделить. Они являются своего рода «интеллектуальной тренировкой», особенно при выборе темы представляемого музыкой объекта. Самым трудным при восприятии и интерпретации произведения является определение и выделение сферы влияния традиции и сферы индивидуальной исполнительской фантазии.

За последние десятилетия в азиатской культуре произошли многие изменения. Они еще более осложняют трудный процесс познания сюитного цикла. Принципиально изменилось сознание исполнителей и общие эстетические предпосылки. В настоящее время наблюдается другое отношение к импровизации, к авторским правам художника и, следовательно, к степени реализации индивидуальных замыслов исполнителя. Главные изменения касаются современных норм восприятия. В результате сюитный цикл трансформируется в принципе: распадается структура цикличности, сокращаются размеры произведения,

ослаблено влияние традиции, смешиваются различные элементы, осложняющие определение культурной и этнической принадлежности произведения. Неизменными же остаются основные функции музыки: 1) морально-этическая поддержка, 2) отождествление с традициями и нацией, 3) терапевтическая.

Итак, музыка — это средство общения, начиная от элементарного сигнала до сложных информационных кодов.

Дживани МИХАЙЛОВ

(Москва)

О НЕКОТОРЫХ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В ТРАДИЦИОННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СТРАН БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА И ЮЖНОЙ АЗИИ

Последние два десятилетия имели особое значение для развития традиционной музыки стран Ближнего и Среднего Востока и Южной Азии. Именно в этот период музыкальные культуры стран названных регионов начали выходить из критической, в чем-то даже кризисной ситуации. В 50—60-е годы противопоставление «традиционной» и «современной» музыки приобрело особую остроту. Оно явилось следствием активного усвоения многими странами рассматриваемых регионов музыкальных традиций Запада, которые сопровождалась в значительной мере утратой интереса к местным традициям. Последние оценивались нередко как устаревшие, связанные с исторически отжившими социальными институтами и установлениями; воспринимаемые инокультурные традиции в любом случае — и зачастую некритически — отождествлялись с прогрессом, элементами обновления. Конечно, оппозиция «традиционное» и «современное», особенно в наши дни, представляется по самой сути своей неверной. И дело даже не только в ее логической несостоятельности или научной некорректности; опасность заключается прежде всего в том, что стало укореняться представление о традиционной музыке как об искусстве, у которого нет не только будущего, но и настоящего, или, по крайней мере, складывалось отношение к ней как к вневременному, чуть ли не «внеисторическому», явлению.

«Современной» же в этих странах полагалась музыка, основанная на «импортированных» и в какой-то мере ассимилированных традициях. Представители традиционного музыкального искусства, таким образом, оказались перед необходимостью выбора: либо «осовременивать» творчество за счет более активного впитывания инокультурных элементов, либо попытаться доказать жизнеспособность традиционной музыки.

Ситуация 50—60-х годов не сводилась к взаимоотношениям местных и импортированных традиций в сфере так называемой серьезной музыки. Негативность влияния западной музыки сказалась прежде всего в том, что она стимулировала непропорциональное развитие местных форм поп-музыки. Здесь, как и в большинстве подобных случаев, воздействие определялось не столько характером самих музыкальных образцов, сколько заимствованием технических средств и способов распространения продуктов массовой культуры. Расширив-

шаяся сфера бытования поп-музыки привела к тому, что выпуск продукции массовой культуры стал практически неуправляем.

В принципе воздействие инокультурных традиций в рассматриваемой группе стран имело большее значение в социокультурной сфере, нежели в области чисто музыкального творчества.

Формы западного музыкального искусства распространялись либо гастролирующими (или временно проживающими в рассматриваемых странах) музыкантами, либо местными артистами, получившими музыкальное образование западного типа (у себя дома или в странах Европы и Америки). Привлекательность же коммерческой музыки становилась все более ощутимой для представителей традиционной культуры: работа в этой области обеспечивала известность, признание, материальное благополучие.

Основная же сложность заключалась в том, что в новых социокультурных условиях с трудом складывался тип аудитории, сохраняющей интерес к традиционной музыке и способной ее воспринять. Большая часть слушающей публики была привлечена западной музыкой (в «серьезном» и «легком» ее вариантах) и местными видами поп-музыки.

Еще одна специфическая для стран Азии проблема была связана с преимущественным интересом к вокальным формам и значительно меньшим вниманием к инструментальным, считавшимся на Востоке второстепенными, подчиненными. В то же время именно инструментальные формы явились той областью, где особенно интенсивно шло обновление традиционной музыки: ее идиом, экспрессии, стиливых особенностей и т. д. Вокальные формы с их зависимостью от языковых норм, литературных традиций и манер пения были гораздо более консервативными и изменялись медленнее и менее ощутимо. Следует отметить, что уже в 30—40-е годы XX века в большинстве стран рассматриваемых регионов работали музыканты-инструменталисты, артистический потенциал которых был весьма значительным. Именно в их творчестве инструментальная музыка стала завоевывать право на автономное, независимое от вокала существование. Это, в первую очередь, Аллауддин Хан (Индия), Шериф Мохиеддин (Ирак) и др. Тем не менее творчество этих музыкантов не стало известным за пределами их стран, и роль их свелась, в основном, к художественному обобщению местных и общерегиональных классических традиций, к воспитанию нового поколения исполнителей-инструменталистов.

Может показаться парадоксальным, но именно европейская и американская аудитория сыграла важную стимулирующую роль в развитии инструментальных традиций музыки Азии и Африки, — к концу 50—60-х годов заметно усиливается к ним интерес западных слушателей. Естественно, что при этом предпочтение отдавалось именно инструментальным формам как более универсальным с точки зрения закономерностей музыкального языка и способов развертывания музыкального текста и вследствие этого легче воспринимаемым.

Поколение музыкантов, которое включает индийцев Рави Шанкара и Али Акбар Хана, иракцев Мунира и Джамиля Баширов, иранца Нассера Растегара-Неджада и др., со второй половины 50-х годов начало завоевывать европейскую и американскую концертные эстрады. То, что сначала рассматривалось как случайность, следствие увлечения экзотикой, утвердилось как необходимая и постоянная часть в программах концертных сезонов многих европейских и американских городов уже к концу 60-х годов. Подобное признание не могло

не отразиться на повышении интереса к творчеству названных музыкантов и вообще к инструментальной музыке у них на родине. В какой-то мере в данном случае сказалось действие психологического механизма, связанного с особой престижностью оценки местного музыкального явления извне.

Так инструментальные формы традиционной музыки стран рассматриваемых регионов стали существенной частью современной культурной жизни не только у себя дома, но и вне его пределов. В наше время трудно назвать фестиваль — в какой бы стране он ни проводился, — в котором бы не участвовали музыканты-инструменталисты из стран Азии. Нередки их выступления по радио и телевидению, выпущено большое количество грамзаписей. Феномен инструментальной музыки азиатских стран как одна из форм их традиционного искусства начинает все активнее изучаться исследователями.

При определении сути этого феномена, тем не менее, нужно быть предельно внимательным и стараться не допустить упрощенных выводов. Нередко успех инструментальной музыки стран Азии и Африки пытаются представить как победу местных традиций, преодолевших пресс иновляний. С другой стороны, существует и мнение о временности этого успеха: некоторые специалисты считают, что потенциал инструментальной музыки азиатских стран неограничен и что рано или поздно ей придется прибегнуть к существенным заимствованиям из арсенала западных традиций.

И то, и другое мнения — крайности: в сущности — беспрецедентно само быстрое развитие традиций инструментальной музыки в этих странах, обретение ими статуса автономного искусства — явление международное по характеру.

Подобный вывод становится особенно очевидным, если рассматривать процесс становления инструментального искусства как самостоятельной традиции на уровне культурологическом. Здесь особое значение имела ситуация, при которой произошла «встреча» инструментальной традиции с новой, необычной для нее аудиторией, что вызвало, с одной стороны, необходимость приспособления, «настраивания» аудитории на эту музыку, формирования устойчивой потребности в ней и т. д.; с другой — адаптации музыкантов к новой аудитории, утверждения принципов концертного музицирования, в 50—60-е годы еще не получивших широкого развития в странах названных регионов.

Но, конечно, особенно важны те изменения, которые произошли в сфере самого музыкального текста, ибо, в конечном счете, именно его свойства определяют сущность национальных музыкальных традиций на данном историческом этапе. И в этой области все происходило не совсем так, как этого ожидали многие специалисты: предполагались существенные изменения музыкального языка, самой природы мышления; предсказывались тенденции к введению многоголосия, овладению принципами гармонического мышления, расширению инструментального ансамбля, применению западноевропейской системы нотации и т. д.

В области традиционной музыки, по существу, ничего из предсказываемого не сбылось: все подобные эксперименты проводились, главным образом, в той сфере музыкального искусства, где ощущалось явное воздействие западных традиций (местные опыты по созданию оперной, балетной, камерно-инструментальной, симфонической музыки и т. п.). Все это лишний раз подтверждает тот факт, что большая часть прогнозов строилась на неверных предположениях,

явившихся следствием недостаточного понимания самой сути местных музыкальных традиций, их жизнестойкости, способности приспособиться к современным условиям.

Область подобных заблуждений остается довольно обширной. Они сказываются и в определении инструментальной музыки стран рассматриваемых регионов как монодической, хотя это в целом неверно: просто речь идет о музыкальной традиции, где вертикальная структура текста иначе организована, чем в европейской системе (особенно в индийской инструментальной музыке). Это относится и к некоторым другим аспектам музыкального текста, хотя ряд его параметров характеризуется весьма очевидным влиянием западных принципов. Тем не менее это воздействие обычно не прямое и весьма часто даже не осознаваемое достаточно четко самими музыкантами

Здесь речь прежде всего может идти:

1. О компрессии музыкальных построений, их большой компактности, например, такие относительно новые признаки формальной организации, как виламбит гат (Индия), пиш дарамад (Иран), модернизированные таксимы и т. д. Допустимо говорить о появлении в ряде случаев четкой «временной рамки».

2. О большей контрастности если не самого материала, то, во всяком случае, характера развертывания музыкального построения, где все более очевидным становится противопоставление разделов.

3. О более заметной структурной логичности, формальной выверенности построения, где отдельные разделы достаточно сбалансированы и взаимопропорциональны.

4. Об изменении вокабуляра музыкального языка, в котором все чаще заметно тяготение к попевкам «тематического» типа, к «мелодизированию» фраз, возрастающая роль элементов гармонического мышления, что делает текст менее «ладовым», менее воспринимаемым в качестве «модального»; подобному ощущению способствует и характер развертывания, где принципы имитационности и секвентности играют все более значительную роль;

5. О трансформации самого характера экспрессии, делающего музыкальное построение более концертным.

Появление и развитие этих новых для традиционной музыки черт во многом стало следствием не только более широкой музыкальной «информированности» инструменталистов рассматриваемых стран, не только их ориентации на международную аудиторию, но и сложившейся практики совместного музицирования с представителями западной традиции. Причем среди музыкантов, с которыми выступают индийские, иранские и арабские исполнители (Рави Шанкар, Мунир Башир и др.), есть не только «серьезные» музыканты, но и джазмены, представители рок-музыки.

При этом возникает довольно непростая ситуация: если западные аудитории полагают Рави Шанкара типичным представителем индийского традиционного искусства (его классического слоя), а импровизации Башира — чисто арабскими, то многие ортодоксально настроенные музыканты и любители музыки в самой Индии и арабских странах далеки от того, чтобы считать творчество названных музыкантов (и, конечно, не только их) чисто индийским или арабским. Сами эти музыканты, насколько я могу судить по неоднократным

беседам с ними, далеки от однозначной оценки своего творчества. Они, разумеется, считают себя прежде всего представителями собственной культуры, но не отрицают воздействия опыта других музыкальных традиций, не скрывают того, что стремятся к расширению аудитории, причем не только в пределах своих стран.

Немалую роль в развитии всех рассматриваемых тенденций сыграла звукозапись: она дала возможность многократного прослушивания одного и того же выступления. Тем не менее и к звукозаписи отношение далеко не однозначное: многие музыканты, особенно индийские, считают, что зафиксированное на пластинке выступление принципиально идет вразрез с самой сутью музыки, с функциями, которые музыка выполняет в духовной жизни людей. Один из ведущих индийских музыкантов-инструменталистов так аргументировал свою позицию: «То, что я играю сегодня, в данном зале, для конкретной аудитории, — является отражением суммы ощущений и переживаний, характерных для настоящего момента. Завтра, через месяц, год спустя, для той же публики и в том же зале, даже используя ту же рагу, я сыграю нечто во многом другое, ибо моя игра выразит комплекс уже иных ощущений и переживаний. Они истинны лишь для данного момента. Конечно, в основе того, что я играю, лежит ряд фундаментальных принципов (рага, тала и т. д.), но все равно выступление, зафиксированное на пластинке, не более, чем запись в личном дневнике».

Нельзя не отметить, что приведенное высказывание довольно симптоматично. Добавим к этому, что играемая композиция вгоняется в прокрустово ложе пластиночных форматов, чаще всего — это сторона диска, и слушатель, достаточно хорошо знакомый с принципами развертывания, характерными для индийской классической музыки и с особенностями ее динамики, не без досады отмечает искусственное сжатие целых эпизодов, нарушающее пропорциональность и стройность целого.

В заключение попробуем с достаточной точностью и емкостью определить понятие «традиционное искусство». Дело в том, что термин «традиционное» противопоставляется не только термину «современное», но также, с точки зрения дифференциации уровней, термину «классическое», обозначающему наиболее высокоорганизованные формы искусства.

В нашем выступлении мы использовали термин «традиционная музыка» в его наиболее широком понимании: эта музыка противопоставляется импортированным формам и существенно модернизированным — опять же не без воздействия инокультурных традиций — видам.

Общий характер экспрессии и стилевые черты этого искусства определяются особой устойчивостью ряда аспектов, включающих:

— специфику культивации звукового материала (голос, инструментальные средства);

— связанность музыкального построения с его первичной «утилитарной» функцией (хотя бы формальную);

— способы передачи суммы профессиональных навыков;

— особенности настроения аудитории;

и, наконец, что наиболее существенно,

— использование определенного фундаментального принципа развертывания текста (в развитых видах музыки — раги, макама, дастгяха и т. д.).

Континуальный характер традиционного искусства приводит некоторых

специалистов к неверным выводам о его застылости, вневременности. Тем не менее любой вид традиционного искусства, рассматриваемый комплексно, с привлечением богатого общекультурного контекста, всегда обнаруживает достаточно четкую связь с определенным временем. Традиционное искусство, таким образом, имеет и прошлое, и настоящее, и будущее, и, стало быть, может рассматриваться как вполне современное.

Проблема сводится к способности адекватного восприятия этой музыки, необходимости учета ее обусловленности каноном, умению чувствовать стилевые особенности. И тогда вряд ли кто-нибудь придет к заключению, что музыка, играемая Рави Шанкаром, Вилайят Ханом, Мунир Баширом — нечто из области церемониального искусства эпохи Великих Моголов или утонченных придворных развлечений времен Халифата. Мы слушаем игру музыкантов атомного века с его проблемами, теми же самыми, которые волнуют современных европейцев, американцев, африканцев. Эти музыканты живут в темпе современности, пользуются всеми благами цивилизации, мыслят категориями сегодняшнего бытия. Об этом рассказывает и их музыка, где древние, испытанные веками принципы организации материала наполняются новым содержанием, новой экспрессией. Это живая музыка, и ее нужно уметь отличать от так называемого наследия.

Традиционное искусство — а его представители в группе рассматриваемых стран называют свою музыку классической или концертной (в Индии) — оказалось способным выразить всю гамму чувств и переживаний современного человека. Для этого традиционной музыке не стали необходимыми те радикальные трансформации, о которых говорилось выше: важнее был сам факт ознакомления с другими традициями. При этом что-то было почерпнуто извне, но только то, что подходило данной культуре, что она могла впитать в себя, ассимилировать. Таким образом, лучшим музыкантам Индии, Ирана, Турции, арабских стран удалось выявить потенции к обновлению прежде всего внутри их собственного, традиционного искусства, которые, судя по достижениям последних двух-трех десятилетий, весьма велики. Немаловажно и то, что именно традиционная музыка, являясь наиболее существенной частью музыкальных культур рассматриваемых стран, стала выразителем их основных национальных признаков.

Абрам ЮСФИН

(Ленинград)

ЛОГИКА МЕЛОДИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В УСЛОВИЯХ НЕСТАБИЛЬНОГО ТЕКСТА

Классическая монодия, основанная на принципе макама (мугама, дастгяха, раги, нубы и т. п.), как известно, обладает устойчивостью содержания и нестабильностью создаваемого текста. Иначе говоря, монодия такого типа всегда равна себе, и в то же время, иногда не равна себе.

Поэтому естествен интерес многих исследователей к причинам формиро-

вания этого диалектического противоречия в монодии и к его функциям. Традиционная интерпретация монодии как сплава канона и импровизации не в полной мере объясняет природу нестабильности и семантической ее устойчивости.

Один из возможных путей познания монодии — изучение самого процесса ее созидания — и является темой данного сообщения.

Но сначала — несколько слов о «монодии-результате». Я исхожу из двойственного понимания монодии как: а) особого типа музыки, самодостаточной в одноголосии и б) однолинейной многомерности — сплавления в нечленимом единстве «пучка» тематических и ритмосинтаксических идей, реализующих себя как «многообразие в единстве»¹.

Многомерность монодии позволяет определить ее как метамелодию, заключающую во всей полноте смыслов многоветвистое древо интегрированных структур.

Но завершенной монодии предшествует ее существование в латентной форме — в виде многоуровневой содержательной модели и одновременно программы ее композиционно-тематической «разверстки», в результате чего, как отмечает Хабиб Хассан Тума, «макам создается каждый раз заново»².

Поэтому для понимания логики становления «монодии как результата» необходимо изучение «монодии как процесса созидания». При всем многообразии национальных, жанровых и стилистических воплощений монодии ее инвариантная сущностная основа несомненна, что и позволяет говорить о ней в общей форме, не касаясь национальной специфики той или иной конкретной культуры.

«Подобно *langue*, фольклорное произведение внелично и существует только потенциально, это только комплекс известных норм и импульсов, канва актуальной традиции, которую исполнители 'расцвечивают узорами индивидуального творчества, подобно тому, как поступают производители *ragole* по отношению к *langue*»³. Проецирование этой идеи на формирование монодии позволяет многосторонне истолковывать ее сущностную природу как становящегося в процессе своей реализации искусства — как идеальной структуры, готовой к воплощению. «Язык» и «речь» — два их крайних состояния.

Но это уподобление возможно продвинуть и дальше. Монодия как «язык» находится в массовом сознании, но «разговаривать» на нем, переводить его речь могут немногие (исполнители). И здесь мы соприкасаемся с ключевой, по моему мнению, проблемой становления монодии. Как протекает этот процесс? Все пишущие об этом (в литературе, доступной автору) неоднократно подчеркивают личностный характер этого акта. О коллективном типе творчества говорится только тогда, когда есть его прямые соучастники (как, например, в ансамблевом или хоровом пении и танце). Практика же свидетельствует о том,

¹ В этом отношении нередкие «прорывы» монодии к многолинейности — в бурдоне, в ритмотембровой многослойности, в гетерофонном рассогласовании линий — не столько тенденция к «разбеганию» составляющих монодию слоев, сколько еще не завершенное центростремительное движение к одной линии. Поэтому центростремительная тенденция — не столько путь к многоголосию, сколько свидетельство такой возможности.

² Тума Х. Х. Макам. Импровизационная форма // Музыка народов Азии и Африки. — М., 1980. Вып. 3. С. 420.

³ Богатырев П., Якобсон Р. Фольклор как особая форма творчества // Вопросы теории народного искусства. — М., 1971. С. 374.

что исполнение монодии возможно лишь, когда есть слушатели. Еще в одном из посланий «Братьев чистоты» сказано, что материя музыки «целиком представляет собой духовные субстанции, а именно души слушателей»⁴. Эта глубокая мысль, естественно, изложенная в лексике того времени, может быть прочитана как отождествление исполняемых произведений с духовным миром слушателей. Это происходит в тех случаях, когда содержание исполняемого находится в прямой зависимости от слушателей. При учете конкретной историко-культурной ситуации становится очевидно, что речь идет не о коллективном исполнительстве, но об особом типе взаимоотношений между исполнителем (исполнителями) и слушателями.

Как отмечает Н. Шахназарова, в искусстве устной традиции «исполнитель и творец не отделены друг от друга»⁵. Но в этой традиции связи простираются гораздо дальше и глубже. В ней не отделены друг от друга ни творец, ни исполнитель, ни слушатели.

Так возникает возможность интерпретации монодического мышления как диалогии (полилогии) — результата контакта и особого типа взаимодействия «исполнителя» («исполнителей») и «слушателей»⁶.

Каковы необходимые условия для возникновения диалогии? Уместно было бы вспомнить *адаб* (хорошие правила), касающиеся предписаний для исполнителей и слушателей (*Адаб-и-илм-и-мусики*) — регламентацию «всех моментов исполнения, с учетом социальных, физиологических, космологических, этнических, географических и иных факторов»⁷. Давнее осознание этих предписаний связано с глубоким пониманием необходимости взаимосвязи исполнителя и его среды. Отсюда и жесткая кодифицированность предписаний. И пусть объяснение его причин по современным представлениям наивно, но само их существование свидетельствует и об их неслучайности для осуществления акта творчества.

Меджлис (собрание), куда не допускались люди без знания музыки⁸, был исторически ранней формой объединения людей, где происходил не только «интенсивный обмен мнениями по вопросам различных наук», но и, прежде всего, складывалась среда.

Объединение в социальную группу, изучаемое, как правило, в аспекте общих интересов клубного характера, было бы перспективно в плане коллективного творчества, реализуемого в неявной форме, казалось бы, простого слушания.

Как возникает интегрирование сотворческой инициативы каждого слушателя и в какой мере оно осознается ими? Следует иметь в виду, что, в отличие от традиционного *меджлиса*, современные слушатели группируются вокруг конкретного интереса к определенной музыке. Возникающий при этом

⁴ Послания «Братьев чистоты» 5. О музыке // Музыкальная эстетика стран Востока. — М., 1967. С. 263.

⁵ Шахназарова Н. О двух типах музыкального профессионализма в контексте культуры // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. — Ташкент, 1981. С. 19.

⁶ Исполнители и слушатели поставлены в кавычки, так как эти слова использованы условно — они выступают в качественно иных функциях.

⁷ Джумаев А. Некоторые черты музыкально-эстетического отражения макамов в средневековье // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. — Ташкент, 1981. С. 200.

⁸ Там же. С. 202.

процесс коллективного мышления ускользает от прямого наблюдения. В его формировании, видимо, известную роль играют общая парадигма культуры и общий монодический тезаурус. Но в то же время практика показывает нелинейный характер этого предположения. Я был неоднократно свидетелем того, как исполнитель вводил в сотворческое состояние всех слушателей, безотносительно к их тезаурусу и культурной парадигме. Способность активизации слушателя была такой мощности, что она как бы преодолевала незнание — может быть, пробуждая глубинные слои памяти, где хранятся следы далекого прошлого. А, может быть, она просто стимулирует творческую активность сознания, включая его в процесс сотворчества⁹.

Глубинные основания кооперативного творческого сознания могут быть истолкованы и в концепции ноосферы Вернадского — Тейярд де Шардена как частный случай глобальной совокупности творческой энергии.

Еще один ракурс изучения сотворчества заключается в обращении к архетипическим структурам монодии, которые в неявной форме присутствуют в их латентном бытии и реализуются в процессе воплощения. Мифологические архетипы, продолжая свою жизнь в музыке, могут быть отождествлены с теми фундаментальными образами-идеями, которые выступают как жизненно-эстетические знаки. Может быть, эти знаки и являются основанием жизнестойкости монодии как выражения глубинных сущностей человеческого духа.

Другой вопрос — каковы пути и формы интегрирования сотворческой воли слушателей и исполнителя? Несомненна иницирующая роль исполнителя — не случайно именно он является носителем магистрального импульса. Но как реализуется этот диалог? Принцип обратной связи — только одна его сторона, ибо в целом это единый и синхронизированный процесс. В этом двуедином процессе талант исполнителя — не только в его элементарно профессиональных способностях, но и в умении разбудить слушателей, активизировать их сознание, подвести их к акту сотворчества, вызвать его и воплотить коллективную волю в своем исполнении.

Один из мугамов — Ирак — определяется как *меджлисафруз* (воспламеняющий собрание). Идея *афруза* имеет фундаментальное значение для понимания монодического музыкального мышления как диалогического. Образ «огня в действии», воспламенения — может быть, наиболее точно передает существо активизации творческой энергии — его подвижности, его заражающей силы, его стремительной изменчивости, его реактивности. Не являясь научным термином, определение в одном слове свертывает глубинный и множественный смысл коллективного творческого побуждения и творческого акта.

И, наконец, принцип *назира* — как «реплики», «ответа» на схожие по теме произведения предшествующих авторов (в поэзии)¹⁰. Этот принцип, по-видимому, сохраняет свое значение и в искусстве монодии. И не только в том, что каждая его новая исполнительская версия есть «ответ» на предыдущую и на ее идеальную модель, но и в самой вопросно-ответной структуре

⁹ Не связано ли оно с формированием суммарного поля сознания всех слушателей (в соответствии с идеей В. В. Налимова), которое в своем интегративном качестве выступает как единая творческая воля?..

¹⁰ Вызго Т. Об одном эстетическом принципе средневекового Востока // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. — Ташкент, 1981. С. 195.

творческого акта, при одновременности и совмещенности «вопросов» и «ответов». Не случайно, что конечный художественный результат предопределен коллективным гением всех сотворцов.

Диалогическая природа монодического мышления и, вообще, наличие «монодического состояния» в коллективной памяти во многом определяет латентную форму ее существования, ибо, будучи языком, она и образует возможность воплощения в границах своего семантического поля. Именно принципиальная необходимость созидания вызвала к жизни свободу от текста. В конечном счете коллективное сознание и обусловило потенциальную форму монодии¹¹. Потенциальная (латентная) форма монодии, в коллективном сознании существуя как замкнутый континуум возможностей, не только формирует определенный тип единства слушателей-сосозидателей, как самождественности всех, но и порождает определенный тип конечного результата — монодию. Почему именно монодию? Кроме того, что она является наиболее оптимальной формой реализации музыкально-логического мышления в его стремлении к «пределу минимализма», отвечающего эстетике этого региона, возможно, что монодия есть следствие фокусирования коллективной творческой воли. Концентрируясь в каждый данный момент в одной точке звукопространства, она образует предельную в своей компактности интегративную форму коллективного сосредоточения. Она и не может быть ничем, кроме точки, ибо во всех иных случаях не будет реализована именно предельная форма фокусирования как «равнодействующая» всех волей. Мелодическая линия монодии и может интерпретироваться как своего рода «развертка точки» во времени, т. е. движение линейного процесса становления единой художественной идеи.

В свою очередь необходимость и неизбежность нестабильного текста — естественный результат одновременного и сиюминутного акта сотворчества, неповторимого и неповторяемого.

Казалось бы, при таком типе художественной логики естественно как бы «застывание» культуры, ее консервация. Однако изучение реальных судеб монодических культур существенно корректирует эту точку зрения. Вместе с развитием социумов необратимо трансформируется и монодическая культура. Будучи не только «хранителем архетипов», но и воплощением изменяющегося мировоззрения народа, она неторопливо, но непрерывно следует вместе со своим временем. Первые шаги такой эволюции были запечатлены еще в средневековых трактатах. Новый ее этап протекает на наших глазах, в эпоху, когда прямое соприкосновение и взаимодействие двух магистральных форм музыкального мышления стало нормой их существования. Что бы ни говорили крайние «изоляционисты», процесс этот, однажды начавшись, не может быть остановлен. И вопрос заключается в том, чтобы он развивался с минимальными потерями для традиционных культур. Трудности на этом пути общеизвестны, и было бы легкомыслием их преуменьшать, тем более, что они связаны не только с механизмом творчества, но и со всем контекстом существования культуры. Дело в конце концов состоит не только в переходе от одноголосия к многоголосию — эта возможность как бы закодирована самой многомерностью монодии — но, прежде всего, в коренном изменении у с т а н о в к и слушателей и исполнителей.

¹¹ И, в то же время, сравнительно ограниченную эволюцию самого типа музыки.

И здесь анализ некоторых глубинных свойств монодической культуры поражает «футурологичностью», наличием в ней взгляда в будущее. В самих недрах духовной структуры монодии и монодического мышления содержится изначальная потенция коллективистской формы художественного сознания. Реализация этой потенции — переход от бесписьменного к письменному тексту, от его континуальности к дискретности, от коллективного сосозидания к индивидуальному творчеству и от бесконечности открытого протекста к конечному и стабильному тексту (в условиях профессионализации европейского типа) — лишь одна из многих возможных форм эволюции монодической культуры.

Опыт ряда национальных культур неоспоримо свидетельствует о созидательности эволюционного процесса. В ходе истории культуры высшие ценности монодии естественно включаются в новые формы движения художественных идей. А массовое художественное сознание, будучи полифункциональным, научилось свободно переходить от коллективного сосозидания к коллективному восприятию, становясь принципиальным репрезентантом любого подлинного творчества и при этом не потеряв сотворческой способности в воссоздании монодии.

И здесь современная культура стоит перед многими проблемами, разрешить которые ей еще предстоит. Среди них:

а) Включение в бытие монодии ее тиражирования, что, казалось бы, противоречит ее контактной природе, но что, тем не менее, происходит со все возрастающей активностью;

б) Обучение — как исполнителей, так и слушателей — и не только необходимым сведениям о монодической культуре, но и, прежде всего, воспитание особой нравственно-этической установки, без которой затруднен сотворческий акт;

в) Преодоление односторонности некоторых устойчивых стереотипов восприятия семантики монодии, нередко сводящихся к «искусству состояний... а не диалектического становления»¹².

А само искусство монодии во всем многообразии своих форм — мугама, макома, макама, мукама, раги, дастгяха, нубы и многих других успешно продолжает свою жизнь, войдя в современную мировую культуру как одно из ее высших достижений и как изумительный в своей мудрости и неоспоримости пример и урок человеческой солидарности. И еще, по выражению Саади, переданному Дервишем Али, как «питание духа». В самом деле — с чем сравнить счастье, доступное каждому, — творить здесь же, сейчас, вместе со всеми, когда все мы охвачены единой идеей, — наслаждаться результатами своего творчества...

¹² Шахназарова Н. О двух типах музыкального профессионализма в контексте культуры // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. С. 18.

ТВОРЦЫ МОНОДИЙНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В СРЕДНЕЙ АЗИИ

Традиционную музыку большинства народов Ближнего и Среднего Востока исстари украшают яркие личности — самородки, сочетающие в себе три едино е дарование — певца, музыканта и творца монодийных произведений. Условия устной традиции определили их активные творческие функции во всех сферах деятельности. В исполнительстве они самоутверждались беспрецедентными интерпретациями, совершенно новой трактовкой известных образцов наследия. В творчестве они, с одной стороны, являлись реставраторами стилей, жанров и форм, отдельных пластов наследия, с другой, умело претворяли его в новых условиях, создавали свои оригинальные произведения, возвращенные на почву монодии.

В разных культурах (и даже внутри одной) их называют различными, порой взаимоисключающими определениями и терминами. Это и традиционные межнациональные определения — мулаххин (Египет и ряд арабских стран); ашуг (Азербайджан, Армения, Турция); бастакор (Узбекистан, Таджикистан); акын, аншы, кюйши (Казахстан, Киргизия); бахши (Туркмения), общевосточные и региональные термины — мусанниф, а также европейский термин композитор с различными версиями: композитор-мелодист, народный композитор, народно-профессиональный композитор и т. д. Разнобой здесь очевиден, и неудивительно, что сами национальные культуры отвергли некоторые схематичные (типа композитор-мелодист) термины.

Основная цель настоящего выступления — выявление творческих, созидательских функций авторов монодийных сочинений в прошлом и настоящем преимущественно на примере Средней Азии, а в частности — Узбекистана.

Многовековая изустно-профессиональная практика среднеазиатского региона диктовала особые нормы соотношения функций творца и исполнителя. Если европейская письменная традиция в конечном счете привела к размежеванию этих двух начал, то в Средней Азии, наоборот, во все времена мы видим их полное слияние. Нечто близкое наблюдается и в соотношении феноменов: фольклор и индивидуальное творчество. Творец монодийных произведений практически не мыслим вне связи с фольклором, а в Европе индивидуализация творчества нередко уводила композитора (и весьма далеко) от родных берегов.

Развитие индивидуального творчества на Ближнем и Среднем Востоке, как правило, сопровождается интенсивным ростом профессионализации в коллективном, фольклорном творчестве. Причем апробация новых жанров и форм, композиционных стилей происходит не только в творчестве коренных представителей данной культуры, но и выходцев из других стран. Уместно здесь напомнить расцвет творчества Барбада Марви (VI—VII вв.) в Иране, и, наоборот, деятельность Ибрахима (742—804) и Исхака (767—850) Маусили в Багдаде. В арабских странах прошли зрелые годы Абд-ар-Рахмана Ибн Сурайджа (ум. в 743 г.), Абухифза Согди (ум. 823 г.), Абу Насра аль-Фараби (873—950) и многих других творцов среднеазиатского происхождения. С именами этих и равных им по дарованию музыкантов практически связано

зарождение и развитие того типа монодического творчества, которое получило вышеупомянутые определения в странах Ближнего и Среднего Востока. В Узбекистане прочно утвердился термин *бастакор* (букв. связывать, связывающая творить, трудиться), корни которого уходят в глубь веков. Имея в виду единство традиции, мы вправе спроецировать этот термин на весь последующий путь развития узбекского монодического творчества.

Временем наиболее активного и многообразного развития творчества бастакоров стала эпоха средневосточного Ренессанса, в центре которого возвышается величественный облик корифея узбекской мысли Алишера Навои (1441—1501).

Расцвет монодического творчества в этот период подкрепляется научно обоснованными характеристиками произведений отдельных авторов и изустно-профессиональной музыки эпохи в целом. В уникальной антологии Навои «Маджолис ун-нафоис» («Собрание изящных») во втором маджлисе читаем: «Ходжа Юсуф Бурхан [Андижани] ... хорошо знал музыкальное искусство, и я являюсь его учеником в этом деле. Большею частью он сочинял музыку на собственные стихи. К следующему стиху он сочинял мелодию «Исфахан»¹. В четырех маджлисах (из восьми) Навои дает лаконичные характеристики 16 музыкантам, певцам и бастакорам. Более полно монодическое творчество анализируется Навои в другой его книге «Холоти Пахлавон Мухаммад» («Жизнедеятельность Пахлавана Мухаммада»). К числу достоинств бастакора Пахлавана Мухаммада (ум. в 1493 г.) поэт относит оригинальность мышления, одновременно — умение создавать «...произведения, похожие на сочинения таких мастеров... как Устад Мухаммад Хоразми, Мавлоно Нуъмон, Мавлоно Сахиб Балхи, Шейх Сафаи Самарканди, Ходжа Юсуф Андижани»², иными словами — его умение стилизовать. Оценивая в целом творчество бастакора, Навои как позитивное качество отмечает его многожанровую основу и перечисляет такие жанры и формы, как накш, савт, кавл, суфия, амал, чорзарб, джир чорзарб, в которых созданы сочинения Пахлавана Мухаммада. Особо выделены мелодии «Чохоргох», «Сегох», «Панджгох» и песенное произведение в стиле шувба — «Тегди гизол», что говорит о причастности их автора к традиционному макомоторчеству, которое становится наиболее характерным для монодического творчества рассматриваемого периода.

Со временем искусство создания вокальных и инструментальных сочинений постепенно более дифференцируется по стилистическим, жанровым и структурным параметрам. К примеру, обозревая творчество бастакоров XV — начала XVI века, Захириддин Бабур подчеркивает именно эти черты у того или иного автора. Уделив особое внимание Шейху Найи, который к 12—13-ти годам не только прекрасно играл на нае, гиджаке, но и хорошо сочинял, Бабур восторженно пишет о его незаурядной осведомленности в типических, как сказали бы мы теперь, стилях того времени, умении после первого же слушания определять: «Такой-то напев, сочиненный таким-то, созвучен с этим»³.

На рубеже XV—XVI столетий в Средней Азии окончательно утверждаются два наиболее характерных типа бастакорского творчества: 1) регламентированный — сочинение по известным жанровым, структурным, ладовым и

¹ Навои. Мажолис ун-нафоис // Соб. соч. в 10 т.— Ташкент, 1970. Т. 9. С. 47.

² Там же. С. 204.

³ Бабур. Бабур-наме.— Ташкент, 1982. С. 138.

метроритмическим моделям; 2) свободный — допускающий отступления от моделей, синтезирующий в одном сочинении черты двух (скажем, маком и катта ашула) и более жанров.

К первому типу, помимо произведений десятков бастакоров, можно отнести накши и пешравы Алишера Навои, о которых сообщает Бабур. Ко второму — сочинения Гиёсиддина Восифи, ибо, как свидетельствуют источники, он мог свободно импровизировать в любых макомах, шуъба и овоза. Другим образом раскованной импровизации был пешрав «Хусайний» Шейхкули Гиджаки, так как его исполнение было под силу лишь автору.

В рассматриваемый период входит в обычай давать названия сочинениям (наряду с ладовыми, ритмическими и жанрово-структурными признаками) в виде посвящений, например, мелодия Дервиша Шоди «Юсуф Анджани»; в виде имен авторов — так амал Мавлоно Ризойи Самарканди в тонах макома «Ирок» распространился как «Тан-тани Мулло Ризо». Встречаются и программные (хотя и не лишенные элемента случайности) названия в виде микроциклов — пешрав братьев Зайтуна и Касыма Гиджаки «Пастух» и «Стадо».

Знаменательные страницы в историю узбекского монодического творчества вписаны и в последующем — второй половине XVI—XVIII вв. Однако здесь нет возможности их подробно осветить. Лишь заметим, что подобно тому, как в произведениях сложившейся к этому времени узбекской профессиональной поэзии (в последних строках) мы непременно читаем имена (или псевдонимы) выдающихся поэтов, так и в лучших монодических сочинениях этих столетий мы слышим оригинальный интонационный словарь того или иного бастакора. Сам факт преобладания авторских сочинений (типа «Сакили Ислимхон», «Сакили Ашкулло», «Мухаммаси Хусайний», «Мухаммаси Мирзахаким», «Самандарий» и т. п.) даже в контексте столь незыблемого цикла, как Шахмаком, говорит о значительности этого процесса.

Обратимся к рубежу XIX—XX вв. — времени, когда были заложены непосредственные основы узбекской советской музыки. Здесь особо выделяется творчество известного самаркандского певца и бастакора Ходжи Абдулазиза Абдурасулова (1852—1936), наследие которого, на наш взгляд, включает:

1. Собственные версии — монодические обработки известных образцов макомного наследия «Самарканд Ушшоги» и т. п.;

2. Переинтонирование конкретного образца — инструментальной мелодии «Эшвой» — в развернутое вокальное произведение «Гулузорим» (на стихи Навои);

3. Создание на основе нескольких образцов одного сочинения: «Бозургоний» (на народные слова) — в ее основе хорезмские бытовые песни и мелодии; «Бебокча» (на стихи Физули) — основана на интонациях фольклора Ферганской долины;

4. Оригинальные вокальные и инструментальные сочинения, типа песни «Гуллар боги».

По этим четырем параметрам легко расположить наследие и многих других бастакоров Узбекистана и Таджикистана. Причем отдельные их произведения в равной мере популярны в обеих республиках, как, скажем, монодические обработки «Ушшок», принадлежащие таджику Содирхон Хафизу Бобошарифову (1847—1931), на стихи Абд-ар-Рахмана Джамии, и узбеку Туйчи Хафизу Ташмухаммедову (1868—1943), на стихи Алишера Навои.

Авторы монодийных произведений чутко реагировали на окружающий их мир, важнейшие события в жизни современников и страны. Творчество лучших из них по праву может быть названо интонационным барометром времени. В этом плане убедительный пример — песенное творчество Хамзы Хаким-заде Ниязи (1889—1929). Хамза, как никто другой, внутренне прочувствовал дух новой эпохи, динамичный пульс советской жизни и всем своим многогранным дарованием (драматурга, просветителя, поэта и бастакора) стремился к полнокровному отражению действительности. Может быть, именно этим объясняется революционный пафос, общий для всех сфер его деятельности.

Самым ценным в песнях Хамзы явился совершенно новый, плакатного типа интонационный словарь, прочно опирающийся на узбекский национальный мелос, типичные обороты фольклора и революционных песен других народов. Своими пламенными песнями Хамза создал такой оригинальный пласт мелоса, который не только обогатил узбекскую музыку первых десятилетий XX столетия, но и прочно утвердился в последующем как незаменимый интонационный источник разножанровых произведений композиторов и бастакоров Узбекистана: опер — «Бурани» (1939 г.) С. Василенко и М. Ашрафи, «Проделки Майсары» (1958 г.) С. Юдакова, «Хамза» (1961 г.) С. Бабаева, «Пробуждение» (1979 г.) М. Закирова; симфонических поэм «Памяти поэта» (1954 г.) И. И. Акбарова, «Хамза» (1953 г.) Д. Закирова, Пятой (1977 г.) Т. Курбанова и Шестой (1977 г.) М. Таджиева симфоний и других произведений.

Связующим звеном между Хамзой и первыми композиторскими опытами в Узбекистане являются популярные, по преимуществу маршевые песни и мелодии Т. Джалилова («Сигнал», «Доврук» — «Слава»), Ю. Раджаби («Хаммамиз» — «Все мы», «Чаманзор» — «Цветник»), других бастакоров и народных музыкантов (М. Харратова, А. Умарова, М. Ниёзова). Большинство узбекских бастакоров, верно поняв свою новую функцию в условиях советской действительности, с энтузиазмом включились в процесс строительства социалистической музыкальной культуры в Узбекистане. Не ограничиваясь созданием песен и мелодий, они приняли активное участие в музыкальном оформлении спектаклей 20-х — начала 30-х годов, от них записываются образцы национального наследия (бытовой фольклор, макомы и другие жанры) для первых узбекских музыкальных драм, балетов и опер. Некоторые бастакоры — К. Джаббаров, Ф. Садыков, Г. Ташматов в соавторстве с композиторами создают музыкальные драмы и комедии, оперы; их оригинальные мелодии используются в балетах, ораториях, симфониях. Можно особо выделить Т. Джалилова, с чьим именем связано более десяти ставших ныне классическими музыкальных драм («Нурхон», «Тахир и Зухра», «Равшан и Зулхумор», «Мукими» и др.) и опера «Тахир и Зухра». Уместно назвать Ю. Раджаби, прошедшего путь от музыканта и бастакора (одного из авторов музыкальных драм, «Зайнаб и Омон») до известного собирателя образцов традиционной музыки, удостоенного звания академика Академии наук Узбекистана.

Таким образом, вклад творцов монодийных произведений — носителей многовековых традиций — в современную узбекскую музыку велик и весом. Удельный вес этого вклада обусловлен благоприятными условиями советской действительности.

Из всех сокровищ мира
Что осталось от рода Сасанидов и рода Саманидов?
Лишь оды Рудаки сохранились и восхваления (его),
Лишь мелодии Барбада остались и песни (его)¹.

Эти строки принадлежат перу современника Абу Насра аль-Фараби и Абу Абдулло Рудаки поэту Шарифу Муджаллани Гургани. А сколько поколений сменилось за минувшее тысячелетие? Но, как видим, барбадова традиция живет, крепнет и обогащается. И наш с вами святой долг — сохранить для будущих поколений то лучшее, что создано в прошлом и создается в наши дни творцами монодийных произведений.

Тамила ДЖАНИ-ЗАДЕ
(Москва)

МНОГОУРОВНЕВАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КАНОНА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ МУГАМОВ

Сравнительный анализ нескольких исполнений одного и того же азербайджанского мугама разными музыкантами позволяет убедиться, что все исполнители ориентируются на единую художественную модель. Нами она определяется как художественный или жанровый канон искусства «макамат».

В основе этой модели лежит система наиболее значащих для данного типа музыкальной структуры элементов и их связей: лада (макам), понимаемого как совокупность тонально-мелодических моделей-блоков, ряд принципов соединения блоков и развития в них — рефренность, постепенное и неконтрастное обновление, абсолютное заполнение звукового пространства. В азербайджанских мугамах модель охватывает также способ формообразования, который выражается в последовательном и дискретном смещении блоков и частей (гюшехха и шобат) в более высокие регистры звучания. Этот принцип может быть уподоблен «лестничному восхождению». Кроме того, для мугамной формы характерна композиционная незамкнутость.

Встает вопрос, как реализуется столь абстрактная художественная модель в конкретно звучащие мугамные тексты. Для того чтобы ответить на него, необходимо проследить движение модели в живой исполнительской практике. При этом можно выделить следующие уровни воплощения этой модели.

Первый уровень назван нами условно уровнем «школа». Он выделяется на основе различий в составлении радифа — порядка расположения блоков и частей в каждом известном мугаме. Немаловажную роль в принадлежности музыкантов к той или иной школе (или традиции) исполнения играют мелодические качества самого фольклора, а также наиболее характерная для данной местности техника звукоизвлечения на инструментах и манера пения. Школы формируются, как правило, регионально и связываются с определенной мест-

¹ Низами Арузи Самарканди. Собрание редкостей, или четыре беседы / Перевод с перс. С. И. Ворожейкиной. — М., 1963. С. 145.

ностью, областью, где распространяется тот или иной тип исполнения мугамов.

В практике азербайджанских мугамов XIX—XX вв. выделяются три таких школы (маджлисы): бакинская, шусинская и шемахинская¹. Приведем таблицу, содержащуюся в работе А. Бадалбейли, в которой можно видеть различия в интерпретации радифа одного и того же мугама «Раст» виднейшими представителями трех упомянутых выше школ:

БАКУ:	ШУША:	ШЕМАХА:
Ага Керим Салиг, Ага Дадаш Мунири, Ага Сеид оглы Акавала и др. члены маджлиса семьи Мансуровых:	Мир Мохсин Навваб Асад оглы Мирза Садык, Гаджи Гуси, Мешеди Иси, Карьягды Джаббар и др.:	Сеид Азим Ширвани, Мухаммад Сафа, Мирза Мухаммад Гасан, а также члены маджлиса Махмуда Ага:
Майе Раст	Раст	Раст
Новруз-ревенде	Панджгах	Ушшак
Раст	Вилайети	Муджри
Ушшак	Мансурийе	Хусейни
Хусейни	Замин-хара	Вилайети
Вилайети	Раг-хинди	Сийяхи-лашкар
Ходжесте	Азербайджан	Масихи
Хаверан	Арак	Дахри
Арак	Баяты-тюрк	Ходжесте
Панджгах	Баяты-Гаджар	Шикестеи-фарс
Раг	Мавераннахр	Раг-хинди
Амири	Бал кабутар	Раг-Хорасан
Масихи	Хиджаз	Сагинаме
Раст	Шахназ	Арак
	Аширан	Тасниф-Гаран
	Зенг-шютюр	Маснави
	Гаргуги	Зенг-шютюр
	Раст	Нагмайи-хинди
		Ма'нави
		Габиле
		Раст

Второй уровень выделяется нами при сравнении исполнений одного мугама разными музыкантами внутри «школы». Он условно может быть назван уровнем исполнителей. На этом уровне ведущие мастера школы имеют возможность варьировать установленный для каждого мугама радиф, производить индивидуальную работу по созданию мелодических каркасов, разрабатывать собственную технику и манеру исполнения одних и тех же моделей.

Действие этого уровня можно проиллюстрировать на примере исполнительских стилей двух ведущих бакинских мастеров, исполнителей на таре — Б. Мансурова и А. Бакиханова. При сравнении одних и тех же мугамов, таких, как «Шур», «Баяты-Шираз», «Раст», обращает на себя внимание различие в трактовке их драматургии. У Бакиханова мы видим стремление создать динамичную, как бы сквозную (не лишенную при этом резких тонально-мелодических переходов) композицию, с ярко выраженными элементами танцеваль-

¹ Бадабейли А. Монографический словарь по музыке (на азерб. яз.). — Баку, 1969; Шусинский Ф. Народные певцы и музыканты Азербайджана. — М., 1979; Бюль-Бюль Ханенде, рук. Музея-квартиры Бюль-Бюля.

ности в заключении. Все это придает форме особую цельность с чертами апофеозности в финале. Особенно это подчеркивается введением шобе «Шикестей-фарс» в мугаме «Баяты-Шираз» (схема 1) и шобе «Бусалик» в мугаме «Шур» (схема 2). У Мансурова в тех же мугамах можно наблюдать медленное, более дискретное продвижение в композиции. Это проявляется в обилии частей «гюше», позволяющих мелодически развивать тонально-пространственную сферу установившегося шобе и осуществлять плавную мелодическую связку с последующим шобе:

Схема 1

БАЯТЫ-ШИРАЗ

<i>А. Бакиханов:</i> Бердашт	<i>Б. Мансуров:</i> Бердашт
Майе	Гардунийя
Нишиби-фераз	Майе
Баяты-Исфаган	Исфаганек
	Баяты-Исфаган
	Махур
	Хаджи-Юни
	Налейе-замбур
	Манави
	Пахлави
	Баяты-курд
	Гатар
	Баяты-Аджам
	Кабри
	Баба-тахир
	Азербайджан
	Абульчек
Баяты-Шираз	Баяты-Шираз
	Хаверан
Хюззал	Хюззал
Шикестей-фарс	Дильруба
	Баяты-Исфаган

Схема 2

ШУР:

<i>А. Бакиханов:</i> Бердашт	<i>Б. Мансуров:</i> Бердашт
Майе	Майе
	Сальмак
	Хаджи Дервиши
	Джудайи
	Говхари
	Гарайли
	Шахр-ашуб
Шур Шахназ	
Баяты-Гаджар	
Шикестей-фарс	
Симаи-шамс	Симаи-шамс
Хиджаз	Хиджаз
	Хаджи Юни
	Шах-Хетайи
Сарендж	Мавераннахр

Нишиби-фераз
Бусалик

Сарендж
Гаман кыз
Замин хара
Нишиби-фераз
Шур

Различными оказываются также исполнительские манеры двух названных мастеров. Стиль, создаваемый А. Бакихановым, тяготеет к развитию чисто инструментального начала в мугамах-соло. По-видимому, здесь нашло отражение увлечение А. Бакиханова ансамблевым инструментальным музицированием². Для музыки этого мастера характерно преобладание линейных, насыщенных мелкими длительностями звучаний, быстрого темпа, пальцевой беглости, построение динамичных и продолжительных заключительных секций, в которых усиление напряженности звучания достигается благодаря ускорению темпа и повышению плотности в появлении звуковых единиц. Можно отметить также широкое использование виртуозных фактур токкатного типа, длительных секвенционных обыгрываний и частых точных повторов. Многие из современных таристов, такие, как А. Кулиев, Г. Мамедов, Ф. Алекперов и др., развивают черты, присущие стилю А. Бакиханова. Некоторые из музыкантов достигли больших успехов, став настоящими виртуозами тара. Это можно сказать об искусстве замечательного тариста Гаджи Мамедова, пользующегося сегодня заслуженной популярностью не только в Азербайджане.

Игру Б. Мансурова характеризуют иные черты. Она отличается неспешностью, яркой интонационной выразительностью, основывающейся на проникновенном декламационном произнесении материала. Это можно объяснить тем, что в своей практической деятельности Б. Мансуров тесно связан с вокальной исполнительской практикой мугамов-дастгахов. Он долгие годы работает с певцами — исполнителями мугамных опер в Бакинском театре оперы и балета, осуществляет большое количество записей на пластинки с традиционными вокально-инструментальными ансамблями. Э. Абасова подчеркивает такие свойства стиля Мансурова, как монументальность, эпичность, напоминающие искусство рапсода³. Можно добавить, что в исполнениях этого музыканта создается особое ощущение времени, возникающее благодаря частым завораживающим паузам, медленным темпам и разреженным по плотности появления звуковых единиц секциям. Создается специфическое слуховое напряжение даже в момент фактического отсутствия звучания. Для стиля этого мастера характерно также необычайное разнообразие морфологических (интервально-ритмических) параметров структуры. Постоянная «перекраска» одной и той же группы звуков достигается благодаря неистощимой фантазии музыканта и владения широким арсеналом технических приемов игры на таре. Обращает на себя внимание частое использование Мансуровым вертикально-пространственных возможностей инструмента, выраженных в таких излюбленных данным исполнителем приемах, как «алиф-мизраб», «чахар-мизраб», «лал-бармаг» и др. Черты стиля Мансурова свойственны и другим прославленным мастерам бакинской школы — К. Примову и М. Мансурову, о чем свидетельствуют дошедшие до нас записи их исполнений.

² Рахметов А. М. Ахмед Бакиханов и его роль в развитии музыкальной культуры Азербайджана: Автореф. канд. дис. — Баку, 1977.

³ Абасова Э. Тарист Бахрам Мансуров. — М., 1977.

Следующий уровень претворения художественного канона мы наблюдаем при исполнении одного и того же мугама одним музыкантом в разное время. Это — уровень исполнения. Здесь осуществляется последняя стадия в реализации прошедшей через прежние уровни модели. При сравнении исполнений друг с другом можно увидеть, что они отличаются: степенью варьированности одного и того же материала (его различным морфологическим представлением), значительными изменениями в продолжительности звучания как всей создаваемой композиции, так и ее частей, а также комбинаторикой некоторых блоков. В сообщении Э. Абасовой была освещена возможность подобного варьированного показа одного и того же материала. Народный артист АзССР Б. Мансуров исполнил две версии одного шобе «Шикестей-фарс». Таким образом, на этом уровне действительно имеется возможность изменить мугам в зависимости от состава аудитории, настроения исполнителя, реально отводимого ему времени исполнения и прочих ситуаций. Однако нельзя не отметить и то, что ситуативность, изменчивость, объективно выявляемые в определенной области структуры, не всегда осознаются в самой культуре. Наряду с тем, что некоторые азербайджанские музыканты склонны подчеркивать изменимость своих исполнений, другие, напротив, утверждают, что играют тот же самый мугам, что и прежде, что стремятся исполнить его так, как он был ими усвоен⁴. Думается, что и для определенного числа слушателей большое значение имеет сам факт того, что мугам прозвучал, нежели выделение и оценка индивидуальных усилий, прилагаемых музыкантом при его исполнении. Неслучайно на практике встречаются мугамы, исполняемые большими мастерами, и мугамы, заученные с игры мастеров. Последние характеризуют исполнения учеников, которые не достигли еще самостоятельной творческой зрелости⁵.

Таким образом, многоуровневая реализация абстрактного художественного канона помогает увидеть специфику рассматриваемого музыкального искусства и глубже проникнуть в природу его творчества. В связи с этим хочется еще раз задуматься об импровизационности азербайджанских мугамов.

Распространенное о них представление как об импровизациях опирается на такие признаки, как неподготовленность, спонтанность, наличие у музыкантов выбора в принятии того или иного решения и пр. Эти представления сформированы на основе сравнения импровизации с композицией⁶. В послед-

⁴ На проявление подобного качества в практике персидских дастгахов неоднократно указывал в своих работах Б. Неттл (Nettl B., Foltin B. *Daramad of Chahargah. A study in the performance practice of Persian Music.*— Detroit, 1972. Nettl B. *Thoughts on Improvisation: a comparative Approach* // *The musical quarterly*. V. XI.1974. January. № 1).

⁵ ИРТЭ (комплекс интонационно-ритмически-тембровых элементов), выделяемый в работе В. Садыковой («Проблемы формообразования в азербайджанских инструментальных мугамах импровизациях». Автореф. дис. канд. иск.— М., 1981), указывает на большую текстовую общность между игрой учителя и ученика внутри одной школы. Однако следует заметить, что ИРТЭ, с нашей точки зрения, не определяет тематизм мугама как жанра. Тематические элементы мугама связываются, в первую очередь, с параметрами ладовыми (Джани-заде Т. Мугам — импровизация на лад // *Современные методы исследования в музыковедении. Труды ГМПИ им. Гнесиных*. Вып. XXXI.— М., 1977. Джани-заде Т. Тематизм мугамной импровизации // *Теоретические проблемы внеевропейских музыкальных культур. Труды ГМПИ им. Гнесиных*.— М., 1984).

⁶ См. работы: Бирюков С. *Импровизационность в музыке и ее стилевые тенденции*: Автореф. дис. канд. иск.— М., 1981; Fevand E. *Improvisation* // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie*.— Basel — London — New-York. Bd. 6. 1957; Nettl B. *Thoughts on improvisation: a Comparative Approach*. В работе Б. Неттла ставится вопрос о недопустимости определения импровизации путем противопоставления ее композиции во внеевропейской музыке.

ней, как хорошо известно, реализуются противоположные импровизации качества — обдуманность, предварительная подготовленность, возможность длительного творческого процесса создания произведения. Импровизация обнаруживает себя лишь при окончательном исполнении звукового текста, в момент, когда процесс рождения произведения (компонирования) и его исполнение соединены. Отсюда и вытекает мнение, что свойства импровизации в азербайджанских мугамах должны проявляться на третьем, выделенном нами уровне. Но это не совсем так.

Проблема импровизации применительно к азербайджанским мугамам не может обойтись без рассмотрения второго уровня (уровня исполнителей), поскольку именно здесь осуществляется процесс их создания. На этом уровне абстрактная художественная модель приобретает наиболее конкретные очертания. Поэтому работа мастеров может быть сопоставлена с работой композиторов, подготавливающих к реальному звучанию свои произведения. Мастера наполняют жизнью традиционные схемы. Эти, подчас скрытые от нашего взора в лаборатории большого музыканта, творческие искания напоминают рождение произведений, композиций, появляющихся, однако, в условиях устного творчества. Но в подобных сравнениях мы не можем быть до конца последовательны по той причине, что аналогом произведению на этом уровне выступает не отдельный исполненный мастером мугам, а «устная грамматика» — так можно назвать всю сумму знаний и навыков, которыми обладает мастер и которые он передает ученикам посредством играемых собственных звуковых текстов. Отсюда и возникает возможность исполнить в конечном итоге вариант мугама, созданного мастером, а не музыкантом, играющим перед аудиторией. Поэтому было бы справедливым предположение, что далеко не все музыканты, исполняющие мугамы на третьем уровне, работают с моделью на первом уровне. А следовательно, и не осуществляют равный выбор и принимают одного порядка решения⁷. Некоторые музыканты встречаются с моделью лишь на втором уровне. Вот почему, на наш взгляд, понимание специфически мугамного творчества нельзя ограничивать лишь рассмотрением последнего из выделенных нами уровней. Необходимо учитывать особенности каждого из них. Поэтому при оценке азербайджанского мугама в качестве импровизации следует исходить не столько из противопоставления импровизации и композиции, сколько из понимания импровизации как особой художественной формы, содержащей в себе два противоположных момента: хорошо слышимую и узнаваемую слушателями, заданную количественно модель структуры, с одной стороны, и также количественно определенную область свободы в данной структуре, с другой стороны.

Следует добавить, что художественный канон азербайджанских мугамов стабилизирует довольно обширную область музыкальной структуры, включая не только отдельные элементы, но и их связи, а также все процессы, происходящие от начала и до конца создаваемого мугама. При этом свободные параметры структуры имеют как бы «сопутствующий» характер. Достаточно сказать, что канон закрепляет специфическую (с чертами «голографии») композицию. Эта

⁷ По этой причине определение импровизации как «серии решений», осуществляемых музыкантом, содержащееся в работе Э. Зонис по отношению к персидским дастгяхам (Zonis E. Classical Persian Music.— Cambridge, 1973. XV.), а также в упомянутой работе В. Садыковой, не раскрывает, на наш взгляд, до конца сущности творческого процесса в рассматриваемом искусстве.

композиционная форма возникает в любом конечном исполнении мугамов, несмотря на возможность изменять продолжительность их звучания.

Особенностью мугамов, сформировавшихся в средневековой культуре, является то, что их модель, которая должна быть обязательно воспроизведена и услышана, оказывается хорошо знакомой слушателям. Это происходит потому, что она отражает своеобразный эстетический опыт народа, проявившийся с необычайной силой также и в других видах искусства — поэзии, декоративной росписи, архитектуре. Знание традиционной модели помогает производить оценку той индивидуальной работы музыканта, которая совершается не только на третьем уровне воплощения мугама, но и на втором.

Наталья ЯНОВ-ЯНОВСКАЯ

(Узбекистан)

ОПЫТ ТИПОЛОГИЗАЦИИ ПРОЦЕССОВ ОСВОЕНИЯ МНОГОГОЛОСИЯ

(на примере узбекской симфонической музыки)

В эпоху после Великой Октябрьской социалистической революции в республиках Средней Азии и в Казахстане возникли и оформились новые, нетрадиционные для коренной культуры виды музыкального искусства — европейские формы и жанры. Освоение развитого многоголосия — акт исторического значения, давший возможность культурам монодийной традиции адекватно отразить в музыке явления современной действительности, активно включиться в систему межнационального художественного обмена. В то же время становление новой (многоголосной) традиции — чрезвычайно сложный и противоречивый процесс, поскольку национальное художественное сознание веками формировалось лишь на основе монодических принципов, отличающихся редкостной стабильностью. Понятна поэтому актуальность проблемы зарождения и функционирования симфонизма в условиях монодической культуры. Мировое значение позитивного опыта советских республик трудно переоценить, особенно для стран зарубежного Востока, где начаты аналогичные поиски. И это обязывает советских музыковедов обратиться к обобщению пройденного пути, вызывает необходимость подняться над эмпирическим рассмотрением материала, исследовать локальные процессы под углом зрения выявления общих закономерностей, искать пути типологизации форм, «укрупняющих» явления.

Бесспорно, опыт каждой из восточных республик СССР индивидуален, исторически конкретен¹. И все же в процессе их приобщения к системе многоголосных жанров прослеживаются общие тенденции, вырисовываются типологически сходные этапы. Это позволяет усмотреть в судьбе одной отдельной культуры модель процесса в целом. Именно с таких позиций интересно

¹ Об этом свидетельствуют материалы «Истории музыки народов СССР», книга И. М. Вызго-Ивановой «Симфоническое творчество композиторов Средней Азии и Казахстана» (Л.; М., 1974), многочисленные публикации музыковедов в республиках региона.

взглянуть на весь цикл становления и развития узбекской симфонической музыки. Почему узбекской и почему симфонической? Потому что в аспекте данной проблематики особенно показательны те культуры Советского Востока, чье многоголосное искусство зарождается и формируется лишь после Октября; здесь, в связи со сжатостью сроков, процессы развития, во-первых, наиболее остры и противоречивы (а значит, особенно нуждаются в научной разработке), во-вторых, обладают наглядностью, дают возможность охватить картину целиком. И Узбекистан в этом плане вполне представителен. Выбор симфонического жанра обоснован тем, что именно о нем обычно говорят как о высшем типе европейского музыкального мышления, в силу чего для культуры воспринимающей он являет собой оптимальное выражение идеи новой системы.

Процесс ассимиляции многоголосия диалектически сложен и многоступенчат. Между тем его внутренняя расчлененность оставалась невыявленной. Вскрыть эту стадиальность, определить тенденции, управляющие каждой из стадий,— значит полнее и глубже охватить процесс в целом, осознать его как некую закономерность смен логически обусловленных этапов. Как показывает опыт узбекской симфонической музыки, различимы следующие вехи процесса: первое ознакомление с европейской формой, заимствование ее нормативов, частичное видоизменение исходной формы в связи с национально-специфической интонационностью, все более существенное ее переосмысление, и, наконец, отход от европейской модели как обязательной нормы с сохранением, однако, ее наиболее ценных черт, поиски новых структур, органичных для национального мышления. Укрупняя масштабы, можно выделить три фазы, которые условно (мы это подчеркиваем) названы нами преджанровой, раннежанровой и собственно жанровой.

Предложенная рабочая терминология нуждается, естественно, в пояснении. Дело в том, что многоголосие как новый для монодической традиции тип музыкального мышления проявляет себя через систему откristаллизовавшихся в европейской музыке жанров. Поэтому «жанр» для культуры воспринимающей — тот интегрирующий уровень, на котором соединяются все содержательные и структурные компоненты творчества. В этом смысле овладеть жанром — значит не только четко выявить жанровую природу сочинения, соответствие жанровому обозначению (что, естественно, сохраняет первостепенное значение), но и усвоить незнакомую доселе систему. Жанр — та реальная форма, посредством которой материализуется новая для национальной музыки творческая идея. Предлагаемые названия фаз как раз и призваны отразить процессуальность постижения жанра (в данном случае симфонического), зафиксировать смену этапов, в свою очередь отражающих меру приближения к поставленной цели.

Первая, начальная фаза, когда на передний план выступают задачи, связанные, главным образом, с освоением языковых средств многоголосия, нахождением многоголосного эквивалента традиционного напева (все сводится, по существу, к обработке монодийного образца, подчас лишь «прикрытой» оболочкой того или иного жанра). Назовем в качестве примера «Четыре мелодии народов Средней Азии» В. А. Успенского — старейшего композитора, стоящего у самых истоков советской узбекской музыки. Фактически отсюда многие приметы национальной стилистики, которые закрепятся и разовьются последующими поколениями узбекских композиторов. Это — терпкость кварто-квинтового гармо-

нического колорита (дутарного типа), избегание терции, обилие органных пунктов, плагальная направленность, многообразие форм оstinатной («усульной») техники, имитация тембров узбекских народных инструментов и т. д. Велика заслуга В. А. Успенского и в том, что он, понимая первостепенную роль фактуры при выработке многоголосного языка, первым осознал своеобразные фактурные потенции традиционного ансамблевого исполнительства, в частности четкую дифференциацию «участников» по семантическому признаку (ведущая мелодия, сопровождающие возгласы-призывы, оstinатный ритмический фон), и показал примеры реализации этих потенций. В языковых поисках раннего периода В. А. Успенскому принадлежит, таким образом, особое место.

Вторая фаза — когда все чаще предпринимаются уже целенаправленные усилия овладеть конкретным жанровым видом, познать его специфические закономерности, воспринимаемые пока, однако, в качестве закономерностей структурных; жанр отождествляется фактически с формой, заимствованной из европейской практики. Например, Вторая симфония «Памяти Алишера Навои» Г. А. Мушеля — композитора старшего поколения. В отличие от его же Первой симфонии, написанной в 30-е годы, данное сочинение — уже не совокупность обработок народных мелодий в «мантии» крупной формы, а симфония, отвечающая основным традиционным требованиям как в плане содержания (глубина, идейность), так и структуры (4-частный цикл с сонатным Allegro в начале). Назовем здесь и симфоническую поэму молодого тогда узбекского композитора И. Акбарова — «Памяти поэта» — одно из ранних сочинений, художественно убедительно использующее традиционную сонатную форму.

И, наконец, следующая фаза, характеризующаяся уже осознанием жанра как «типа содержания», допускающего различные конструктивные решения². На передний план выступает теперь проблема самостоятельности музыкальной драматургии. Таковы, например, симфонии М. Таджиева, М. Махмудова, Т. Курбанова, которые закладывают основы нового, «макомного» направления в узбекском симфонизме³. Это направление можно охарактеризовать как сознательно избираемый путь актуализации выразительных потенций макомной музыки с помощью приемов современного симфонического развития (при этом

² Поскольку язык, форма, жанр не мыслятся вне взаимосвязи, еще раз особо подчеркнем условность обозначений фаз, фиксирующих лишь преимущественное внимание к той или иной стороне творчества на каждом из этапов.

³ Рабочий термин «макомный симфонизм» представляется нам правомочным, несмотря на то, что им обозначается явление, лишь формирующееся, «становящееся» — термин этот помогает нам выделить определенный (сегодня уже довольно мощный) пласт из общесимфонической музыки Узбекистана. Как говорит Асафьев: «Определение живет постольку, поскольку оно экономит слова, помогая сразу одним понятием отметить и отличить от других исследуемый факт или комплекс тех или иных явлений» (Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1963. Кн. 1. С. 196). Этот условный термин иногда встречает возражения из-за противоречивости сопряженных в нем понятий (см., например: Хакназаров З. Узбекская музыка 70-х // Сов. музыка. 1981. № 5. С. 14). Но «пока теоретики спорят, в самой музыке искусство Востока и Запада давно уже взаимодействуют» (Шахназарова Н. О двух типах музыкального профессионализма в контексте культур // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность: Материалы Международного музыковедческого симпозиума (Самарканд, 3—6 окт., 1978). — Ташкент, 1981. С. 22). Перефразируя, можно сказать, что пока музыковеды дискутируют по поводу определения, в самой практике уже существует и развивается данная ветвь симфонизма, отличающаяся от остальной симфонической музыки именно сознательной ориентацией на претворение макомных закономерностей. А раз так, то оно, это явление, должно, видимо, быть адекватно обозначено.

важным стилистическим ориентиром оказывается симфоническое творчество Д. Шостаковича). Лирическая образность, связанная со специфически макомной медитацией, выходит на первый план, подчиняя себе проявления открытой действительности и формируя характерный признак макомной «метадраматургии»: медитация — действие. Так формируются, например, драматургический облик симфонии «Наво» М. Махмудова, Первой, Третьей, Пятой, Восьмой, Девятой симфоний М. Таджиева, симфонии «Хамза» Т. Курбанова. В этих сочинениях отчетливо выступает «режиссирующая» миссия макомных эстетико-стилистических закономерностей, что не только не мешает остросовременному характеру общего звучания, но, напротив, способствует ему.

Словом, путь становления нового искусства в Узбекистане — это путь от освоения многоголосия как системы языковых средств через изучение нормативных европейских форм к освоению многоголосия как системы жанров, которые сопрягаются теперь не только с европейскими нормами, но и со свободным, естественным развитием национального материала, со своеобразием драматургического замысла, национальной характерностью «интонационной фабулы». Подобную эволюцию переживает композиторское творчество различных монодических восточных культур (хотя в каждом случае процесс индивидуален и неповторим), что и позволяет говорить о чертах исторической типологии.

Любопытно, что в связи с указанной стадийностью обнаруживаются специфические для каждой из фаз формы претворения традиционной монодийности. На ранних этапах традиционно-монодийное начало выступает в композиторском творчестве, главным образом, через мелодику, через цитируемые темы (в свою очередь обуславливающие, естественно, и некоторые особенности фактуры, гармонии, тембровых решений), т. е. связи с монодическим мышлением выступают поначалу лишь на уровне музыкально-языковых средств. Позже эти связи можно выявить уже на уровне формы. И, наконец, — на уровне драматургии (когда в монодических жанрах видится источник обновления нормативной европейской формы, когда композиторами реализуются структурно-драматургические потенции исконной национальной музыки).

Существен еще один момент: содержание и направленность каждой из фаз во многом определяются общекультурными тенденциями переживаемого времени и, в частности, мерой общественного интереса к самоценностям традиционных форм национального искусства. Наблюдения показывают, что мера эта — величина изменяющаяся, что удельный вес «чистых» традиционных форм в реальной общественной, музыкально-концертной жизни на каждом этапе различен. Так, на ранних стадиях, пронизанных пафосом строительства новой культуры, акцентировалось, естественно, внедрение в общественное бытие системы новых (многоголосных) жанров. Общественное сознание было устремлено на восприятие и усвоение этой системы. Традиционная же музыка воспринималась как нечто привычное, само собой разумеющееся, не требующее дополнительных условий для функционирования. Фольклор (в широком смысле слова) осваивался тогда, главным образом, в связи с композиторским творчеством, как его основной материал (отсюда «обработочный», принципиально цитатный характер первой фазы). Тенденции эти заметны и на следующем этапе, развивающемся под знаком всемерного упрочения, утверждения статуса «композиторской» музыки. Ситуация начала меняться лишь с конца 60-х годов,

когда вспыхивает и прогрессирует широкий интерес к «чистым» традиционным восточным формам музицирования, интерес, всемерно стимулируемый в нашей стране вниманием Партии и Правительства. Ныне рост престижа традиционного искусства Востока несомненен. В связи с указанными тенденциями в музыкально-общественной жизни Узбекистана происходит как бы уравнивание обеих сфер музыкального бытия: традиционно-национальной и новой, «композиторской» (напомним хотя бы такие красноречивые факты, как организация при Ташкентской государственной консерватории кафедры восточной музыки, систематические конкурсы исполнителей на народных узбекских инструментах, Республиканский конкурс на лучшее исполнение макамов (1983 г.), вызвавший большой общественный резонанс). Отсюда — общая направленность современного этапа с его стремлением разгадать причины эстетического и эмоционального воздействия макамов и попытками осмыслить местную традицию в качестве источника драматургического обновления симфонических форм. Естественно, что столь сложная система внутренних коррелятивных отношений двух основных пластов музыкальной культуры не может подспудно не регулировать развития самого композиторского творчества, определяя в значительной мере характер той или иной фазы.

Итак, сегодняшняя узбекская музыка — отнюдь не только композиторское творчество. Это — и мощный пласт традиционной монодической культуры, продолжающей полнокровно функционировать (вертикальный срез современной узбекской музыкальной культуры многослоен: крайние пласты — новая, многоголосная, система и традиционная монодия — характеризуются сравнительной стилистической устойчивостью, средние отмечены чертами брожения, переходности). Ведь в республиках Советского Востока в отличие от Европы многоголосие возникает не в результате саморазвития монодии, а как бы приходит извне вместе с социальной перестройкой общества, отнюдь не нарушая при этом жизни традиционного пласта. И потому никакой смены стилей здесь не происходит — напротив, начинается эра сосуществования и взаимодействия двух основных пластов культуры: старого (традиционного) и нового. Именно поэтому Советский Восток ныне и хранитель вековых традиций монодической музыки, и наследник по-своему воспринятых жанров европейского многоголосия. Таким образом, можно говорить о двух основных способах существования монодии в современной музыкальной практике: в качестве самостоятельного искусства, сохраняющего свои стабильные, сугубо традиционные формы, и в качестве важнейшей субстанции жанров композиторского творчества (есть основания рассматривать ныне монодийность как определенный стилиевой фактор в музыке композиторов Узбекистана). Причем, в первом случае выявляется завидная жизнестойкость «чистых» традиционных монодических жанров и форм, во втором — их потенциальные ресурсы, возможность существования в рамках иной, многоголосной системы. А вместе все это — свидетельство поразительной глубины и художественной актуальности традиционной восточной монодии.

ЗВУКОРЯД УДА В АСПЕКТЕ АРАБО-ИРАНО-ТУРЕЦКИХ СВЯЗЕЙ

Известно, что интервалы и лады античной Греции высчитывались на монохорде и на лире. По аналогии можно утверждать, что основные звукоряды, интервалы, ладовые ячейки (джинс) и лады (макам) музыкальной культуры, развивавшейся в недрах ислама (и изучаемой в настоящее время с точки зрения их своеобразия и национальных особенностей — как арабская, иранская, турецкая и т. д.), высчитывались на ладах лютни с коротким грифом (уд) или иногда на других инструментах — таких, как танбур или рабаб, используемых как монохорды. Эти фундаментальные исследования, осуществленные музыкантами — артистами и учеными, подробно описаны в музыкальных трактатах исламского средневековья, которое соответствует аббасидскому периоду правления иракских халифов в VIII—XIII вв.

Автор проанализировал ладовые структуры, которые используются в XX веке в странах, относящихся к средневековой исламской культуре; анализ проведен на ладах современной восточной лютни (уд), которая до сих пор настраивается по квартам с некоторыми небольшими изменениями по сравнению со средневековой настройкой.

Использованный синхронический и диахронический метод позволил автору утверждать, что:

1. Предположительный основной звукоряд практически один и тот же в арабской, иранской и турецкой музыке XX в.
2. Транспонировка ладов должна соотноситься с настройкой уда и высотой звукорядной шкалы.
3. Видимые различия между арабским, иранским и турецким звукорядами, относящимися к уду, ограничиваются различиями температур — гармоническая температура, измеренная в гольдерьенских (holdériens) коммах или температура в четвертитонах.
4. Лады, имеющие ту же систему интервалов в октаве, отличаются акустическими возможностями, свойственными уду.
5. Опорные ступени ладов соответствуют скорее всего открытой струне, а варьируемые ступени приходятся на уде на дуатэ (местоположение) указательного или среднего пальцев.

Сравнительный анализ арабо-ирано-турецких ладовых структур восточной лютни уд, исторического эталона этих ладов

Хотя мои исследования были начаты на дилетанском уровне, раннее приобщение к изучению ориентальных культур и разнообразие точек наблюдения внутри региона, связанного с древним или современным исламом, побудили,

естественно, меня избежать этномузыкологического подхода и выбрать для сравнительного анализа те ладовые структуры, которые тождественны в арабо-ирано-турецком музыкальных языках. Этнический выбор вывел на сопоставление множества монографий по локальным особенностям или особенностям музыкальных диалектов. Напротив, сравнительный анализ ладовых структур, используемых учеными арабских стран, Ирана или Турции в XX в., позволил выявить степень изученности современных вариантов классического музыкального языка арабо-ирано-турецкой исламской зоны и приступить к точному теоретическому и историческому анализу.

Более того, существование многочисленных средневековых рукописей, авторы которых стремились точно описать ладовые структуры музыкального искусства, независимо от всех наследственных или расовых отношений, содействовало моему методу сравнительного ладового анализа. Эти средневековые рукописи были написаны, в основном, на арабском языке в аббасидский период (VIII—XIII вв.), затем на персидском и турецком; но знакомство с ними облегчено благодаря переводам или исследованиям, осуществленным крупными востоковедами-музыкантами первой половины XX в. — особенно Р. д'Эрланже и Г. Д. Фармером. Постоянно ссылаясь на греческую музыку, средневековые трактаты преследуют цель определить различные ладовые структуры на ладках восточной лютни с коротким грифом (аль-уд), развитие которой тесно связано с расцветом музыки в арабо-ирано-турецкой культуре. Соответственно, мне показалось логичным провести анализ ладовых структур на ладках уда, при помощи которого если и не созданы, то по крайней мере установлены единицы измерения этих структур и определен таким образом специфический музыкальный язык.

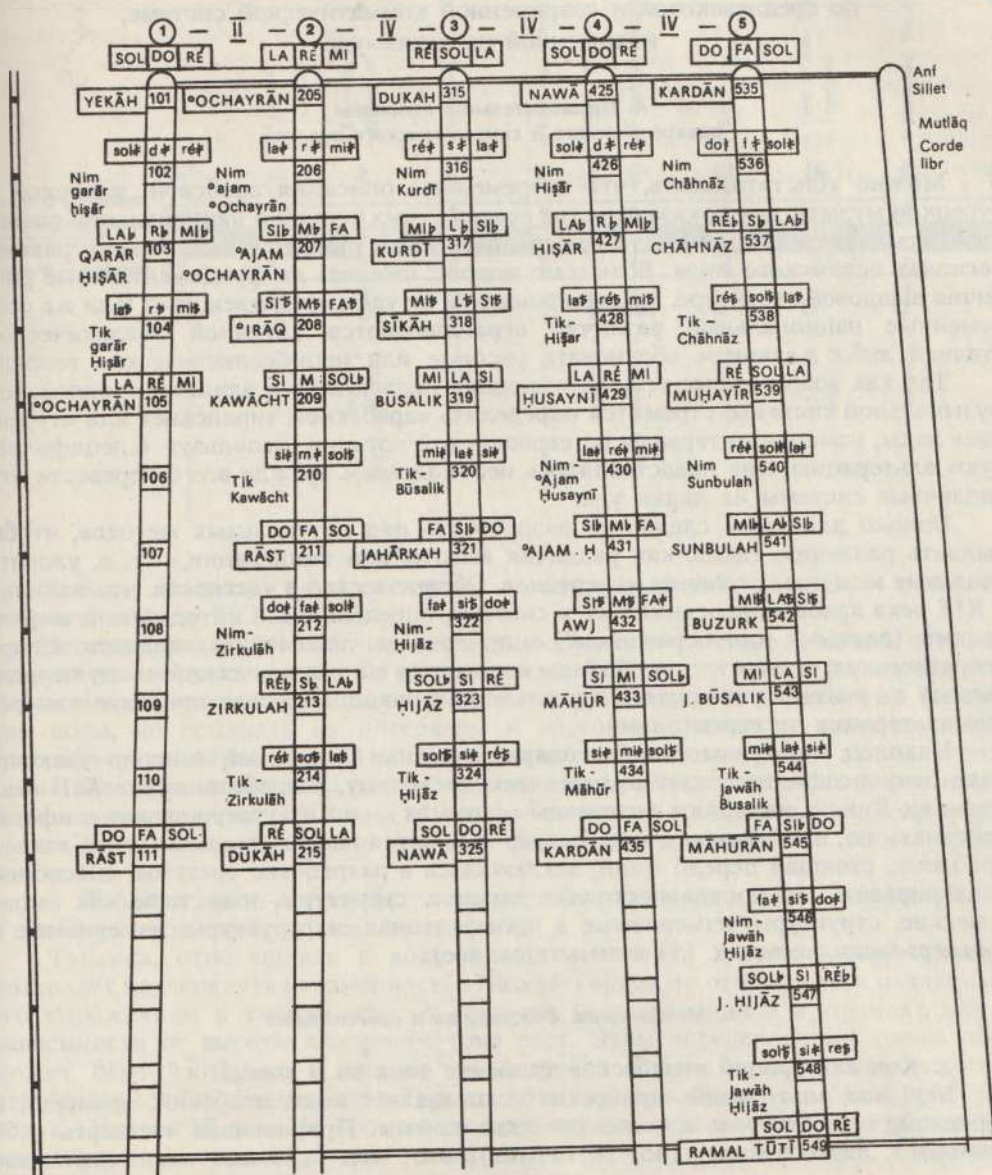
Первая эволюционная стадия моего метода (1973—1977) Сравнительный анализ согласно «арабской» системе четвертитонов

Результаты работы на этой стадии были приведены в моей докторской диссертации в первой серии фонографической антологии восточных сольных концертов (арабески-речитальбум). Первая часть диссертации ограничивается социологическим обзором. Во второй же поставлена задача — определить, в какой мере представление о древней или современной «арабской музыке» соотносится с теми ладовыми структурами, которыми пользуются Джамиль Башир и Мунир Башир — лютнисты Багдадской школы. Для этого их исполнение сопоставлялось с импровизациями лютниста из Дамаска Умара Накишбенди, известного как классический, ортодоксальный и традиционный исполнитель.

Поскольку эти три лютниста используют различную высоту при исполнении сравниваемых ладов (макамов), следовало сверить настройку инструментов и местоположение пальцев (дуатэ) с универсальными ладами, изложенными согласно современной арабской четвертитоновой системе. Анализы записывались одновременно морфологически, затем на нотоносце.

Получены следующие результаты: при идентичном местоположении пальцев дуатэ-ступенях, три лютниста настраивались, используя в качестве «ключевого тона» (Раст): Джамиль Башир *соль*², Мунир Башир *фа*², Умар Накишбенди *до*². Отвлекаясь от феномена высоты и частоты, в сравниваемых ладах тож-

дественны местоположения пальцев, используются одни и те же вставки и позиции. Таким образом, лад Раст (позиция малой терции, безымянный палец на 2 струне: аширан) модулирует от 5 дуатэ ступени нава (4 струна открытая: нава), прежде чем взять свою октаву в гардане (5 струна открытая: гардан). Подобный тип анализа позволяет избежать обращения к европейской нотации и вернуть ладу его акустическую структуру, определяемую особен-



ностями уда. Так мы приходим к определению ладового языка, как он был изложен в средние века в музыкальных трактатах исламских ученых и как он воспринимается в XX веке.

**Вторая стадия эволюции моего метода (1977—1980).
Арабо-ирано-турецкий сравнительный анализ
по средневековой и современной комматической системе,
изложенной на лютне-уде**

**А. Предварительные принципы
диахронического и синхронического анализа**

Можно констатировать, что современные описания арабской, иранской и турецкой музыки для доказательства современных теорий о национальной специфике ссылаются на одни и те же средневековые рукописи, изданные в разных регионах исламского мира. Возникает вопрос: имелись ли фундаментальные различия в ладовой структуре, зафиксированной на уде в средневековье? Или же современные национальные различия ограничиваются конечной аналитической стадией либо желанием обосновать расовые или националистические теории?

Так как современные теории, очевидно, подвергшиеся влиянию европейской музыкальной системы, стремятся определить «арабские», «иранские» или «турецкие» лады, измеряя интервалы по европейской нотации, используя «специфическую» альтерацию, мне представлялось необходимым прежде всего перевести эти различные системы на ладки уда.

Однако для этого следовало разработать ряд натуральных методов, чтобы выявить различия, такие, как различия высоты или температуры, — т. е. уловить реальные моменты различия интервалов. Общеизвестно в частности, что начиная с XIX века арабы присоединились к системе, определяющей интервалы четвертитонами (равными или неравными?) — при октаве, делимой на двадцать четыре теоретических четвертитона. Иранцы ссылаются на эмпирический опыт, передаваемый от учителя ученику внутри различных школ, допуская при этом измерения альтерации четвертитонами.

Наконец, турки, которые благодаря гегемонии Османской империи увековечили самую софистическую комматическую систему, разработанную в XIII веке Сафи ад-Дином, измеряют интервалы в коммах — по их утверждению, «пифагорейских», но, по-видимому, они скорее являются «гольдерьенскими». Главная проблема, стоящая передо мной, заключалась в разработке системы, способной анализировать, не противопоставляя заранее, структуры, известные как эмпирические, структуры, измеряемые в четвертитонах, и структуры, измеряемые в гольдерьенских коммах (53 коммы в октаве).

Б. Методология. Собственная и оригинальная

1. Код альтераций «арабски» (деление тона на 9 комм).

Мой код альтераций «арабски» сопоставляет коды арабский, иранский и турецкий, четвертитоны и гольдерьенские коммы. Приравнивая «четверть» (50 центов) к двум коммам (45, 20 центов), этот код включает многочисленные

знаки, уже использовавшиеся в восточном нотном письме. На их основе создаются несколько новых для обозначения альтераций, относящихся к девяти коммам главного тона. Я хотел избежать введения бесчисленных новых знаков, которые сделали бы этот код труднопрочитым для восточных музыкантов.

Code d'altérations arabesques [®] avec division du ton en 4 quarts - 9 commas

		+ 1 comma	+ 2 commas + Quart-Ton	+ 3 commas	+ 4 commas. Limma	+ Demi-Ton	+ 5 commas. Apotome	+ 6 commas	+ Trois-Quarts-Ton + 7 commas	+ 8 commas. Ton mineur	+ 9 commas. Ton majeur
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9		
		1/4			1/2			3/4			
9	8	7	6	5	4	3	2	1	0		
⋈	⋈	⋈	⋈	⋈	⋈	⋈	⋈	⋈	⋈	⋈	⋈
- 9 commas. Ton majeur	- 8 commas. Ton mineur	- 7 commas. Trois-Quarts-Ton	- 6 commas	- 5 commas. Apotome	- Demi-Ton	- 4 commas. Limma	- 3 commas	- 2 commas. Quart-Ton	- 1 comma.		

2. Код двадцати четырех дуатэ (местоположений пальцев) — ступеней октавы (от А до Z).

Этот персональный код учитывает существование в октаве двадцати четырех теоретических дуатэ-ступеней и обозначает их буквами от А до Z (исключая W). Он позволяет, таким образом, определять лад независимо от понятия высоты или ноты, но ссылаясь на интервалы и восточные названия дуатэ-ступеней, употребляемых в трактатах. В связи с этим полезно вспомнить, что эти названия, заимствованные изначально из персидского языка, имеют самое различное написание и произношение в XX веке в зависимости от языка и школ. Так, к примеру, третья сильная дуатэ-ступень «гаммы» раста может называться сагах, сегях и т. д.

3. Таблица дуатэ-ступеней, тональностей и транспонировок, используемых в арабской, иранской, турецкой системах.

Таблица, относящаяся к коду двадцати четырех дуатэ-ступеней октавы, позволяет подчеркнуть неизменность этого звукоряда по отношению к различным его выражениям в зависимости от системы (четвертной или в коммах) или в зависимости от высоты ключевого тона раст. Этим определяющим тоном раст может быть *си-бемоль*¹ или *до*² (настройка табака средиземноморского), *ре*² (современное применение в Турции, хотя турки называют его *соль*), *фа*² или *соль*² (Ирак и Иран). Но кроме всех этих вариантов, по-видимому этнических, этот раст в равной мере зависит от тесситуры солиста, который

диктует свой регистр музыкантам. Среди других приложений предложенная таблица позволяет утверждать, что дуатэ-ступень сегях будет, вероятно, *ре* или *ми*, пониженная на четверть тона в Каире или Дамаске, в Стамбуле — *фа*, повышенная на четыре коммы, в Багдаде или Тегеране *ля* или *си*, пониженные на одну или две коммы, кроме ретранспонировки.

4. Ладки восточного уда и постижение дуатэ-степеней (с их линейным изображением).

Гриф классического восточного уда, включая линейное изображение дуатэ-степеней, является важнейшим элементом моих методов исследования, направленных на выявление существующих в настоящее время различий «арабских», «иранских», «турецких» и ассимилированных ладовых темпераций. Действительно, всякое воспроизведение дуатэ на струне посредством пересечения содержит в себе предварительно принятие единой темперации, определяющей строго неизменный интервал. Переходя от изображения посредством пересечения на струне (которое фигурирует в инструментальных методах) к изображению сегментов струны, можно предположить использование этого грифа (ладков) уда для анализа музыки, изложенной в совершенно различных темперациях.

Если мы обратимся, к примеру, вновь к дуатэ-ступени сегях (III диатоническая ступень раста), то увидим, что он (сегях) исполняется в Турции на гармонической терции ($\frac{5}{4}$; 17 комм гольд) раста, в Иране на зальзалеовой терции ($\frac{27}{22}$; 15,5 комм) и в Египте на короткой нейтральной терции ($\frac{39}{32}$; 15 комм или 7 четвертей). Это линейное изображение иллюстрирует сегях не при помощи пересечения, а посредством сегмента струны, который охватывает от 15 до 17 комм, начиная с раста. Этот сегмент соответствует, таким образом, любой дуатэ-ступени сегях, независимо от темперации или системы (комм или четвертитонов). По эту сторону от сегмента сегях строится малая терция (сегмент тик курди), по другую — большая терция (сегмент ним бусалик). Анализируемый гриф был вычислен начиная с известного уда работы Маноля (Константинополь, 1896, струна 585 мм). Данные результаты одновременно сравнивались со средневековыми и современными трактатами. Они были также показаны некоторым образованным музыкантам. Должен констатировать, что этот вид сравнительного анализа в некоторой степени отступает от этноцентризма или национализма, который доступен лишь исключительно эклектичным музыкантам. Кроме того, было замечено, что те музыканты или музыковеды-эмпирики, которые не владеют удом (или скрипкой) или ладовые представления которых связаны лишь с нотными изображениями (на нотномосце) или с имитациями основных моделей, были менее всего склонны интерпретировать представленный метод и его результаты.

5. Диаграммы изображения импровизаций на нотных линейках.
Транскрипция любого анализа по стенографической или реальной партитуре проходит через все стадии определений, а именно код изменения, код местоположения дуатэ-степеней, таблицы местоположения дуатэ-степеней, в соответствии с высотой тональности и, возможно, ретранспонировкой перенесения ладовых структур, иллюстрируемых на грифе, на линейное изображение, прежде чем привести, среди прочих, к тексту, кратко описывающему морфологическое развитие анализируемой импровизации. Наконец, чтобы сделать полученный результат доступным классическим музыковедам или меломанам, следует воспроизвести последовательные модуляции на нотномосце.

На нотномосцах должны быть представлены все местоположения дуатэ-сту-

пени, как те, которые берутся на реальной высоте при игре, так и с альтерацией, соответствующей системе музыканта. Зубчатые горизонтальные черточки перегруппировывают дуатэ-ступени по видам (ладовым ячейкам — тетра-пентахордам), указывая основную или конечную ступень. Ладовые ячейки перегруппировываются по ладам с указанием ладовой концовки (финалис) и в случае необходимости используемой второстепенной (вспомогательной) тоники. Каждая модуляция обозначена в импровизации с указанием (в минутах и секундах) точного момента ее появления. В зависимости от продолжительности некоторых ладовых переходов или талвин-гечки этот момент может варьироваться. Наконец, вполне очевидно, что трактовка анализа зависит от исследователя, и иногда альтерации, рассмотренные как незначительные, могут быть определены как короткая модуляция. Подобные расхождения на уровне определений существуют, впрочем, между различными исполнителями и музыковедами рассматриваемых стран.

Как можно было заметить, цель «нового» метода сравнительного анализа ладовых структур арабо-ирано-турецкой музыки на примере восточной лютни уд, их исторического образца, состоит не в том, чтобы отвергнуть или подвергнуть критике другие исследования, относящиеся к какой-либо стране, школе или стилю. Этот метод должен лишь помочь музыковеду сравнить современные лады арабской, иранской или турецкой музыки, темы, которые представлены в средневековых музыковедческих трактатах. В соответствии с этими трактатами описанный метод устанавливает интервалы, дуатэ-ступени, накопления и лады на грифе средневекового или современного уда. Он также исключает различия в высоте для выбора ладовых концовок, различия в темперации для подсчета интервалов и, в некоторой степени, различия в терминологии.

Мы могли обнаружить сравнительно большое сходство в структурах между всеми ладами, принадлежащими ладовой семье Баяти. Мы хотели показать, как такие разные инструменты, как бузук, уд, сантур, такие разные исполнители, как Нассер Макуль из Ливана, Джамиль Башир из Ирака или Фармаз Пайвар из Ирана, прибегают в своих импровизациях к весьма сходному и логичному делению на ладовые ячейки (джинс). И все это при том, что исполнители из Ливана не изучают систематически ладовых структур, а иранские музыканты учатся играть, используя обычный репертуар (радиф), который закрепляет последовательность мелодических моделей (гюше), не относящихся к основным, определяющим структуру лада. Поразительно, насколько логично дастгах Нава иранской традиции подходит для уда, согласно предписаниям турецко-иракских школ XX века.

Цель этого метода заключается лишь в том, чтобы выявить общность структур. Несомненно, что Баяти Нассера Макуля восходит к арабскому восточно-средиземноморскому стилю, что Хури Джамилы Башира принадлежит лишь этому иракскому виртуозу, и что дастгах Нава Фарамаса Пайвара создается согласно традиционной иранской модели. Каждая страна, каждая школа, каждый музыкант должны сохранять свой особый стиль, и каждая нация использует собственные традиции в зависимости от его культурного предназначения.

Описание и графическое представление (в натуральную величину) всех этих методологических приемов, признанных моими и оригинальными, можно найти во второй серии моей «фонографической антологии сольной восточной музыки».

Кроме того, мои методологические приемы были частично описаны в сообщениях, сделанных

Земфира САФАРОВА
(Азербайджан)

ТРАКТАТ МИР МОХСУНА НАВВАБА «ВИЗУХИЛЬ-АРГАМ»

Прогрессивный общественный деятель Азербайджана XIX века, известный ученый, поэт, художник и музыковед Мир Мохсун Навваб Шушинский написал трактат о музыкальном искусстве «Визухиль-аргам» («Объяснение цифр») в 1884 году в Шуше¹. В этом городе — колыбели азербайджанской музыки и поэзии, названном «консерваторией Кавказа», он родился, жил, творил и умер (1833—1918)².

Обладая редкими способностями и энциклопедическими знаниями, Навваб явился создателем не только литературного общества «Меджлиси-фарамушан» («Общество забытых»), но и «Общества музыкантов». Некоторые из проблем, обсуждавшихся в этих «обществах», нашли отражение и дальнейшее развитие в трактате «Визухиль-аргам».

«Визухиль-аргам» — единственный трактат об азербайджанской музыке, написанный на азербайджанском языке (арабским алфавитом) в конце XIX века. Вызывает интерес уже тот факт, что он был создан в то время, когда на Востоке почти не писались трактаты. В Шуше же еще жили традиции средневекового учения о мугаме, которые и были продолжены Наввабом в «Визухиль-аргаме».

В фундаментальном труде «Основы азербайджанской народной музыки» Уз. Гаджибеков, говоря о всемирно известных азербайджанских музыковедах XIII и XIV в. Сафи ад-Дине Урмави и Абдулгадире Мараги, сыгравших огромную роль в развитии музыки народов Ближнего Востока, называет также имя Мир Мохсуна Навваба³.

При всей преемственности исторической традиции «Визухиль-аргам» отличается от средневековых трактатов, имеет национальные и локальные особенности. Здесь нашли своеобразное освещение вопросы происхождения музыки, названия отдельных мугамов, связь музыки с медициной, связь стихотворного текста с мугамом, сведения об инструментах, вопросы эстетики, акустики, состава дестгяхов, объяснение цифр в мугаме. Теоретические вопросы, привлекавшие внимание средневековых ученых, такие, как буд (интервал), джинс (тетрахорд), ика (ритм) и другие, Навваб не затрагивает. Трактат Навваба имеет в основном практическую направленность, которая была характерна для трактатов послесредневекового периода. Они и предназначались в качестве руководства для изучающих мугамы.

мною на IV Конгрессе Европейского союза арабистов и исламистов (Амстердам, сент. 1978), на Второй Международной Багдадской Музыкальной конференции «Уд-фестиваль» (Багдад, дек. 1978), и на коллоквиуме «Проблематика арабских исследований» (Париж, апрель 1978).

¹ Трактат «Визухиль-аргам» был издан много лет спустя в 1913 году в Баку в типографии бр. Оруджевых.

² В 1983 году общественность Азербайджана отметила 150-летие со дня рождения Мир Мохсуна Навваба.

³ Гаджибеков Уз. Основы азербайджанской народной музыки.— Баку, 1957. С. 10.

Теоретическая часть трактата посвящена мугамам, его разделам и объяснению цифр в мугаме. Трактат снабжен таблицами. В первых двух таблицах приводятся музыкальные термины, указана высота мугамов, шо'бе, гюше и авазов. В следующей таблице даны степени, градации 4-х первоэлементов — огня, воздуха, воды, земли — и соответствующие им тона. Последние таблицы трактата связаны непосредственно с особенностями мугамного исполнительского искусства.

Трактат начинается с необычного эпиграфа-вопроса (на персидском яз.), заданного главному духовному лицу в Закавказье Фазилю Иревани:

«Разрешено ли человеку, который одарен в музыкальной науке, но сам не ханенде и пение считает делом греховным, пользоваться музыкой с научной целью, запоминать и изучать ее, издавать и продавать, изданное хранить в своей библиотеке?»⁴ Ответ Иревани был таков: «Только представлять и изучать музыкальную науку не порок, а возможно даже необходимо. Но петь, исполнять ее не дозволено»⁵.

Наваб приводит в трактате ответ Иревани, заверенный печатью. Ему необходимо было заручиться одобрением какого-либо авторитетного духовного лица для написания труда о музыке и убедить сомневающихся читателей в его дозволенности. С этой же целью Наваб обращается в трактате к «духовным братьям», цитирует Коран (на арабском яз.) и приводит связанные с музыкальной эпизоды из жизни мусульманских святых.

Музыкальной наукой, сообщает Наваб «духовным братьям», занимались известные и талантливые ученые. И приводит в подтверждение имена Пифагора, Аристотеля, Платона, аль-Фараби, Урмави и других. «Во все времена и века наслаждение, полученное от науки, они ставили превыше всех других удовольствий. В написании этого трактата у меня также не было другой цели, кроме науки»⁶.

Определенный интерес вызывает центральный раздел трактата «Визухиль-аргам», посвященный мугамам, цифрам и их объяснению. Наваб сообщает, что существуют 4 совта, 7 ступеней, 12 мугамов, 24 шо'бе, 48 гюше и 15 авазов, часть из них сочинена в аудже — в высокой тональности, часть в хазизе — в низкой. Он придерживается здесь общепринятой в классической восточной музыке системы чисел. Исключение составляет лишь число авазов, их у него 15. Известно, что в средние века ученые насчитывали только 6 авазов.

Как и средневековые ученые, Наваб отмечает, что основу мугама составляют 4 первоэлемента, тона, соответствующие «анасири-арбаа», между которыми имеется расстояние в три тона, называемые «мавалиди-салиса». Так, если 4 элемента, разъясняет Наваб, умножить на три «мавалида», получим цифру 12, которая соответствует основным 12 мугамам, а 7 ступеней, изобретенных Пифагором, — 7 небесным телам, число которых в дальнейшем ученые довели до 12-ти.

У некоторых ученых, пишет Наваб, мугамы состоят из 9 шо'бе, но сам в таблице приводит 24 шо'бе.

⁴ Наваб Мир Мохсун ибни Гаджи Сеид Ахмед Шушинский. Визухиль-аргам. — Баку: Электро-типиграфия бр. Оруджевых, 1913. С. 2. (Перевод цитат здесь и далее наш. — З. С.)

⁵ Там же. С. 3.

⁶ Там же.

Дараджеи-нар —	Совти зир —	Меглуб	
Степень огня	Самый высокий звук		
Аудж —	Бейна хума —		Мансурийя, Мавераннахр, Зенги-шотори, Баяты.
Высокий	Серединный	Уззал	Баяты-Гаджар
Дараджеи-хава —	Совти-мусаллас —		Хиджаз
Степень воздуха	Третий звук		Дилькеш Раки-хинди
Миянхана —	Бейна хума-Серединный	Новруз-теркиб	Азербайджан Шах Хатаи
Средний	Серединный	Мухалиф	Афшари
			Багдади, Каркукки, Османи, Кереми, Шикестейи-Ширвани, Гарабаги, Сабз дарсабз
Дараджеи-мае —	Совти бем —	Хиссар	Хусеййни, Махур, Нишабур, Чапани, Шахназ
Степень воды	Низкий звук		Лейли-Меджнун
Хазиз —	Бейна хума —	Кабилли-забул	Гаджиюни
Низкий	Серединный	Чахаргях	Дугях Нава
Дараджеи-тераб —	Совти рабеа —	Лаила, иллалах.	Баяты-Шираз, Абульчеп, Дарамиди-Шахназ
Степень земли	Четвертый звук		Нари-сузани, Седаи-нагус

Одним из первых он вводит в научную литературу о мугаме термин и понятие «дастгях» и представляет состав дастгяхов «Раст», «Махур», «Шахназ», «Рахави», «Чаргях» (или «Чахаргях»), «Нава»⁷.

⁷ Составы этих дастгяхов по Наввабу следующие: Дастгях «Раста» — Раст, Пенджгях, Вилаети, Мансурийя, Раки-хинди, Азербайджан, Ирак, Баяты-тюрк, Баяты-Гаджар, Мавераннахр, Шахназ, Аширан, Зенги-шотори, Каркукки. Дастгях «Махура» — Махур, Шур, Амиран, Дилькеш, Дугях, Зенги-шотори, Хиджаз, Мавераннахр, Шахназ, Гаджиюни, Сарендж, Шуштер, Месневи, Сузигюдаз. Дастгях «Шахназа» — Дерамиди-шахназ, Ушшаги-дешти, Сельмек, Майе, Лейли-Меджнун, Абульчеп, Шах Хатаи, Азербайджан, Ирак, Хиджаз. Дастгях «Рахави» — Рахаб, Хумаюн, Теркиб, Уззал, Баяты-тюрк, Баяты-Гаджар, Замин-хара, Мавераннахр, Баликабутар, Хиджаз, Багда-

Как видим, среди приведенных отсутствуют дастьяхи таких значительных мугамов, как «Шур», «Сегях», «Баяты-Шираз». Они даны лишь в качестве шо'бе. При рассмотрении таблиц трактата мы убеждаемся в том, что некоторые названия мугамов сегодня нам вообще неизвестны, а многие изменили свое место: те мугамы, которые, вслед за Уз. Гаджибековым, мы считаем основными, у Навваба представлены в виде шо'бе, гюше и авазов. Сам Навваб в трактате выражает недовольство тем, что «некоторые музыканты Чаргах, Махур, Дугях, Хумаюн принимают за основные мугамы, тогда как они из числа шо'бе»⁸. Он приводит 82 названия мугамов и песен, популярных в то время в Карабаге. Некоторые из них нам неизвестны.

Все вышесказанное свидетельствует о том, что вопрос точности составов мугамов и его разделов дискутировался среди мугаматистов издавна. Целью споров было сохранение чистоты и самобытности мугамата, однако не учитывалась импровизационная и устная природа искусства, чуждого всякой догме. Эту особенность мугама подчеркивал и Уз. Гаджибеков в «Основах азербайджанской народной музыки». «Естественно,— писал он,— что названия 12 классических мугамов, а также сами мугамы подвергались большому петрурбациям: то, что раньше считали самостоятельным мугамом у одних народов, стало отделом, и наоборот, то, что раньше называлось отделом (шо'бе), стало самостоятельным мугамом. Также одно и то же название мугамов и их отделов у разных народов стало обозначать разное понятие»⁹.

Добавим к этому, что подобные изменения происходили и у одного и того же народа в разных географических зонах. Так, мугамы, указанные Наввабом, характерны, в основном, для Карабагской зоны.

В трактате указывается, что большую роль играет исполнитель, его способности и знание правил составления дастьяхов. Начало и завершение мугама, его подъем и спуск, переход в другой раздел, тональность, а также приемы «зенгюле» — важные компоненты мугамного исполнительского искусства. Затрагивая эти вопросы, Навваб не разъясняет их, а отсылает читателя к таблице, в которой указаны волнистыми линиями и птичками места переходов и «зенгюле»¹⁰.

Определенное место в трактате занимают вопросы происхождения музыки, названия отдельных мугамов, инструментов. В связи с этим приводятся красочные легенды (например, легенда об изобретении Пифагором инструмента барбад). Другая легенда связана с мугамом «сабз-дарсабз» о музыкантах Барбаде и Накисе, которая получила поэтическое воплощение еще у Низами.

ди, Шахназ, Азербайджан, Ирак, Аширан, Зенги-шотори, Османи, Баяты-кюрд, Баяты-Шираз, Гаджиюни, Сарендж, Шуштер, Месневейи-сагиль, Сузигюдаз. Дастьях «Чахаргяха» — Чахаргях, Сегях, Забул, Едди хасар, Мухалиф, Меглуб, Мансурийя, Замин-хара, Мавераннахр, Хиджаз, Шахназ, Азербайджан, Аширан, Зенги-шотори, Каркукки. Дастьях «Нава» — Нава, Нишабур, Дарамиди-шахназ, Буселик, Хусейни, Месихи, Шахназ, Гаджиюни, Баяты-кюрд, Азербайджан. Аширан, Зенги-шотори, Каркукки, Шах Хатаи, Афшари, Шикестейи-Ширван.

⁸ Навваб. Визухиль-аргам. С. 17.

⁹ Гаджибеков Уз. Основы азербайджанской народной музыки. С. 11.

¹⁰ Во время доклада таристом Бахрамом Мансуровым был исполнен мугамный отрывок по таблице Навваба, в котором прозвучали ныне забытые и мало исполняемые мугамы: «Азербайджан», «Шах Хатаи» и др. По таблице Навваба это следующее движение: Чахаргях, Новрузтеркиб, Хиджаз, Азербайджан, Шах Хатаи, Дилькеш... (прим. ред.).

Затрагиваются и вопросы связи музыки с медициной (целебные свойства музыки). В этом пункте Навваб является продолжателем учения Ибн Сины.

В трактате говорится и о различном эмоциональном воздействии мугамов — как на природу и характер человека, так и на различные национальные культуры. В трудах ученых X—XI вв. («Братья чистоты») приведены суждения об индивидуальном восприятии их разными народами.

Навваб также подчеркивает эту характерную особенность музыки, приводя в пример мугамы «Ушшаг», «Буселик», «Нава», которые соответствуют природе, характеру населения Эфиопии, негров, а также племен, проживающих в горах. «Воздействие некоторых мугамов среднее, — пишет он, — например, «Раст», «Новруз», «Ирак», «Исфаган», потому нравятся многим людям и соответствуют природе жителей средней полосы»¹¹.

В связи с воздействием мугамов, Навваб затрагивает один из главных вопросов мугамного исполнительства — взаимосвязь музыки с поэтическим текстом, подчеркивает важность выбора соответствующих стихов для мугамов.

Значительный интерес представляют страницы, посвященные правилам слушания музыки. Автор пишет, что «слушание происходит от встречи двух субъектов — исполнителя и слушателя»¹².

Ссылаясь на Аристотеля, Навваб высказывает ряд суждений относительно правил исполнения и слушания музыки. Он придавал огромное значение местоположению исполнителя и слушателя, внешности исполнителя-ханенде, а также акустической среде. Все это свидетельствует о высоком уровне музыкально-исполнительской культуры Шуши в XIX и XX вв.

Навваб заканчивает трактат следующими словами: «Эта рисале написана с целью увеличить «силу отечественной науки»¹³.

«Визухиль-аргам» — ценный труд о музыке, затрагивающий важные вопросы музыкального искусства и мугамного исполнительства прошлого столетия не только Азербайджана, но и восточных стран в целом.

Лилит ЕРНДЖАКЯН
(Армения)

ТРАДИЦИОННЫЕ ЖАНРЫ МОНОДИИ В АСПЕКТЕ АРМЯНО-ИРАНСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ

Существует довольно распространенное мнение, согласно которому мака-мат — это искусство исключительно мусульманского мира. Между тем изучение проблемы привело к выводу, что этот жанр охватывает более широкий ареал, а истоки его происхождения ведут в глубь далеких времен.

Из суммы вопросов, связанных с этой проблемой, в данном сообщении выделен лишь один вопрос — вопрос формы бытования мугамов в Армении в аспекте армяно-иранских музыкально-исторических связей.

¹¹ Навваб. Визухиль-аргам. С. 14.

¹² Навваб. Визухиль-аргам. С. 10.

¹³ Там же. С. 31.



Открытие симпозиума.
По дороге на центральную площадь.
Х. Тума (Зап. Берлин) и Д. Кристенсен (США)



Выступает А. аль-Халифа (Судан)

Д. Танч (Турция), Ж. К. Шабрие (Франция)





Выступает С. эль-Махди (Тунис)



На выставке в фойе зала заседаний симпозиума

Слева направо: А. Джаббаров (Узбекистан),
С. эль-Махди (Тунис), Р. Абдуллаев (Узбекистан)





Туркменские музыканты-исполнители с участниками симпозиума.
Слева направо: С. эль-Махди (Тунис), М. Харрат (Марокко)



Т. Гафурбеков (Узбекистан) и В. Штепанек (Чехословакия)

В зале заседаний





Встреча в колхозе



Пресс-конференцию проводит Е. Баранкин.
Справа налево: М. Таджиев (Узбекистан), Ф. Бахор (Таджикистан),
С. Агаджанян (Армения), афганские музыканты-исполнители

Слева направо: М. Геттат (Тунис), Р. Атаян (Армения), Р. Махмудов
(Узбекистан), А. Эшпай (Москва), Х. Тума (Зап. Берлин), Д. Танч (Турция)



Можно предполагать, что мугам как сформировавшийся жанр традиционно-профессионального искусства попал в Армению в сравнительно позднее время (XVIII—XIX вв.). Здесь он нашел благодатную почву для своего бытования. Вступив в активное взаимодействие со многими издавна сложившимися в Армении жанрами монодической музыки, мугамы развивали местную музыкальную традицию и под ее воздействием постепенно трансформировались, приобретая тот вид, в каком и дошли до нашего времени. При внимательном рассмотрении музыкального материала мугамов и некоторых традиционных жанров армянской монодии обнаруживается ряд моментов, сближающих эти, казалось бы, столь различные формы искусства. Черты общности, по-видимому, не случайны. Они обусловлены самим ходом историко-культурного развития Армении и Ирана, находившихся в условиях постоянных и тесных контактов на протяжении длительного исторического периода.

Сопоставление мугамов, бытующих в Армении, с иранскими дастгяхами позволяет говорить об их общей ладоинтонационной основе. Вместе с тем обнаруживается различие художественно-эстетического восприятия одного и того же феномена в разных этнических группах. Огромную роль здесь играет импровизационная сущность мугамов, способствующая их постоянной эволюции на уровне жанра.

Основным материалом для постановки данной проблемы послужили записи мугамов в исполнении армянских мугаматистов, сделанные фольклористами в 20—30-е и 50—70-е годы нашего века.

Для сравнительного анализа привлечены иранские дастгяхи в тегеранских публикациях М. Массоуди и М. Баркешли¹.

Генетически связанные с культурой Ирана вокально-инструментальные циклы мугамы-дастгяхи в течение долгого времени бытуют со стихами персоязычных поэтов средневекового Востока. Однако интересно, что в армянской действительности устойчиво утвердился только инструментальный мугам. Очевидно, не случайно армянские исполнители «освободили» себя от иноязычного текста. Ни на языке оригинала, ни в переводе армянские мугаматисты не восприняли вокальные разделы мугамов. Сознательный или подсознательный отказ от вокала привел к усилению инструментального начала, к утверждению исполнительских традиций своего народа. Но, отказавшись от литературного текста, армянские мугаматисты по-своему стали трактовать форму мугама: она сужается, становится компактнее². Конечно, речь идет не о механическом процессе сужения. Возникает новый уровень мугамного мышления, имеющий свои закономерности. Однако универсальные признаки мугама, заключающиеся в сочетании канона и импровизации, связанные тесными узами с многовековыми художественными традициями Востока, остались незабываемыми. Эти традиции опираются на принципы монодического мышления, которые исторически сложились в искусстве Среднего Востока.

Среда бытования профессиональных жанров монодии на протяжении всего существования предполагала ассимиляцию различных национальных тради-

¹ Radif Vocale de la Musique Traditionnelle de l'Iran.— Teheran, 1978 (par M. Massoudieh). Les Systemes de la Musique Traditionnelle de l'Iran (Radif).— Teheran, 1973.

² На это свойство, как на отличительную черту мугамов Армении, обратила внимание М. Брутян (см.: О бытовании мугамата в Армении // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент, 1978. С. 146).

ций, обусловленную совместной деятельностью музыкантов-профессионалов. Не случайно макамы достигли расцвета в условиях закрепившихся международных контактов. Имеющиеся в нашем распоряжении данные показывают, что армянские музыканты с далеких времен принимали активное участие в развитии макамата. Органично ассимилируя в своем творчестве достижения искусств разных народов, они способствовали их широкому распространению. Однако важно не только это. Важно, что в общую культуру макамата они вносили элементы собственной национальной культуры, что отражалось в особых свойствах исполнительской интерпретации и в структурных закономерностях изложения импровизационных форм.

При сравнительном изучении иранских дастгяхов и мугамов Армении моменты общности и различия обнаруживаются и на уровне цикла в целом, и на уровне отдельных частей. В этом смысле публикация Баркешли является чрезвычайно ценным источником, ибо она содержит полный инструментальный цикл дастгяхов (радиф). Это обстоятельство позволяет нам, сохранив однородность используемых материалов, сопоставить инструментальные мугамы, бытующие в Армении, с инструментальными разделами иранских дастгяхов. В чем же проявляется здесь общность и в чем различие?

Общие черты наблюдаются в ладовой основе, в применении принципа импровизационного развития, в методах формообразования путем употребления ограниченного числа структурно-композиционных элементов, в приемах комбинирования отдельных стереотипных ритмоинтонационных формул.

Моменты различия обнаруживаются прежде всего в трактовке формы: в дастгяхах — цикличность, в мугамах Армении — одночастность. Масштабность как целого, так и отдельных частей и разделов — существенный фактор дастгяхов, определяющий многие структурно-композиционные, функционально-смысловые принципы. В мугамах же, распространенных в Армении, при наличии жестко закодированных правил, при сохранении равновесия устойчивых и неустойчивых компонентов, эти принципы действуют в ограниченных масштабах, не разрастаются до отдельных самостоятельных частей на уровне всего цикла.

Черты различия наблюдаются также в мелодико-тематическом материале, а еще больше в его интерпретации. Если в иранских дастгяхах преобладает речитативный принцип звукоорганизации, репетиции на отдельных звуках, то для мугамов Армении больше характерна распевность. Возможно, это качество явилось результатом сжатия цикла, превращения его из вокально-инструментального в инструментальный.

Если в иранских дастгяхах обязательно наличие метрически-организованных, канонизированных номеров (теснифов, рэнгов), через которые внедряются песенно-танцевальные элементы народной музыки, то в мугамах Армении теснифы и рэнги не обязательны. Но мелодический материал мугамов напитан ритмоинтонациями народной музыки. Это ярче всего обнаруживается в мугамах, отражающих лирические, грустные настроения (Шуштар, Хиджаз). Длительное бытование мугамов в армянской среде, а также ритмоинтонационный комплекс армянской народной музыки активно воздействовали на этот жанр, способствуя выявлению характерных для армянской музыки особенностей.

В аспекте проблемы изучения армяно-иранских музыкальных связей важную роль играют «Персидские мугамы» Н. Тиграняна, которые основаны на живых образцах искусства мугамата, бытовавших как в Иране, так и в Армении

в конце прошлого и в начале нынешнего века. Можно сказать, что его записи играют роль связующего звена и позволяют выдвинуть ряд принципиальных положений. Так, в частности, они убеждают в том, что мелодико-тематический материал тиграняновских мугамов и дастгяхов корнями уходит в классическую иранскую музыку. В то же время, имея под рукой современные записи иранских дастгяхов, мы можем определить специфику их трактовки мастерами-инструменталистами разных национальностей, а также уровень восприятия ими искусства мугамата и исполнительской культуры. В этом свете выделяется фигура Агамала Мелик-Агамалаяна — армянина-мугаматиста, имя которого было широко известно во всем Закавказье и в Иране³. Виртуоз-тарист Агамалаян был для Н. Тиграняна неиссякаемым источником вдохновения. От него Тигранян записал классические иранские произведения и обработал их для фортепиано, благодаря чему мы располагаем редким материалом, проливающим определенный свет на сложную задачу сравнительного изучения аналогичных жанров профессионального искусства некоторых стран Среднего Востока. В то же время сравнение тиграняновских записей с современными записями мугамов, бытующих в Армении, выявляет процесс эволюции жанра, трансформации самого музыкального материала.

Еще один пример тесной взаимосвязи музыкальных традиций Армении и Ирана. Известно, что и в Армении, и в Иране с давних пор бытовал и бытует до сих пор мугам Саари⁴. Он не входит в число канонизированных мугамов, и тем нагляднее его связь с другими жанрами национального искусства. Глубоко укоренившийся в быт армян, Саари впитал в себя некоторые интонационные обороты одного из интересных видов армянского народного творчества — пастушьих импровизированных инструментальных наигрышей.

Тот факт, что исполнение Саари приурочивается к определенному времени суток, а именно — к восходу солнца и связывается с ритуалом свадебного обряда, — свидетельствует о его глубокой древности (языческая обрядность).

Констатируя наиболее показательные параметры общности и различий в мугамах-дастгяхах, отметим, что главное различие заключается в неоднозначности функций этих жанров в социальной жизни народов. Так было в прошлом, такое положение сохранилось и сегодня. Если в Иране маканат занимает ведущее положение, составляя основу профессионального наследия, его высшее музыкально-художественное достижение, то в Армении — это один из составных элементов в общем комплексе жанров и форм национального музыкального искусства. Здесь сказываются различия не только жанровые, но и художественно-эстетические и культурологические. Известно, что утверждение ислама в качестве государственной религии (VII в.) отдалило Иран от Армении. Возник мощный религиозно-идеологический барьер, во многом определивший направленность контактов и взаимосвязей двух народов, и явился, видимо, одной из причин того, что в армянской действительности искусство мугамата не обрело того национального пафоса, которым наделены мугамы в мусульманских странах.

Возможно, именно это обстоятельство способствовало также деформации жанра на армянской почве, отделению от основного ствола и приближению

³ См.: Гумреци. Николай Фаддеевич Тигранов и музыка Востока. — М.: Л., 1941. С. 8.

⁴ Слово «саари» иранского происхождения и в буквальном переводе означает «заря», «рассвет».

к другим жанрам армянской монодической музыки, что в конечном итоге привело к утверждению своеобразной формы бытования в Армении сугубо инструментального мугама.

Представляется бесспорным, что истоки искусства мугамата уходят в глубь средневековой культуры Ирана. Но, родившись из одного источника, мугамы затем были восприняты разными народами средневосточного региона, в том числе и армянами. Изучение мугамов как в живом исполнении, так и в записях убеждает в том, что этот жанр профессиональной монодии не просто бытовал в Армении, а, получив здесь своеобразную трактовку, составил особую ветвь многосоставного искусства макамата.

Отаназар МАТЯКУБОВ
(Узбекистан)

ВОПРОСЫ ЛАДОВОЙ ОСНОВЫ МАКОМОВ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

«Музыка не может развиваться вне атмосферы мысли о ней, являющейся неотъемлемой составной частью музыкальной культуры». Это положение Б. В. Асафьева о единстве музыкальной науки и практики с полным правом можно отнести к профессиональной музыке устной традиции народов Востока. «Неизобразительный и неописательный характер музыки позволил ей стать искусством сравнительно отвлеченным, отображающим свойства и закономерности всевозможных явлений в обобщенном виде, искусством, воплощающим высокоинтеллектуальную, философско-эстетическую проблематику»¹.

Макомы — ведущий жанр профессиональной музыки устной традиции — помимо других признаков характеризуются отмежеванием от первоначального фольклорного синкретизма, безусловностью обрядом, действием и другими прикладными целями и выступают как системы, в которых собственно музыкальное начало (т. е. ладоинтонационное) имеет ведущее организующее значение. Как отмечает Хабиб Хассан Тума, «развитие макама определяется двумя основополагающими факторами: пространством (тональным фактором) и временем. Структура макама зависит от того, насколько эти два фактора находятся в как бы фиксированном или свободном взаимоотношении друг с другом»².

Осмысление ладовых структур, системы попевок, обладающих самостоятельной (вне слова, обряда и др.) художественно-эстетической значимостью, конкретными названиями и образно-эмоциональной символикой, принципами систематизации, на Востоке имеют давнюю историю. Известные еще в домусульманскую эпоху у народов Средней Азии и Ирана музыкальные термины Раст, Навруз, Зирафканд и другие были прежде всего связаны с определенными звуковысотными структурами. Своеобразными прототипами макомов могут

¹ Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки.— М., 1978. С. 88

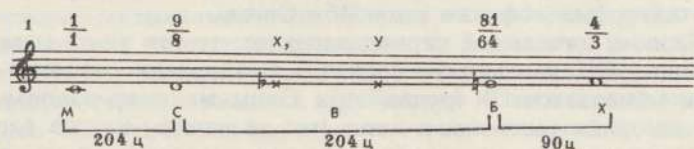
² Тума Х. Х. Макам как явление // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент, 1981. С. 49.

служить такие ранние формы профессиональной музыки устной традиции, как хусравани, рах, нава, парда и др. В последующих IX—XIII вв. в значении общих ладов-звукорядов использовались научные понятия давр (мн. ч. адвар, т. е. круги), шад (мн. ч. шудуд, т. е. ожерелье) и др. И, наконец, было введено понятие маком (XIII в.), которое в последующем стало наиболее распространенным. В этом смысле явление макома, конечно, намного древнее самого термина.

Важно и существенно то, что развитие макомов не ограничивалось лишь эмпирическим опытом, а широко опиралось на научные, рациональные основы. Исторические свидетельства подтверждают, что многие профессиональные исполнители были знакомы с музыкальной наукой. Хорошо известно также, что крупнейшие теоретики — такие, как Исхак маусили, Фараби, Сафи-ад-Дин Урмави, Абдулкадир Мараги, Дервиш Али, — являлись прекрасными знатоками музыкальной практики. Ученые осознавали некоторое отставание теории, ее вторичность по отношению к музыкальной практике. Еще великий Фараби отмечал, что музыкальная практика первична, только ее нужды порождают необходимость теории. Она (теория) не была самоцелью, а служила важнейшим фактором познания, совершенствования музыкальной практики. Теория музыки большим или меньшим приближением стремилась отразить закономерности музыки, процессы, происходящие на практике.

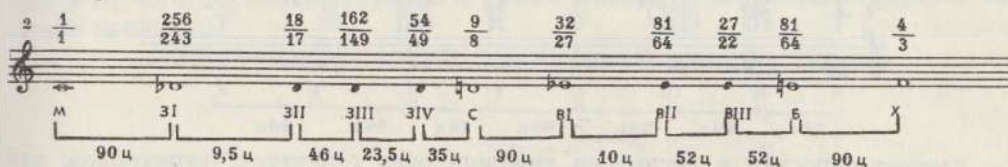
Опираясь на музыкально-теоретические трактаты, можно проследить как бы три основных этапа в эволюции ладовой основы макомов.

Начальный этап характеризуется осмыслением и систематизацией акустических единиц, составляющих основу для образования совершенных ладовых структур. Наиболее ранние сведения подобного рода мы находим у знаменитого музыканта и теоретика Исхака Мавсули (765—850). Он рассматривал два подвижных интервала в тетра хорде — большую и малую терцию:



Это был лишь начальный шаг в эволюции тетра хордного мышления.

Более полную и развернутую интервальную систему разрабатывает Абу Наср аль-Фараби (873—950). Помимо названных интервалов в нее вошли еще 3 вусты и 4 заида:



Следует оговорить, что в трудах Фараби фигурирует и множество других интервалов, которые носят сугубо теоретический характер. В этой таблице представлены лишь интервалы, которые использовались в практике.

Как отмечал Б. В. Асафьев, «звукоряды, прежде чем появиться в работах теоретиков в виде отвлеченных от живой музыки рядов... усваиваются памятью

практически и бытуют в виде характерных для каждого лада мелодических формул-напевов или попевок»³.

Связующим звеном между практикой и теорией для Фараби служили музыкальные инструменты, возникшие, как он считал, в результате накопленного исполнительской практикой опыта. Следовательно, величины местоположения пальцев (ладки), устоявшиеся на грифе инструмента,— это есть некая канонизация интервальных единиц, существующих на практике. Следует отметить, что инструменты, исследуемые Фараби,— уд, танбур, канун, най и др.— связаны прежде всего с профессиональной музыкой. Их существование охватывает довольно большой исторический период. Некоторые интервалы Фараби называет древними (кадим). Звукоряд хорасанского танбура рассматривается им как олицетворение новой музыки и противопоставляется «языческому» звукоряду, воплощением которого является багдадский танбур.

Несколько иную основу тетрахорда разрабатывает Абу Али ибн Сина (980—1037):

Вусты и заиды Ибн Сины приближаются к акустическим величинам натурального ряда. Это иногда вводит исследователей в заблуждение — система Ибн Сины ассоциируется с чистым строем. Между тем у Ибн Сины не было и не могло быть осознания чистого строя как основы гармонического и полифонического благозвучия. Предпочтение интервалам натурального звукоряда вызвано желанием приблизить теорию музыки к естественно-научным основам, что отражало натурфилософские идеи Ибн Сины.

Таким образом, начальный период характеризуется изысканиями, главным образом, в области интервальных отношений. Становление макомов-ладов в этот период только намечается. В трудах Ибн Сины макомно-ладовая терминология упоминается лишь частично, и лишь под названием кругов (доира).

Новую веху, второй этап в теории ладов, представляет учение Сафи ад-Дина Урмави (ум. в 1294 г.). Суть его, коротко говоря, сводится к тому, что в качестве основы деления тетрахорда он взял единую акустическую величину — диатонический полутон:

Урмави упростил и несколько унифицировал структуру тетрахордов, что дало возможность более свободного их сочетания. Таким образом, центр ладовых изысканий из области тетрахорда переносится в более сложную сферу ладов-джамов. В этом универсальное значение системы Урмави. В ее рамках

³ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс.— Л., 1963. С. 23.

становится возможным построение большого количества ладов. Как известно, у Урмави количество их равно 91, у некоторых же его последователей и того больше. Система Урмави в сущности своей исходила из рациональных основ. Разумеется, такое количество ладов выстраивалось чисто теоретически. Из них наиболее приближенным к практике являются три категории ладов-джамов: макомы, авазе и шувбе. Именно в этом значении — как категория наиболее совершенных ладов — в ладовой теории впервые появляется понятие «маком».

Теория Сафи ад-Дина Урмави сыграла исключительную роль в развитии не только ладовой основы макомов, но и всей музыкальной мысли. Она оказала непосредственное воздействие на музыкально-теоретические воззрения его ближайших современников: Махмуда Ширази, Мухаммада Амули, которые также были крупнейшими исследователями ладовой основы макомов. Ладовые концепции этих ученых по существу представляют своеобразные модификации системы Урмави.

Ладовая теория Урмави не утратила значения и в последующем, когда практика макомов пошла по пути дальнейшего усложнения ладовых структур, когда возникают многосоставные композиции, чья ладовая основа представляет собой более сложную систему, вобравшую в себя несколько ладов (например, Рост-Ушшук, Наво-Баёт-Хусайни и др.). Теория музыки отреагировала и на этот процесс, который можно характеризовать как следующий, третий, этап эволюции ладовой основы макомов. Попытку систематизировать подобные ладовые комплексы, связанные по принципу внутреннего родства, мы найдем, например, в трактатах ученых эпохи позднего средневековья Джурджани, Наджм ад-Дина Кавкаби, Дервиша Али и др. Однако эти ладовые системы не получили сколько-нибудь полного и законченного теоретического обобщения. К тому же сама теоретическая наука в период позднего средневековья постепенно угасает. Практика же, наоборот, продолжала развиваться — создаются все более сложные музыкальные композиции макомов, в которых наряду с общими принципами все отчетливее проявляются локальные и региональные черты. Именно в таком качестве предстает перед нами Шашмаком — одна из форм макомата, которая сложилась в узбекской и таджикской музыке и дошла до наших дней. Теоретическое изучение и осмысление его основ — задача современной науки. Опираясь на огромный фактический материал, накопленный и систематизированный современными музыковедами, используя новые методы науки, наши ученые достигли уже значительных успехов в изучении ладовой основы Шашмакома. Дальнейшее продвижение науки в этом направлении зависит и от того, насколько глубоко и разносторонне будет оценено научное наследие прошлого.

Лайло САЛИМОВА
(Москва)

МОНОДИЙНЫЕ КУЛЬТУРЫ ВОСТОКА В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ СССР

Интернациональный характер музыкального образования в СССР раскрывается в задачах освоения в составе многонациональной аудитории многообразных явлений отечественной и мировой культуры, освещения проблем взаимодействия европейских и внеевропейских культур, национального и интернационального, особенностей и общности развития музыкальных культур национальных республик.

Музыкальное востоковедение выдвигает множество актуальных методологических проблем, имеющих значение как для науки, так и для образования.

Здесь уже достигнуты определенные результаты в изучении национальных культур народов советского и зарубежного Востока. В частности накоплен большой материал — диссертации, монографии, работы обзорно-информационного и реферативного типа, посвященные особенностям монодии, проблемам теории и практики наследия, его взаимодействия с композиторской практикой. Аналогичные вопросы ставятся и на материале отдельных регионов и при изучении взаимосвязей национальных культур. Создаются новые учебники, пособия, программы специализированных, общих и факультативных курсов, которые уже читаются в ряде учебных заведений страны.

Восточные монодийные культуры в общем плане изучаются в системе музыкально-исторических дисциплин, объединяющих курсы по истории советской музыки: «История музыки народов СССР», «Музыкальная литература народов СССР», «Музыкальный фольклор народов СССР». В Московской консерватории читается факультативный курс, знакомящий учащихся с музыкальной культурой отдельных стран.

Структура учебного процесса в системе музыкального образования (внутри каждого из звеньев: школа — училище — вуз) является единой для всех учебных заведений. Учебные планы предусматривают дополнительные дисциплины, вводимые в соответствии с условиями республики.

Показателен в этом отношении опыт Узбекистана. В Ташкентской консерватории, к примеру, курсы «История узбекской музыки»¹, «Источниковедение»², «Основы узбекской традиционной музыки»³ и «История узбекской советской музыки»⁴ освещают основные исторические этапы развития узбекской музыкальной культуры с древнейших времен, знакомят с основными

¹ Программа курса «История узбекской музыки» / Сост. О. Матякубов, Р. Юнусов. — Ташкент, 1981. Рукопись.

² Программа курса «Источниковедение» / Сост. И. Р. Раджабов. — Ташкент, 1972. Новый расширенный вариант данной программы составлен А. Джумаевым. — Ташкент, 1983. Рукопись.

³ Программа курса «Основы узбекской традиционной музыки» / Сост. О. Матякубов. — Ташкент, 1981. Рукопись.

⁴ Программа курса «История узбекской советской музыки» / Сост. Т. Гафурбеков, Х. Гафурбекова. — Ташкент, 1978. Рукопись. Новый вариант данной программы составлен этими же авторами. — Ташкент, 1986. Рукопись.

жанрами фольклора и профессиональной музыки устной традиции, творчеством выдающихся деятелей национальной культуры и узбекских композиторов и т. д. Такие же примеры можно привести из практики учебных заведений других республик, в частности Туркмении. В Ашхабадском педагогическом институте читаются курсы «Туркменское народное музыкальное творчество» и «История туркменской музыки».

Большое внимание в педагогических исследованиях в республике уделяется профессиональной музыке устной традиции. Ставятся задачи изучения не только истории и теории, но и музыкальной практики.

Уже около двух лет в Ташкентской консерватории читается курс «Основы узбекской традиционной музыки», созданной О. Р. Матякубовым. Важным методологическим положением данного курса является рассмотрение профессиональной музыки устной традиции не только на примере узбекской музыки, но и с более широких позиций — в сравнении с аналогичными явлениями музыки других народов Востока. В Ташкентской консерватории И. Р. Раджабовым был начат курс «Источниковедение», продолжаемый сейчас А. Б. Джумаевым.

В программах четко разграничиваются понятия фольклора и профессиональной музыки устной традиции, даются сведения из истории музыкальной культуры различных народов Ближнего и Среднего Востока, а также историографии, эстетики, теории музыки, истории исполнительских традиций и современной музыкальной практики, ставятся вопросы взаимодействия традиционных жанров с композиторским творчеством. В системе макомата рассматриваются узбекские макомы, уйгурские мукамы, азербайджанские мугамы, иранские дастгяхи, арабские макомы и алжирские нубы.

Одновременно проблемы национальной культуры, в частности вопросы воспитания слуха на материале национальной музыки, специфические вопросы монодии, формы ее взаимодействия с многоголосием разрабатываются в курсах европейских теоретических дисциплин, а именно полифонии, гармонии, анализа. Такой опыт некоторых педагогов кафедры теории музыки Ташкентской консерватории расширяет музыкально-теоретическую проблематику, ориентирующуюся на композиторскую практику европейской музыки.

Данный опыт вносит вклад в дальнейшую разработку методологии и исследования монодийных культур, совершенствуя учебный процесс как в самих республиках, так и в системе музыкального образования всей страны.

Не меньшее внимание уделяется современному бытованию традиционной музыки, задачам воспитания исполнительских кадров традиционных музыкантов.

Этим актуальным проблемам был посвящен Всесоюзный семинар музыковедов «Профессионализм в музыке устной традиции. Опыт практического освоения» (Хива, 1980 г.). В докладах подчеркивалось, что способы и формы обучения, сложившиеся в профессиональной музыке устной традиции, должны активно использоваться и сегодня. Была поставлена и проблема более узкой специализации исполнителей различных жанров музыки устной традиции (Ф. М. Кароматов), высказана идея о необходимости найти разумное сочетание методики народного обучения с современными достижениями советской школы⁵.

⁵ Информационное письмо СК СССР. Комиссия музыки народов СССР.— М., 1980. № 7—8. С. 52, 66.

Как известно, ранее обучение традиционных музыкантов-профессионалов в Средней Азии опиралось исключительно на метод устной передачи. Введение европейской системы обучения с применением нотных текстов и звукозаписи значительно расширило возможности подготовки. Сегодня выдвигаются задачи органичного совмещения новых и традиционных методов.

Проблема перспективного творческого освоения и возрождения в новых условиях традиций устного обучения, исследования ее принципов, методов и форм была поставлена в 1982 году в специальной теоретико-методологической работе, выполненной В. П. Фоминым в Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыки и музыкального образования Московской консерватории. Автором, в частности, подчеркивается идея о нахождении путей органичного совмещения методов устной традиции обучения и европейских форм музыкального образования. Предпосылкой является обнаружение глубинного родства между этими системами⁶. Творческий контакт учителя с учеником одинаково важен для воспитания и подготовки музыканта в условиях любой культуры. В СССР уже имеется положительный опыт решения подобной задачи, в частности в Азербайджане и Узбекистане, где уже в 20—30-е годы в музыкальные учебные заведения на педагогическую работу приглашались прославленные мастера профессионального искусства устной традиции.

Изучение такого опыта могло бы открыть перспективы для дальнейшего сближения устной и письменной традиций, для синтеза разных методов обучения. Исследования в этом направлении имели бы значение как для совершенствования учебного процесса в республиках Средней Азии, так и для использования их во всех случаях, когда решаются общие задачи освоения многонациональной мировой культуры.

Наиля АБУБАКИРОВА
(Туркмения)

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТУРКМЕНСКОЙ МУЗЫКЕ

В музыкальной культуре современного Туркменистана четко обозначается несколько пластов: собственно народное музыкальное творчество разнообразных жанров, связанных с бытом народа; профессиональная музыка устной традиции — искусство народных певцов-бахши, инструментальное исполнительство на дутаре, гиджаке, гаргы-тюдудке и гопузе; музыка туркменских композиторов, зародившаяся в советскую эпоху. Все эти явления развиваются параллельно, но взаимодействуют, создавая в целом единство — туркменскую музыку.

Современная народная музыка развивается на базе развитой традиционной музыкальной культуры туркмен в условиях коренных изменений, происшедших во всех областях жизни. В результате, например, в народно-песенной культуре,

⁶ Фомин В. О значении устной традиции обучения музыке в формировании культуры музыкального восприятия и мышления // Развитие музыкального слуха, певческого голоса и музыкально-творческих способностей учащихся общеобразовательной школы. Сборник тезисов IV научной конференции, апрель, 1982, — М., 1982. С. 86—88.

связанной с бытом и обрядами, возникает своеобразная историческая многослойность песенных жанров. Сохраняются архаические черты и появляются новые элементы, обусловленные социальными изменениями и мировоззрением людей. Продолжают бытовать жанры, не потерявшие значимости в быту и смысловой направленности: колыбельные — хувди, девичьи — ляле, похоронные плачи-причитания — агы, свадебные — яр-яр и оленг. В то же время трансформируются жанры, потерявшие свою специфическую функцию.

Несколько иные тенденции наблюдаются в области профессиональной музыки устной традиции, представленной в республике высоким искусством бахши — профессиональных певцов и созанда — исполнителей на дутаре, гиджаке, гаргы-тюдуде.

Как и прежде, их искусство горячо любимо народом, пользуется большим вниманием и уважением. Сохраняются традиции, идущие из глубины веков, и в то же время очевидно и их развитие. Об этом свидетельствует репертуар музыкантов. Изменения в жизни народа, которые произошли после Октябрьской социалистической революции, нашли отражение в репертуаре бахши и созанда. Создаются новые песни и инструментальные произведения о современной действительности. В развитии традиционной профессиональной культуры на современном этапе велико значение деятельности замечательных народных музыкантов Мыллы Тачмурадова, имя которого носит Туркменская государственная филармония, Пурли Сарыева, Сахы Джапбарова.

Изменилась система обучения традиционному искусству. Большую роль теперь играют музыкальные учебные заведения республики, кружки при Домах культуры. Во всех музыкальных школах, средних специальных учебных заведениях, Институте искусств республики есть классы дутара, гиджака, гаргы-тюдуде. В занятиях сохраняется и система «устного» обучения и обучения по нотам. Следует также отметить, что активно пропагандируют народную профессиональную музыку Туркменское радио и телевидение. Так сохраняется и развивается традиция народного исполнения.

За годы Советской власти в республике сформировалась и достигла подлинного расцвета национальная композиторская школа. Произведения Вели Мухатова, Чары Нурымова, Нуры Халмамедова, Реджепа Аллаярова и других туркменских композиторов с успехом звучат не только в нашей стране, но и за ее пределами.

Зарождение и развитие различных жанров профессионального творчества — оперной, симфонической, песенно-хоровой и камерной музыки — явилось важнейшим историческим завоеванием туркменской социалистической культуры. Путь становления профессиональной музыки осуществлялся не через ломку национальных традиций, а через плодотворное их развитие. Процесс этот был сложным. Перед композиторами возникли новые творческие задачи. Не останавливаясь подробно на этом начальном этапе, подчеркну лишь особую роль темы-цитаты, которая явилась своего рода «мостиком», связывающим различные системы мышления (фольклор и композиторское творчество).

На современном этапе истории туркменского советского музыкального искусства можно говорить о качественном совершенствовании национального композиторского искусства, достигнутой органичности связей творчества композиторов с народной музыкой и — глубже — о личностном восприятии народно-национальной традиции. А это, в свою очередь, ведет к расширению образной

сферы музыки, углублению лирико-психологического начала, индивидуальному освоению богатейших ресурсов народного искусства.

Назову одночастную симфонию Вели Мухатова «Памяти Махтумкули», которая, развивая намеченную в туркменском симфонизме линию программности, перерастает в философское раздумье о превратностях человеческих судеб, о жизни вообще. Композитор почти не использует фольклорных цитат, но национальные элементы очевидны в мелодических попевах, ладоинтонационных оборотах, метроритмике, приемах тематического и тонального развертывания, тембровом колорировании и даже в самом принципе обобщенной программности, характерной для туркменской народной инструментальной музыки. Столь же органичным сплавом национальных истоков, в частности эпичности, идущей от дестанного искусства бахши, с принципами оперной драматургии отмечена и опера В. Мухатова «Конец кровавого водораздела».

Сложностью и многоплановостью музыкального языка и мышления отличаются творчество Р. Аллаярова, Ч. Нурымова, Б. Худайназарова. В арсенал выразительных средств этих композиторов прочно вошли принципы полифонии, приемы серийной техники. Они не так часто обращаются к народным мелодиям. Но в тех случаях, когда это происходит, стремятся извлечь из фольклорного материала все, что может способствовать многогранному воплощению основного образа. Так, своеобразная гармония, логика аккордовых последований, отражающая особенности национального ладового мышления, характерна для творчества Ч. Нурымова. Усложнение формы, специфические межжанровые сочетания наблюдаются в произведениях Р. Аллаярова, Н. Халмамедова.

Активно и плодотворно начинают работать молодые композиторы С. Туйлиев, Р. Хыдыров, А. Тагиев, М. Нурлиева. Для их творчества характерен поиск индивидуальной драматургии в каждом произведении, нестандартности общей композиции, неизменно связанный со стремлением проникнуть в глубины национального традиционного мышления.

И здесь следует отметить особую роль произведений профессиональной музыки устной традиции, в частности дутарные пьесы с присущими им структурно-композиционными особенностями, и песни бахши.

Значение национальной традиции для творчества туркменских композиторов велико, но не меньшее влияние на дальнейшее развитие национальной композиторской школы оказывают традиции Шостаковича, Прокофьева, Бартока, Стравинского. Таким образом, можно утверждать, что синтез традиций народного искусства, индивидуально воспринятых композитором, а также традиций профессиональной советской и зарубежной музыки стал одной из национально-стилевых основ туркменской музыки на современном этапе.

В решении задачи создания в Туркменистане искусства ярко национального, художественно совершенного, подлинно интернационального по духу сделаны первые, но очень уверенные шаги, обнадеживающие в перспективности и плодотворности избранного пути.

ОБ АРАБСКОЙ МУЗЫКЕ

Прежде всего мы должны представить себе, что такое сегодня арабская музыка и арабский музыкант. Некоторые из тех, кто живет в арабских странах и ответствен за состояние музыкального искусства, считают, что арабская музыка — это музыка, которая сочинена арабом и которая создана на арабской земле. Такую формулировку можно было бы признать в известной степени справедливой, тем не менее ее следует уточнить. И я постараюсь приблизиться к этой цели, дав определение арабской музыки с трех различных точек зрения: исторической, эмпирической и музыковедческой.

С точки зрения эмпирической, арабская музыка — это музыка, которую слушают, исполняют, от которой получают удовольствие те, кто называет ее арабской: сами арабы, проживающие в арабских странах, их соседи — турки, иранцы, этнические меньшинства, живущие среди арабов, а также эфиопы и жители африканских стран, граничащих с арабскими странами с севера и с запада. Арабы — не только обитатели Аравийского полуострова, то есть Южной Аравии, но все те, кто живет в арабских государствах, говорят по-арабски и создают арабскую культуру. Собственно арабская культура основывается на арабском языке, исламе и традициях, начиная с VIII века. Более тысячи лет арабский язык был языком, а ислам — религией арабского региона, и именно на арабском языке арабы думают и выражают свои идеи.

Вербальная концептуализация играла решающую роль в формировании арабской культуры. Ислам — определяющий фактор в расширении арабской культуры. Без ислама мы едва ли можем понять ее социальные, духовные и материальные компоненты. Третьим основным элементом арабской культуры является арабская традиция — обычаи, этика, которые определяют поведение араба в обществе и в семье.

Историческая арабская музыка — это музыка, которая вначале развивалась на Аравийском полуострове в доисламский период и продолжала развиваться в эпоху ислама; ее центрами были Мекка и Медина (632—850), Багдад и Кордова (820—1492). Затем музыкальные центры распространились по всему арабскому миру с XIII века до наших дней в Фесе, Тетуане, Тлемсене, Алжире, Тунисе, Триполи, Бейруте, Багдаде, Каире, Алеппо, Дамаске, Бахрейне, Адене и Сане. С точки зрения музыковеда, арабская музыка может быть определена через следующие пять компонентов.

1. Тональная система с характерной интервальной структурой. Некоторые из интервалов могут варьироваться в процессе реализации одного и того же макама. Мы можем определить макама — грубо и обобщенно — как реализацию и представление ладовой схемы, основанной на определенном порядке интервалов, которые сами формируют макомный звукоряд или могут варьироваться в различных частях арабского региона.

2. Ритмо-временная структура, обладающая богатыми ритмическими формулами (вазн) — их около ста. Они выполняют функцию аккомпанемента и очерчивают ритмически четкие вокальные и инструментальные формы. Про-

фессиональные музыкальные формы характеризуются аккомпанирующей ритмической структурой, составленной из целостных ритмических образований, каждое из которых включает две и три временные единицы, их комбинации и изменения. Ритмико-временные структуры (вазны) характеризуют музыкальные формы нескольких районов арабского мира: Марокко, Египта, Ирака, Йемена и т. д.

3. Музыкальные инструменты — лютня с короткой шейкой, уд, щипковый ситар, канун, флейты, най, ручной барабан, дарбукка, тар или рикк и т. д. Все эти инструменты популярны во всех арабских странах. У них общая система настройки и манера исполнения. Они сходны по конструкции. Инструменты эти могут варьироваться в разных регионах арабского мира, но все связаны с более или менее изощренными жанрами арабской музыки. Уд считается королем инструментов — арабская музыкальная теория всегда объяснялась на примере уда. Самая сложная арабская музыка исполняется на этом инструменте.

4. Музыкальное мышление, которое определяет формообразование и структуру арабской музыки во всех измерениях, границы этой музыки в геокультурном регионе (Западная Азия и Северная Африка). Музыкальное мышление арабов — эстетическая целостность, которая обуславливает формообразующие структурные элементы — тонально-пространственные и ритмико-временные — и сочиненных и импровизируемых форм, инструментальной и вокальной, светской и духовной музыки.

Арабское музыкальное мышление включает различные черты:

а) Феномен макама — монодическая музыкальная концепция, ладовая структура, основанная на импровизации; ее ядром является заданная ранее тонально-пространственная схема и свободная ритмо-временная организация монодической мелодической линии, реализуемые в специфическом для избранного макама ладе. Феномен макама — тонально-пространственная модель, которая отличает один макам от другого и может быть сокращена до ядра; избранный ладовый звукоряд определяет название макама. Таких звукорядов в арабской музыке более 70.

б) Преобладание вокальной музыки: музыкальная жизнь концентрируется вокруг личности певца, вокруг исполняемого им текста, вокальной техники, вокального стиля.

в) Предпочтение маленьким инструментальным ансамблям перед большими оркестрами, ибо малые ансамбли дают возможность свободной импровизации. Главная функция инструменталистов — аккомпанировать певцу.

г) Мозаичность структуры музыкальной формы, что означает последовательность мелких и мельчайших мелодических попевок, их повторения, комбинации, модификации в соответствии с заданной тонально-пространственной моделью пьесы.

д) Отсутствие полифонии, полиритмии или мотивного развития. Однако существует непреднамеренная гетерофония и осознанное остинато. Особенно популярно среди солистов-вокалистов и инструменталистов одновременное с певцом и независимое от него варьирование части мелодической линии во время исполнения, после того как мелодическая линия повторяется несколько раз всем ансамблем.

е) Переход от свободной ритмо-временной и заданной тонально-простран-

ственной организации к закрепленным ритмически-временным и свободным тонально-пространственным структурам во время исполнения длительно развернутых форм — таких, как макама аль-Ираки, нуба, васла и т. д. — для достижения эффекта подчеркнутого контраста и высокого напряжения.

5. Создание музыки всегда приурочено к радостным событиям: свадьбе, празднику и специальным поводам, но никогда она не исполняется в трагических ситуациях (смерть, похороны), кроме панихиды.

Однако контекст использования музыки варьируется в зависимости от жанра и в соответствии с ее социальной функцией.

Арабы различают три основные категории музыки — а) музыка жителей больших городов; в) музыка крестьян и тех, кто живет вне города; с) музыка кочующих в пустыне племен. Хотя средства массовой информации позволяют сейчас бедуину слушать любую музыку, тем не менее он не создает музыки вне определенного контекста.

Однако арабская музыкальная культура не существует и никогда не существовала в изолированном геокультурном регионе. В упомянутых пяти компонентах есть такие черты, которые характерны также и для ассирийцев, туркмен, турок, армян, для курдов, таджиков, египтян, узбеков, иранцев, испанцев, азербайджанцев, берберов, африканцев, живущих в Сахаре, особенно в Западной Африке — они выявляют связи между этими независимыми, но родственными музыкальными культурами Западной Азии.

Музыкальные взаимосвязи между арабами и их соседями могут быть прослежены от древнейших времен — с раннего периода ислама — с VII века и даже еще раньше — с доисламского периода. Соответственно существует мощная связь между арабской и турецкой или иранской музыкой, ибо общие для этих музыкальных культур компоненты насчитывают более десяти веков.

Войдя в контакт с европейской музыкальной культурой, арабская музыка испытала ее сильное влияние. Поэтому сегодня мы можем выделить, по меньшей мере, четыре категории музыкантов.

1. Традиционный музыкант, который сохраняет верность всем перечисленным особенностям арабского музыкального мышления и который обучает методам искусства устной традиции. Таких музыкантов можно услышать во всех районах арабского мира — в Мавритании, Марокко, Алжире, Тунисе, Ливии, в Египте, Судане, Джибути, Ливане, Иордании, Палестине, Сирии, Ливане, Ираке, Саудовской Аравии, Йемене, Омане, государствах Персидского залива.

Мне хотелось бы здесь упомянуть имена только двух музыкантов из Марокко на Западе и из Бахрейна на Востоке: Абдель Карима Раиса с его ансамблем из Фоса (Марокко) и Дар Инаха из Бахрейна («Ловцы жемчуга»). Оба культивируют традиционную музыку в этих двух регионах.

2. Аутентичные современные традиционные музыканты, которые создают новую арабскую школу музыки, не совершая насилия и не разрушая традиционные нормы. Новшества касаются, главным образом, возрождения инструментальной музыки, исследования потенциальных возможностей инструментов, особенно уда, джоза и ная, и кануна в инструментальных эпизодах макама, т. е. в таксима. У некоторых из них таксим может продолжаться более сорока минут, включать несколько кульминаций в процессе исполнения, часть которых создается средствами динамики, агогики и использованием

различных регистров. Современные музыканты-новаторы придерживаются всех пяти компонентов, характеризующих арабскую музыку, за исключением контекста исполнения, в который включаются теперь и публичные концерты. Багдад — центр этой школы, главным представителем которой является Мунир Башир. Трудно сказать, получают ли эти нововведения широкое распространение в других частях арабского мира. Однако я верю, что такого рода новация есть здоровое и убеждающее решение проблемы продолжающегося развития арабской музыки. Проблемы, долго считавшейся неразрешимой теми, кто имеет слабое представление о потенциальных возможностях арабских музыкальных инструментов и ресурсах арабского голоса.

3. Музыканты-новаторы, подвергшиеся воздействию процесса акультурыции. Их новшества вошли в арабскую музыку примерно с 30-х годов и причинили музыкальной традиции арабов только вред, ибо привнесены из сферы, внешней для арабской культуры, и чужды самой сущности арабской музыки. Они рождены европейской музыкой.

Европейские музыкальные инструменты пользуются большим почетом в современных «больших арабских оркестрах» — они лишают традиционные арабские инструменты присущей им функции и в ансамблях, снижая ее до уровня общего звукового фона. Новые музыкальные инструменты загрязнили арабскую тональную систему, заразили своим влиянием традиционный ансамбль и таким образом разрушили интимную атмосферу, создаваемую маленькими арабскими ансамблями. Современный «большой арабский оркестр» не является фактически ни подлинно арабским, ни подлинно европейским. Обычно такой оркестр состоит из уда, кануна, наа, контрабаса, аккордеона, труб, дарбукки, рикка, синтезатора и многих других инструментов. Он сопровождает певца, исполняющим в микрофон песни в стиле поп. Эти песни приобретают необычайную популярность благодаря текстам и средствам массовой информации, особенно египетским фильмам. В результате традиционные песенные формы и традиционные ритмические модели, в них использовавшиеся, были отброшены и преданы забвению.

Эти вокальные жанры чрезвычайно популярны в арабском мире из-за отсутствия серьезного музыкального образования в начальных и средних школах — образования, остро необходимого для того, чтобы араб научился понимать разницу между подлинным и ложным, хорошим и плохим в той музыке, которую он вынужден слушать по телевидению и радио, на магнитофонных кассетах и долгоиграющих пластинках, в кафе и ресторанах, в автобусах и поездах и т. д. Дальнейшая переориентация необходима тем, кто несет ответственность за школьное образование, следует привлечь их внимание к тому, что главной проблемой арабского музыкального образования являются не его источники, а методы использования огромных богатств для приобретения эстетических знаний.

Пока что эстетические представления подавляющего большинства арабского общества непосредственно формируются описанной выше категорией современных музыкантов с помощью средств массовой информации. Систематического же обучения арабской музыке, которая могла бы противостоять этому мощному влиянию косвенного образования в настоящее время, к сожалению, не существует.

4. Совершенно иную категорию составляют арабы, которые получили

образование за границей и сочиняют музыку, основываясь на европейских нормах. Схематично мы различаем здесь два типа музыкантов: а) выпускники консерваторий — композиторы, инструменталисты, оперные певцы, артисты балета, дирижеры; это незначительная и маловлиятельная категория музыкантов, ибо в арабском обществе сравнительно незначительно число людей, желающих слушать их музыку; б) поп-музыканты, потребность в которых более велика, чем в их коллегах, получивших «серьезное» образование. Они завоевывают публику концертами, выступлениями в отелях и т. д. Некоторые из таких поп-музыкантов окончили известные европейские консерватории, но чтобы выжить, вынуждены выступать в больших отелях, как, например, «Шаратон» или «Меридиан».

В арабском обществе недостает фактически инфраструктуры, с помощью которой можно было бы координировать усилия современных арабских музыкантов любой арабской страны.

Представленный обзор показывает, что музыканты современные, которые стоят вне культуры, к сожалению, относительно более могущественны в музыкальном мире — и социально и материально, ибо оказываются главенствующей личностью в своей сфере, особенно певцы — идола масс. Репертуар большинства таких певцов сравнительно легко воспринимается — его легко выучить, его легко спеть и все же его еще легче забыть.

Нефен МИХАЕЛИДЕС
(Кипр)

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЛИЖНЕГО ВОСТОКА КАК НОСИТЕЛЬ ОДНОГО ИЗ ВАЖНЕЙШИХ ЭЛЕМЕНТОВ, ФОРМИРУЮЩИХ МЕЛОДИЮ КЛАССИЧЕСКОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

Происхождение секвенции, содержащей в себе элемент повторения в форме вопроса и ответа или половинной и полной каденции, а также транспозицию, связано с древневосточной поэзией, а именно — с поэтической формой, хорошо известной и широко распространенной с IV века н. э. на территории Ближнего Востока, в которой строфа делится рифмой на два симметричных полустишия. На острове Кипр такую поэзию обозначают как «дистихо», что указывает на форму стиха. Слово «дистихо» обозначает в греческом языке стих, состоящий из двух частей. В арабских странах его называют «касида». Соответствующее немецкое обозначение звучит как «раймпаар», что в переводе значит «пара рифмующихся строк». При всех трех обозначениях, будь то «дистихо», «касида» или «раймпаар», речь идет об одной и той же форме стиха или одном и том же принципе построения. Эти принципы подробно изложены в моих предыдущих работах.

Вопрос о том, с какой культурой связано происхождение подобной стихотворной формы — с древними греками, индусами или арабами — для музыковедения имеет второстепенное значение. Гораздо важнее то, что она помогает уяснить, как возник главнейший формирующий мелодию элемент музыки. Когда охарактеризованная выше стихотворная строка «перекла-

дывается» на музыку, то возникает секвенционное образование, или элемент повторения — независимо от того, на каком языке она написана и какая это песня, духовная, светская или народная.

К этому выводу придет любой музыковед, хорошо знающий музыкальную культуру Ближнего Востока и классическую европейскую музыку, или же, как это произошло в моем случае, если он вырос в тесном соприкосновении одновременно с двумя культурами и постоянно с ними сталкивается. При каждой встрече с музыкальными произведениями я неизменно обнаруживаю общий для обеих культур элемент. Для меня, к примеру, совершенно ясно, что начало Симфонии соль минор Моцарта — не что иное, как шестистроочная строфа касиды. По принципу касиды построен также и Гимн из Девятой симфонии Бетховена.

Для тех музыковедов, которые знают только одну культуру, труднее установить связь между обеими культурами. Эдит Герсон-Киви пишет: «В принципе мы сегодня знаем, что Запад больше уже невозможно объяснить без Востока, но еще предстоит исследовать, каким образом происходило видоизменение азиатского наследия».

В проведенном мною в 1972 году исследовании сирийских народных песен мне удалось показать, каким образом происходило «это видоизменение азиатского наследия». После этого мною был прочитан доклад «Проблемы исследования неевропейской музыкальной культуры» на конгрессе в 1979 году, в Медулине, где я изложила выводы указанного исследования.

Изучение неевропейской музыкальной культуры гораздо в большей мере, чем прежде, расширит музыкальную историю обеих культур — европейской и неевропейской, а также прояснит некоторые спорные вопросы, — например, о взаимном влиянии европейской и неевропейской музыкальных культур.

Ввиду того, что местная музыка различных неевропейских народов в большинстве случаев не распространяется за пределы определенной страны, тогда как европейская музыка, особенно в наш век, распространена почти повсеместно, исследование неевропейской музыки связано со многими проблемами, и не в последнюю очередь по той причине, что полное ее понимание возможно лишь тогда, когда слух на ней воспитан.

Чтобы прийти к правильным выводам, при анализе неевропейской музыки, так же как и при любом другом анализе, важно выявить основные характерные черты этой музыки.

В музыке, которая основывается не на мажоро-минорной системе, а на какой-либо другой, — к примеру, в арабской непривычному уху особенно трудно различить функцию каждого отдельного звука, что крайне важно для понимания определенных музыкальных структур. Так, образование секвенции, половинная и полная каденции, а также определенные формы строф в мелодиях, развивающихся не в мажоро-минорной системе, различимы лишь в том случае, если можно отделить основные для мелодии тона от проходящих звуков. Особенно это касается мелодий, изобилующих украшениями. Следующие примеры наглядно показывают это.

В основе мелодии первой песни лежит лад мугама Баяти. Выявление основных ее тонов четко указывает на образование секвенции. Одновременно они создают мелодический каркас песни:

Мелодия второй песни также движется в ладу мугама Баяти. Абстрагирование от мелодических украшений позволяет различить образование секвенции, а в данном случае и мелодический каркас песни:

В основе следующей богато украшенной мелодии лежит лад мугама Саба. В ней тоже необходимо отделить основные тона от проходящих, чтобы определить половинную и полную каденцию и мелодический каркас песни:

В некоторых, небогатых украшениями мелодиях, как это видно из примера 4 мугама Хиджаз, можно сразу же четко различить образование секвенции, а также половинную и полную каденцию:



Ввиду того, что формы строк в значительной мере обусловлены текстом, необходимо при изучении неевропейской музыки знать язык данного народа, особенно если речь идет о песнях. В ходе исследования сирийских народных песен я установила, что музыкальная структура этих песен параллельна структуре текста — т. е., древнеарабской метрической поэзии IV века, которую позднее, во времена раннего ислама, называли касида. Этот вывод позволил мне впервые, на основе практических примеров, доказать влияние исламской культуры, особенно арабской музыки средневековья, на европейскую музыку, найти общие черты как в музыке, так и в тексте, и тем самым положить конец спорам по этому вопросу при сравнении средневековых европейских гимнов и секвенций и сирийских песен касиды.

1. Что касается структуры мелодики, то здесь, конечно, не может быть полного сходства, ибо как отличаются по звучанию семитские языки от латинских, так отличаются друг от друга и мелодии, или звуковые системы. Каждый народ имеет два родных языка, язык слова и язык звука. И одна и та же мысль может быть выражена с одинаковым успехом на обоих языках. Поэтому общность восточной и европейской систем следует искать скорее в музыкальном содержании, иначе говоря, в принципах образования мелодии. Вопрос и ответ, половинная и полная каденция, образование секвенции и т. д. могут существовать как в арабской, так и в европейской звуковых системах.

2. Что касается текстов, то выяснилось, что их структура в большом числе определенных жанров европейских песен соответствует форме древнеарабской касиды. Отрицать их происхождение от древнеарабской поэзии можно лишь в том случае, если будут приведены доказательства, что они возникли в Европе самостоятельно, не соприкасаясь с древнеарабской поэзией. Но это противоречило бы историческим данным — в частности, существованию с древнейших времен контактов между Востоком и Западом. Один только этот факт — достаточное доказательство преемственности. Ибо контакт означает соприкосновение с предметом, а в соприкосновении, автоматически и неосознанно, осуществляется преемственность. Форма касиды существовала еще в доисламской арабской поэзии. Позднее филолог Халил (ум. в 175/791) подробно проанализировал ее и обосновал на ней свое учение о метрике, в котором определены все элементы построения древнеарабской касиды. Следует, однако, уточнить, в какой мере эта стихотворная форма специфична для арабской поэзии. Некоторые ученые считают, что импульс к созданию метрически построенных стихов арабские поэты получили извне. Они даже якобы переняли науку о метрике от гре-

ческих грамматистов¹, Вестфаль предполагает, что она была развита арабами после арабского перевода греческого компендиума по метрике².

Все эти предположения не исключаются, но требуют более точного исследования. Однако независимо от того, переняли ли арабы стихотворную форму касиды от древних греков или индусов, очевидно, что она попала в Европу через арабов. Роль арабов как популяризаторов науки в ту эпоху известна. Достаточно вспомнить лишь школу переводчиков в Багдаде «Дом мудрости», благодаря которой стало доступным большинство древнегреческих трудов. Чаще всего деятельность школы не ограничивалась переводом, здесь эти труды изучались, комментировались и получали дальнейшее развитие. Так как четыре типа песен касиды, определенные мной в результате исследования сирийского фольклора, встречаются и в европейском песенном творчестве, аргумент о недостатке доказательств отпадает. По четырем типам песен касиды можно классифицировать значительное число европейских песен. Для этой цели важно, прежде всего, уяснить принцип, по которому функционируют все четыре типа. Тогда становится понятным, каким путем шло развитие от простого к сложному. Большое значение имеет стихотворная строка, разделяемая рифмой на два симметричных полустушия. Она является основой, из которой развились все четыре типа. За этой стихотворной формой скрывается геометрический принцип. Первым его определил филолог Халил и обосновал на нем свои шестнадцать размеров. Как только такая стихотворная строка перекладывается на музыку, то независимо от того, на каком языке она написана и является ли она духовной, светской или народной, в форме ее мелодики проявляется принцип, по которому построены шестнадцать размеров Халила. Имеется в виду симметрия двух частей, когда обе симметричные части образуют единое целое.

Наблюдение Халила является еще одним доказательством необходимости междисциплинарного сотрудничества. Все дисциплины взаимосвязаны и дополняют друг друга.

Таким образом, благодаря музыке становится ясно, что своими шестнадцатью размерами Халил хотел в первую очередь выразить принцип, по которому построена древнеарабская касида. До сегодняшнего дня это оставалось неизвестным, так как музыкальная сторона не анализировалась специалистами по метрике. Без омузыкаливания же текста, принцип, на котором основывается эта стихотворная форма, выявить невозможно, так как поэт не в состоянии сохранить симметрию количества слогов в обоих полустушиях одного стихотворения, состоящего из 50—100 таких стихотворных строк. Из всех составных элементов этой стихотворной формы принцип, или внешняя форма, за которой он скрывается, является единственным постоянным составным элементом. Остальные элементы, как например, внутреннее наполнение обоих полустуший, изменчивы. При переложении стихотворной строки на музыку некоторые длинные слоги произносятся как короткие, а короткие — как длинные, чтобы текст мог подладиться под ритм мелодии, в то время как внешняя рамка, иначе говоря, две симметричные части, остается неизменной.

Этот поэтический геометрический принцип музыкально проявляется сле-

¹ Tkatsch J. Die arabishe-Übersetzung der Poetik des Aristoteles. Bd. 1.—Wien, 1928. S. 99 ff.

² Westphal R. Allgemeine Metrik.—Berlin, 1983. S. 475 ff.

дующим образом: 1. Два симметричных полустихия превращаются в две мелодические фразы; 2. Первая мелодическая фраза должна заканчиваться первой рифмой, а вторая — второй; 3. Продолжительность первой мелодической фразы должна быть идентична второй, таким образом, что если, к примеру, первая фраза занимает восемь четвертей, то и вторая должна содержать такое же количество четвертей; 4. Текст первого полустихия делится на текстовые единицы в зависимости от количества четвертей, содержащихся в первой мелодической фразе; каждая текстовая единица соответствует одной четверти. То же самое происходит и во втором полустихии. Здесь еще следует упомянуть, что песни, не отвечающие этим четырем пунктам, следует причислить не к типу касиды, а к другим песенным видам.

Что касается музыкальной структуры, то песни этой стихотворной формы развиваются от простого к сложному. Подробное систематическое изложение того, как происходит это развитие, содержится в моей диссертации. Здесь изложу только основные моменты.

Вначале первая и вторая мелодические фразы, или два полустихия, основывались на одинаковом звукоряде (a/a). Таким образом, вся песня, в зависимости от числа стихотворных строк, состояла из многократного повторения одного и того же звукоряда и паузы (цезуры) между первым и вторым звукорядами — они воспринимаются как самостоятельные структуры, потому что основываются на одном и том же звукоряде. В результате возникает музыкальная структура из двух похожих (a/a) или разных (a/b) мелодических фраз. Их связь осуществлялась либо посредством секвенции, либо половинной и полной каденцией, таким образом, что первая мелодическая фраза являет собой вопрос, заканчивающийся половинной каденцией, вторая — ответ или полную каденцию. Примером могут служить следующие песни: «Прощание с миром» Лауфенберга, сирийская песня «Невеста», песня «Волхвы со своей звездой» и сирийская песня «Под ее паланкином»:

„Прощание с миром“

5

Ich wöllt daz ich do hel-me wer und al-ler wei-te trost en-bär

1. Полустрока завершается половинной каденцией
2. Полустрока завершается полной каденцией

„Невеста“

6

is mai las, mai lā yā zay nā yā wardi ha- yam a lay nā

1. Полустрока завершается половинной каденцией
2. Полустрока завершается полной каденцией

„Волхвы“

7

Die hei-igen drei-kö-nig mit ih-rem stern die ka-men her aus Mor-gen-land fern

1.2. Полустрока завершается секвенцией

8

Под ее паланкином

yaza ri fa' ltu lyammu' 1 - ma h bas ya da hab yalma' fauqi' 1 - ma g las

1. 2. Полустрока завершается секвенцией

Эти примеры представляют собой первый тип песен касиды. С течением времени развился второй тип, в котором структурный принцип не изменился. К строке, состоящей из двух частей, были добавлены еще две другие части или полустишия, так что получилась строфа из четырех частей. Вместо двух здесь повторяются четыре полустишия, или мелодические фразы. Однако следует еще раз подчеркнуть, что путь к строфе из четырех частей вел от строфы, состоящей из двух, а не наоборот.

Все человеческие достижения начинаются с простой формы и подлежат бесконечному развитию. Достижения ранних цивилизаций перенимаются, обогащаются и передаются дальше более поздними. Этот процесс будет продолжаться до бесконечности. Понятно, что песни касиды, возможно, появились в Европе не в своем первоначальном виде. Они были переняты на определенной стадии развития и продолжали до сегодняшнего дня развиваться дальше. В то время как арабские песни касиды остановились на уровне, достигнутом в средние века, европейские песни этого вида свидетельствуют об очень высокой ступени развития. Поэтому когда-то они были «берущими», а теперь — они «дающие». С этой точки зрения, мысли, высказанные Юргеном Эльснером на Багдадском конгрессе 1978 года, весьма перспективны.

Коротко остановлюсь также на двух важных задачах: во-первых, проследить путь, по которому музыкальная структура строки, состоящей из двух частей, развивалась от двух мелодических фраз до восьми и более; во-вторых, показать принципы образования мелодии песен касиды. В развитии музыкальной структуры этого песенного вида важное значение имели игра рифмы и рефрен.

А. Игра рифмы. Первым четырем полустишиям давалась определенная схема порядка рифмы, и она повторялась до конца песни. Таким образом рождалась строфа, состоящая из четырех частей. Далее следует несколько вариантов одного порядка рифмы.

«Предрождественская песня».

O Heiland reiss die Himmel auf	herab herab vom Himmel lauf
reiss ab vom Himmel Tor und Tür	reiss ab was Schlos und Riegel für

Это значит, что порядок рифмы первых четырех частей полустиший имеет следующую схему:

auf	lauf = a	a
Tür	für = b	b

«Ночная песня пряжи». Клеменс Брентано

Es sang von langen Jahren	wohl auch die Nachtigall
das war wohl süßer Schall	da wir zusammen waren

Схема порядка рифмы такая:

Jahren	Nachtigall	= a	b
Schall	Waren	= b	a

«Король из Фуле» Гете

Es war ein König in Thule	gar treu bis an das Grab
dem sterbend seine Buhle	einen goldnen Becher gab

Схема порядка рифмы этих четырех полустушиий такова:

Thule	Grab	= a	b
Buhle	gab	= a	b

«Вечерняя звезда» Хофманн фон Фаллерслебен

Du lieblicher Stern	du leuchtest so fern
doch hab ich dich dennoch	von Herzen so gern

Следующая схема порядка рифмы:

Stern	fern	= a	a
noch	gern	= b	a

1. Песня № 10

yā waylī waylī man `amo	haddi 'l — binayyā man `amo
win māṭ adūhā lar ḥamo	win māṭet imma yā wayl waylī

Это значит, что порядок рифмы первой строфы имеет следующую схему:

a	a
a	b

2. Песня № 46.

yā māma lauwaḥ kārīmna	dahlalā ṣṭawet `anāido
wi ḥadīdi min qirbo ḥarīmna	dahlalā ṣub yinsā mawā ido

Таким образом порядок рифмы четырех полустушиий имеет следующую схему:

a	b
a	b

3. Песня № 7.

Схема порядка рифмы строфы такая:

isma `qaulī wi'l — tagnīn	wil qalbi ṣayer ḥazīn
yihwa'l — binti'l — marbiāḥ	ya hasarau mislimin

a	a
b	a

4. Песня № 64

gazāle gazāle	ṭāb ḡirḥi ṭāb
wi'l — amar ḥallānī ya `ayni	biniṣ'l — lailu ḡāb

Схема порядка рифмы строфы следующая:

a b a b
c b c b

5. Песня № 24.

taḥti haudaḡhā wit 'atabnā
yā zarīfa 'l-ḡūl yammul matlaḡ

ṣar saḡibis yuf yā wail ḡalī
yā dahab yilma 'fauqil mazbah

Схема порядка рифмы строфы следующая:

a b
c d

Игра рифмы открыла новые возможности расширения музыкальной структуры, так как благодаря повторению первые два полустишия увеличивались до четырех. Теперь каждый раз вместо двух повторяются четыре полустишия или мелодические фразы. Изначальная музыкальная структура строфы, состоящей из четырех частей, складывалась по схеме порядка рифмы первых четырех полустиший таким образом, что при одинаковой рифме повторялся одинаковый звукоряд. Позднее этого принципа уже не придерживались. Лишь в некоторых сирийских песнях, у которых сохранилась первая строфа первоначального текста, музыкальная структура песни соответствует схеме порядка рифмы первой строфы. Примером служит песня о финике. Как видно из приводимого примера, первое, второе и четвертое полустишия заканчиваются одной и той же рифмой (a); их звукоряды тоже одинаковы. Третье полустишие оканчивается другой рифмой, в соответствии с этим изменяется и ее звукоряд.

Музыкальная структура = a a b a
Схема порядка рифмы = a a b a

„О, финик“

Соответствие между музыкальной структурой строфы, состоящей из четырех частей, и схемой порядка рифмы уже вырисовывается, даже если при одной и той же рифме звукоряд повторяется не целиком, а только его начальная или заключительная части. Аналогичный эффект звучания достигается тем, что мелодия, приходящаяся на первую рифму Himmel auf повторяется на второй рифме Himmel lauf на терцию выше. Третье и четвертое полустишия также имеют одинаковую рифму. Таким образом, их звукоряды объединяют те же мелодико-ритмические свойства. Мелодия у Riegel für имеет такое же движение, что и мелодия у Tor und Tür. В песне «Король из Фуле» первое и третье полустишия имеют одинаковую рифму Thule, Buhle. Таким образом, их звукоряды объединяются тем, что оба начинаются одинаковой мелодией.

Точно так же происходит во втором и четвертом полустихиях. Соответственно их общей рифме Grab, gab, мелодия, с которой начинается второе полустихие, повторяется в начальной части четвертого полустихия на секунду выше.

Музыкальная структура = aa' bb'
 Схема порядка рифмы = aa ab

10 1. a 2. a'

„О, спаситель“

0 Hei - land, reiss die Him - mel auf her - ab her - ab vom Him - mel lauf

3. b 4. b'

reiss ab vom Him - mel Tor und Tür reiss ab was Schloss und Rie - gel für

Музыкальная структура ab a'b'
 Схема порядка рифмы ab ab

11 1. a 2. b

„Король фон Фуле“
 FETE

Es war ein König in Thu - le gar treu bis an das Grab

3. a' 4. b'

dem ster - bend sei - ne Buh - le einen gold - nen Be - cher gab

Музыкальная структура = a a b a'
 Схема порядка рифмы = a a b a

12 1. a 2. a

„О, ты, с глазами, как миндаль“

ya bu 'yu ni l lu e - ze wig ra heb haz zak ze - ze

3. b 4. a'

'a si der nā zem bastā nā wil ha di lo ġim me - ze

Б. Относительно рефрена. В конце строфы, состоящей из четырех частей, добавлялись либо рефренная строка в прозе, либо пятое полустихие, либо инструментальный финал, игравшие роль рефрена. Таким образом, возникла строфа, состоящая из пяти частей. Она встречается реже, чем строфа из четырех или восьми частей.

Теперь в отношении строфы, состоящей из шести частей. Как и строфа из четырех частей, она возникла в результате игры рифмы. Для каждой стихотворной строки выбиралась разная рифма, причем следующим образом:

«Цв е т ы»

Yallā niflah yallā nisra `wāqitl zar i'an
 mini zahrau minnak zahra lan sawi distān

hon'l — wardu hon'l — zanbaq wiḥnāki'l — mantūr
 kullon minhom ḥāseb hālo māleki'l — zuhūr
 ta'ālū sufū'l — banafsağ lammā rāsoyṭil
 lammay fatteḥ āyno'l — zarqa biyetaffat `al — fil

Это означает, что порядок рифмы имеет следующую схему:

1. Стихотворная строка ān biṣṭān = a a
2. Стихотворная строка mantūr zuhūr = b b
3. Стихотворная строка til fil = c c

Гете. «Майская песня»:

Wie herrlich leuchtet mir die Natur Wie glänzt die Sonne wie lacht die Flur
 Es dringen Blüten aus jedem Zweig ind tausend Stimmen aus dem Gesträuch
 und Freud und Wonne aus jeder Brust o Erd o Sonne o Glück o Lust

1. Стихотворная строка Natur Flur = a a
2. Стихотворная строка Zweig Gesträuch = b b
3. Стихотворная строка Brust Lust = c c

Нидеррайн. «Плач».

Feins Liebchen trau du nicht daß er dein Herz nicht bricht
 Schön Worte will er geben es kostet dein jung Leben
 glaubs si — cher — lich glaubs si — cher — lich

Схема порядка рифмы такая же, как и в двух предыдущих песнях.

1. Стихотворная строка nicht bricht = a a
2. Стихотворная строка geben Leben = b b
3. Стихотворная строка sicherlich sicherlich = c c

Соответственно порядку рифмы создается и музыкальная структура, хотя этот принцип далеко не обязателен для всех песен. Если в «Плаче» музыкальная структура совпадает со схемой порядка рифмы, то в «Майской песне» этого не происходит, потому, что первая и вторая стихотворные строки не отделены друг от друга. Обе основываются на одном и том же звукоряде. То же и в сирийской песне «Цветы». Здесь во всех трех стихотворных строках одинаковые звукоряды. В другой же сирийской песне «Лань» удалось музыкально дифференцировать друг от друга шесть полустихий. Строфы, состоящие из пяти и шести частей, представляют собой третий тип песен касиды:

Музыкальная структура a a bb' c c'
 Схема порядка рифмы a a bb c c

„Плач“
 И. БРАМС, оп. 105, 3 (1889)

Музыкальная структура a a' a a' b c
 Схема порядка рифмы a a b b c c

14 1. a=12 2. a¹=12 „Майская песня“
 Х. А. ГАБЛЕР

Wie herrlich leuch- tet mir die Na- tur Wie glänzt die Son- ne wie lacht die Flur

3. a=12 4. a¹=12

Es drin- gen Blü- then aus je- dem Zweig und tau- send Stim- men aus dem Ge- sträuch

5. b=12 6. c=12

und Freud und Won- ne aus je- der Brust o Erd o Son- ne o Glück o Lust

Музыкальная структура = a a' a a a'
 Схема порядка рифмы = a a b b c c

15 1. a=14 2. a¹=14 „Цветы“

Музыкальная структура = ab b c b c'
 Схема порядка рифмы = ab c b c b

16 1. a=4 2. b=4 „О, лань“

3. b¹=4 4. c=4

5. b¹=4 6. c¹=4

gā za le gā za le tāb ġir hi tā b
 wi'l — amar hallai ya'ayni binis'l — lailu gā b
 wi'l — amar hallani ya'auni binis'l — lailu gā b

Схема порядка рифмы трех стихотворных строк такова:

1. Стихотворная строка gāzale tāb = ab
2. Стихотворная строка 'ayni gāb = cb
3. Стихотворная строка 'ayni gāb = cb

Четвертый тип, или строфа, состоящая из восьми частей, возник, когда к строфе, состоящей из четырех частей, добавилась еще одна строфа из четырех частей. Таким образом, структура из восьми симметричных полустихий или мелодических фраз. Как и в других типах, здесь музыкальная структура восьми частей изначально тоже строилась по схеме порядка рифмы полустихий:

Музыкальная структура = ab a' c d e a² g
 Схема порядка рифмы = ab a b c d c d

„Милая девушка, послушай“
 В. А. МОЦАРТ (?)

17 1. a=8 2. b=8
 Lie - bes Mäd - chen, hör mir zu öff - ne leis das Git - ter
 3. a¹=8 4. c=8
 denn mein Herz hat kei - ne Ruh kei - ne Ruh die zi - ther
 5. d=8 6. e=8
 Hal - ten Klo - ster mau - ern dich noch so streng ge - bun - den
 7. a²=8 8. g=8
 ha - ben mei - ne Lie - der sich doch zu dir ge - fun - den

Музыкальная структура = ab ab' cd a²b²
 Схема порядка рифмы = ab ab' cd cd

„Тоска по весне“
 В. А. МОЦАРТ

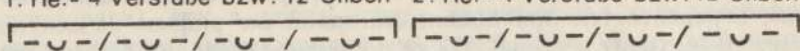
18 1. a=12 2. b=12
 Komm lie - ber Mai und ma - che die Bäu - me wie - der grün
 3. a=12 4. b¹=12
 und lass mir an dem Ba - che die klei - nen Veil - chen blühn
 5. c=12 6. d=12
 Wie möchte ich doch so ger - ne ein Veil - chen wie - der sehn



Сравните форму обеих песен с формой шестнадцати размеров Халила:

Die sechzehn ḥallīschen Metren

1. Tawīl :	1. He. = 4 Versfüße bzw. 14 Silben	2. He. = 4 Versfüße bzw. 14 Silben
2. Basīṭ :	1. He. = 4 Versfüße bzw. 14 Silben	2. He. = 4 Versfüße bzw. 14 Silben
3. Madīd :	1. He. = 4 Versfüße bzw. 14 Silben	2. He. = 4 Versfüße bzw. 14 Silben
4. Wāfir :	1. He. = 3 Versfüße bzw. 15 Silben	2. He. = 3 Versfüße bzw. 15 Silben
5. Kāmil :	1. He. = 3 Versfüße bzw. 15 Silben	2. He. = 3 Versfüße bzw. 15 Silben
6. Hazaġ :	1. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben	2. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben
7. Raġaz :	1. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben	2. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben
8. Ramal :	1. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben	2. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben
9. Sarī :	1. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben	2. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben
10. Munsariḥ :	1. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben	2. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben
11. Ḥaff :	1. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben	2. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben
12. Muḍarī :	1. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben	2. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben
13. Muġtaḍab :	1. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben	2. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben
14. Muġtatt :	1. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben	2. He. = 3 Versfüße bzw. 12 Silben
15. Mutaqārib :	1. He. = 4 Versfüße bzw. 12 Silben	2. He. = 4 Versfüße bzw. 12 Silben



Развитие музыкальной структуры этого песенного вида не остановилось на строфе, состоящей из восьми частей. В европейском песенном творчестве возникли новые типы. Есть песни, которые, к примеру, состоят из десяти полустиший (см. «Любовную песню» Шуберта), из 13 (см. «Не верна» Петера Корнелиуса), из 16 полустиший (см. «Час настал» Роберта Франца). Но при этом размер первой стихотворной строки, в которой заключен принцип построения этой поэзии, продолжает оставаться образцом для всех остальных стихотворных строк. Интересно было бы проследить, в какой мере описанная песенная форма проникла в дальнейшем в жанры профессиональной музыки и сыграла ли какую-нибудь роль в создании определенных музыкальных структур?

Относительно принципов образования мелодии в песнях касида.

Касида и образование секвенции — это два понятия, неотделимые друг от друга. Тесная связь между образованием секвенции и мелодикой песен касида даже дает основание для гипотезы, что в первые секвенции в музыке образовались при переложении касиды на музыку. Рифма, которая возвращается через равномерные промежутки и которой касида придает акустическое значение, вынуждает при переложении на музыку к музыкальному повторению. Она постоянно проявляется в связи с образованием секвенции или с половинной и полной каденцией. Если оборот половинной или полной каденции чаще встречается в первом типе песен касида, то образование секвенции предстает следующим образом:

а) Как полная секвенция — может распространяться на все полустишия, так что вторая мелодическая фраза является секвенцией первой. Другими словами, звукоряд первой мелодической фразы повторяется во второй с другого тона, выше или ниже, как это происходит в сирийской песне «Яблоки Дамаска» и в песне Гайдна «Деревенская радость»:

„Яблоки Дамаска“

1. a = 8 2. a¹ = 8

hlzza yāğim mezhizā hlzzā tiffa ħiisām ħliulo mazzā

„Деревенская радость“
и. ГАЙДН (1781)

1. a = 13 2. a¹ = 13

Ent-fernt von Gram und Sor-gen er-wach-ich je-den Mor-gen

В первой песне звукоряд первого полустишия повторяется во втором на терцию выше.

б) В качестве частичной секвенция ограничивается только рифмой, т. е. мелодия первой рифмы сдвигается во второй вверх или вниз, как это происхо-

дит в сирийской песне «О, хлыст». Звукоряд, приходящийся на первую рифму umrī, передвигается при появлении такой же рифмы на секунду ниже. То же самое происходит в песне «Тоска по весне». Мелодия рифмы wieder grün повторяется на терцию ниже при Veilchen blühh или в «Майской песне», где мелодия при рифме die Natur повторяется на квинту выше при lacht die Flur:

20

1. a = 4 d

2. b = 4 d „О, хлыст“

umrī yusrī

3. c = 4 d

4. d = 4 d

nazarī umrī

в) В качестве ритмической секвенции (как и мелодическая, она бывает полной или частичной).

Источники.

1. Handbuch des Volksliedes, Bd. 2. hrsg. von. Brednich R., Röhrich L., Suppan W.— München, 1975.
2. Historische Volksmusikforschung. Kongreß — Bericht Seggau 1977. hrsg. von Suppan W. und Mauerhofer A.— Graz, 1978 (Musikethnologische Sammelbände 2).
3. Losse P. Unterrichtslieses Nr. 4458a.— Leipzig.
4. Michaelides N. Das Grundprinzip der altarabischen Qasidah in der musikalischen Form syrischer Volkslieder. Phil. Diss.— Halle, 1972.
5. Weil G. Grundriß und System der Altarabischen Metren.— Wiesbaden, 1958.

Наталья ЧЕРКАСОВА

(Москва)

ОБ ОДНОМ АСПЕКТЕ ТЕОРИИ ИНДИЙСКОЙ РАГИ КАК ЯВЛЕНИЯ МОНОДИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Монодическая культура, как известно, характеризуется редким богатством форм, она представлена различными региональными традициями. Одним из ярких и самобытных ее проявлений стала индийская рага.

Наивысшего расцвета классическая музыка Индии достигает в эпоху средневековья — период бурного взлета восточной цивилизации. С тех пор на протяжении многих веков это искусство не утрачивает актуальности и активно функционирует как живая традиция. Полнокровна его жизнь и сегодня. Классической традиции исполнения принадлежит ведущее место в современной музыкальной культуре страны. Сохраняет свое значение это искусство и в мировой музыке.

Чем же объясняется столь удивительная жизнеспособность музыкального искусства Индии? Причин множество, но мы попытаемся раскрыть лишь одну из них.

Индийское профессиональное музыкальное искусство (основу которого составило искусство раги), как и любая другая значительная художественная система, оказалось глубоко диалектичным по своей сути. Ему свойственно органичное взаимодействие единичного, особенного и всеобщего.

Индия — одна из древнейших и богатых по своим художественным традициям мировых цивилизаций, значение которой во всеобщей истории культуры может сравниться, по мнению ученых, лишь с двумя субэкуменами — Дальним Востоком и Средиземноморьем. Удивительная живительная сила индийской музыкальной традиции, перманентное воздействие ее на сопредельные и пространственно отдаленные культуры объясняется сочетанием в ней ряда принципиальных качеств. В том числе — неповторимой самообытностью, многовековой протяженностью во времени, поразительным многообразием, которое в музыке, как и в других видах индийского творчества, часто проявлялось в своей противоположности — в стремлении «узреть единое сквозь многое, найти в переливчатом, текущем мире нечто центральное, вечное, неизменное»¹.

Умение увидеть через призму национального восприятия и отразить в музыкальной практике непреходящие, непреложные ценности общечеловеческой духовной культуры и сообщить эстетике индийского музыкального искусства наряду со специфически локальными качествами свойства всеобщности. Всеобщность индийской раги проявлялась одновременно на принципиально различных уровнях — на уровне традиций национальной культуры, на уровне восточного музыкального искусства в целом, и, наконец, на уровне мировой музыкальной культуры.

Эпоха средневековья — эпоха энциклопедических трактатов, суммирующих глобальные понятия, время, когда окончательно сложилась теория индийской профессиональной (классической) музыки. Невычлененность средневекового мышления с присущим ему гармоничным и недифференцированным подходом к изучению явлений во многом усиливалась специфически восточным качеством мировосприятия: человек на Востоке ощущал себя частью природы, одновременно обнаруживая в мире собственное продолжение. Тенденция к всеохватности в художественном творчестве характеризовалась стремлением соотнести эстетические установки эпохи с некими вневременными истинами, охватить мир в его целостности, когда конкретное воспринималось как символ и проявление всеобщего.

Концепция раги опиралась на четко выстроенную теоретическую базу, которая, как свидетельствуют источники, во многом была тесно связана с существовавшими представлениями о законах строения и развития Вселенной. Эта связь выражалась не только в космологических значениях музыкальных звуков и ладов. Музыка считалась воплощением жизненного ритма Вселенной на Земле, символом ее бесконечного движения. Идея непрерывного обновления и развития ассоциировалась с принципом свободной импровизации в музыке. Этот принцип стал ведущим в индийской классической традиции и проявлялся одновременно в трех определяющих рагу параметрах — мелодическом, ритмическом и композиционном.

Предельно концентрированный отбор сосредоточенных в раге музыкально-выразительных средств определил нерасторжимую взаимообусловленность всех

¹ Серебряный С. Видьяпати.— М.: Наука, 1980. С. 24—25.

компонентов музыкального языка. Глубокая диалектичность учения о раге раскрывается в смысловой многогранности этого понятия, объединяющего в себе одновременно значение лада, мелоса, закономерностей интонационно-мелодического и ритмического развития, жанровой и композиционной организации музыкального материала.

Множественное взаимодействие всех иерархических уровней стилистики национальной музыкальной традиции в раге свидетельствует о том, что этот феномен является ярчайшим примером целостного типа мышления в сфере монодии. Целостный тип музыкального мышления родился на основе глубокого синтеза стилистики национального языка с объективными законами музыкального развития, художественного осмысления философско-эстетических воззрений нации и связи их с естественно-научными данными.

Столь важный факт говорит не только об эстетическом совершенстве концепции индийского классического музыкального искусства, но и сообщает ему свойства некой эстетической универсальности, делает его полноправным членом общевосточной культуры.

Являясь, с одной стороны, неповторимо своеобразным феноменом, индийская рага, вместе с тем, оказалась одним из наиболее типичных образцов восточного музыкального искусства. Как и многие музыкальные традиции Востока, рага — яркий пример монодической культуры — совершенствовалась в русле мелодической модальности. Структурные закономерности ее изложения были тесно связаны с характерным для восточной музыки принципом последовательно восходящей динамизации произведения (определение И. Еолян). Этот принцип органично вырос на почве продолжительной импровизации, в процессе которой происходило постепенное насыщение мелодической и ритмической ткани, уплотнение структурных элементов произведения.

В раге с поразительной полнотой раскрылся также отстоявшийся общеэстетический принцип восточного искусства — органичная взаимосвязь музыки с различными видами творчества — поэзией, живописью, танцем, зрелищными формами. Каждое творение индийского музыканта отличалось изысканным узором и филигранной отделкой, составляющими существенную черту общей художественной традиции Востока.

Философско-эстетическая цельность и универсальность концепции раги проявлялись и в ее большой мобильности. Обладая потенциалом всеобщности, индийская классическая музыкальная традиция могла интенсивно взаимодействовать с различными музыкальными культурами Востока на основе ряда общих эстетических принципов. Правда, процесс этот был двусторонним: индийская традиция щедро делилась своими достижениями с сопредельными странами и не менее активно впитывала в себя иновлияния. Так, например, хорошо известно, какой значительный след оставила индийская рага в музыкальном искусстве Юго-Восточной Азии. Вместе с тем рага оказалась открытой такому сильному воздействию извне, как проникновение традиции мусульманского Востока на север страны, породившей новый и яркий феномен индо-мусульманского синтеза.

Сказанное свидетельствует о том, что индийская музыкальная культура развивалась не только в пределах своих географических границ, а активно функционировала в рамках всего восточного региона.

Достаточно определенно универсализм индийской раги проявлялся и на

третьем уровне — уровне мировой, в частности западноевропейской музыкальной культуры.

Уже отмечалось, что искусство раги жило как традиция монодическая. В интонационно насыщенной, развивающейся по принципу прорастающего тематизма, одноголосной музыкальной ткани раги нетрудно увидеть элемент мелодической и ритмической полифонии, которые во многом усиливаются сопровождающими сольную импровизацию мелодическим и ударными инструментами, создающими соответственно мелодические подголоски и ритмический фон на заданную тала-формулу. Ощущение же вертикали здесь создается обязательным атрибутом индийского ансамбля — тампурой и (или) фисгармонией, выдерживающими тоническую гармонию.

В результате музыкальная ткань индийской раги органично сочетает в себе одновременно два типа мышления — горизонтальный и (в меньшей степени) вертикальный. То есть индийский монодический строй раскрывается по сути в многоголосии.

Быть может, поэтому сегодня некоторые исследователи обращают внимание на ряд общих моментов таких уникальных и, на первый взгляд, совершенно отличных друг от друга феноменов, как, например, индийская классическая музыка и творчество Баха. Здесь хотелось бы подчеркнуть, что, говоря о чертах общности различных феноменов культур Востока и Запада, мы не имеем в виду прямых аналогов. Близость эта лежит на уровне элементарного стилистического тождества, а выражается в родстве уровней художественно-философских обобщений, которые, однако, преломлялись в условиях каждой традиции глубоко самобытно, с учетом особенностей своеобразия национальной психологии.

Духовный контакт культур Востока и Запада активизировался, как известно, в прошлом и особенно в нашем столетии. Учеными различных областей искусствознания сейчас все более настойчиво высказывается определенная мысль о воздействии восточной эстетики на многие процессы в западном искусстве, в том числе современном. Объясняется эта тенденция рядом причин, среди которых акцентируется преобладание в художественной традиции Востока (и в частности индийской) принципов, свойственных мировой эстетической мысли в целом.

Действительно, присущие индийской классической музыке эстетические принципы общевосточной художественной традиции нашли несомненное, хотя и опосредованное выражение в колористической звукописи и медитациях музыкальных полотен импрессионистов, повышенным эмоционально-эстетическом тоне экспрессионизма. Некоторые закономерности строения раги получили претворение в сочинениях одного из видных представителей неомодального направления Д. Мийо, в работах О. Мессиана и других западных авторов.

Влияние индийской музыкальной культуры мы видим и в творчестве современных советских композиторов, среди которых особую дань уважения этой самобытной культуре отдал лауреат премии им. Дж. Неру С. А. Баласанян.

Благодаря общим эстетическим принципам музыка современности сближается с культурами, отдаленными во времени и в пространстве. Свою роль в этом историческом процессе сыграла и концепция раги благодаря всеохватности стилистического и эстетического содержания. Именно эти качества предопределили многовековую жизнеспособность индийской классической музыкальной традиции не только в русле национальной, но также и мировой музыкальной культуры.

Александр ДЖУМАЕВ
(Узбекистан)

ОТРАЖЕНИЕ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ СРЕДНЕГО И БЛИЖНЕГО ВОСТОКА В СРЕДНЕВЕКОВЫХ ПИСЬМЕННЫХ ИСТОЧНИКАХ

Изучение средневековых письменных источников (специальных трактатов по музыке и косвенных материалов) позволяет выявить три основных периода в истории формирования и развития макамата¹:

- 1) до формирования системы 12-ти макамов (до XIII в.);
- 2) формирование и развитие системы 12-ти макамов (XIII—XV вв.);
- 3) локализация и сложение региональных систем и циклов (XVI—XIX вв.).

Эта периодизация, в общих чертах конкретизируя по отношению к макамату распространенное разграничение музыкально-исторического процесса на Среднем и Ближнем Востоке², является следствием развития и изменения политических, социально-экономических и исторических условий.

В отношении первого периода (начало его уходит в доисламское время, сам же он может быть расчленен, в свою очередь, на ряд этапов), особенно зарождения циклических явлений на Среднем Востоке, в современной науке существуют различные точки зрения. Важно «прислушаться» к мнению самих средневековых ученых-музыкантов. С развитием системы 12-ти макамов в специально посвященных макамату трактатах (или главах сочинений) они обнаруживают попытки осознать историю формирования системы. Исключая мифологически-легендарные представления о происхождении макамов (деятельность пророков, греческих мудрецов, мифических существ, связь с животным миром и т. п.), отметим традицию приписывать создание первых семи (иногда восьми) парде-макамов знаменитому музыканту Барбаду — выходцу из среднеазиатского Мерва, или эпохе Сасанидов вообще³. Изыскания современных исследователей (музыковедов, востоковедов, историков, археологов) позволяют говорить о том, что система парде-макамов зарождалась и первоначально развивалась в регионе Среднего Востока, на стыке ирано-среднеазиатских культур. Хотя, разумеется, вклад в формирование и развитие этой системы вносили также представители музыкальных культур других народов Среднего и Ближнего Востока.

Система парде-макамов получает широкое распространение и развитие в связи с общественно-историческими изменениями, вызванными арабским

¹ Термин макаमत (и его разновидности — макам, 12 макамов) заменяют здесь сходные по значению термины (парде, шадд, давр и др.). Им обозначается вся совокупность типологически сходных явлений в средневековый период, известных ныне под разными названиями (макам, маком, мугам, муком).

² Характерно, например, членение истории музыкальной культуры на периоды до и после XIII в. См., в частности: Farner H. G. A History of Arabian Music to the XIII-th Century.— London, 1929.

³ Мухаммад Нишапури Рисала дар 'илм-и мусики. Рукопись Ленинградского отделения Института востоковедения АН СССР (далее ЛО ИВ АН СССР), инв. № С 612. л. 276; Дервиш Али Чанги. Рисале-йи мусики. Рукопись Института востоковедения им. Беруни АН УзССР (далее ИВ АН УзССР), инв. № 449, л. 29б.

завоеванием и образованием халифата. С этого времени намечается тенденция к созданию общевосточной (Средний и Ближний Восток) системы. Сильно способствовало этому развитие науки о музыке, с XIII века «повернувшейся лицом» к макалату. Отражая общие черты и явления, наука о музыке создает на обобщенном и достаточно абстрагированном уровне стройное учение о 12-ти макалах (парде, давр, шадд). В этом учении интегрируются достижения многих народов, населяющих регионы Среднего и Ближнего Востока (ирано-язычных, арабоязычных, тюркоязычных). Вырабатывается общая терминология макалата, в которой отражены богатые этнические, географические и языковые различия народов Востока (вспомним, Бахрайн, Навруз-и аджам, Навруз-и араб, Тюрк-и асл и другие). Общим достижением становится система аруза и арабские ритмы (авторы трактатов, написанных в Средней Азии на персидско-таджикском языке, различали «арабские» и «неарабские» ритмы)⁴. Вырабатываются общие художественно-эстетические принципы творчества (сочинение и исполнение) в системе макалата. Все эти вопросы находят яркое отражение в трактатах о музыке, представляющих единую взаимосвязанную преемственную традицию. Это написанные на арабском и персидско-таджикском языках «Китаб-ал-адвар» (составлен в 1252 г. н. э.) Урмави — Багдади, раздел о науке музыки из энциклопедии наук «Дуррат ат-тадж» Ширази (ум. в 1311 г. н. э.), раздел о музыке из энциклопедии наук «Нафа'ис ал-фунун» Амули (ум. в 1349 г.), «Макарид ал-алхан» и другие труды Мараги (ум. в 1435 г.), «Рисале-йи мусики» Абд-ар-Рахмана Джами (ум. в 1492 г.), «Рисале-йи мусики» Наджм ад-Дина Кавкаби Бухари (XVI в.) и других⁵. Формирование в позднем средневековье самобытных региональных систем и циклов было генетически связано с общевосточной системой макалата, развивавшейся в XIII—XV вв.⁶ В последней нужно искать корни многих (но не всех) общностей, учитывая в ряде случаев существование общих типологических закономерностей, обусловленных природой монодической музыки, на что обращалось внимание современных исследователей.

В рамках общевосточной системы всегда присутствовало осознание этнических и региональных различий. Сами авторы трактатов, излагая систему макалата, вводили такие понятия, как «неарабские народы» (аджам), арабы, турки, персы, индийцы, византийцы⁷, а также регионы и страны: Мавераннахр, Хорасан, Иран, Туран, Индия, арабские страны и другие⁸. Существовали различия и более локальные, связанные с отдельными племенами и городами.

⁴ См., например: Кавкаби. Макалат ал-алие. Рукопись ЛО ИВ АН СССР, инв. № В 2257, л. 268б.

⁵ Урмави. Китаб ал-адвар.— Багдад, 1964 (факсимиле рукописи); Ширази. Дуррат ат-тадж. Рук. ИВ АН УзССР, инв. № 816, л. 168а—198б; Амули Нафа'ис ал-фунун. Микрофильм рукописи в библиотеке Института искусствознания им. Хамзы, шифр М (м), А56, № 582; Мараги. Макарид ал-алхан.— Тегеран, 1966; Джами. Трактат о музыке / Перевод с персидского А. Н. Болдырева.— Ташкент, 1960 (содержит факсимиле рукописи); Кавкаби. Макалат ал-алие. Вышеуказан. рук.

⁶ На примере узбекско-таджикского Шашмакома эти связи прослежены музыковедом И. Р. Раджабовым. См.: Раджабов И. Маомлар масаласига доир.— Ташкент, 1963 («К вопросу о макомах», на узб. яз.).

⁷ В трактатах Урмави, Нишапури, Мараги, Кавкаби и других.

⁸ Там же. См. также: Наини. Замзаме-йи вахдат. Рук. ИВ АН УзССР, инв. № 10226/П, л. 5а.

В качестве яркого примера региональных различий в трактовке системы 12-ти макамов можно назвать «Китаб ал-адвар» Урмави и трактат о музыке Мухаммада Нишапури, созданные приблизительно в одну эпоху (I половина XIII в.). Первый прожил всю жизнь в Багдаде и написал сугубо научный, в строгих теоретических традициях, трактат на арабском языке; второй называл себя «хорасанским устом» и сочинил небольшой трактат на персидском языке, лишенный сложных теоретических расчетов. И тот и другой посвятили труды системе 12-ти макамов-парде, между их системами много общего, но есть и различия, обусловленные региональной спецификой⁹.

Еще более показательны в этом смысле рекомендации ученых-музыкантов, авторов вышеназванных трактатов, по исполнению тех или иных макамов для определенных групп людей. Характерно, что во всех случаях речь идет не о разных системах 12-ти макамов, а о группах или отдельных макамах, шувбе, авазе из общей системы, более соответствующих тому или иному народу, племени, местности. Так, по мнению большинства ученых-музыкантов (Урмави, Ширази, Амули, Мараги, Джами, Кавкаби, Ваджид Али-хана), макамы Ушшак, Нава и Буслик, вызывающие силу и смелость (кувват, шаджаат) более всего соответствуют природе тюрков, абиссинцев, занзибарцев и жителей гор¹⁰. Проведенный нами анализ источников выявил, при полном, по существу, совпадении взглядов ученых-музыкантов на этот вопрос, отдельные расхождения, связанные с добавлением шувбе и авазе к трем основным макамам с дальнейшей дифференциацией эмоциональных характеристик. Схожие и близкие предписания можно обнаружить еще у целого ряда ученых-музыкантов, причем в очень широком временном и географическом диапазоне¹¹. Возникает вопрос: есть ли между вызываемыми эмоциями и указанными народами, прежде всего тюрками, какая-либо связь? Видимо, да. Общеизвестна та роль, которую играл, например, тюркский элемент в политических перипетиях средневековой истории. Это была, в частности, прослойка воинов, военачальников и прочих служилых людей. В исторических источниках, где встречаются описания этических и моральных качеств тюрков, подчеркивается их природная храбрость, выносливость, склонность к воинской службе. Есть факты, свидетельствующие, что и сами тюрки предпочитали исполнять некоторые из этих трех макамов (парде), в частности Нава¹². Таким образом, связь, устанавливаемая учеными-музыкантами между определенными макамами с их образно-эмоциональными характеристиками и народами и племенами, с присущими им этнопсихологическими чертами, имела по тем временам достаточно глубокие основания. Этот факт позволяет поставить вопрос о конкретизации влияния тюркских элементов (прежде всего среднеазиатских, узбекских, азербайджанских, уйгурских) на развитие

⁹ См.: Джумаев А. Трактат о музыке Мухаммада Нишапури // *Общественные науки в Узбекистане*, 1984, № 1.

¹⁰ Урмави *Китабал-адвар*, л. 19а; Ширази, *Дуррат ат-тадж*, л. 197а; Амули. *Нафа'ис ал-фунун*, л. 266; Мараги. *Макасид ал-алхан*, с. 100—101; Джами. *Трактат о музыке*, перевод, с. 65, факсимиле, л. 446а; Кавкаби. *Макамат ал-алийе*, л. 272а; Ваджид Али-хан. *Матла ал-улум*.— Лакхнау, 1908. С. 212.

¹¹ Так, например, в целом повторяет указанную градацию (здесь мугамы Ушшаг, Буселик, Нава) в конце XIX в. известный азербайджанский ученый-музыковед Мир Мохсун Навваб Карабаги (1833—1918) в своем трактате «*Визухиль-аргам*» // Сафарова З. Мир Мохсун Навваб.— Баку, 1983. С. 35.

¹² Нишапури, л. 286.

макамата. Он может свидетельствовать как об устойчивости эмоциональных характеристик, так и о канонизации эстетических представлений.

С другой стороны, хотя для тюрков и рекомендовалось исполнять данные конкретные макамы и, видимо, музыканты придерживались этих предписаний, а сами тюрки отдавали им предпочтение, они не могли быть в период средневековья чем-то совершенно обособленным от общей системы. Об этом говорит хотя бы тот факт, что зафиксированные в отдельных источниках стихи соответствующего содержания (воспевающие силу и мужество воина), специально подбиравшиеся для этих макамов, написаны не на тюркском, а на арабском и персидском языках¹³.

Последнее, однако, не означает, что в системе макамата не применялась тюркская поэзия. Одним из важных свидетельств взаимосвязей культур народов Среднего и Ближнего Востока стало равноправное соседство и взаимодействие языков в системе макамата. В письменных источниках можно найти немало примеров исполнения произведений на разных языках на одном собрании. Яркий факт такого рода — свидетельство арабского путешественника Ибн Баттуты (XIV в.), посетившего местечко Фатхабад под Бухарой и отметившего, что здесь хорошо пели по-тюркски и по-персидски¹⁴. Кроме того, существовало немало специальных форм и жанров (например, широко известная исследователям навба, описанная Мараги¹⁵), связанных с системой макамата, в которых соседствовали стихи на разных языках, или наоборот — характерным признаком которых был какой-либо один язык. По крайней мере, можно выделить четыре языка (по письменным источникам), широко применявшихся в системе 12-ти макамов на Среднем Востоке и в Средней Азии: арабский, персидско-таджикский, тюркский и хинди. Таким образом, внутри единой общевосточной системы сосуществовали и взаимодействовали различные этнические и региональные элементы, отражавшие некоторые специфические признаки, присущие тому или иному народу, той или иной местности.

Начиная с XVI века происходят процессы локализации систем. В Средней Азии формируется бухарская таджикско-узбекская школа макамата. Система 12-ти макамов, продолжая еще жить, все более отчетливо обретает региональные и этнические черты, как бы распадаясь на ряд систем и циклов. В отдельных трактатах о музыке, созданных в традиции бухарской школы, возможны и анахронизмы. Видимо, по причине появления поздних списков с более ранних сочинений или некритической переработки последних, еще и в XIX веке в них продолжали излагаться сведения о 12-ти макамах.

В XVI—XVIII вв. взаимосвязи между культурами (в силу изменения религиозно-политических условий) развиваются уже в новых направлениях. Усиливаются среднеазиатско-индийские связи, ослабевают связи с Ираном и арабскими странами. В Северной Индии на базе многовекового развития мусульманской культуры и связей со Средней Азией и Ираном формируется система 12-ти макамов, в которой очень своеобразно преломились индийские, среднеазиатские и иранские традиции. На этой почве появляется ряд

¹³ Урмави, л. 19а; Мараги. С. 100—101.

¹⁴ Voyages d'Ibn Batoutah, texte arabe, accompagné d'une traduction par C. Defrémery et V. R. Sanquineti. Т. 3.— Paris, 1885. P. 27—28. Аналогичный пример приводит Захир ад-Дин Бабур (ум. в 1530 г.): Бобирнома.— Ташкент, 1960. С. 253—254.

¹⁵ Мараги. С. 103.

трактатов о музыке, в которых предпринимается параллельное рассмотрение раг и макамов (в частности, «Замзаме-йи вахдат» Бакийайи Наини, раздел о музыке в толковом словаре «Гийас ас-лугат» (составлен в 1826 г.) Гийас ад-Дина Рампури, раздел о музыке в энциклопедии наук «Матла ал-улум ва маджма ал-фунун» (составлена в 1845—1846 гг.) Ваджида Али-хана и другие¹⁶.

Одной из собственно музыкальных причин локализации систем и циклов макомата следует считать расширение социального базиса музыкальной культуры, усиление связи профессиональной музыки устной традиции с народным музыкальным творчеством, с народными традициями. Этот процесс выражается, в частности, в появлении многочисленных (в Средней Азии в XVIII—начале XX вв.), рассчитанных прежде всего на достаточно широкий круг читателей сборников-баязов с записями стихотворений к Шашмакому и указаниями основных канонизированных сведений, а также крайне упрощенных, приближенных к уставам-рисала трактатов по науке музыки¹⁷.

Таким образом, изучение взаимосвязей макомата — этой важнейшей области профессиональной музыки устной традиции — на длительном этапе его исторического развития позволяет выявить как наличие генетических и типологических общностей, так и формирование самобытных этнических компонентов.

Диляра РУСТАМ-ЗАДЕ
(Москва)

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ АФГАНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Афганистан — одно из первых государств в регионе, завоевавших в результате апрельской революции независимость и сумевших в сложной борьбе отстоять политическую свободу. Правительство демократического Афганистана определило пути социальных и культурных преобразований в стране. Стремясь утвердить национальную самостоятельность, восстановить лучшие национальные традиции, оно создает новые творческие организации и культурные центры, в частности Союз работников искусств, включающий четыре секции, в том числе музыкальную. В 14 провинциях организованы музыкальные курсы, в самом Кабуле насчитывается 28 ансамблевых групп, пропагандирующих национальные песни и танцы, возникли курсы классической и народной музыки. Здесь образована секция фольклора, которая проводит большую работу по сбору и записи материала в провинциях. На факультете Изыщных искусств университета готовятся кадры преподавателей, деятелей искусства; ежемесячно издаются журналы, в

¹⁶ Гийас ад-Дин Рампури. Гийас ал-лугат. — Канпур, 1905. С. 509—512; Ваджид Али-хан. С. 211—217.

¹⁷ Показательна, например, в этом смысле рукопись ИВ АН УзССР, инв. № 1466/1, л. 1а — 25б. Факсимиле ее опубликовано И. Р. Раджабовым в качестве приложения к изданию VI тома Шашмакома (в записи Ю. Раджаби, под редакцией Ф. М. Кароматова). — Ташкент, 1975. С. 135—184.

которых освещаются актуальные проблемы художественной жизни прошлого и настоящего афганского народа.

В новых исторических условиях деятели культуры Афганистана все явственнее ощущают сложность перехода в качественно иную фазу общественного развития. Сложность эта определяется также отсутствием теоретической базы и научно аргументированных исследований, способных объективно оценить опыт и достижения прошлого и наметить перспективу дальнейшего развития.

В общем русле демократизации активизировалось и музыкальное искусство. Открываются музыкальные школы, проводятся фестивали, научные конференции. Большую ценность представляет проводимая на телевидении и радио работа по созданию записей народной и профессиональной традиционной музыки. Важно подчеркнуть, что отбор и дифференциация производятся профессиональными музыкантами, ими же составляются каталоги, в которых фиксируются названия провинций, имена исполнителей и другие необходимые сведения.

Будучи основой афганской современной музыкальной культуры, фольклорная и профессиональная традиции наполняются новым содержанием, отражающим революционные преобразования в стране. Однако в этом процессе возникает и опасность подмены истинно народного художественного творчества, его непреходящих ценностей явлениями массовой музыкальной культуры (где искусственно и неорганично сочетаются народные интонации с элементами эстрады). Опираясь на мнимо традиционные признаки и современные стереотипы, апологеты этого искусства прикрываются якобы строгой приверженностью к истинно национальному, созвучному интересам народа. Несостоятельность и декларативность их беспредметных идей разоблачается самим процессом развития традиционного искусства, в котором народ воплощает свое художественное видение.

В рамках данного сообщения не представляется возможным подробно осветить все проблемы, связанные с развитием музыкального искусства Афганистана. Отметим только, что специфичность этого процесса предопределена как историческими, так и рядом других факторов — географического, этнического, экономического и общественного характера. Многовековая история страны, расположенной на стыке нескольких государств, отмечена кровопролитными войнами, обусловившими высокий уровень миграции. На характер афганской культуры оказал влияние и кочевой образ жизни населения, который в значительной мере способствовал интонационным контактам.

Территориально близкие к Афганистану Индия и Иран, обладающие высокой по уровню цивилизацией и опытом многовекового развития художественной практики и теории, заметно воздействовали на музыкальное искусство этой страны. Как известно, при соприкосновении традиций различных культур важна степень усвоения и ассимиляции элементов иных систем. От этого зависит жизненность и будущее местных национальных традиций. Процесс ассимиляции представляется более органичным и естественным, если страны и народы связаны общностью исторического, социального и этнического порядка, а также родственностью систем художественного мышления.

Для музыкальной культуры Афганистана (как и Ирана, Индии или др.) характерна четкая дифференциация народной и профессиональной музыки, а также близость собственно музыкальных компонентов: сложность ритмических организаций, подчеркнутая роль поэтического начала. Поэтому представляется важным определение специфических черт, характера их сочетания. Наиболее

очевидны отличия в особенностях исполнения, в инструментарии и составе исполнителей. Но они могут проявляться и в своеобразии восприятия, типе взаимосвязи канона и импровизации. Так, в отличие от индийской и иранской музыки, импровизация в профессиональной музыке Афганистана способствует не столько ладовому формообразованию, сколько, прежде всего, колорированию, расцвечиванию, выявлению всех потенциальных возможностей вокальной линии, что блестяще реализуется виртуозным мастерством исполнителей. Не случайно роль импровизационного начала в вокальных жанрах неизмеримо выше, чем в инструментальных. При этом афганская профессиональная музыка основана на иных, чем, скажем, индийская, принципах отбора и сочетания ладовых элементов, детерминированных особенностями психологического и эмоционального строя афганской нации.

Необходимо учитывать и многоэтнический состав населения Афганистана. Народы, населяющие эту страну, имеют свою древнюю богатую культуру, с устоявшимися традициями, сохранившимися и поныне. Культурные контакты народов, соседствующих в течение длительного времени, естественно, определили ряд общих типологических черт их художественного творчества. Однако это не привело к абсолютному единству, нивелировке локальных особенностей. На формирование отдельных национальных групп, их религии, духовной и материальной культуры повлияла различная природная среда, определившая множественность форм хозяйственного уклада. Соответственно формировалось и музыкальное искусство. Народная и профессиональная музыка в многочисленных афганских провинциях (всего их 29) отмечена неоднородностью музыкального стиля, разносоставностью ансамблевых групп, индивидуальной техникой вокального и инструментального исполнительства, различием инструментария. Музыкальный стиль одних провинций (Кандагар, Герат) более чистый, локализованный, в других представлен органичным сплавом местных и привнесенных черт.

На ранних этапах развития профессионального творчества классическая индийская музыка не находила отклика среди широких слоев населения, оставаясь чуждой и в придворных кругах. Постепенно завоевывая внимание слушателей, она становится атрибутом всевозможных празднеств и торжественных церемоний. Определяются формы классической афганской музыки, такие как дарбаб-хани, рагни, а также очень распространенные музыкально-поэтические жанры — газель-хани, чарбайты, мухаммес и др.

Как уже неоднократно подчеркивалось, многое роднит афганскую профессиональную музыку с традиционной музыкальной культурой иных восточных стран. Однако постепенно кристаллизуются специфические песенные и танцевальные жанры и формы. Одним из наиболее популярных танцевальных жанров становится «Атан», аккумулирующий в себе многие особенности национальной музыки и хореографии. Разнообразны и активно действенны религиозные жанры Чимлийя, Каблийия, Содугари, Мазоли и др.

Оформляется и специфическая для Афганистана музыкально-стилистическая система. В народной музыке — это локализация провинциальных стилей, многокуплетность форм, постепенная кристаллизация мелодических и ритмических формул, варьирование и опевание, установление наиболее бытующих размеров: $\frac{2}{4}$ (кирву), $\frac{4}{4}$ (кеда), $\frac{3}{4}$ (дондра) и т. д. В классической — устремленность к преодолению текучести формы, выраженная в большой роли кадансирования и повышенной четкости метрической пульсации, рельефности структурного

оформления отдельных разделов многосоставных циклических форм, большой роли импровизации и т. д. Канонизируется и исполнительский состав в профессиональной музыке устной традиции — ведущий уstad и поддерживающая его группа музыкантов. Большую роль в успешном развитии афганского музыкального искусства сыграли талантливые афганские исполнители. Первыми профессиональными исполнителями, выработавшими национальный стиль, были уstadы Гасым (1883—1956) и Голям Хосейн (1886—1954). Опираясь в своих сочинениях на народную поэзию, они способствовали созданию новой национальной музыкальной культуры. Следующее поколение профессиональных музыкантов представлено именами Касема Афгана и Голяма Хосейна. Их заслуга в создании классических национальных форм и нового исполнительского стиля. Как это принято у многих восточных народов, названия песен часто носят имена их исполнителей или названий мест, где эти песни родились. Касему Афгани принадлежит большое число песен на патриотическую тематику. Высоким профессиональным уровнем отмечено исполнение им песен на языках дари и пушту, доступных широкому кругу афганских слушателей. Уstad Голям Хосейн был хорошо знаком с западной музыкой и использовал в своем творчестве некоторые ее закономерности. С обоими музыкантами связано рождение первых музыкальных школ в Афганистане.

Бережно хранит афганский народ свои древние традиции. Несмотря на длительное колониальное господство, афганская культура сумела сохранить национальную самобытность и многие древние обряды. Вместе с ними живут песни, танец, инструментальная музыка. Это подтверждают обряды Семеняк, свадебные, праздник Новруза, Гульбони (жертвоприношение) и т. д. Органично входящие в эти обряды танец, песня, музыка с течением времени изменились, в них привносилось новое содержание, менялась форма, исполнение, но оставался национальный дух. Именно эти черты характеризуют творчество современных афганских профессиональных музыкантов — Сармаста, Сароханга, Хафизулли, Хайяла, Максуля, Джамала, Устада Ашиг, других композиторов и исполнителей.

Реконструкции подверглись многие афганские традиционные инструменты. Занимая важное место в жизни народа, музыкальный инструмент, вслед за человеческим голосом, служит выражению определенной эмоции, настроения, способен передать сложный мир человеческих чувств. Кроме четкой классификации, подразделяющей инструменты на струнные, духовые, ударные, в афганской музыке существует четкая дифференциация инструментов на народные и профессиональные, хотя в определенных случаях обе группы смешиваются. Следует учитывать и функциональную предназначенность некоторых афганских инструментов, сохранившуюся и в наши дни. Например, инструменты сурнай и дол сопровождают празднества, торжественные церемонии, а такие древние инструменты, как дохол и табла, использовались в ритуальных церемониях. На табле играли, по древней традиции, при восходе и заходе солнца. Впоследствии изменение конструкции табла привело к созданию родственного инструмента — нагора. Струнный инструмент более сложной конструкции — тамбур — служил для выражения глубоких психологических состояний. Он, как и многие другие инструменты — рубаб, дутар, тула, гичак, дильрубаб, зарбагали, — подвергся незначительным изменениям. Несмотря на то, что увеличилось количество струн и внесены другие усовершенствования, создатели и реконструкторы стараются по возможности сохранить первоначальное звучание инструмента.

Нет сомнения, что афганская культура в условиях свободы и независимости, найдет верный путь к самоопределению и дальнейшему прогрессивному развитию и составит в богатой летописи восточного искусства важную и интересную страницу музыкальной истории своего народа¹.

Иван МАРТЫНОВ
(Москва)

ВОСТОЧНАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ

Невозможно представить себе русскую музыкальную классику без ее прекрасных восточных страниц. Восток и его музыка вошли в поле зрения русских композиторов уже в первой половине прошлого столетия. В гениальной опере Глинки «Руслан и Людмила» звучат иранская, турецкая, арабская и кавказская мелодии. Глинка открыл новую эпоху музыкальной ориенталистики и, вместе с тем, заложил замечательную традицию русской музыки.

Его последователи — композиторы знаменитой «Могучей кучки» — много и успешно работали над восточными темами. Так, Балакирев написал фортепианную фантазию «Исламей» и симфоническую поэму «Тамара», Бородин — всемирно известные «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» и романс «Арабская мелодия», в котором звучит подлинный народный напев. Римский-Корсаков является автором одного из популярнейших произведений концертного репертуара — сюиты «Шехеразада», симфонической поэмы «Антар» (на сюжет арабской сказки) и других сочинений. Образы Востока оживают также в произведениях Мусоргского и Даргомыжского, Глазунова, Рубинштейна и других мастеров.

Они черпали материал из фольклорных записей и личных впечатлений: Глинка и Балакирев знакомились с восточной музыкой на Кавказе, Римский-Корсаков слушал на Всемирной выставке в Париже алжирских музыкантов, вызвавших его восхищение, и т. д. Русские композиторы гораздо ближе подошли к первоисточникам, чем их европейские коллеги, и это определило стиль и характер их музыки. Меньше всего им свойственно любование экзотикой. В то же время они стремились к ярким художественным обобщениям, верно почувствовали красоту восточных мелодий, по-новому раскрывая образность Востока в своих произведениях. Примеры — «Лезгинка» из «Руслана и Людмилы» или разработка арабских мелодий в «Антаре». Можно по-разному оценивать верность передачи в них национального характера, но в музыке этой столько огня и увлеченности Востоком, что она по праву завоевала широчайшее признание, явив пример синтеза западных и восточных элементов.

Восточная традиция русской музыки утверждалась не только композиторами,

¹ Источники:

Беляев В. А. Афганская народная музыка. — М.: Сов. композитор, 1960.

Бенава Абдуллах Лэндей. — Кабул, 1958. Народные афганские песни (двустихья) / Сост. и пер. А. Бенава.

Наваби, Г. Хабиб, Салгира-е оstad-е Касем Афган. 1936.

Герд эваренде-е Г. Хабиб Наваби. — Кабул, 1957. Юбилейный сборник статей и воспоминаний современников о выдающемся афганском музыканте и композиторе Касеме Афгане (1884—1956).

но и фольклористами, уже с начала XIX столетия. Напомним несколько важных фактов.

В 1816—1818 годах скрипач, дирижер и фольклорист Иван Добровольский издавал в Астрахани «Азиатский музыкальный журнал», в котором впервые опубликовал записи мелодий народов Средней Азии и Кавказа. Он искал пути гармонизации этих мелодий, исходя из их строения. Композитор А. Алябьев, который жил в 1832—1834 годы на Кавказе и в Оренбурге, записывал кавказские, киргизские, туркменские песни и разрабатывал их в своих произведениях.

Ко второй половине века относится деятельность Александра Христиановича, чье имя занимает видное место в истории нашей музыкальной ориенталистики. Превосходный пианист и разносторонне образованный человек, Христианович побывал в 1861 году в Алжире, где записал мелодии от талантливых народных музыкантов. Собранный материал обобщен в книге, которая вышла в 1863 году в Кельне под названием «Исторический очерк музыки арабов с древних времен, с рисунками инструментов и сорока мелодиями, записанными и гармонизированными Александром Христиановичем».

Христианович был первым и авторитетным русским исследователем арабской музыки. Его имя и работы сочувственно упомянуты в арабском словаре, изданном в 1936 году в Бейруте. Вместе с французским композитором и фольклористом Франсиско Сальвадор-Даниэлем он во многом содействовал знакомству европейских музыкантов с арабской музыкой.

Важный вклад в изучение музыки Востока внес фольклорист Сергей Рыбаков, записавший песенные и инструментальные мелодии народов Средней Азии и первым использовавший для этого фонограф. В 1897 году он опубликовал труд «Музыка и пение уральских мусульман», сохранивший значение в качестве первой публикации многих мелодий. Деятельность Добровольского, Христиановича и Рыбакова, выступавших в начале, середине и конце прошлого столетия, говорит о непреходящем внимании к восточной музыке, в равной мере проявляемом композиторами и фольклористами. Иногда эти качества объединялись в одном лице: так, один из крупнейших русских композиторов Сергей Танеев побывал в Балкарии и Сванетии, записывал там песни, опубликовал в 1885 году статью «О музыке горских татар» — первое музыкально-теоретическое исследование структуры этих песен. Как бы ни оценивать с современной точки зрения точность научных публикаций прошлого столетия, самый факт их существования знаменателен.

Все сказанное свидетельствует о стремлении русских музыкантов познать восточную музыкальную культуру, обогатить свое мышление ее элементами. Композиторы рассказывали о Востоке, фольклористы изучали первоисточники. Все они вписывали яркие страницы в музыкальную ориенталистику. Главная направленность их деятельности заключается в том, что интерес к искусству восточных народов выражал уважение к ним и веру в благородную миссию искусства, помогающего сближению и взаимопониманию людей всех стран.

Эта традиция русской музыкальной классики получила дальнейшее развитие в многонациональном социалистическом государстве. В новых условиях продолжена работа композиторов и фольклористов над восточной тематикой, причем уже в сотрудничестве с коллегами, воспитанными в национальных республиках. В этой связи необходимо напомнить о некоторых капитальных трудах, относящихся уже к нашей эпохе.

Нет сомнения, что афганская культура в условиях свободы и независимости, найдет верный путь к самоопределению и дальнейшему прогрессивному развитию и составит в богатой летописи восточного искусства важную и интересную страницу музыкальной истории своего народа¹.

Иван МАРТЫНОВ
(Москва)

ВОСТОЧНАЯ ТРАДИЦИЯ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ

Невозможно представить себе русскую музыкальную классику без ее прекрасных восточных страниц. Восток и его музыка вошли в поле зрения русских композиторов уже в первой половине прошлого столетия. В гениальной опере Глинки «Руслан и Людмила» звучат иранская, турецкая, арабская и кавказская мелодии. Глинка открыл новую эпоху музыкальной ориенталистики и, вместе с тем, заложил замечательную традицию русской музыки.

Его последователи — композиторы знаменитой «Могучей кучки» — много и успешно работали над восточными темами. Так, Балакирев написал фортепианную фантазию «Исламей» и симфоническую поэму «Тамара», Бородин — всемирно известные «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» и романс «Арабская мелодия», в котором звучит подлинный народный напев. Римский-Корсаков является автором одного из популярнейших произведений концертного репертуара — сюиты «Шехеразада», симфонической поэмы «Антар» (на сюжет арабской сказки) и других сочинений. Образы Востока оживают также в произведениях Мусоргского и Даргомыжского, Глазунова, Рубинштейна и других мастеров.

Они черпали материал из фольклорных записей и личных впечатлений: Глинка и Балакирев познакомились с восточной музыкой на Кавказе, Римский-Корсаков слушал на Всемирной выставке в Париже алжирских музыкантов, вызвавших его восхищение, и т. д. Русские композиторы гораздо ближе подошли к первоисточникам, чем их европейские коллеги, и это определило стиль и характер их музыки. Меньше всего им свойственно любование экзотикой. В то же время они стремились к ярким художественным обобщениям, верно почувствовали красоту восточных мелодий, по-новому раскрывая образность Востока в своих произведениях. Примеры — «Лезгинка» из «Руслана и Людмилы» или разработка арабских мелодий в «Антаре». Можно по-разному оценивать верность передачи в них национального характера, но в музыке этой столько огня и увлеченности Востоком, что она по праву завоевала широчайшее признание, явив пример синтеза западных и восточных элементов.

Восточная традиция русской музыки утверждалась не только композиторами,

¹ Источники:

Беляев В. А. Афганская народная музыка. — М.: Сов. композитор, 1960.

Бенава Абдуллах Лэндей. — Кабул, 1958. Народные афганские песни (двустушья) / Сост. и пер. А. Бенава.

Наваби, Г. Хабиб, Салгира-е оstad-е Касем Афган. 1936.

Герд эваренде-е Г. Хабиб Наваби. — Кабул, 1957. Юбилейный сборник статей и воспоминаний современников о выдающемся афганском музыканте и композиторе Касеме Афгане (1884—1956).

но и фольклористами, уже с начала XIX столетия. Напомним несколько важных фактов.

В 1816—1818 годах скрипач, дирижер и фольклорист Иван Добровольский издавал в Астрахани «Азиатский музыкальный журнал», в котором впервые опубликовал записи мелодий народов Средней Азии и Кавказа. Он искал пути гармонизации этих мелодий, исходя из их строения. Композитор А. Алябьев, который жил в 1832—1834 годы на Кавказе и в Оренбурге, записывал кавказские, киргизские, туркменские песни и разрабатывал их в своих произведениях.

Ко второй половине века относится деятельность Александра Христиановича, чье имя занимает видное место в истории нашей музыкальной ориенталистики. Превосходный пианист и разносторонне образованный человек, Христианович побывал в 1861 году в Алжире, где записал мелодии от талантливых народных музыкантов. Собранный материал обобщен в книге, которая вышла в 1863 году в Кельне под названием «Исторический очерк музыки арабов с древних времен, с рисунками инструментов и сорока мелодиями, записанными и гармонизированными Александром Христиановичем».

Христианович был первым и авторитетным русским исследователем арабской музыки. Его имя и работы сочувственно упомянуты в арабском словаре, изданном в 1936 году в Бейруте. Вместе с французским композитором и фольклористом Франсиско Сальвадор-Даниэлем он во многом содействовал знакомству европейских музыкантов с арабской музыкой.

Важный вклад в изучение музыки Востока внес фольклорист Сергей Рыбаков, записавший песенные и инструментальные мелодии народов Средней Азии и первым использовавший для этого фонограф. В 1897 году он опубликовал труд «Музыка и пение уральских мусульман», сохранивший значение в качестве первой публикации многих мелодий. Деятельность Добровольского, Христиановича и Рыбакова, выступавших в начале, середине и конце прошлого столетия, говорит о непреходящем внимании к восточной музыке, в равной мере проявляемом композиторами и фольклористами. Иногда эти качества объединялись в одном лице: так, один из крупнейших русских композиторов Сергей Танеев побывал в Балкарии и Сванетии, записывал там песни, опубликовал в 1885 году статью «О музыке горских татар» — первое музыкально-теоретическое исследование структуры этих песен. Как бы ни оценивать с современной точки зрения точность научных публикаций прошлого столетия, самый факт их существования знаменателен.

Все сказанное свидетельствует о стремлении русских музыкантов познать восточную музыкальную культуру, обогатить свое мышление ее элементами. Композиторы рассказывали о Востоке, фольклористы изучали первоисточники. Все они вписывали яркие страницы в музыкальную ориенталистику. Главная направленность их деятельности заключается в том, что интерес к искусству восточных народов выражал уважение к ним и веру в благородную миссию искусства, помогающего сближению и взаимопониманию людей всех стран.

Эта традиция русской музыкальной классики получила дальнейшее развитие в многонациональном социалистическом государстве. В новых условиях продолжена работа композиторов и фольклористов над восточной тематикой, причем уже в сотрудничестве с коллегами, воспитанными в национальных республиках. В этой связи необходимо напомнить о некоторых капитальных трудах, относящихся уже к нашей эпохе.

Свыше двух тысяч записей песенных и инструментальных казахских мелодий сделал Александр Затаевич. Почти пятнадцать лет он провел в Казахстане, путешествуя по степям, разыскивая одаренных певцов и музыкантов. Затаевич раскрыл перед всем миром красоту казахской народной музыки, его труды привлекли внимание таких писателей, как Алексей Максимович Горький и Ромен Роллан. Познакомившись с одним из сборников Затаевича, Горький писал в 1929 году: «Когда слушаешь пение, думаешь, конечно, не только о музыке будущего, но и о будущем страны, где разноязычные люди труда научились уважать друг друга и воплощать в жизнь всю красоту, издревле накопленную ими. Это должно быть, и это будет».

Действительно, работа по собиранию и публикации народных песен имеет не только чисто научно-профессиональное, но и общественное значение. В особенности, когда фольклорист открывает новые области. Таким открывателем был Виктор Успенский, много сделавший для изучения музыки Узбекистана и Туркмении. Широкой известностью пользуется его труд «Туркменская музыка», написанный в сотрудничестве с Виктором Беляевым. Новизна материала, тщательность записи и научной документации сделали это издание незаменимым для всех, кто обращается к изучению музыки Средней Азии. Успенский записал еще в 1923 году и цикл Шашмаком. Тем самым было положено начало работе, которая ведется сегодня в среднеазиатских республиках. Ценнейший материал собрала и опубликовала Елена Романовская, участница фольклорных экспедиций в Фергану, Хиву, Бухару.

Назову еще раз имя Виктора Беляева. Большой вклад в изучение восточной музыки внесли его работы «Музыкальные инструменты Узбекистана», «Афганская музыка», «Персидские теснифы» и другие.

Одним из самых активных исследователей восточной музыки выступает известный музыковед Виктор Виноградов. Ему принадлежат капитальные исследования о киргизской народной музыке, очерки о ее виднейших мастерах, он опубликовал также труды, посвященные музыке Азербайджана, Китая, Ирана и других стран Востока. В его работах богатство фактического материала сочетается с научными обобщениями, имеющими важное значение для развития национальных культур.

Можно упомянуть здесь работы Сергея Кондратьева и Бориса Смирнова о монгольской музыке, Александра Ключарева и Василия Виноградова о татарской и многие другие. Нет возможности остановиться на всех фактах, заслуживающих внимания. Хочется лишь отметить, что русская музыкальная ориенталистика вступила в новую фазу, обрела иной масштаб и общественное значение. Теперь она влилась в общее могучее движение, в труд музыкантов всех советских республик. Здесь выросли свои талантливые исследователи, они ведут большую работу по собиранию и изучению народной и традиционной музыки Советского Востока, о чем много говорилось на первом Самаркандском симпозиуме.

По-новому ставится и вопрос об освоении накопленного материала в различных формах и жанрах музыкального искусства. Многие из русских композиторов непосредственно участвовали на местах в строительстве национальной музыкальной культуры. Другие создавали произведения на основе изучения собранных материалов, обращались к новым темам, подсказанным жизнью. Работа идет в тесном творческом содружестве с музыкантами — представителями той или иной культуры.

Советский композитор Рейнгольд Gliэр назвал одну из своих увертюр «Дружба народов», подчеркнув и в названии и в самой музыке руководящую идею, воодушевляющую всех нас в строительстве новой жизни и музыкальной культуры. Классики русской музыки еще в прошлом веке стремились глубже познать и творчески освоить восточное наследие, они прокладывали путь к взаимопониманию и дружбе всех народов. Эта традиция остается жизненной и актуальной и для музыкантов нашего времени.

Вот почему я позволил себе обратить внимание уважаемой аудитории на некоторые факты истории и недавнего прошлого. Они могут и должны стать предметом подробных исследований. Но и в кратком обзоре они впечатляют размахом и пылкостью породившей их творческой мысли, показывают пример жизненности прогрессивных традиций прошлого, приобретающих в наших условиях новый смысл и значение.

Ангелика ЮНГ
(ГДР)

ИСТОЧНИКИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ЧАСТЕЙ ШАШМАКОМА

(о развитии пешрава в Мавераннахре)

В настоящее время основным видом инструментальной музыки во многих арабских странах, а также в турецких районах являются инструментальные пьесы в метроритмически организованной форме — «башраф» (арабск.) или «пешрев» (турецк.). В Средней Азии такие инструментальные пьесы, называемые «пешрав», встречаются в хорезмских циклах макомов, в то время как в бухарском Шашмакоме, судя по названиям, имеется один-единственный пешрав-и-Дугах — в макоме Дугах. Но неужели в бухарской традиции действительно не сохранилось больше инструментальных пьес этого типа? Работавший в Бухаре поэт, музыкант и музыковед еще в XVII веке называл своих современников, которые отличались при создании и исполнении пьес пешрав¹, и довольно подробно описал структуру этой инструментальной формы².

Неужели эта традиция вдруг оборвалась, и в бухарских циклах макома остался лишь пешрав, о котором упоминалось выше? Исходя из результатов последних исследований³, можно утверждать, что в бухарском Шашмакоме до сих пор есть инструментальные пьесы типа традиционного пишру, хотя сейчас их так уже не называют. Но чтобы проследить последовательность

¹ Дервиш Али Чанги. Рисале-й мусики. Рукопись ИВ АН УзССР (Ташкент) № 449 // Рашидова Д. Дервиш Али Чанги и его трактат о музыке: Диссертация, перевод трактата на рус. яз. Рукопись б-ки Института искусствознания им. Хамзы. С. 140, 147, 149, 165, 191, 195, 207.

² Дервиш Али. Рисале-й мусики, рукопись ИВ АН УзССР (Ташкент) № 468—1. С. 236, 24а.

³ Юнг А. Источники классической музыкальной традиции Средней Азии. Узбекско-таджикские циклы макома и их отношение к другим региональным традициям макома Ближнего и Среднего Востока: Диссертация.— Берлин, 1983.

Jung A. Quellen der klassischen Musiktradition Mittelasiens.— Die usbekisch-tadshikischen maqom-Zyklen und ihre Beziehung zu anderen regionalen maqam-Traditionen im Vorderen und Mittleren Orient. Phil. (A) Diss.— Berlin, 1983.

их развития, необходим краткий экскурс в историю на основе имеющихся источников.

В начале нашего тысячелетия аль-Фараби назвал в качестве примеров «чистой инструментальной музыки» «тарайик» и «равашин» (мн. ч. от тарика и равшан) Хорезма и Персии, которые не может воспроизвести ни один голос⁴, т. е. их невозможно спеть. Инструментальная форма «тарика» упоминается в другом раннем персидском источнике, в «Кабуснаме» Кай Кавуса (1082 г.). Но здесь арабское слово «тарика» в некоторых местах уже заменяется персидским синонимом «рах» (оба они значат «путь, метод, средство, род и образ»). Тарика или рах обозначают в данном случае метрированную инструментальную пьесу с легким (Хафиф) или тяжелым (Сакил) усулем, который играет роль «пролагающего путь» и подготавливает к следующей за ним вокальной части (таране)⁵. У Сафи ад-Дина (1230—1294) тоже встречается упоминание инструментальной формы «тарика», за которой также следует вокальная часть (саут) в том же макоме и с тем же усулем⁶. Насколько мне известно, примерно сто лет спустя (1375) в комментарии к «Китаб аль-адвар» Сафи ад-Дина впервые упоминается, что персы называют тарики «пишру» (дословно: вперед идущее)⁷. Абд аль-Кадир ибн Гаиби аль-Мараги (ок. 1350—1435) употребляет оба названия, но в различных значениях. Если тарика обозначает лишь короткое инструментальное вступление к вокальной части, то под «пишру» он понимает самостоятельную инструментальную форму, состоящую из нескольких (чаще всего семи) разделов (хане), при этом в конце каждого раздела повторяется один или несколько мелодических оборотов (накш). Их он называет «сарбанд-е пишру»⁸. В анонимном, посвященном султану Османли Мухаммаду II (1451—1481) трактате описывается композиционное положение пишру: его следует играть после инструментальных пьес навахт и тарджи, но перед всеми другими видами. Согласно этому анонимному трактату пишру имел три, пять, семь или более разделов (хане), а также одну часть, которая на протяжении всей пьесы неоднократно повторялась и игралась в конце каждой хане: «тарджи-банд или сарабанд-е пишру»⁹.

Родившийся в Бухаре музыкант и поэт Наджм ад-Дин Кавкаби (уб. в 1532 г.) называет в качестве составных частей пешрава два основных раздела (сар-хане), среднюю часть (мийан-хане), а также рефрен (базгуй)¹⁰.

Применительно к сегодняшней традиции инструментальных частей бухарских циклов макомов чрезвычайно интересно довольно подробное описание частей пешрава в музыкальном трактате Дервиша Али (Бухара, XVI—XVII вв.), к которому я еще вернусь.

Согласно письменным источникам пешрав могли сочиняться в любом макоме и усуле (хотя, конечно, существовали регионально обусловленные

⁴ Д'Эрланже Р. Арабская музыка.— Париж, 1930. Т. 1. С. 17.

⁵ Кай Кавус. Китаб-е Насихат-наме ма'руф бе Кабус-наме (изд. Р. Леви).— Лондон, 1951.

⁶ Д'Эрланже Р. Арабская музыка.— Париж, 1938. Т. 3. С. 180, 553, 555.

⁷ Там же. С. 552.

⁸ Абд аль-Кадир ибн Гаиби аль-Мараги. Макасид аль-алхан. (изд. Таки Бинеш).— Тегеран, 1968. С. 107.

⁹ Д'Эрланже Р. Арабская музыка.— Париж, 1949. Т. 4. С. 245.

¹⁰ Мавлана Наджм ад-Дин Кавкаби. Рисале-йе мусики. Рукопись Ленинградского отделения Института востоковедения АН СССР, № Б 2257.

предпочтения макомов и усулей). Пешрав тогда называли с указанием усуля, по названию лежащего в его основе главного макома, что не исключало использования других макомов, особенно в средней части (мийан-хане). Иногда получалось так, что каждая хане пешрава находилась в другом макоме. Так, Дервиш Али сочинил пешрав, называемый «Гуше», в котором, исходя из макома Дугах, друг за другом прозвучали Уззал, Хуссайни, Байати, Ирак и Сегох, прежде, чем в последней хане последовало возвращение к Дугах¹¹.

Но как же конкретно «выглядел» пешрав в период между XVII и XVIII вв.? Сведения об этом встречаются главным образом в трансоксанских (Трансоксания — территория за Амударьей) и турецких источниках того времени. В районах, находившихся под турецким влиянием, основной формой пешрава с XVII по XVIII век был пешрав с тремя или четырьмя хане и рефреном (мулазима)¹², при этом в конце каждой хане, а также мулазимы, стоял повторяющийся заключительный раздел — таслим¹³.

хане 1	мулазима	хане 2	мулазима	хане 3	мулазима	хане 4	мулазима
A	B	C	B	D	B	E	B
a b	c b	d b	c b	e b	c b	f b	c b

Но в начале XVII века Дервиш Али, работавший главным образом в Бухаре, описывал трансоксанский пешрав совершенно аналогичным образом: отличаются лишь некоторые названия форм. Обозначаемый в турецких пешревах как мулазима рефрен, в Трансоксании традиционно назывался базгуй, а раздел таслим в конце каждой хане у Дервиша Али — лазима. По Дервишу Али пешрав имеет те же части формы, что и песенная форма амал, а именно: три сар-хане, мийан-хане и базгуй. Первая сар-хане должна звучать в низком регистре (пасти), мийан-хане — в высоком (баланди), в то время как базгуй может менять свой регистр и приспосабливать его под предыдущую хане. Сар-хане делится, согласно Дервишу Али, на разделы «таркиб», «овиза», и «лазима». Таркиб — начальная часть, в которой задается тонально-мелодическая основная структура, овиза (дословно: приложенный), означает продолжение, развитие изложенного в таркиб материала, а лазима (дословно: необходимость, неперемное условие) является неизменно возвращающейся частью в конце каждой хане и базгуй, которая ведет обратно к основному макому в исходном положении. По описанию Дервиша Али, формальное строение

¹¹ По написанной в 1604 г. современником Дервиша Али Чанги антологии «Тазкира-йе Мутриби» // Рашидова Д: Диссертация. С. 25.

¹² Кантемир Д. Китабул-ильм аль-мусики ал-вагх аль хуруфат (около 1700). Здесь описываются в общей сложности четыре формы пишру, характерные для этой эпохи. Среди них также пишру персидских музыкантов, который имеет всего три хане без ригурнеля, т. е. первая хане принимает на себя функцию ригурнеля; см.: Popescu-Judet E. Dimitrie Cantemir — cartea stiintei muzicii. — Bucuresti, 1973. S. 125f, 264.

¹³ Oğansay G. Die melodische Linie und der Begriff Makam der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15. bis zum 19. Jahrhundert // Ankaraner Beitrage zur Musikforschung. — Ankara, 1966. S. 24 u. 42.

пешрава из Трансоксании можно было бы реконструировать примерно следующим образом¹⁴.

сар-хане 1	базгуй	сар-хане 2	базгуй	мийан-хане	базгуй	сар-хане 3	базгуй
A	B	C	B	D	B	E	B
abc	ec	c	ec	c	ec	c	ec

При анализе инструментальных частей традиционного сегодня бухарского Шашмакома можно установить, что находящиеся в конце инструментального цикла части «мухаммас» и «сакил» в принципе имеют ту же структуру, что и описанный Дервишем Али тип пешрава, хотя число хане не всегда ограничивается четырьмя, и базгуй исполняется не после каждой хане. Возможно также, что один из трех названных у Дервиша Али разделов одной хане повторяется, зато другой выпадает. Части мухаммас в Шашмакоме чаще всего содержат два важнейших раздела: таркиб и лазима. Но в пьесах сакил и каждой хане совершенно ясно различимы три раздела, которые вполне можно было бы обозначить терминами, использованными Дервишем Али, даже если они и не известны нынешним музыкантам. Большинство пьес сакил и мухаммас бухарских макомов имеют две сар-хане, мийан-хане и повторяющую хане, между которыми каждый раз стоит базгуй. Продолжительность хане и базгуй определяется продолжительностью усуля, то есть каждая хане (или базгуй) охватывает в мухаммасае 32, а в сакиле — 48 тактов (счетов).

Мийан-хане всегда отличается от других хане тонально-мелодическими особенностями или смещением регистра вверх. Иногда в мийан-хане отсутствует обязательный в других хане заключительный раздел «лазима», как это происходит в «сакил-е Вазмин» из макома Раств.

хане 1	базгуй	хане 2	базгуй	мийан-хане	базгуй	хане 4	базгуй
A	B	C	B	D	B	E	B
abc	ec	c	ec	d'd''h	ec	c	ec

Порой и средние разделы — овиза — представляют собой всего лишь варьированное повторение таркиб, как, например, в сакиле Рак-Рак из макома Раств, где только во 2 и 3 хане есть относительно самостоятельный раздел овиза¹⁵.

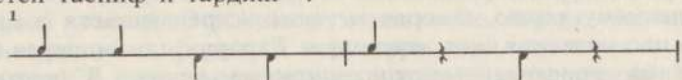
¹⁴ Дервиш Али. Рисале-йи мусики. Рукопись ИВ АН УзССР (Ташкент), № 468/1/ С. 236, 24а.

¹⁵ Анализы сакил-е Вазмин и сакил-е Рак-Рак были проведены по нотному изданию Шашмакома, записанного В. А. Успенским (Москва, 1924).

хане 1	базгуй	хане 2	базгуй	мийан-хане 3	базгуй	хане 4	базгуй
A	B	C	B	D	B	E	B
aab	ccb	eb	ccb	b	ccb	b	ccb

Как показывает этот анализ, именно инструментальные пьесы с длинными, каждый раз определяющими размерами хане усулями, олицетворяют собой бывший тип пешрава, хотя в бухарской традиции узбекские и таджикские музыканты сегодня больше не называют эти инструментальные пьесы пешрав. Для них пешрав главным образом означает метод образования мелодии, при котором каждый раздел (хане) начинается на более высокой ступени, чем предыдущий и нисходящий, постоянно удлиняющийся секвенционной вереницей, возвращается к основному тону¹⁶. Но этот вид образования мелодии встречается исключительно в стоящих в начале цикла макама инструментальных частях «тасниф» и «тарджи»¹⁷.

Только единственная инструментальная пьеса современного бухарского Шашмакома все еще носит старое название (как уже говорилось, «пешрав-е Дугох» в макоме Дугох) и играет в охватывающем восемь тактов многосторонне применяемом «всемирном» усуле, который главным образом характерен для частей тасниф и тарджи¹⁸.



Тем не менее эта единственная, называемая еще пешрав, инструментальная пьеса не основывается на вышеупомянутом методе секвенцирования (пешрав), а по формальному строению больше соответствует инструментальным пьесам типа мухаммас-и-сакил, то есть типа пешрава, описанного Дервишем Али.

В отличие от бухарского Шашмакома, в хорезмской классической традиции в каждом цикле макама имеется один или более так называемых пешравлар (мн. число от пешрав), которые, правда, лишь в некоторых случаях соответствуют старому, описанному в трактатах, типу пишру¹⁹. Другие пешравы построены по строгому принципу секвенцирования²⁰, который в

¹⁶ Кароматов Ф., Раджабов И. Вступительная статья // Шашмаком. — Ташкент, 1966. Т. 1. С. 16; см. также: Раджабов И. О музыке Самарканда // Из истории искусства великого города. — Ташкент, 1972. С. 309.

¹⁷ Часть «гардун», находящаяся в середине инструментального цикла, с формальной точки зрения занимает промежуточную позицию, т. е. есть части «гардун», подчиняющиеся принципу секвенции, но есть и такие, которые соответствуют древнему типу пешрава.

¹⁸ Этот усуль встречается и в частях «хафиф-е Сегах», «нагма-е Ораз» и др.

¹⁹ Например:

Пешрав 1 в макоме Дугох (запись Е. Романовской).

Пешрав Занджири в макоме Нава (запись Е. Романовской).

Пешрав 1, 2, 3 в макоме Нава (Узбек халк музикаси, т. 4).

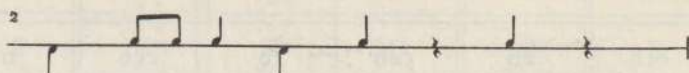
²⁰ Как, например:

Пешрав 1, 2 в макоме Бузрук.

Пешрав 3 в макоме Ирак.

Пешрав 2 в макоме Сегах.

бухарской традиции встречается лишь в частях таснифа и тарджи²¹. Но есть еще и такие, которые сформировались в результате смешения обоих типов²². Единственное, что связывает между собой эти столь различные по структуре пешравы, это лежащий в их основе усуль на восемь тактов²³:



Это самый простой из всех использовавшихся ранее (то есть в период с XVI по XVIII вв.) для пишру усулей, чье настоящее название, очевидно, уже давно забыто и поэтому его называют «усул-е пишру»²⁴. Во всяком случае, в некоторых пешравах, приведенных в нотном издании «Узбек халк музыкаси» не везде есть соответствие между ритмическим периодом и мелодической строкой²⁵. В транскрипциях Е. Романовской 1939 года, где в принципе не указывается усуль, имеются пешравы, исполнение которых с вышеупомянутым усулем просто немыслимо без того, чтобы это не привело к несовпадению (неконгруэнтности) между периодами мелодии и усулем²⁶. Таким образом, на основе этих анализов можно предположить, что определенные пешравы хорезмской традиции раньше основывались на различных усулях, но они с течением времени были забыты и заменены «нейтральным» квадратным усулем. Во многих случаях он подходил к структуре мелодии, но иногда ее нельзя было полностью привести в соответствие с этим усулем. За выдвинутый здесь тезис, что хорезмские пешравы лишь в последнее время были прикреплены к вышеприведенному усулю, говорят и такие встречающиеся в циклах макама дошедшие до нас названия, как «пешрав-и Гардун» или «пешрав-и Занджири», указывающие на определенные традиционные усули. В инструментальных пьесах хафиф, зарбул-фатх, чанбар, сохта-зарб и др., которые играют сегодня с «усулем-знаменателем», речь, видимо, тоже идет о бывших пешравах с особыми усулями, не дошедшими до сегодняшнего дня.

Подведем итог.

1. Пишру изначально был общим названием для инструментальной пьесы, состоящей из нескольких частей (хане), которая, как следует из трансоксанских источников, в XVI—XVII вв. имела среднюю часть (мийан-хане) в верхнем регистре или в каком-нибудь родственном макаме, а также рефренообразную часть (базгуй), и ее можно было исполнять в любом макаме и усуле. Персидское название (пишру — предшествующее), документально подтверждающееся лишь с XIV века, было выбрано, скорее всего потому, что

²¹ Иногда секвенционный принцип встречается и в «гардуне».

²² Как, например, пешрав 3 в макаме Дугох (запись Е. Романовской).

²³ По «Узбек халк музыкаси». Т. 6. — Ташкент, 1958. Однако в более позднем издании некоторых хорезмских макамов для некоторых пешравов приводятся и другие усули (см.: Хоразм макомлари. — Ташкент, 1980. Т. 1. С. 57, 60, 309, 312, 318, 320).

²⁴ Кстати, и в Алжире, часто встречающийся «Всемирный ритм», состоящий из четырех частей, называют бахраф (см.: Эль-снер Ю. Инструментальные пьесы классической алжирской музыки, рукопись. — Берлин, 1983. С. 28).

²⁵ Например, в «пешрав Занджири» в макаме Наво (Узбек халк музыкаси, т. 6).

²⁶ Например, у Е. Е. Романовской (Хоразм классик музыкаси. — Ташкент, 1939) пешрав Сегах имеет мелодические строки в 10/4 нот которые требуют соответственно длинного периода усуля. К пешраву 3 в макаме Ирак подошел бы только период усуля 4/4.

эта инструментальная пьеса игралась в том же макоме перед пением или целым рядом вокальных частей.

2. В Трансоксании, преимущественно в бухарском регионе, это развитие привело в XVII веке к тому, что несколько пишру объединились друг с другом в одном макоме, но с различными усулями. При этом название «пешрав» опускалось как само собой разумеющаяся деталь, а пьесы назывались лишь по своему усулю и макому, так что теперь вместо длинного перечисления «пешрав в макоме Байат и усуле Мухаммас» просто получалось «Мухаммас-е Байат». Сегодня эти пьесы играют до вокального цикла, но после инструментальных частей тасниф и тарджи, которые выполняют функцию прелюдирующего вступления и использования тонально-мелодических возможностей, а также имеют характеристики лежащего в основе всего цикла макома²⁷.

3. Если в настоящее время применяемый в частях тасниф и тарджи принцип чаще называют секвенционным, чем пишру (пешрав), то следует предположить, что здесь за последнее время (самое раннее, начиная с XVIII в.) было дано иное толкование старого понятия пишру, но, тем не менее, оно тоже соответствует смыслу слова (предшествующий). Старый, упоминающийся в трактатах XVI и XVII вв. пешрав все-таки продолжает и сегодня существовать в бухарском Шашмакоме в инструментальных частях «Мухаммас» и «Сакил», по формальной структуре поразительно схожих с описанным Дервишем Али пешравом.

4. В хорезмских циклах макома, где в целом встречается больше старых терминов, чем в бухарских, сохранилось и название пишру (пешрав) в смысле инструментальной пьесы. Эти инструментальные пьесы часто базируются на различных принципах формы и структуры, они играют с одним и тем же усулем (потому и именуемым усул-е пешрав — ритм пешрава).

Основываясь на этих анализах, в некоторых случаях, обнаруживших недостаточное соответствие периодов усуля и мелодических строк, можно предположить, что и раньше в Хорезме пешрав также определялся не этим одним усулем.

5. Введенная персами или аджамами (не арабами — как пишется в трактатах) в арабско-исламскую музыкальную культуру инструментальная форма тарика (X в.), позднее (XIV в.) названная пишру, благодаря межрегиональным и межэтническим контактам и взаимоотношениям, распространилась во многих районах арабско-исламской империи, где она, основываясь на местных традициях, по-особому развилась в каждом регионе. Мое выступление главным образом касалось развития пишру в Трансоксании, где, согласно письменным источникам XVI—XVII вв., выявляется прочная, хотя и скрытая, связь с традицией, и вместе с тем наблюдается закрепление этой инструментальной формы на одном-единственном усуле. Было бы интересно провести сравнительный анализ инструментальных пьес типа пишру, которые и сегодня исполняют в различных странах, независимо от того, называют их сейчас так или нет. Этот сравнительный анализ мог бы, при глубоком знании исторического развития и совместно с анализом соответствующих региональных

²⁷ Эти образующие начало цикла макома инструментальные части тасниф и тарджи можно было бы сравнить с «навахт» и «тарджи», о которых упоминает неизвестный автор XV в., и которые согласно его данным тоже стоят перед пишру (см. прим. 9).

традиций, дать конкретные сведения о взаимоотношениях и процессах интеграции, о диалектике эволюции и преемственности, внутренних и внешних процессов, собственных достижений, влияний и их активизации.

Дильбар РАШИДОВА
(Узбекистан)

О НЕКОТОРЫХ РОДСТВЕННЫХ ЯВЛЕНИЯХ В ПОЭЗИИ И МУЗЫКЕ СРЕДНЕВЕКОВОГО ВОСТОКА (рехта, бадеха)

Двуязычность — сочинение на персидско-таджикском и тюрко-узбекском языках — вероятно, зародилась с самым актом словесного и музыкального творчества наших предков. Потому что бок о бок, порой сливаясь в брачных союзах, жили племена тюрко- и ираноязычные, как существуют и сейчас в получасовой езде друг от друга таджикские и узбекские кишлаки — в этом отношении привлекает внимание ученых культура Бухары, Самарканда и территории Ферганской долины в Узбекистане.

В поэзии и музыке двуязычность обогатилась в VII веке третьим языком — арабским. В творчестве знаменитого Саади есть «пестрые касиды», в которых чередовались персидские, арабские и тюркские бейты¹. А в музыкальном трактате анонимного автора XV века уже говорится о музыкальной форме «мурасса», в которой сочетались арабские, персидские, а иногда и тюркские стихи. «В этих произведениях разрешаются всякие отступления, всякие виды свободной фантазии, лишь бы они производили приятное впечатление»². Для нас это значит: расчет исполнителей был на слушателей, понимающих эти языки. В литературоведении существует термин «рехта». Он обозначает прозаический или стихотворный фрагмент, написанный на двух и более языках³. Бытовало понятие «забони рехта» (т. е. «язык рехта») — «смешанный язык, чаще из персидского и хинди»⁴. Так было здесь, в Мавераннахре и Хорасане. В Индии в то же время существовала литература на языке урду. Однако это название языка возникло позднее, в XVIII веке, а в средневековье, как пишет индийский исследователь этой литературы Саид Эхтешам Хусейн, пользовались двумя словами: «рехта» и «хинди». «Рехта» обычно употреблялся, когда речь шла о поэтическом языке, а «хинди» — когда имелся в виду прозаический⁵. Музыканты же Средней Азии, сочиняя мелодии на тексты поэтов Индии, называли язык выбранного текста просто «хинди» — т. е. индийский, а само музыкальное произведение — «рехта». Таким образом, можно полагать, что название индийского поэтического языка вошло в средне-

¹ Кобидзе Д. И. Персидская хрестоматия. — Тбилиси, 1981. Т. 1. С. 28.

² Отрывок из анонимного трактата XV в., изданного R. D'Erlange / Пер. с франц. О. Е. Левашевой, ред. В. М. Беляева. Рукопись. С. 10.

³ Гафаров М. Персидско-русский словарь. — М., 1976. Т. 1. С. 403; также Таджикско-русский словарь. — М., 1954. С. 325.

⁴ Фарханги забони тоҷики. — М., 1969. Т. 2. С. 135.

⁵ Саид Эхтешам Хусейн. История литературы урду. — М., 1961. С. 25.

азиатские музыкальные трактаты в качестве названия определенной музыкальной формы. И уже в начале XVI века в трактате о музыке выдающегося музыканта и ученого из Бухары Наджм ад-Дина Кавкаби (убит в 1532 г.) рехта перечисляется в ряду основных форм в творчестве сочинителей и исполнителей Мавераннахра и Хорасана⁶.

Рехта времен Кавкаби — это вокальное произведение, «сочиняемое на хинди» (как пишет он) в отличие от других форм, где стихи могли быть арабскими, персидскими или тюркскими. Композиция должна была состоять из сархоны (головного звена мелодии), миёнхоны (среднего) и бозгюя (повторяющегося); вступление, по желанию исполнителя, могло быть или стихотворным (абъёт) или инструментальным (накарот). Ритм при сочинении рехты выбирался из шести следующих: рамаль, мухаммас, турки зарб, дюяк, уфар или хазадж⁷.

В последней трети XVI века другой выдающийся среднеазиатский деятель культуры Дервиш Али Чанги в «Трактате о музыке»⁸, говоря о разных формах музыкальных сочинений, тоже называет рехта и как основную ее отличительную черту определяет язык текста, называя его «хинди». Однако ни описания структуры, ни каких-либо художественных черт формы в трактате Дервиша Али нет. Дервиш Али дает нам другое — множество фактов о личных контактах в музыкальном мире Индии и Средней Азии в XVI — начале XVII века, о музыкантах, увезенных в Индию или отправленных туда в качестве ценного дара. Большая же часть уезжала, очарованная идеей Акбара о «сулх-е кулл» — «всемирном мире». Тогда же, во второй половине XVI века, уехало и около пятидесяти поэтов⁹.

Лет через 20—30 после Дервиша Али в 1064/1653 году переехавший в Индию Бакиё из Наина пишет сочинение «Замзамаи вахдат» — «Тихие напевы единения»¹⁰ — с целью «сравнения музыки хинди и фарси». Судя по приведенным им сведениям, музыкальные пьесы формы рехта составлялись в подвижных легких ритмах, например, в уфаре; иногда в персидский текст включались выражения на языках арабском, хинди или тюрки, которые соединяли между собой сархону, миёнхону и бозгуй. Рехта, по характеристике Бакиё, были необычайно приятны и пленяли сердца. Его творческий опыт, подчеркивает он, был «лишь попыткой сочетания индийских мелодий с персидскими словами. Пусть знают, что все это было достигнуто в результате неоднократных попыток, в опытах и испытано в размышлениях и спорах». Таким образом, в середине XVII века рехта остается одной из форм вокальных сочинений в Средней Азии наряду с амаль, газель, савт, тарона, кавль, накш и др.

Почти все эти формы перечисляет и автор трактата, написанного в джумадуль-аввале 1230/ октябрь 1863 года. Его звали Давра Суфрачи Карами, что означает — Карами, Церемониймейстер Застолья. И в его трактате мы нахо-

⁶ Наджад-Дин Кавкаби Бухари. Рисале-йе мусики. Рук. Института востоковедения им. Беруни АН УзССР (далее ИВ АН УзССР), № 468/ IV.

⁷ Там же. С. 70 а.

⁸ Дервиш Али Чанги. Рисале-йи мусики. Рук. ИВ АН УзССР, № 449.

⁹ Мирзоев А. Из истории литературных связей Мавераннахра и Индии во II пол. XVI — нач. XVII вв. // XXVI Международный конгресс востоковедов. Доклады СССР. — М., 1963. С. 2; Неру Дж. Открытие Индии. — М., 1955. С. 272.

¹⁰ Бакиё Наини. Замзамаи вахдат. Рук. ИВ АН Уз., № 10226.

дим знакомое слово. «А любители приемлют рифмованную прозу рехта в усуле уфар, вместе с тем в ней есть и бейты (стихотворные строки.— Д. Р.). Накараты (инструментальные наигрыши.— Д. Р.) сопровождаются по желанию «тантанами» или «ялало»¹¹. Нужно сказать, что эти последние слова, буквально ничего не обозначая, являются ритмически и эмоционально выразительными и, бытуя до сих пор, вводятся певцами как припевные.

Итак, сведения о рехта как разновидности музыкальной формы в четырех трактатах: Наджм ад-Дина Кавкаби Бухари, Дервиша Али Чанги, Бакиё Наини и Давры Суфрачи Карами — начала XVI века, конца XVI века, 1653 года и 1863 года. Это лишь конкретные, не связанные, но соотносимые сведения, взятые без выбора, — как сохранилось в рукописях, сбереженных временем и доступных для работы. Поэтому пока нет достаточных данных, чтобы проследить путь развития этой формы. Важен, однако, факт: в рассматриваемый период сочинялись произведения в форме рехта, она существовала в активе музыкального творчества. Это значит, что в ней была потребность, что в Самарканде, Бухаре и других крупных городах Средней Азии жили слушатели, желавшие рехта.

О содержании рехта авторы не оставили сведений. За исключением Дервиша Али, рассказавшего, что Абд ал-Кадир Наини в бытность в Индии сочинил рехта на тему нафта — славословия в честь Мухаммада, и что в рефрене названы 12 имамов. Однако из трудов Кавкаби, Бакиё Наини и Давры Суфрачи Карами мы знаем, что рехта создавались в легких ритмах — все авторы называют уфар, который дошел до нас и бытует сейчас как ритм танцевальный. Поэтому, думается, что рехта имели чаще лирическое, нежели панегирическое содержание.

В Индии на языке рехта писали многие поэты. Рьё, Эте и Муктадир фиксируют в каталогах поэтические антологии, из которых, например, «Гульзаре Ибрахим» («Цветник Ибрахима») охватывает биографии около 300 поэтов, а «Гульшане Бихар» («Розарий без шипов») Мухаммада Мустафа Шефты — более 600 поэтов¹², создавших эту ветвь поэзии.

Даты составления антологий свидетельствуют, что на XVIII век приходится пик наибольшего интереса к ним. Вместе с тем следует помнить и о другом жанре, именуемом «рехти». Саид Эхтешам Хусейн предоставляет нам выводы относительно этого термина: «Это не столько стихи, в которых повествование ведется от имени и лица женщины, сколько произведения, которые посвящены различным проблемам семейной жизни... Конечно, они не ставили высоких целей и не призывали к раскрепощению женщин, но уже само обращение к указанной теме имело большое значение»¹³. И далее индийский ученый приводит примеры двустийши Рангина, свидетельствующие о его чуткости к сердцу женщины:

О люди! Что случилось с ее нежной душой,
Все эти дни моя любимая печальна.

¹¹ Давра Суфрачи Карами. Рисале-йи каромийа. Рук. ИВ АН Уз., № 468; рук. Ленинградск. отд. ИВ АН СССР, № В — 1855.

¹² Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum. By Charles Rie.— London, 1879. V. 1. P. 375—376; Muqtadir. Catalogue of Arabic and Persian Manuscripts in the Oriental Public Library of Bankipore.— Pathna, 1925. V. III; Catalogue of Persian Manuscripts of the India Office by Hermann Ethe.— Oxford, 1903. V. 1. P. 359—361.

¹³ Саид Эхтешам Хусейн; цит. соч. С. 74.

Логично думать, что именно тема человека и всего, что составляет его радость и печаль, была созвучна музыкальным рехта, и музыкантов-сочинителей Средней Азии в избираемых текстах привлекало именно то, что рождало мелодию, — лирика.

Более реальному представлению о художественной сущности музыкальных рехта помогло бы не только исследование содержания текстов, но и образов, самой мелодии стиха.

Создаваемая на языке индусов, любимая слушателями среднеазиатских городов (заметим, что в Бухаре в конце XIX в. статистика переписи населения фиксирует проживание более трех сотен индусов)¹⁴, музыкальная рехта средневековья еще не была объектом специального исследования. Мы имели целью обратить внимание индийских и советских ученых на это явление. Оно привлекает самым фактом бытования в индо-среднеазиатских культурных контактах.

В среднеазиатском регионе были и другие, более общие родственные явления в творчестве поэтов и музыкантов средневековья. Одно из них именуется в старинных трактатах термином «бадеха». Если говорить упрощенно, бадеха — это экспромт-импровизация. В трактате о поэтике Атоулло Хусайни (XV в.) говорится: «бадеха — это сочинение проповеди, стихотворения или тому подобного без подготовки, без плана и задумки»¹⁵. Мы нашли в музыкальной практике несколько случаев моментального сочинения бадеха. Три наиболее ярких эпизода приведены в трактате XVI века Дервиша Али Чанги.

Вот уже тысячу лет в персидско-таджикской литературной истории известен эпизод из жизни великого Рудаки. Бухарский эмир Самани слишком долго находился вдали от Бухары, и приближенные, тоскуя по дому, попросили Рудаки сочинить что-нибудь о родной земле, чтобы вызвать в эмире желание вернуться в Бухару. Рудаки тотчас запел:

Бӯи ҷӯи Мулиён ояд ҳама,
Ёди ёри меҳрубон ояд ҳама...
Веет прохладой речки Мулиян,
Напоминает ласку нежной подруги...—

всего шесть строк. И эмир, не обуваюсь, вскочил на коня и помчался в Бухару. Дервиш Али (через семь столетий) выражает удивление: стихи простенькие, — говорит он, — и едва ли могли бы так воздействовать на эмира. Наверное, вся сила заключалась в мелодии, и, видимо, они были связаны в форме савт или кавл.

Другой случай произошел в Бухаре в XVI веке. На меджлисе старый музыкант Баки, вставая при входе хана, выронил най. Неумный хан раздавил ногой инструмент и спросил музыканта: что он скажет по этому случаю. И старик тотчас стал оплакивать свой най — друга и отраду свою:

Шикаст най зи ҳамдами дерин ҷудо шудам.
Шоҳо инояте кун бас бенаво шудам.
Най буд ёри мӯнису ҳамдоду ҳамнафас
Бингар ки чи бало пеши ӯ бевафо шудам.

¹⁴ Масальский В. Туркестанский край // Россия. Полное географическое описание нашего отечества. — Санкт-Петербург, 1913. Т. XIX.

¹⁵ Атоулло Махмуд Хусайни. Бадоеъ-ус-саноеъ. — Душанбе, 1967 (на тадж. яз.).

Сломался най, старого друга потерял я.
О шах, смилуйся, я потерял мелодию мою.
Най был скромный друг, мы вместе дышали и
страдали.
Горе мне, предателем оказался я.

остальные строки этого плача также безутешны.

И третий случай произошел при исполнении (тоже в Бухаре и тоже в XVI в.) нового савта мастера Али Дуста. Сочинение было в макоме Чоргох. Но в тексте имелось слово Хусайни, являющееся также названием одного из макомов. И это дало повод шутливому замечанию присутствовавшего другого мастера Хусайн Ахуна, который сказал: «Говоришь Хусайни, а поешь Чоргох». Тогда автор, начав петь снова, пропел в макоме Хусайни ту строку, в которой было слово Хусайни, а затем вернулся в маком Чоргох.

Чтобы осознать смысл этих и подобных эпизодов, сочинения экспромтом и импровизаций, мы обратились к словарям. В философии существует термин «бадехи», обозначающий знание интуитивное в отличие от приобретенного (касби). В арабском языке «бадеха» значит: 1) экспромт, 2) интуиция, 3) импровизация, 4) находчивость. Следовательно, слово «бадеха» в музыкальном трактате XVI века обозначало творческий акт, совершаемый в минуту эмоционального подъема, — то есть бадеха подразумевает наличие и музыкальной интуиции и высокого профессионализма в исполнителе, ибо он в процессе самовыражения как бы «выплескивает» свою душу, знания и фантазию.

Понимая, что это имеет отношение к проблеме канона и импровизации, мы обратились к исследованиям наших соотечественников Н. Тагмизяна, Т. Вызго, Н. Шахназаровой, Э. Абасовой, к исследованию психологии импровизации Б. М. Рунина, к трудам знатока современного народного творчества в среднеазиатском регионе Ф. М. Кароматова¹⁶. Мы убедились, что в музыкальном фольклоре эта свобода творчества продолжает органично бытовать и сейчас. Народные музыканты, как правило, мастера своего дела и сочиняют на ходу, и меняют текст и очередность номеров — они, как говорят у нас, «смотрят в глаза слушателя и видят форму его бровей», то есть чутко ловят его настрой и реагируют на него. В исследованиях профессиональной музыки устной традиции в настоящее время фиксируется внимание, в основном, на соотношении канона и импровизации в системе макомата — этого «циклического монолита», как выразился Отаназар Матякубов. Случаи, описанные Дервишем Али, говорят о сочинениях и вне узаконенного временем цикла, о феномене первотворчества, о «спонтанном лирическом самоосуществлении» (Б. М. Рунин). Изучение явления «бадеха», быть может, прольет свет на творчество самых талантливых — тех, кто выполнял свой долг не только перед прошлым, восприняв и сохранив традиции, но и перед будущим, развивая их. Поэтому мы сочли нужным доложить эти факты научной общественности, в надежде найти отклик и аналогии им в других уголках земли.

¹⁶ В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент, 1978; История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.— М., 1972; Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент, 1981; Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур.— Ташкент, 1982; Психология процессов художественного творчества.— Л., 1980; Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие).— Ташкент, 1972.

Накопление фактов необходимо для того, чтобы прийти к теоретически обоснованным выводам в познании родственных явлений в музыкальном искусстве во имя дальнейшего развития его. Во всяком случае имеет смысл подумать сообща, как это делали наши предки, когда им не мешали войны. Да будет с нами мир!

Анаит ЦИЦИКЯН

(Армения)

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АРМЕНИИ

Какого бы уровня ни достигло современное музыкальное творчество, оно тесными узами связано с прошлым. История музыки предстает как непрерывная линия. Именно поэтому одной из актуальных проблем современного музыкознания является развитие молодой научной дисциплины — музыкальной археологии.

Музыкальная археология, которая не разрабатывается в Армении до сих пор, раскрывает перед исследователями духовные сокровища, свидетельствующие о существовании с древнейших времен самобытной инструментальной культуры. «Сокровищницей... пока томимых во тьме драгоценностей» назвал В. Брюсов Армению, одну из передовых и развитых стран Древнего мира.

Развитие человека в далеком прошлом ярко иллюстрируют наскальные изображения, высеченные в горах Армении на высоте 2500—3300 метров — Сюника, Егегнадзора, Сисиана и др. и датируемые V—II тыс. до н. э.¹

Петроглифы — символические изображения ритуального пляса с жестами, полными магического значения, насыщены зарядом огромной эмоциональной силы. Со страниц древнейшей каменной «летописи» прочитывается пластика, ритм, динамика движений, экспрессия многообразных элементов танца. Триумфу духа и тела, плодоносящим силам природы, «весне священной» посвящены наскальные изображения Армении — бесценный памятник огромного культурно-исторического значения.

В соответствии с темой данного сообщения подчеркнем главное. В памятниках любого исторического периода и любого типа — материальной культуры, литературы, поэзии, живописи, скульптуры, труда — отражен богатый инструментарий Армении. О нем повествуют и ученые-историки, музыканты-инструменталисты. Изображения музыкальных инструментов запечатлены на каменных рельефах, надгробиях, архитектурных сооружениях, в коропластике, керамике, металле, красочной армянской миниатюре. Многообразны их виды — идеофонические, ударные, духовые, струнно-щипковые, смычковые. Остановимся на последних.

¹ Караханян Г., Сафян П. Наскальные изображения. — Ереван, 1970.
Мартиросян А., Израелян А. Наскальные изображения Гегемских гор. — Ереван, 1971.

Широкое распространение струнных инструментов Армении, высокий уровень исполнительского творчества, его эволюция привели в итоге к освоению нового способа звукоизвлечения — смычкового. Как известно, проблема зарождения и распространения смычка дискутируется до сих пор. На сегодняшний день существует две теории. Согласно одной из них некоторые инструменты были смычковыми с момента возникновения. По другой, сложившейся в начале XX века, эволюция инструментов происходила постепенно — от щипковых к смычковым. Курт Закс различает два этапа в развитии инструментов: бессмычковый и приобретший огромное значение период смычковой эры. Он предполагает, что смычок получил распространение с IX в.² и, возможно, зародился в ареале Средней Азии, где лук был основным оружием в сражении и на охоте. Этой же версии придерживается доктор В. Бахман³.

Некоторые ученые высказали мысль о возможности проникновения смычка из Индии. К ним относятся Фетис⁴, Дрегер⁵, Ван дер Стретен⁶, Кински⁷, Гальпин⁸, Субхи Анвар Рашид⁹. Ван дер Стретен утверждал, что смычок зародился в Индии и оттуда занесен в Персию, Дрегер более осторожен в своих высказываниях. Он считает, что смычок, без сомнения, восточного происхождения, возможно, индийского. Предположений о месте зарождения смычка, таким образом, немало, однако пока они все гипотетичны. И останутся таковыми до тех пор, пока не будет с одинаковой тщательностью изучено культурное достояние разных народов. Поэтому сейчас можно утверждать достоверно только одно: внедрение смычка является скорее всего заслугой ряда наиболее культурных народов Востока.

Если же отталкиваться от гипотезы К. Закса об использовании лука как орудия звукоизвлечения, то не исключена возможность его весьма раннего появления в Армении. Многочисленные наскальные изображения сцен охоты, стрелков с луками, сохранившиеся легенды и предания, восславляющие их мужество и отвагу, наконец, свидетельства таких авторитетных историков древности, как М. Хоренаци¹⁰ — могут служить здесь веским аргументом. Однако решающим в данном случае является не столько факт существования «охотника» — «лука» (охотой могли заниматься и дикие племена), сколько уровень культурного развития народа, условий, при которых идея, озарившая древнего человека, могла дать результат.

Немалый вклад в общечеловеческую музыкальную культуру был сделан Арменией. Остается только недоумевать, каким образом инструментарий одной из передовых и культурных стран Древнего мира мог остаться вне поля зрения

² Sachs C. The history of Musical Instruments.— New York, 1940. P. 216.

³ Bachmann W. The origin of bowing.— London, 1969. P. 50.

⁴ Fetis F. Antoine Stradivari.— Paris, 1856. P. 2.

⁵ Dragur H. H. Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa (bis zum Violonbogen des 16. Jahrhunderts): Dissertation (Berlin, 1937) printed.— Cassel, 1937. P. 10.

⁶ Bachmann W. Op. cit. P. 12.

⁷ Van der Straeten E. History of the Violin its ancestors and collateral instruments from earliest times to the present day.— London, 1933. Vol. 1. P. 17.

⁸ Kinski G. Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog. Vol. II. Zupf und Streichinstrumente. Cologne.— Leipzig, 1912. P. 309; Bachmann W. Op. cit. P. 12.

⁹ Golphin F. W. A Textbook of European Musical Instruments their origin. History and Character. London, 1937. P. 134.

¹⁰ Субхи Анвар Рашид. Музыкальная энциклопедия эпохи Ислама.— Багдад. С. 220—219.

Хоренаци М. (У в.). История Армении.— М., 1858.



Скрипка
(Двина)

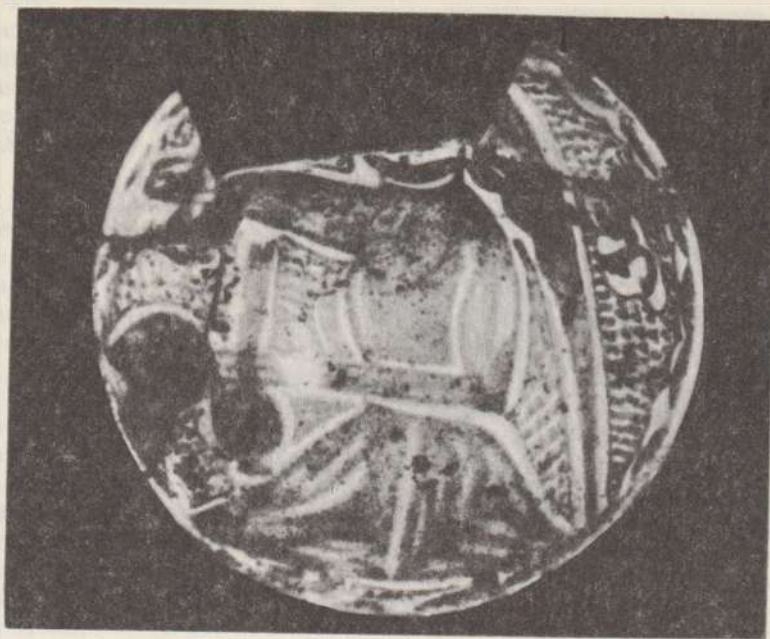
исследователей проблемы зарождения смычка. Тем более, что именно в ареале северного Междуречья, который согласно исторической науке считался колыбелью Армении, более того, колыбелью цивилизации¹¹, во II тыс. до н. э. сложились условия для появления лютни. Выскажем следующее осторожное предположение, учитывая сложившиеся предпосылки: сопутствующий лютне смычок мог возникнуть хотя и позже, но в регионе не очень отдаленном от места возникновения лютен — там, где по своему уровню культура уже была готова к новому этапу развития инструментов.

Что подсказывает нам иконографический материал, данные музыкальной археологии? Несмотря на то, что интенсивные археологические раскопки в Армении начались только со второй половины XX века, они представили интересные свидетельства многообразия смычковых. Их изображения были обнаружены при раскопках Двина — древней столицы Армении: скрипка¹² X—XI вв. и кеманча IX—X вв.¹³ Эти изображения введены в обиход инструментоведения впервые, и на сегодняшний день их можно отнести к числу наиболее ранних смычковых инструментов. Есть все основания полагать, что идея смычка вызре-

¹¹ История армянского народа. — Ереван, 1980; Land D. Armenia, cradle of civilisation. — London, 1970.

¹² Жанполадян Р. Стекланный сосуд из Двина // Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН АрмССР. Вып. 60. 1955; Цицикян А. Редкое изображение древней скрипки // Известия АН АрмССР. 1960. № 2.

¹³ Жамкочян А. Об одном расписном сосуде из Двина // Вестник общественных наук АН АрмССР. — Ереван. 1978. № 8; Цицикян А. Древнее изображение смычкового инструмента из раскопок Двина // Историко-филологический журнал АН АрмССР. 1981. № 3.



Кеманча
(Доин)

ла до того, как смычок дошел до нас в изображениях. Если в IX веке изображения смычковых уже имелись, ясно, что они не могли возникнуть вдруг, не пройдя предшествующие стадии развития. Исторически время их появления совпадает с расцветом экономической и культурной жизни Армении. Мощный подъем художественного творчества позволил ученым высказать мысль о своеобразном восточном Возрождении¹⁴, которое начинается в Армении в X веке и позже развивается у других народов Кавказа и Передней Азии¹⁵. Симптоматично, что одно из ранних упоминаний о скрипке встречаем у армянского поэта X века Гр. Нарекаци. Распространение смычка явилось следствием высокого уровня армянской культуры в целом, разносторонности и богатства музыкально-поэтических жанров и форм, в частности — пышного расцвета лирики. Среди струнных инструментов смычковые в особой степени отвечали новым эстетическим требованиям и пробудившемуся интересу к человеческой личности, ее чувствам и переживаниям.

Названия смычковых спорадически появлялись с VIII—IX вв. в пехлевий-

¹⁴ См.: Чалоян В. К. Армянский ренессанс. — М., 1963.

¹⁵ Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. — Л., 1958.

ских текстах, упоминались Аль-Халилом (796 г.), Абу Бакр аль-Факихом, Махмудом Кашгарским¹⁶. В X веке о смычковых писали Гр. Нарекаци, аль-Фараби, Ибн Сина (Авиценна), его ученик Ибн-Зайла¹⁷. Упоминания, следовательно, были — не существовало изображений. Поэтому обнаруженные в Армении ранние изображения смычковых инструментов приобретает особую ценность. То, что один из инструментов представляет разновидность скрипки¹⁸ раннего этапа развития (восточный вариант), сомнений не вызывало. О ней упоминается в армянских письменных источниках, где она называется «инструментом нового звучания»¹⁹. В то же время не вызывает сомнения и тот факт, что перед нами не что иное, как одна из разновидностей лютневых инструментов — одно из многих звеньев их исторического развития. Притом звено существенно важное, обозначившее связь бессмычкового и смычкового этапов развития инструмента.

Двинское изображение музыканта со скрипкой²⁰ обращает внимание удивительным соединением черт, присущих музыкантам Востока и Запада: сидит музыкант, как принято на Востоке, на подстилочке, поджав под себя ноги, а играет в манере, типичной для западных народов. Далее, если рассматривать инструмент в качестве предшественника европейской скрипки — фиделя, то здесь отсутствует самый устойчивый признак фиделя — дощатая головка с перпендикулярными колками. Головка имеет обычную для восточных инструментов форму несколько отогнутой назад колковой коробочки с поперечными колками. Смычок держится музыкантом боковым способом, распространенным у восточных исполнителей. Такая форма держания смычка использовалась преимущественно при игре на инструменте в позитуре «а гамба». Однако здесь мы видим плечевую форму — «а браччо». Так пластично соединились в изображении этого инструмента признаки Востока и Запада. Такой инструмент мог и должен был возникнуть в ареале, где смыкаются культуры Востока и Запада. Примечательна с этой точки зрения мысль Брюсова: «Две силы, два противоположных начала, скрещиваясь, переплетаясь и сливаясь в нечто новое, единое, направляли жизнь Армении и создавали характер ее народа на протяжении тысячелетий — начало Запада и начало Востока, дух Европы и дух Азии... Историческая миссия армянского народа, подсказанная всем ходом его развития, — искать и обрести синтез Востока и Запада. И это стремление полнее всего сказалось в художественном творчестве Армении»²¹.

Обнаруженная при раскопках Двина кеманча IX—X вв. представляет собой ценный экспонат для науки и как ранний образец смычкового инструмента и как одно из исторически уникальных (на данном этапе) изображений кеманчи. Детали его, правда, не до конца прорисованы. Такая своеобразно-небрежная манера изображения, насторожившая вначале, находит простое объяснение. В фокусе внимания древнего художника была не интересующая нас

¹⁶ Bachmann W. The origin of howing.— London, 1969. P. 33.

¹⁷ D'Erlanger R. La musique arabe. I—II. Al-Farabi. Grand traite de la Musique.— Paris, 1930. P. 164—218. Bachmann W. Op. cit. P. 25.

¹⁸ Цицикян А. М. Древние истоки армянской смычковой культуры // Вестник общественных наук АН АрмССР.— Ереван, 1966. № 1.

¹⁹ Нарекаци Гр. Книга скорбных песнопений.— Константинополь, 1850. С. 258.

²⁰ Цицикян А. Армянское смычковое искусство.— Ереван, 1977.

²¹ Брюсов В. Об Армении и армянской культуре.— Ереван, 1963. С. 48.

кеманча, а гусан-певец, танцор, инструменталист, развлекавший многообразием форм своего искусства. Потому и инструмент в данном контексте представлен лишь как символ музыки. Символ, не требующий конкретизации деталей.

Ареал распространения кеманчи широк. Красной нитью прочерчивается ее путь и в армянской музыкальной практике, где она выступает в качестве инструмента сольного или сопровождающего пение. Фигурирует кеманча также в больших и малых инструментальных ансамблях. Она была любима и очень популярна, поэтому ее облик запечатлен в самых разных видах искусства. Ее изображения в изобилии встречаются в произведениях средневековой книжной живописи, в армянской миниатюре. Они высечены на суровых надгробных памятниках, в многочисленных каменных рельефах. Вдохновенно и нежно воспеваются кеманча в поэзии, в творчестве выдающихся виртуозов-инструменталистов Саят-Новы, Нагаша Овнатана, многих других.

Трудно переоценить значение обнаруженных в Армении изображений для отечественного инструментоведения, для понимания путей развития смычковых. Оба найденных в Двине изображения документально подтвердили письменные свидетельства о существовании смычковых уже в IX—X вв. и указали на Армению как на один из ранних ареалов их распространения. Но попробуйте на мгновение отнять смычок у изображенных инструментов... и перед нами предстанут разновидности лютневых. Тех самых лютневых, что с незапамятных времен были распространены в Армении. Следовательно, есть своя закономерность в том, что они появились в новой — смычковой — форме.

Истоки лютневых уходят в глубину исторического прошлого. Но каким же ветвистым оказалось это дерево и каких различных потомков оно дало! Тем более удивительной и прекрасной предстает обнажившаяся связь времен, раскрывшая живую душу инструментов и подарившая им бессмертие.

Сагьналы СУБАНАЛИЕВ
(Киргизия)

ОБ ОДНОЙ ПАРАЛЛЕЛИ, НАБЛЮДАЕМОЙ В КИРГИЗСКОМ КЮУ И В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ РАЗДЕЛАХ МАКОМОВ

(мугамов, мукамов)

Музыкальное искусство киргизов включает не только богатый и своеобразный фольклор, но и профессиональную музыку устной традиции — искусство акынов, ырчы, манасчы и комузчу.

Черты бесписьменного профессионализма киргизской инструментальной музыки — кюу — можно проследить на эстетическом, социологическом и музыкально-структурном уровнях. Это искусство выражает лирико-философскую концепцию эпохи, передает специфику художественного мышления его создателей и — шире — всего народа. Прикладных функций, подобно традиционным фольклорным жанрам, оно не несет. Игра на инструменте для комузчу была основным (а зачастую и единственным) источником средств к существованию (такова деятельность Т. Сатылганова, К. Орозова, М. Куренкеева, Н. Бороше-

ва и т. д.). Составляя с собственно фольклором единую систему музыкально-го мышления, профессиональная инструментальная музыка устной традиции в то же время отличается сложной многоуровневой структурной организацией.

Изустная форма передачи музыкального материала, необходимость профессиональных навыков для освоения обширного репертуара, творческие соревнования, а позднее профессионализм в социальном плане определили зарождение и постепенную кристаллизацию своеобразной методики обучения комузистов, выработку строгих структурных закономерностей как основы кратких по времени, но чрезвычайно насыщенных информацией композиций, специфического метода развития мелодии (бесконечное разнообразие комбинаций из ограниченного числа элементов), наличие не только формообразующих компонентов, но и сложной жанровой дифференциации, основанной на системе ладов с центральной опорой. Наконец, существенна роль народной терминологии, отражающей закономерности этой системы. Одна из важных черт профессионализма — объединение творца и исполнителя в лице комузчи, то есть неотчужденность творчества от личности исполнителя.

Этими же определениями с некоторой корректировкой, учитывающей национальное своеобразие и стадийные различия, можно охарактеризовать искусство макомата (мугамата) в целом, его инструментальных разновидностей в особенности. Параллели большей частью детерминированы технико-акустическими параметрами инструментария. Среди них известная роль принадлежит настройке инструмента, системе лигатур и связанной с ней позиционной технике игры.

В условиях изустного бытования искусства кюу комуз, как и уд, танбур, тар и сатар, был важнейшим элементом «хранения и передачи» музыкальной информации. Техничко-акустические параметры комуза служили основными ориентирами в творческой практике комузистов. С указанными параметрами были связаны такие важные структурно-образующие факторы, как лад, тембр, строй и особенности исполнительских штрихов, влияющих на индивидуальное своеобразие каждого кюу. Ими же были определены общий план композиции произведения и конкретные тематические построения.

Эта взаимосвязь проявляется уже в самом процессе настройки комузистом своего инструмента. Настройка открытых струн комуза разнообразна. Зарегистрировано около 15 ее вариантов, в основе которых лежит единый принцип — открытые струны составляют секундовую, квартовую, квинтовую и октавную комбинации. В практике киргизских комузистов они строго дифференцированы. По нашим наблюдениям, в целом варианты настройки комуза подразделяются на две группы согласно мелодической функции струн. Когда мелодической, настроенной на кварту или квинту выше двух других, является нижняя струна комуза (при игровом положении инструмента), строй называется он буроо — правый, правильный. Если же мелодической является средняя струна, настроенная на кварту, квинту, октаву выше двух крайних, то это сол буроо — левый, противоположный правому строй. Мы полагаем, что названия связаны с древнетюркским способом ориентации по горизонтали, представленным в противопоставлениях: вперед (восток) — назад (запад), вправо (юг), влево (север)¹ и указывают на регионы бытования и распространения оха-

¹ Стеблева И. К реконструкции древнетюркской религиозно-мифологической системы //

рактированных способов настройки и исполняемых в этих строях инструментальных композиций (их именуют соответственно он кюу и сол кюу), то есть юг и север Киргизии. Сказанное подтверждается и такими оборотами в киргизском языке, как он туштук — правильный, настоящий юг, и сол туштук — неправильный, ложный юг, то есть противоположная югу сторона — север². Следовательно, понятие он буроо и он кюу означает и строй, и кюу, бытующий на юге. Соответственно выражение сол буроо и сол кюу связано с особенностями инструментальных композиций комузистов севера.

Настройка, где мелодической является нижняя струна, в основном встречается на юге, и она характерна для небольшого числа инструментальных композиций. Вторая, где мелодическая средняя струна, очень распространена в основной массе киргизских кюу. Здесь наряду со средней активно используется и нижняя струна, к которой относятся 12 способов настройки из 15 зарегистрированных. Они, в свою очередь, в исполнительской практике комузистов носят название тех кюу, которые исполняются в данном строе. Квинтовая настройка обычно ассоциируется с «Камбарканом» и «Ботоем», квартовая — с «Кербезом», «Толгоо» и «Кара озгой». Кварто-квинтовая настройка, где между нижней и средней струнами наличествует кварта, а между средней и верхней — квинта, связывается с «Шынгырама», а квинто-квартовая с «Арман кюу»³. Звуковысотная плоскость в этих строях колеблется от *f* до *a* для средней струны и от *G* до *e* для крайних струн.

Аналогичные принципы строя присущи и искусству макомата (мугамата), где одним из важных условий исполнения макома (мугама, макама) является настройка танбура, тара, сетара в соответствии с ладовой основой каждого макома (мугама, мукама). Иными словами, существует строгая зависимость между ладом макома (мугама, мукама) и настройкой инструментария, в которой отражаются все важнейшие ладовые опоры. По свидетельству А. Рахметова, азербайджанский тар имеет 13 вариантов настройки в зависимости от ладовых особенностей исполняемого мугама⁴. Подобного рода примеры можно обнаружить и в других культурах. Факт этот очень важен, ибо подтверждает тягу искусства устной традиции к выработке стабильных элементов структуры и их унификации в качестве необходимой предпосылки ее успешного функционирования, сохранения и реализации преемственности традиций.

Другим существенным для хранения и передачи музыкальной информации элементом в искусстве комузистов являлась «позиционная игра», вернее, дифференциация кюу по позициям⁵. Как отмечалось выше, в некоторых строях исполняются несколько кюу, например, в квинтовом строе — «Камбаркан» и «Ботой», в квартовом — «Кербез», «Толгоо», «Кара озгой» и т. д., что может внести путаницу в исполнительскую практику. Для преодоления этой трудности комузисты дифференцируют кюу уже по позициям. Здесь действует известный

Тюркологический сборник 1971 г.— М., 1972. С. 224; Викторова Л. Монголы. Происхождение народа и истоки культуры.— М., 1980. С. 86.

² Юдахин К. Киргизско-русский словарь.— М., 1965. С. 569, 562, 787.

³ Арман — киргизское название одного из центральных божеств в религии зароастризма — Ахримана, Аримана в поздних редакциях.

⁴ Рахметов А. Ахмед Бакиханов.— Баку: Азернешр, 1977. С. 42.

⁵ Здесь и далее автор сообщения пользуется терминами Е. Камилларова (см.: Камилларов Е. О технике левой руки скрипача.— Л., 1961).

принцип от общего к частному: м о ю н к ю у — кюу на «шее» — 1—2-я позиции, бел к ю у — кюу на «пояснице» — 3—4-я позиции и а я к к ю у — кюу на «конечности» — 5—6-я позиции⁶. Более конкретно они разделяются согласно названиям кюу. Таким образом, систематизация по двум указанным параметрам позволяет комузистам четко дифференцировать инструментальные композиции. Так, в квинтовом строе и на 1-й позиции исполняются «Камбарканы», а «Ботой» — в этом же строе, но на 3-й позиции. В квартном строе на 1-й позиции играют «Толгоо», на 2-й позиции «Кербезы», на 3-й «Кара озгой». С указанными параметрами связаны ладовые, тембровые, фактурные и мелодические особенности каждого кюу. В частности, при игре на первой позиции в квинтовом строе вместе со звуками открытых струн образуется лад в объеме октавы, совпадающий с ионийским. На этой позиции комузисты имеют богатые возможности использования различных штрихов и приемов звукоизвлечения. Тембр отличается насыщенным альтерным звучанием. При игре на 3-й позиции в этом же строе образуется ангемитонный гексахорд⁷ в объеме септими со звуком открытых струн, выступающих в качестве субквартного устоя и играющих особенно активную роль в кадансах. Здесь комузисты из-за довольно быстро угасающего колебания «укороченных» струн ограничены в использовании палитры штрихов и приемов звукоизвлечения. Более высокая тессitura также сказывается на тембре звука, становящегося несколько «пискливым». Все это и позволило В. С. Виноградову указать на то, что «исполняя «Ботой», «Камбаркан», «Шынгыраму» или любое другое произведение, комузист обязательно сохраняет закрепленные за ними образный строй, эмоциональную окраску, ладовые основы, важнейшие фактурные приемы и присущую ему ведущую мелодию — лейт-тему...»⁸

Следовательно, настройка комуза и специфика «позиционной игры» на нем, выступая центральными элементами в процессе хранения и передачи музыкальной информации, как в инструментальных вариантах макома (мугама, мукама) определяют и формируют общий план композиции, ладовые и тембровые особенности кюу. А культивируемая комузистами в целом «однопозиционная» игра приближает эти звуковые комплексы к типовым мелодическим попевкам — пердэ, указанным в трудах аль-Амули, Тамбуриста Арутина и других, — которые, согласно Н. К. Тагмизяну, составляют основу более развернутых «типовых мелодий», «именуемых маком, шобэ, авазэ»⁹.

Они же, являясь стабильными элементами композиционной структуры кюу, выполняют кларитивную функцию¹⁰ в системе хранения и передачи музыкальной информации, облегчая процесс распознавания, ориентировки, запоминания, предугадывания и понимания в парах учитель-ученик, исполнитель-слушатель.

⁶ Названия эти связаны с антропоморфической терминологией, характеризующей конструкцию комуза.

⁷ В их образовании значительная роль принадлежит трехпальцевой аппликатуе комузистов, разбор которой выходит за рамки нашего сообщения.

⁸ Виноградов В. Музыка советского Востока. От унисона к полифонии: Очерки.— М., 1968. С. 57.

⁹ Тагмизян Н. Система типовых попевок в музыке Ближнего Востока (первая половина XVIII в.) // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент, 1981. С. 165.

¹⁰ Термин В. В. Медушевского (см.: Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки.— М., 1976. С. 124).

Мобильным элементом в композиционной структуре кюу стала его ритмически-временная организация, носящая эвристическую функцию¹¹, активизирующая внимание, восприятие, мыслительную деятельность своей живостью, увлекательностью изложения.

Подытоживая сказанное, заметим, что отмеченные типологические параллели детерминированы диалектической взаимообусловленностью инструментария и музыки, воспроизводимой на нем. Различия же, помимо национального своеобразия и несовпадения во времени, обусловлены тем, что в макомах (мугамах) эта взаимосвязь прослеживается в виде процесса, где усовершенствования исполнительской техники и музыкального инструментария шли параллельно. К примеру, укажем на замену уда аль-фариси удом аль-шеббутом, то есть персидской лютни так называемой «совершенной лютней», или на то, что система лигатур на грифе уда появилась во многом благодаря теоретическим изысканиям средневековых ученых.

В искусстве кюу эта взаимосвязь представлена как эволюция музыкального мышления, направленная на усовершенствование исполнительской техники. Тогда становится понятным и ясным многое в исполнительском искусстве комузистов, в первую очередь, Токтогула Сатылганова, Ниязалы Борошева, Мураталы Куренкеева, являющихся корифеями «однопозиционных» композиций. В этом же ряду назовем и наших современников — Ыбрая Туманова, Шекербек Шеркулова — мастеров «ступенчато-позиционного» стиля игры, а также Карамолдо Орозова, положившего начало «внепозиционному» или «пассажному» исполнительскому стилю, значительно обогатившему искусство киргизских инструменталистов.

Абдулазиз ХАШИМОВ
(Узбекистан)

УЙГУРСКИЙ САНАМ

В богатом музыкальном наследии уйгурского народа наряду с двенадцатью уйгурскими мукамами и другими жанрами важное место занимают песни, исполняемые вокально-инструментальными традиционными ансамблями в сопровождении танца. Одним из таких жанров является санам.

В народном быту слово «санам» символизирует красоту, в качестве же определения музыкального жанра означает многочастные вокально-инструментальные произведения, исполняемые с участием профессиональных певцов, инструменталистов и танцоров. Не случайно этот вид изустно-профессионального искусства предназначается только для радостных событий — свадеб, вечеринок, народных гуляний.

Истоки происхождения санамы и пути его развития пока мало исследованы, однако настенные росписи в пещерах «Минг уй», где изображены группы инструментов, певцов и танцоров, позволяют предполагать бытование этого жанра

¹¹ Там же. С. 136.

в древности. Сведения о поэтической его основе мы находим в труде Махмуда Кашгари «Девони лугат ат-турк» (XI в.), где даны тексты свадебной песни «Улан». Кроме того, описания европейских и китайских путешественников содержат данные о песенном и танцевальном искусстве уйгуров в древности. Любовь уйгуров к музыке, пению и танцам отмечал также Марко Поло: «Весельчак тамошний народ — только заботится о том, как бы музыкой заняться, попеть, поплясать».

В настоящее время санам бытует как самостоятельный жанр в каждом округе Восточного Туркестана и соответственно называется — например, Кашгар санам (Кашгарский санам), Илий санам, Долан санам, Кумул санам, Корла санам, Хотан санам, Турнан санам, Яркенд санам, Каргилик санам, Куча санам и др.

Начальное построение первой части Илийского санам:

1

Вай мас бу най а йай хай_ра - най а_бу_луп ти - ман

шу - бу кун кун - лар_дэ а йай вай сэ_нэм

Начальное построение Кашгарского санам:

2

я_ни я дэ_мду ки_ши я ман_ни_я вай дэ_м_ду ки_ши

дос_ля_рай я_рай вай яр сэ_нэм

Ввиду малой изученности локальных видов санам в настоящем сообщении речь пойдет лишь об Илийских санамах.

В XVIII столетии в Илийскую долину переселились уйгуры, проживавшие в Кашгарии и Кумулу-Турпанском районе. Интонационно-мелодический язык Илийского санам исторически сформировался на основе взаимопроникновения новых стилевых черт и давнишних Илийских локальных особенностей уйгурской народно-профессиональной мелодики.

В зависимости от обстоятельств Илийский санам исполняется целиком или частично. В виде цикла он звучит во время свадеб и массовых народных гуляний.

Илийский санам мелодически развит, состоит из 17 самостоятельных, вполне законченных по форме частей, имеющих собственное название (например, Чонг санам, Юлан, Машугум, Сувар, Чим-чим атдим и др.). Каждая часть включает мелодии куплетного строения, однако форма куплета расширяется и разнообразится прибавлением попевок типа вокализа — ханг, богато украшенных

мелизматикой. В развитии мелодии существенную роль играют и вставные возгласы «вай», «эй», «а», «ярэй». Они могут быть краткими, состоять из нескольких звуков или представлять собой пространные мелодические построения. К запевам прибавляются припевы. По темпу санымы бывают быстрые и медленные.

Образно-эмоциональная сфера саныма — лирика. В вокальных разделах исполняются народные поэтические тексты в системе бармак.

Как отмечалось выше, саным — синтетический жанр, сочетающий вокальную музыку и танцы. Однако в отличие от других видов вокально-танцевальных произведений, он обладает достаточно четкими для каждого раздела усулями, а также присущими только саныму особенностями вокального исполнения и танца.

Наиболее типичные для саныма усули:



Начинается саным инструментальным вступлением. Ансамбль, включающий обычно все виды уйгурских народных инструментов, исполняет небольшое музыкальное построение, основанное на материале начального раздела первой вокальной части саныма. Затем вступает хор в унисон (четырёхдольный размер, темп *Andante*). Темп последующих частей саныма постепенно ускоряется: функцию инструментального отыгрыша теперь выполняют танцы, сопровождаемые ансамблем. В инструментальной партии используются пассажи, трели, морденты, которые отсутствуют в вокальном разделе. Они возникают в процессе импровизации музыкантов.

Танцы Илийского саныма — это также свободная импровизация с характерным для Илийского локального стиля шагом, поступью, сочетающимися ритмическую четкость с особой пластикой и в женском, и в мужском танце.

Илийский саным исполняется профессионалами, глубоко почитаемыми в народе певцами, инструменталистами и танцорами. В народной памяти сохранились имена прославленных мастеров — исполнителей танцев саныма конца прошлого и начала нашего столетий. Среди них Авакри усулчи, Мансуржан аксакал усулчи, Ахмэджан усулчи, Муллирийим усулчи и их ученики, ныне здравствующий Джамалиддин усулчи и др. Исполнителей танцев саныма, достигших наибольшего совершенства, называют «усулчи», т. е. профессиональный танцор. Каждый из них годами оттачивал мастерство, создавая собственные танцевальные образы. Передаваясь из поколения в поколение, танцы непрерывно развивались. Так складывались различные школы танцевального исполнительства.

Илийский саным существует и в сурнайном варианте, в котором мелодика и ритмическое строение обусловлены природой сурная. Этот вид саныма

звучит в высоком регистре, октавой выше обычного, мелодии четко ритмичны и богато украшены мелизмами (на непрерывном дыхании).

Исполняют Илийский санам на большой площади под открытым небом, с участием многочисленных певцов, инструменталистов и танцоров. Отсюда — предпочтение, отдаваемое ударным инструментам (дан, думбак, тевилбаз, сапая, кайрак и др.). Такие инструменты, как дутар, танбур, включались в большом количестве, чтобы усилить общий колорит звучания.

В Илийском округе бытует цикл санам, исполняемый традиционным уйгурским ансамблем ударных инструментов: три пары нагары и один думбак. Каждая пара, называемая «баш нагара» (главная нагара), «уттура нагара» (средняя нагара) и «аяк нагара» (последняя нагара), настраивается в квинту. Наиболее известными санаммами, исполняемыми в ансамбле нагары, были «Яланг санам» и «Кош санам». Каждый из них включает четыре части, отличающиеся ритмическими и темповыми особенностями. Части имеют определенные названия: первая — «Яланг санам» (по ней назван весь цикл); вторая — «Чонг саркаш», третья — «Кичик саркаш», четвертая — «Чушурга». Все четыре части звучат в умеренном темпе и в четырехдольном размере. Общая протяженность зависит от быстроты ритмической импровизации исполнителя баш нагары. Обычно исполнение санамы продолжается более 30 мин.

Об уйгурском санаме пока нет публикаций ни у нас, ни за рубежом. Он мало использован даже специалистами. Между тем жанр этот, демократический по природе, непосредственно связанный с жизнью и бытом уйгурского народа, близок некоторыми особенностями аналогичным жанрам музыки других народов Востока. Поэтому он должен занять свое место при исследовании взаимосвязи музыкальных культур Востока.

*Рамиз ЗОХРАБОВ
Солмаз КАСИМОВА
(Азербайджан)*

К ВОПРОСУ О СВЯЗЯХ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ СОВЕТСКОЙ ОПЕРЫ С ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРОЙ МУГАМА

Зарождение и формирование азербайджанской оперы неотделимо от эмоционально-образной и ладоинтонационной семантики мугама. На начальном этапе становления азербайджанской оперы ладо-интонационная логика мугама определяла собой и логику развития образов, облик музыкально-драматургической ткани. С созданием оперных произведений общеевропейского типа воздействие мугама проявляется в гораздо менее обнаженной форме. И тем не менее творческое претворение эстетико-выразительных формообразующих элементов мугама оставалось одним из важнейших факторов, обусловивших восприятие опер советских композиторов как подлинно национальных. Классический образец, в котором достигнут органический синтез многих элементов мышления мугамного и оперно-симфонического, — «Кёр-оглы» Уз. Гаджибекова.

Связи стилистики «Кёр-оглы» с мугамом проявляются по-разному: и через непосредственную, главным образом интонационную близость мугаму (например, речитатив Кёр-оглы из первого действия) и через принцип развертывания лада и, следовательно, мелоса (например, в песне девушки-певицы, в увертюре оперы и т. д.). Истоки особого типа развертывания мелодии также связаны с мугамом — приемами интонационной цепляемости вариантного фазового развертывания, принципами опевания устоев. Структурные закономерности мугама влияют и на формообразование. Примеры такого рода — увертюра оперы, ария Нигяр, вторая тема из Антракта к третьему действию. Связь с мугамом в одноголосной теме из Антракта ощущается в речитативном характере мелодии, ее волнообразном движении, наличии тональных восходящих секвенций (встречающихся, в основном, в мугамах), в терцовой структуре звеньев, цепном соединении мотивов и т. д. Художественная фантазия Уз. Гаджибекова, а также его опыт композитора-профессионала способствуют тому, что тема обретает новый, заметно отличающийся от первоосновы облик. Так, в каждом последующем проведении зерно темы обрастает еще двумя звеньями, что придает ей больший масштаб. Если при первом проведении вторая тема из Антракта исполняла функции только отыгрыша, то при втором проведении она приобретает еще и функции связки. Подобной функциональной трансформации немало способствует ее модуляция из Майе-шур — *fis-moll* в *h-moll* Шур, подготавливающая появление новых тем Антракта. Таким образом, в отличие от мугама, не имеющего связывающих тем, гаджибековская мелодия приобретает гибкость, индивидуальность.

Мугамные истоки арии Нигяр (второй акт) обнаруживаются в ее структуре. Тема арии состоит из «зерна» и трех его вариантов. Зерно темы (двухтакт) — это, по существу, многократное повторение тоники *соль* Баяты-Шираз. Первый вариант — нисходящий трихорд, подводящий к тонике с появившейся второй терцовой опорой. Во втором варианте меняется подход к терцовому устою, в отличие от первого варианта — здесь это кварта тоники. Третий вариант представляет собой нисходящую тональную секвенцию на материале второго варианта, играющую, как часто в мугамах, суммирующую роль.

Воздействие мугама сказывается в песне девушки-певицы, танце из второго акта, арии Кёр-оглы из третьего акта, хоре «Ченлибель». Особый интерес с точки зрения принципов развития представляет увертюра к опере. Композитор использует вариантное развертывание мугамного типа, на основе которого возникает особый тип сонатной формы — сонатно-вариантный. Суть его в том, что развитие направлено не на противопоставление, а на сближение и объединение всего тематического материала по мере его качественного роста и преобразования. Главная партия увертюры по интонационному облику является свободным вариантом исходной попевки вступления, побочная — вариант главной. Путем вариантных поворотов, прорастания новых оборотов и, главным образом, внутраладовых смещений, характер развития тематизма, ладовая организация находится в полном соответствии с принципами развертывания в классическом мугаме.

Новаторская тенденция претворения мугамных закономерностей, представленная в творчестве классика азербайджанской музыки, была развита на следующем этапе К. Караевым, Дж. Гаджиевым, Ф. Амировым, Д. Джангировым и др. В операх названных композиторов, различных по характеру своих

творческих устремлений, нетрудно увидеть глубокие связи с мугамами. Так, в опере К. Караева и Д. Гаджиева «Вэтэн» (1945 г.) широко использованы лирически насыщенные, распевные и драматически декламационные мугамные интонации (ария Мардана из первого акта); музыка ряда номеров оперы (ария Дильбер) основывается на логике развития мугама. С мугамом связаны и многие формообразующие принципы.

Огромное значение традиции мугама приобретают в опере Ф. Амирова «Севиль» (1953 г.), где значительное место занимает мелодика, непосредственно рождающаяся из интонаций мугама или вырастающая из звукоряда народного лада. Однако даже при использовании фрагментов мугамных мелодий композитор меняет их образно-эмоциональный характер: импровизационность уступает место четкости ритмической периодичности, лирическая повествовательность — волевому, маршевому началу и т. д. Сохраняя импровизационный склад «мугамных» тем, Ф. Амиров часто «укладывает» их в строгие тактовые рамки. Примеры подобных мелодий — лейтмотив Севиль, пение Муэдзина из Пролога, в основу которого положен один из вариантов азана (представляющего собой обычно мугамный распев) и т. д.

Широкое использование закономерностей развития мугамного мелоса характерно для всей оперы. Можно указать на принцип «окаймления», приемы подходов к кадансам, каденционные завершения фраз, частое перенесение вторых предложений на более высокую ступень лада, расширение диапазона к моменту кульминации, которая обычно осуществляется на самой высокой ступени лада — октаве тоники. Типично «мугамны» вариантное развитие секвентно поднимающихся к вершине звеньев, длительная задержка на обыгрываемой высокой ступени, которой исполнитель как бы любитесь, и последующий краткий секвентный спуск.

Воздействие стилистики мугамного исполнительства ощутимо и в оркестровке. Иногда Ф. Амиров прибегает к унисону, звучание отдельных оркестровых эпизодов напоминает игру на таре. Выдерживая басы, композитор стремится воспроизвести прием, называемый «кек сим» (басовая струна): как известно, в инструментальных мугамах обычно в момент окончания фразы или какого-либо мелодического построения тарист, желая оттенить мысль, ударяет по басовой струне, задерживая последний звук мелодии, как правило, это опорный звук раздела мугама, подчеркиваемый как органнй пункт.

Нельзя не отметить еще одну, очень важную особенность претворения мугамов в опере «Севиль». Для мугама как лирического в широком смысле слова жанра характерна повествовательность, как бы символизирующая «рассказ» от автора, который поет о любви, о горькой судьбе влюбленного, о светлых надеждах. Ф. Амиров же, сохраняя лирическую природу жанра, используя его интонационный словарь, принципы формообразования, сообщает мугаму большую, по сравнению с первоисточником, эмоциональную непосредственность, драматическую насыщенность. В итоге сам жанр в известной мере трансформируется: теперь он становится «участником» драмы, предстает как выразитель индивидуальности. Подобное переосмысление — переинтонирование мугама — позволяет использовать его широко и разнообразно, придавая каждый раз мелодике мугамного типа определенный эмоционально-образный смысл. В индивидуализации мелодики «общемугамного» типа в соединении ее с мелодикой, специфичной для других песенно-вокальных форм и жанров, и заклю-

чается своеобразие творческого «почерка» Амирова. Мугамные мелодии его оперы отличаются от традиционных мугамных значительно большей лирико-драматической наполненностью, эмоциональностью субъективного плана.

Добавим к сказанному, что индивидуализация мугамных мелодий и интонаций обусловлена стремлением автора к максимальной конкретности оперных характеристик. Именно поэтому каждый из мугамных мелодико-интонационных оборотов приобретает свой особый оттенок.

Огромно воздействие мугама на музыкальный язык оперы Дж. Джангирова «Азад» (1957 г.). Ярким примером смелого переосмысления мугама и одновременно прочной опоры на его интонационную основу является хор из третьего акта. Джангиров последовательно использует соотношения ладотональных устоев и каденционных оборотов почти всех разделов мугама Чаргах («Майе», «Бэсте-Нигяр», «Макенди-мухалиф», «Мансурийя») и создает на этой основе оригинальную мелодию. Претворяя некоторые принципы мугама-дастгах (постепенное повышение регистра к моменту кульминации, частое возвращение к ладовому устою, распевность, органые пункты на тонике), Джангиров придает хоровому варианту мугама метрическую четкость, большую компактность, облекая его в рамки стройной трехчастной формы с контрастной серединой и сохраняя свойственные этому жанру монументальность и эпичность. Нетрадиционна и фактура изложения, приближающаяся к инструментальной. В постепенном развертывании звучания четырехголосного хора возникает эмоционально богатый, ораториально обобщенный образ — образ народа.

Определенного внимания в последние годы заслуживают опыты введения мугамного пения (целиком или частично) в оперную партитуру, где голос певца звучит в ансамбле с симфоническим оркестром, значительно более мощным по составу, чем в мугамных операх Уз. Гаджибекова и М. Магомаева. С этой точки зрения особого внимания заслуживает опера Д. Джангирова «Судьба певца». В партитуре, изобилующей развернутыми ансамблями, полифоническими хоровыми сценами, композитор отказывается от форм структурно-замкнутых арий, заменив их развернутыми мугамными импровизациями профессиональных певцов ханенде (у главного героя) и речитативно-ариозными эпизодами (у других действующих лиц). Этот новый опыт лишней раз подтверждает глубочайшее воздействие мугама на оперное творчество и, одновременно, широчайшие возможности претворения его художественной структуры.

Сахаб Салим МУССА
(Ливан)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЛИВАНА

Прежде чем рассказать о современной композиторской школе Ливана, я хотел бы перечислить вкратце составные элементы, присущие арабской музыке, частью которой является музыкальная культура Ливана.

1) Важнейшие лады, не содержащие $\frac{1}{4}$ тона: Нахаванд, Аджам, Курд, Хиджаз кар, Хиджаз, Найриз, Зандшаран, Наваатар.

Важнейшие лады, включающие $1/4$ тона: Раст, Сузнак, Байати, Байати шурц, Хузам, Саба, Бастаникар.

- 2) Вокальная импровизация. Строгая и четкая артикуляция.
- 3) Вокальная орнаментировка, особенно в заключениях мелодических фраз.
- 4) Музыкальные формы: муашшах, дор, мавваль, монолог, тактука, касыда.
- 5) Традиционные ритмические формулы и их варианты, отстоявшиеся в средневековой классической музыке.

Ливанская композиторская школа, несмотря на свою молодость (ее возраст насчитывает всего 50 лет), наряду с египетской, является на арабском Востоке наиболее представительной.

Пониманию природы и истоков ливанской национальной школы помогают исследования выдающегося отечественного композитора Заки Насыфа. Он, в частности, утверждает, что «ливанская музыкальная школа возникает в результате синтеза египетской и бедуинской художественных культур». Поэтому нетрудно обнаружить оба эти элемента в структуре ливанской музыки. Именно их синтез стал основой новой школы, развивающейся по трем направлениям: а) ориентация на собственно бедуинскую музыку; б) использование только египетской художественной традиции; в) опора и на древнебедуинскую и на египетскую музыку.

Представителем бедуинского направления является Филимон Вахби, творчество которого формировалось также под сильным влиянием египетской традиции. Однако наиболее ярким представителем бедуинского направления в ливанской музыке признан Сами ас-Садави. В его творчестве прослеживается четкая «бедуинская линия», которая выявляется благодаря его обращению к наиболее излюбленному в творчестве бедуинов макаму «Байати» и музыкальному инструменту — будука. Произведениям Ас-Садави присуще удивительное эмоциональное равновесие, гармония — они выражают специфическое состояние строгой лирико-философской сосредоточенности.

Другой известный музыкант — Афиф Ридван — представляет ливанскую «синтетическую» (смешанную) школу, он явно тяготеет к бедуинским традициям в искусстве, но египетская стилистическая тенденция в его творчестве также ощутима. В частности, она явственно проявляется в знаменитом гимне «Битва за каждый дом», созданном композитором в Каире в 1956 году в период тройственной агрессии против Египта. В то время в стране появились десятки поэтических и музыкальных гимнов на эту патриотическую тему. И произведение Афифа Ридвана, естественно, не могло не испытать на себе влияния египетского художественного стиля.

Знаменитые касыды и песни Халима ар-Руми принадлежат к египетской музыкальной школе. Это закономерно, ибо автор получил профессиональное образование в Каире в 40-е годы, ставшие «золотым веком» для современной музыки арабского Востока. Х. ар-Руми широко известен как создатель и исполнитель традиционных арабских касыд и других песенных жанров. Его творчество испытало сильное и благородное влияние выдающегося египетского музыканта XX века Абд аль-Ваххаба.

Другой композитор — Тауфик аль-Баша — один из крупнейших представителей этого направления. Он по справедливости считается выдающимся мастером муашшаха в Ливане. Отметим, что сочинения Тауфика аль-Баша, написанные в ливанской стилистической манере, слабее тех, которые были созданы им

в египетском стиле. Это и понятно, поскольку он сам считает себя учеником таких крупнейших египетских музыкантов, как Мухаммед аль-Касабджи и Мухаммед Абд аль-Ваххаб.

Братья Рахбани — популярнейшие композиторы современного Ливана, чью плодотворную творческую деятельность можно подразделить на два основных периода. В начале композиторского пути их музыка была тесно связана с традиционным наследием родного народа. Именно тогда они создали самые лучшие и яркие произведения — современные песни и касыды. Но с течением времени главной их заботой становилось следование моде, европейским гармоническим стереотипам, приспосабливаясь к которым, они теряли широкую и естественную распевность мелодики, присущую арабской вокальной музыке. В их музыке отсутствуют национальные лады, так как европейская гармония не рассчитана на лады, включающие $\frac{1}{4}$ тона. Со временем композиторы отказались и от тех ладов, где нет $\frac{1}{4}$ тонов, но которые не соответствуют специфике европейской гармонии. Из их произведений почти полностью исчезли богатые и выразительные арабские ритмы, а также самобытные национальные инструменты, такие, как канун, уд, най. На смену им пришли общепринятые в эстрадной музыке Запада инструменты — аккордеон, электроорган, разного рода электрогитары. В противоположность существовавшей у арабов испокон веков традиции они даже ритмическое чтение арабского слова (своеобразная акцентуация поэтического текста) приспосабливали к шаблонной и банальной современной мелодии. Братья Рахбани поставили национальную мелодику на службу европейской гармонии вместо того, чтобы искать гармонические приемы, которые соответствовали бы духу арабской музыки, определялись бы ею. Можно сказать, что со временем их музыка полностью потеряла арабский характер и в их произведениях установилось безраздельное господство абстрактных европейских форм.

В отличие от братьев Рахбани, в творчестве Заки Насыфа прочно утвердились стилистические черты ливанской музыки с опорой на бедуинские художественные традиции благодаря тесной связи композитора с жизнью ливанской деревни. В ранней юности он часто слушал исполнение феллахами замечательных лирических поэм маввалей «шруги». В его произведениях очевидны также связи с самобытным вокальным искусством горцев Ливана. Даже те произведения, в которых автор непосредственно не использует национальные мелодии и напевы, стали поистине народными, более того, образцами для современного музыкального фольклора.

Бесспорны заслуги Заки Насыфа в развитии национальной музыки — в расширении музыкальной фразы, в обогащении структуры куплетной песни. В его творчестве широко применены также модуляционные приемы в вокально-танцевальных жанрах. Он расширил народные музыкальные формы путем использования профессиональных композиционных приемов (в частности мажоро-минорных сопоставлений), отсутствовавших в народной музыке.

Ориентация на бедуинскую художественную традицию наиболее отчетливо проявляется в некоторых песнях Заки Насыфа, обладающих внутренне строгой и сдержанной мелодической экспрессией и написанных в основном бедуинском макаме — «Байати».

Другим достижением Заки Насыфа в сфере обогащения народной музыки явились, с нашей точки зрения, его авторские обработки фольклора. Если

братья Рахбани подчинили мелодию гармоническим и оркестровым клише, что привело к полной нивелировке национальной формы, европеизации их музыки, то Заки Насыф, напротив, поставил принципы гармонии и оркестровки на службу ливанской мелодии. Это не только подчеркнуло индивидуальное своеобразие ливанских напевов, но придало им большую эмоциональность, красоту и выразительность звучания. Доказательством того, что Заки Насыф не использует оркестровку и гармонию для прикрытия «слабостей» восточной мелодики (как это делают братья Рахбани), служат его песни, исполняемые в сопровождении лишь двух национальных инструментов — деревянно-духового наая и ударного рикка. Эти песни считаются одними из лучших в его творчестве по силе музыкальной выразительности, эмоциональности и мелодическому богатству.

Несколько слов о глубинных причинах, приведших к нивелировке современного художественного творчества, его европеизации.

В результате европеизации всей социальной структуры страны, бытового уклада народной жизни (что особенно характерно для Ливана) у многих художников возник комплекс неполноценности в сравнении с Западом. Издавна насаждавшиеся западной буржуазной пропагандой идеи об отсталости и примитивности восточных музыкальных систем определили во многом общую тенденцию европеизации большинства современных жанров и форм. Эта опасная тенденция вольно или невольно приводит к потере интереса к национальному наследию, к угасанию богатейших музыкальных традиций народа. Показательно, что подобный комплекс неполноценности испытывают прежде всего те современные ливанские композиторы, кто получил музыкальное образование в Америке и Западной Европе.

Следствием обучения на Западе для многих представителей молодого поколения музыкантов, не обладавших соответствующим иммунитетом к буржуазной идеологической пропаганде, было возникновение опасных тенденций в образе мышления. В результате большинством из них прогресс стал рассматриваться сквозь призму западного искусства. Появились даже утверждения о том, что у арабов вообще отсутствует профессиональное наследие, отсутствует классическая музыка, поскольку классичность трактуется с точки зрения европейских критериев и связывается с наличием симфонического оркестра, европейских музыкальных форм и жанров (опера, симфония, полифоническое пение и др.).

Другим результатом «незащищенного, неиммунизированного» обучения на Западе стало весьма ограниченное представление о музыкальном профессионализме и музыкальной науке, которые также связывались с европейской традицией. Поэтому крупнейших арабских композиторов Сейида Дервиша, Закария Ахмеда, Рида ас-Саибаты, Мухаммеда Абд аль-Ваххаба и других называют неучами, поскольку они не были знакомы с европейскими теоретическими дисциплинами и методами творчества. При этом игнорируется их совершенное знание арабской национальной классики, самобытных принципов ее ладообразования, ритмических систем и организации форм, не говоря уже о великольном творческом наследии этих прославленных музыкантов.

Если следовать этой нелепой логике, то мы, вероятно, вправе называть деятелей европейской музыкальной культуры невеждами только потому, что они не знают восточной музыки, ее теоретических основ и принципов музыкального мышления!

Отмечу, что наиболее осязаемое проявление процесса европеизации

ливанской художественной культуры связано с исчезновением из музыкальной практики арабских инструментов — кануна, уда, наая, богатейшего набора ударных, и замена их электрогитарами, электроорганом, синтезатором, ударными инструментами западноевропейского оркестра.

Негативным последствием процесса европеизации является также заполнение музыкальных программ арабского радиовещания образцами упаднической западной музыки, например в стиле диско и др. И все это в ущерб арабской классической музыке, которая звучит в эфире крайне редко. К сожалению, у многих ливанских композиторов музыка диско стала эталоном, образцом для подражания.

Немалый вклад «в процесс» европеизации художественной жизни страны вносят и недостаточно продуманные методы музыкального образования. Так, например, в Бейрутской консерватории существуют два отделения — западное, где преподается только европейская музыка, и восточное, где изучается только арабская музыка. В результате студенты западного отделения ничего не знают о своей национальной музыкальной культуре, а выпускники восточного отделения — о европейской музыке. Это, на мой взгляд, порождает явление, которое можно назвать не иначе, как «культурной шизофренией».

Наиболее отрицательным и опасным в этом пагубном процессе европеизации национальной культуры представляется мне постепенный отход молодых ливанских композиторов от богатейшего арабского музыкального наследия, его традиций и принципов мышления. Нетворческое использование элементов западной музыки, например современных ритмов, ведет к исчезновению традиционной ритмической организации арабского поэтического слова, принципов арабской артикуляции — основных компонентов национального песнетворчества. С этим мы сталкиваемся, к сожалению, во многих современных песенно-инструментальных, особенно прикладных жанрах. Нетворческое обращение к европейской гармонии является также причиной и полного забвения арабских ладов. Оно ведет к резкому нарушению индивидуальности арабской музыкальной фразы в угоду европейской гармонической логике, ее современным стереотипам (сомнительным в художественном отношении), наводнившим музыкальный быт не только западных городов. Таким образом, сегодня налицо реальная тенденция к полной европеизации художественной, в частности музыкальной культуры Ливана. Помимо социально-общественных причин (коренных изменений в социальной структуре общества) не последнюю роль в стимулировании этих процессов сыграли упорно насаждаемые реакционной буржуазией идеи о примитивности, неполноценности восточного искусства. Все это обусловило некритическое освоение ливанскими художниками (да и не только художниками) западного образа жизни и творчества. Определяющим для многих из них стал не принцип взаимодействия передового опыта различных художественных систем и национальных школ, а механическое подражание всему пришедшему из западного мира, в том числе и негативным явлениям буржуазного искусства Запада — авангардистским течениям, массовой городской культуре.

В результате из творческой практики стали постепенно исчезать исконно арабские лады, характерная арабская интонация, теряются высокие нормы арабского стихосложения, орнаментальная культура в вокальном и инструментальном исполнительстве, развитые формы арабской классической музыки.

Что же пришло на смену этому? Всего лишь легкая «электрическая» песня, составные части которой неорганичны и чужды восточной традиции, за исключением, пожалуй, арабского текста, да и то предельно искаженного.

Иными словами, за два-три десятилетия в Ливане практически была упразднена арабская музыка. А ее место заняла сегодня музыка, которую нельзя назвать ни западной, ни восточной, арабской.

Имруз ЭФЕНДИЕВА

(Азербайджан)

ИЗ ИСТОРИИ ЗАПИСЕЙ И ПУБЛИКАЦИЙ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ МУГАМОВ

Современная народная музыкальная культура Азербайджана имеет богатейшую многовековую традицию. Жемчужины национального фольклора — мугамы — передавались из уст в уста, шлифовались, «переинтонировались», приобретая каждый раз новую силу эмоционально-художественного воздействия.

По мнению И. И. Земцовского, «ценность метода, основанного на теории интонации Б. В. Асафьева, состоит в том, что он позволяет, исследуя народную музыку, различать в ней стадиальные переинтонирования (разрядка мугам.— И. Э.), следы разных стадий, отпечатавшихся на разных компонентах музыкального целого... Мастерство аналитика состоит в умении слышать не только отдельные интонации, но интонирование как единственно реальное бытие музыкальной мысли»¹. Переинтонирование на современном этапе фольклора — явление социальное. Эстетический и социальный анализ мугамов «подтверждает», что он также переживает качественно новую ступень в развитии, связанную с ярким расцветом социалистической культуры.

История записи и публикации мугамов в Азербайджане прошла несколько этапов:

1. Инструментальная запись.
2. Симфонизация мугамов.
3. Обработки мугамов для хора.
4. Вокально-инструментальная запись мугамов.

Введение Уз. Гаджибековым темперированного строя способствовало тому, что азербайджанская музыка вышла на мировую арену, стала доступной широкому кругу слушателей. Это было достигнуто благодаря снятию проблемы четвертитона, о чем свидетельствуют первые записи мугамов азербайджанскими композиторами. Их заслуга в том, что они фактически «перенесли» принципы игры мугама на таре — на фортепиано, обогатив при этом интонационный тематизм мугама новыми гармоническими и фонико-колористическими средствами, приблизив этот сложнейший жанр музыки устной традиции к восприятию европейским слухом.

¹ Земцовский И. Социалистическая культура и фольклор // Народная музыка СССР и современность.— Л., 1982. С. 19.

Первые записи мугамов, осуществленные Т. Кулиевым, З. Багировым с игры выдающегося тариста М. Мансурова и изданные в 30-е годы, сыграли основополагающую роль в изучении этого самобытного жанра азербайджанской профессиональной музыки устной традиции.

Этномузыковед А. Исазаде в статье «Из истории изучения музыкального фольклора Азербайджана» отмечает, что записи мугамов были осуществлены также М. Магомаевым, Ф. Амировым, К. Караевым, Ниязи (эти мугамы не были изданы и их рукописи находятся в архиве)².

В начале 60-х годов к записям мугамов обращается композитор и фольклорист Н. Мамедов. Цель Н. Мамедова — максимальная фиксация на фортепиано семи основных и двух побочных мугамов.

Неоценимую помощь Н. Мамедову оказали народные артисты республики — А. Бакиханов, Б. Мансуров, создавшие традиционную исполнительскую школу. С их игры на таре были записаны мугамы.

Записи мугамов Н. Мамедова можно условно разделить на три группы. К первой группе относим мугамы, в которых дана только инструментальная импровизация («Чаргях», «Хумаюн», «Баяты-Шираз», «Шур») без тэснифов и рэнгов. Во второй группе мугамы записаны как циклы («Раст» и «Шахназ») — инструментальная импровизация чередуется с песнями (тэснифами) и танцевальными (рэнги) эпизодами. Здесь композитор совершенствует запись. Одноголосные мелодии импровизационных разделов фиксируются на фоне органного пункта, создающего устойчивое ощущение опорных ступеней лада: в некоторых разделах основная мелодия удваивается в октаву, что придает насыщенность и экспрессивность звучанию. В рэнгах и тэснифах мелодия также удвоена в октаву для подчеркивания контраста. Третья группа включает записи вокально-инструментальных мугамов («Чаргях» и «Раст»). Наиболее сложную задачу — точную фиксацию практически всех звучащих на таре четвертитонов — Н. Мамедов поставил в мугаме «Раст». Для этого он использует знаки, условно отмечающие повышение или понижение на $\frac{1}{4}$ или $\frac{3}{4}$ тона.

В вокально-импровизационных разделах мугама эти условные обозначения фиксируют тончайшие нюансы голоса и, таким образом, удается донести до слушателя все «изгибы» вокальной мелизматики певца. Так композитор условно «решает» проблему фиксации четвертитона.

С другой стороны, удачно воплощена им и драматургическая концепция мугама. Лирическая медитация, свойственная мугаму, глубоко раскрывается в формах диалогического изложения. Это не простое имитационное проведение темы тара, подхватываемой кяманчой. Здесь Н. Мамедов, используя диалог между голосом, таром и кяманчой, добивается внутренней экспрессии и движения. Например, в «Кюрди» автор применяет контрастную полифонию, в «Пехлеви» — свободно-диалогическую форму, в «Новруз Рэвэндэ», «Майе-Раст» и «Вилайти» — имитационную переключку и т. д. Многогранному раскрытию мугама «Раст», естественно, способствовала игра Б. Мансурова. К тексту мугама Н. Мамедов впервые дает приложение, в котором описываются строение тара, ряд важных приемов игры на нем, применяемые условные знаки (например, обозначения четвертитоновости и др.).

² Исазаде А. Из истории изучения музыкального фольклора Азербайджана // Азербайджанская народная музыка: Очерки (на азерб. яз.). — Баку, 1981. С. 5—29.

В целом, на современном этапе этномузыкознания в Азербайджане проблема транскрипции — как форма фиксации фольклорного текста и, например четвертитона, частично решена. Очевидно, этномузыковедам следовало бы опираться на общепринятую систему записи четвертитонов, распространенную в современной композиторской технике — т. е. на универсальный знак микроальтерации (УЗМА), предлагаемый И. Мациевским³.

Известно, что В. М. Беляев считал, что выработка новой системы записи 17-ступенной гаммы, прежде всего, связана с появлением нового инструмента⁴. Попытка создания экспериментального инструмента с 17-тоновой системой была предложена А. С. Оголевцом, изобретшим своеобразный клавишный инструмент, на котором одному из наших композиторов даже довелось сыграть мугам⁵.

Выше указывалось, что тэснифы составляют неотъемлемую часть мугама. В последнее время активизировалась запись и публикация тэснифов. В издательстве «Советский композитор» недавно вышел сборник тэснифов, составленный Р. Зохрабовым⁶. Виды мелизматики здесь, в одних случаях, обозначаются условными знаками, в других — мелкими длительностями. В отдельных инструментальных связях и постлюдиях Р. Зохрабов применяет принцип двухголосия. Все четвертитоновые интонации в мелодии автор условно обозначает глиссандо.

Подготовленные к печати два сборника — «Азербайджанские дэрамэды и рэнги» и «Азербайджанские народные дирингэ и рэнги» (запись Э. Мансурова с игры на таре Б. Мансурова)⁷ служат «дополняющим фактором» в изучении искусства мугамов. Инструментальные эпизоды — дэрамэды и рэнги — составляют неотъемлемую часть композиции мугама и играют важную роль в его концепции. Часто в записях Э. Мансуров обращается к системе двухголосного изложения Б. Бартока, И. Мациевского. Используемая аккордика (плектром по всем струнам) своеобразно иллюстрирует манеру игры на таре. В нотной записи знаки альтерации указаны не при ключе, а у отдельных нот. И в этом сборнике проблема четвертитона относительно решена.

Одной из актуальных задач фольклористики Азербайджана на современном этапе является создание «Антологии азербайджанской народной музыки». В настоящее время материал такой антологии подготовлен отделом фольклора Института архитектуры и искусства АН Азербайджанской ССР и распределен в 4-х томах: 1) азербайджанские мугамы, 2) ашугская музыка, 3) народные песни и 4) танцевальные мелодии.

О важности создания антологии пишет и Ф. М. Кароматов: «Давно настало время приступить также к созданию многотомной антологии жанров музыкального фольклора и профессиональной музыки устной традиции народов СССР с одновременным расширением серии грамзаписей «Музыка народов СССР».

³ Традиционное и современное народное музыкальное искусство: Сб. трудов.— М., 1976. Вып. 29.

⁴ Из беседы с этномузыковедом, кандидатом искусствоведения Р. Ф. Зохрабовым.

⁵ Эти данные сообщил Р. Ф. Зохрабов.

⁶ Зо х р а б о в Р. Азербайджанские тэснифы.— М., 1983. Р. Зохрабовым подготовлены к печати также вокально-инструментальные мугамы с участием ударных инструментов, получившие наименование в фольклористике Азербайджана т. н. «ритмических мугамов».

⁷ В настоящее время они уже изданы.— *Ред.*

Автор считает также важнейшей «задачу создания обобщающих монографий о музыкальном фольклоре каждого народа»⁸.

Юлиан СТРАЙНЕР
(Югославия)

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ПО ПОВОДУ НОТНОЙ ЗАПИСИ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Проблема записи народной музыки является одной из важнейших для нашего симпозиума. Каким образом следует фиксировать в нотах народную музыку? Один из методов предполагает фиксацию при помощи условных знаков всех характеристик напева, каждой его детали с абсолютной точностью.

Какие детали имеются в виду? Если нотную запись делает опытный музыкант, но при этом перегружает ее деталями, она становится практически недоступной. Какой же должна быть нотная запись, чтобы она была более точна и в то же время включала бы не так много деталей, требующих расшифровки?

Часто меня спрашивают, возможно ли вообще передать с помощью нот все особенности народной музыки, ибо существующих нотных знаков для этого недостаточно.

Трудности возникают, когда мы хотим записать мелодию, ритм, не говоря уже о манере исполнения, стиле музыканта или музыкального ансамбля. Следует найти также систему записи, которая была бы разумной и точной. Иногда мы придумываем знаки, понятные, к сожалению, только автору данной записи.

В Югославии много дискутируют на эту тему, но нам по-прежнему не хватает выводов, которые базировались бы на конкретном материале, то есть на результатах практической работы многих исследователей.

Хотя нотная запись не идеальна, мы, однако, в своей работе не используем полностью и ее возможности. Например, при записи исполнения скрипачом пассажей почти никогда или очень редко исследователь считает необходимым записать дуэт — расположение пальцев на грифе. Для этого есть много способов, — чтобы исполнить короткий мелодический отрывок, скрипач переходит с первой позиции на третью. Иногда часть записанной нотами инструментальной народной музыки не может быть воспроизведена на инструменте без дополнительного объяснения.

Приведу слова Бартока, который писал в работе, посвященной собиранию и записям народной музыки:

«Сравнивая музыкальное богатство разных народов, исследователи с удовольствием отмечают, что они имеют общие поэтические тексты и мелодии, сходство с мелодическим строем или же напротив, они отмечают, что некоторые мелодии и мелодический строй образуются в строго ограниченных регионах. Они с

⁸ Кароматов Ф. О сравнительном изучении музыкального фольклора народов СССР // Актуальные проблемы современной фольклористики. — Л., 1980. С. 186.

удовольствием отмечают, что некоторые способы исполнения, в частности, интонационный тембр, ритм очень характерны для народной музыки нации или региона. Нотная запись, способная отразить только звук, не дает представления, откуда мелодия берет свой полный характер».

Некоторые приемы использования тембра и т. д. характерны только для народной музыки или для народа одной страны, что влияет на особенности мелодии. Все это надо знать при записи инструментальной народной музыки и учитывать.

Например, народные скрипачи обычно держат инструмент левой рукой таким образом, что левым пальцем зажимают струну *ми* и *ля* слишком высоко. Нам казалось, что такая позиция неправильна. Отсюда делался вывод о фальшивой интонации и т. д. Но, может быть, в данном случае речь просто идет об особом характере партии левой руки, потому и возникает впечатление так называемой фальшивой интонации.

Естественно, что аналогичные проблемы возникают и в связи с исполнением на других инструментах. Например, на кларнете мы не можем извлечь звук с точным дуатэ — расположением пальцев.

Повторяю: нужно хорошо знать структуру и возможности каждого инструмента, как можно сыграть на нем, какие технические средства использовать и как ими пользуются народные музыканты. Иными словами, записи должны включать в себя все детали.

Естественно, что исследователи не всегда знают до конца все секреты инструмента. И в этом случае им следует обратиться к консультации музыкантов-инструменталистов-профессионалов, что поможет сделать запись более точной.

Такая же проблема возникает и при записи вокальной народной музыки. Нам многое неизвестно о манере исполнения, тембре, способе артикуляции, вибрато голоса. В записи мы воспроизводим вибрато, но не знаем, как точно воспроизвести тембр, артикуляционную манеру и др. В записи народной музыки оказывают помощь новые технические аппараты, но мы не всегда их полноценно используем. Сейчас я хотел бы сказать несколько слов о принципиально новом способе записи, который позволил Лабан-Кнесту записать танцы, движения. Запись Лабан-Кнеста можно считать идеальным решением проблемы, мы должны последовать его примеру.

В Любляне, в институте изящных искусств и музыковедения, где я работаю, существует много средств записи ритмических вокальных партий. Нам в этом помог факультет электроники, здесь был построен электронный метроном, который позволяет замерять некоторые ритмы с большей точностью. В частности, ритмы на одну четверть и на две четверти. Некоторые исследователи считали, что в вальсе, польке есть заимствования у немцев. Это неточно. Интересные, близкие Западу явления мы нашли в Словении. Именно при помощи электронного метронома мы смогли доказать, что ритмы вокальной славянской песни резко отличаются от тех, которые ей приписывали иные музыковеды.

Роберт АТАЯН
(Армения)

АРМЯНСКИЕ ТАГИ В ИСТОРИЧЕСКОМ ПРОШЛОМ И В СОВРЕМЕННОСТИ

В музыкальном наследии армянского средневековья наряду с импровизационными формами важное значение имеют и такие жанры монодии, в которых импровизационность возникает эпизодически — как способ развития материала, — а монодия в целом представляет собой композиционно законченную, стабильную форму. К их числу относится жанр тагов — профессиональных монодий типа арии или ариозо, отличающихся ярко индивидуализированной характерностью.

Поэтические и музыкальные истоки тагов скрыты в пластах народного искусства древнейших времен. Но их формирование как профессионального музыкально-поэтического жанра началось в X веке и непосредственно связано с передовыми веяниями эпохи так называемого раннего закавказского Ренессанса. Тогда в Армении, на фоне бурных социальных сдвигов, гуманистические идеи проникали во все области человеческой деятельности, объектом искусства становился человек с его реальными думами и переживаниями. Именно в это время складывается наиболее значительный эпос армян «Сасунци Давид», провозгласивший права человека на свободу.

Первоначально таги создавались на духовные стихи. Но «духовность» даже самых ранних тагов весьма условна: в аллегорической форме в них фактически воспевались красота и сила человека, добро, природа. Позже появились и таги светского содержания.

Таги — не просто песни в обычном смысле этого слова; по композиции они развернуты и сложно организованы, а по образному строю величавы и возвышенны, хотя эмоции выражаются в них строго, сдержанно.

В отличие от канонических песнопений в тагах на первом плане закономерности собственной музыкальной декламации, их мелодии обладают более самостоятельной выразительностью, теснее связаны с содержанием словесных текстов и непосредственно воспроизводят их настроения.

Мелодии тагов дошли до нас в х а з о в ы х записях, пока не поддающихся полной расшифровке, и в записях доступной нам новоармянской нотописью. Последние, осуществленные от устного исполнения начала XIX века, разбросаны в различных рукописных «песенниках» и, к сожалению, еще не все собраны. Научной авторитетностью пользуются записи, которые были сделаны во второй половине прошлого века известным музыкальным теоретиком Н. Ташчяном (изданы в армянской нотописи в 1878 г. в Вагаршапате) и крупнейшим знатоком средневековья Комитасом (оригиналы, в армянской же нотописи, хранятся в его рукописном архиве). В данном сообщении мы основываемся на записях Комитаса.

Ниже приводятся отрывки из наиболее старинных тагов, датируемые X—XII вв.

Первые три тага — «Проснувшись, птица окликнула горлицу», «Спускалась телега с горы Сасис» и «Я говорю про львиный глас» — сочинены Григором

Нарекаци (950—1003), одним из крупнейших поэтов средневековья. Он был и музыкантом. Четвертый и пятый таги — произведения неизвестных авторов: четвертый — «Я увидел прекрасную птицу», несомненно, принадлежит тоже к эпохе Нарекаци (некоторыми исследователями определенно приписывается ему), а пятый — по содержанию текста своеобразная раннеармянская «Stabat mater» — восходит к XII веку. Последний образец — «Таинство глубокое» — сочинение известного средневекового музыканта-поэта Хачатура Таронаци (1100—1184). Хотя он включен — как вступительное песнопение — в армянскую Литургию, но по своим музыкальным параметрам вплотную примыкает к тагам.

Многообразна эмоциональная палитра тагов. Живое дыхание музыки, ее лирическая непосредственность во многом обусловлены развитостью их ладовой основы, свободой и аperiодичностью ритмики, богатством и разнообразием «интонационного словаря».

В организации музыкальной ткани тагов заметна роль индивидуализированных ритмоинтонационных оборотов, проникших сюда из народно-крестьянской и гусанской музыки. Вместе с тем не менее очевидно и целенаправленное «вмешательство» профессионального начала. Последнее обнаруживается как в самом процессе мелодического развития, его продвижения по последовательным фазам кульминации, так и в лепке формы в целом.

Очевидно, что создатели этих произведений стремились к напевности. Примененные в них композиционные приемы — в их числе и такой, важный в данном аспекте, как вариантно-вариационное развитие начальных тематически оформленных попевок, — подчинены единой задаче: созданию мелодии, приобретающей жанровую самостоятельность и воспринимающейся как целостное художественное произведение.

По композиционным и выразительно-содержательным особенностям таги X—XII вв. во многом близки выдающимся памятникам национальной архитектуры этой эпохи (таким, как храм «Ахтамар» на Ванском озере, храм «Мармашен» на берегу реки Ахурян, многие постройки средневековой столицы Армении Ани и др.), искусству хачкаров (художественная резьба по камню с орнаментированным изображением креста) и книжной миниатюры. Всем этим произведениям присущи аналогичные общестилистические черты, и все они являются продуктом высокого художественного мастерства их создателей¹.

Таги X—XII вв., в идейно-художественном смысле значительно обновившие армянскую монодическую музыку, активно воздействовали и на ее дальнейшее развитие. Они оказали непосредственное влияние на шараканы (духовные гимны), созданные или пересмотренные в X—XIII вв. — в них, особенно в распевных шараканах, обнаруживаются некоторые композиционные признаки тагов. От тагов X—XII вв. «отпочковался» еще более демократичный жанр армянской духовной музыки — жанр «песни», созданный Нерсесом Шнорали (1100—1172). От них же развились таги и мегедии более позднего времени, в которых, не без влияния и народно-профессионального инструментализма, музыкальное начало становит-

¹ О сравнительном анализе таговой музыки и памятников пластических искусств Армении подробнее см. в следующих статьях автора: Жанр тагов как носитель гуманистического начала в профессиональной монодической музыке Армении X—XII веков // Второй международный симпозиум по армянскому искусству: Сборник докладов. — Ереван, 1981. Т. 3. С. 228; О тагах и об аналогиях между музыкой и другими искусствами средневековой Армении // *Musica europae orientalis*. — Быдгощ, 1982. Т. 6. С. 739.

ся самодовлеющим и почти теряется связь между текстом и музыкой; оформились жанры духовных мелодий и сугубо концертного плана (например, аллилуйи), где словесный текст не имеет никакого значения. И, наконец, от этих, условно-духовных тагов X—XII вв. (и, конечно, от народных корней) берет начало светская ветвь профессиональных тагов (сочинения «тагасацев» — сказителей тагов). Примером их является широко известный таг «Крунк» («Журавль, куда ты летишь?»).

Разумеется, как появление, так и дальнейшее интенсивное развитие тагов было связано и с совершенствованием вокального исполнительства. Созидание и исполнение тагов были взаимно обусловлены.

Старинные образцы тагов, благодаря заключенному в них вдохновению и высокому мастерству, и по сей день живут полнокровной жизнью. Они приближают к нам искусство многовековой глубины, его своеобразно «архаичную» чистоту мироощущений, делают его родным и понятным.

Таги постоянно звучат на концертных эстрадах. Во-первых, в своем натуральном виде — как вокальное соло без аккомпанемента. В таком виде они воспринимаются современным слушателем как полноценная художественная концепция. Во-вторых, с таким же успехом мелодии тагов звучат в инструментальном переложении — в свое время музыкальное искусство тагов многое переняло от инструментального творчества гусанов и, следовательно, таги изначально сочетали в себе вокальность с чертами инструментальности. Практикуется и творческая обработка тагов композиторами, когда монодия получает ту или иную гармоническую или полифоническую трактовку. И, наконец, таги как благодарный исходный материал используются в крупных симфонических и камерных произведениях.

За последние десятилетия истоки тематизма армянских композиторов значительно обогатились именно за счет использования образцов старинной монодической музыки. Как отмечают армянские музыковеды, это стимулировало новые творческие искания, приводило к обновлению лексики, расширяло жанровые рамки и образную сферу вновь создаваемых произведений.

Примеров творчески инициативного использования образцов старинной монодической музыки в произведениях армянских композиторов немало. Кратко остановимся на трех произведениях — Струнном квартете № 2 А. Пирумова, Симфонии Э. Оганесяна и Полимонодии № 1 С. Агаджаняна — интересных, в частности, и тем, что в них авторы обратились к одному и тому же средневековому источнику — тагу «Я увидел прекрасную птицу».

В первых двух случаях таг использован как основной носитель музыкального содержания медленных частей четырехчастного цикла; в третьем случае мелодия тага составляет единственный тематический материал всего произведения.

Показательны два обстоятельства. Первое: в экспозициях произведений все три автора сохранили первоначальный характер тага. Он экспонируется — ярко декламационно, патетично и эпически величаво.

Второе обстоятельство противоположно первому: несмотря на единство тематического материала и на ряд общих черт в подходе к нему, произведения всех трех авторов совершенно различны и индивидуальны по содержанию. Квартет воспринимается как сгущенно-трагедийный рассказ, симфония — как величаво-драматический сказ, а полимонодия — как эпическое повествование... Такое, в конечном счете, различное «прочтение» единого тематического материала (да

еще при сохранении его оригинального характера в экспозиции) несомненно подтверждает огромный выразительный диапазон первоисточника.

Симфонические, камерно-инструментальные и вокальные произведения армянских композиторов, успешно использующих образцы средневековых монодий, убедительно свидетельствуют о значительных художественных достоинствах армянской профессиональной монодической музыки, о том, что она сохраняет свое значение и в наши дни.

1

2

3

5

This page contains ten systems of handwritten musical notation. Each system consists of two staves. The first system is marked with a '4' at the beginning. The second system is marked with a '5'. The third system is marked with a '6'. The fourth system is marked with a '7'. The fifth system is marked with an '8'. The sixth system is marked with a '9'. The seventh system is marked with a '10'. The eighth system is marked with a '11'. The ninth system is marked with a '12'. The tenth system is marked with a '13'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

ТРАДИЦИОННАЯ И СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА В ТУРЦИИ

Сегодня перед нами стоит важная проблема — определить направление развития турецкой музыки. Великая и богатейшая историческая традиция, на которой мы выросли (в Турции это народная музыка), — серьезная эстетическая и технологическая основа творчества. Мы ее изучаем. Однако проблема заключается в том, чтобы найти пути синтеза современной реальности и характерного для современного мира мышления с собственным ощущением национальной традиции. Проблема эта еще более актуальна для некоторых окрестных восточных культур. Культурный империализм Запада пренебрегает нюансами развития иной традиции, ибо имеет собственную точку зрения на взаимоотношения искусства и жизни.

Можно наметить следующие аспекты синтеза техники традиционной музыки с современными музыкальными концепциями (кроме мажорно-минорной системы, неприменимой во многих макамах):

1. Горизонтальное и линейное письмо, маканное или ладовое (я бы хотел подчеркнуть один момент: формальное использование диатоники может привести в пределах небольших периодов к монотонии, поэтому необходимо введение хроматизмов или тотальный хроматизм)¹;
2. Использование, кроме мажорных и минорных трезвучий, вертикальной интервальной краски — кварт, квинт, секунд и комбинаций этих интервалов;
3. Атематическое линейное развитие народной музыки;
4. Вертикальная гетерофония;
5. Вертикальная полиладовая техника;
6. Абстракция соединения ритмических моделей, различных ритмов;
7. Суперпозиция ладовых мотивов, которые встречаются в трихордах и тетрахордах;
8. Ускорение темпа;
9. Различные формы остинато;
10. Протяженные педали и т. д.

Короткий фрагмент одного из моих сочинений (первая часть «Импровизации») может послужить одним из примеров сказанного. Здесь в музыке использованы тетрахордные мотивы и их суперпозиции, в целом же она сохраняет характер восточной медитации.

В процессе сочинения наша мыслительная активность обретает творческий характер, она вдохновляется фантазией и воображением. Другую сторону этого процесса представляют профессиональные значения и метод композиции. Индивидуальный способ выражения композитора основывается на установившейся традиции и самоограничении свободного воображения. Или наоборот — и это актуальная проблема — установившаяся традиционная техника может находиться в постоянном противоречии с несдерживаемым воображением композитора. Следует поэтому или приспособлять эту технику к требованиям

¹ Доклад сопровождался магнитофонной записью. — *Ред.*

нашего воображения или изменять ее так, чтобы она соответствовала традиции. Такого рода сложности связаны друг с другом, но должны изучаться специальными дисциплинами. Поэтому необходимо исследовать новые формальные принципы и новый технический материал ряда композиторских концепций.

Так, например, сегодня сериализм содержит такое количество композиционных принципов современного письма, что изучение его может рассматриваться как самый лучший способ для овладения современной техникой студентом и композитором. Если композитор ставит целью выйти за пределы традиции на обширную территорию свободного творчества, он должен найти собственный путь. Так, например, некоторые последователи свободной двенадцатитоновой системы, кто еще недавно следовал строгому радикализму интегрального сериализма, теперь склонны вернуться к более свободному методу сочинения. Это близко, в общем, ко многим работам А. Веберна, который практиковал подобный стиль много лет назад. Кажется, что в произведениях этих авторов допускается использование тональных центров или «звуковой краски» для расширения средств сериальной музыки. Однако, имея в виду новый композиционный синтез, можно предположить, что бесполезно принимать свободный сериализм с его новыми импликациями, если остаются традиционные мажорно-минорные звучания или тональные краски. Используя тетраордную серию азиатских ладов путем сегментации, возможно установить новую структуру сериализма. Вместо старой тональной концепции мы можем создать интересные ладовые краски, расширяющие содержание сериального метода. На этом уровне возможен выход за пределы ладовой сериальности в мир микротональной музыки, ибо каждый тетраорд состоит из одного или больше микротонов.

Отмеченные моменты являются общими и для электронной и компьютерной музыки. Поэтому есть основания предполагать, что существует много ценных возможностей для тех композиторов, целью или тенденцией которых является выход за пределы строго сериальных методов и которые предпочитают бесконечный путь свободного изобретательства. Нам следует изучать новые методы, но рассматривать их не как методы мышления, а как методы письма.

В заключение скажу, что несколькими приведенными примерами я хотел показать один из путей, позволяющий добиться синтеза традиционной и современной музыки. Такая музыка может быть использована сегодня и в ближайшем будущем как часть современной музыкальной жизни так называемых малых народов, не принадлежащих к западной традиции. И, наоборот, многие явления, не относящиеся к западной традиции (например, азиатские лады или микротоны) могут быть использованы как часть современной техники в мировой музыкальной практике.

О ВЗАИМОСВЯЗИ ТАДЖИКСКИХ И ИНДИЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

(на примере макама и раги)

Народы Ближнего и Среднего Востока имеют древнюю и богатую историю взаимовлияний музыкальных традиций. Важнейшие связаны с жанрами профессиональной музыки устной традиции, прежде всего, системы макамата. В настоящее время по праву утвердилась точка зрения о единстве истоков макамата, однако зародившись в древности на огромной территории стран Востока, макамаат со временем продолжал развиваться в национальных и локальных разновидностях. В настоящее время такие понятия, как маком, рага, мугам, мукам и др., обрели еще и значение музыкальных жанров, связанных тесными узами с местным фольклором. В этом значении они и употребляются в настоящем сообщении.

Генетическая и региональная общность жанров макама обуславливает во многом и идентичность функций ряда компонентов данной системы. Не составляют исключения в этом отношении маком и рага, жанры профессиональной музыки устной традиции таджиков и индийцев. На протяжении многовековой истории возникли различного уровня и характера взаимосвязи музыкальных культур этих народов. Особая роль здесь принадлежит знаменитому Амиру Хусраву Дехлеви, чье творчество породило даже новое направление в индийской музыке — хиндустани.

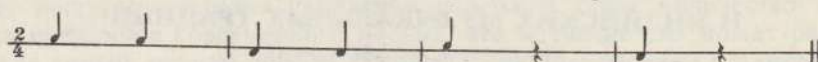
Маком и рага — сложные циклические формы музыкально-поэтической монодической культуры. Основой для них послужили богатые традиции восточной музыки и поэзии. Следует подчеркнуть, что маком и рагу (в значении жанра) правильнее определять как жанр «музыкально-поэтический», а не только «музыкальный», ибо многие принципы формообразования обусловлены поэтическими формами. В основе каждого из них своя система стихосложения, которая полностью согласуется с ритмоосновой мелодической линии. Ритм является одним из определяющих факторов в создании цикла макама и раги. Из всего комплекса выразительных средств он наиболее активен, богат и сложен. Рассматривать его можно в различных аспектах: 1. Ритмическая формула (усуль и аварта тала), исполняемая на ударных инструментах; 2. Ритмическая основа мелодической линии (акцентность, длительность); 3. Ритм стиха.

В макаме одна шуьбе отличается от другой прежде всего лежащим в ее основе усулем. Значение усуля подчеркивается тем, что его название определяет название шуьбе. «Хотя усуль рождается на основе метроритмических свойств мелодии, он, в свою очередь, становится причиной или основой возникновения частей макамов»¹. В раге, в отличие от макама, аварта тала не закрепляется за определенной рагой или ее разделом.

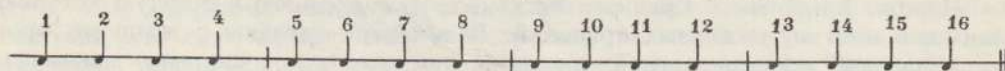
Усуль и тала — это не просто ритмоформулы, но и высокоразвитые рит-

¹ Раджабов И. Макамы. Автореферат докторской диссертации. — Ташкент — Ереван, 1970. С. 150.

мические системы. Они находятся в тесном взаимодействии с ритмической организацией мелодии. Однако функции их в макаме и раге не одинаковы. Прежде всего отлична их внутренняя структура. Если сравнить какой-либо четырехтактный усуль из макама, например, та с ни ф:



с авартой Тинтала индийской раги, которая состоит из шестнадцати матр (долей) и представляет собой тоже четырехтактное построение:



то становится наглядным следующее: аварта Тинтала состоит из четырех различных по функции тактов². Главным по значимости является первый такт, первая доля которого «сам» — основной момент соединения солиста и таблиста. Первая доля третьего такта «кхали» является вестником ее, а второй и четвертый такты подразумевают наибольшую свободу ритмической импровизации. Аварта тала выполняет функции не только организующего начала — она обладает большой потенциальной импровизационной свободой. Аварта тала способна красочно «расцвечивать» весь процесс развития раги, так как наличие долей «сам» и «кхали» обеспечивает также и динамичность, нарастание и спад напряженности. Богатая ритмическая организация тхека дает возможность особого «звучоизвлечения» и выделения этих долей. Функция же усуля в макаме сводится в большей степени к подчеркиванию ритмической стабильности каждого шуьбе. О наличии импровизации в усуле можно говорить лишь в очень малой степени. По утверждению И. Р. Раджабова «...усули, сопровождающие мелодию, появились на основе характера самой мелодии, ритмоинтонационных особенностей мелодического материала, вследствие чего усули начинали приобретать самостоятельность и в свою очередь оказывать сильное влияние на структуру и характер мелодии»³.

При анализе взаимоотношений различных компонентов раги и макама следует учитывать сложное явление «диффузности» монодии, когда «речь идет не просто об органичном взаимодействии, взаимопроникновении элементов... но о своеобразном их взаимоотожествлении, взаимоэквивалентности при сохранении, однако, функциональных различий»⁴. Но если в макамах такого рода элементы не дифференцированы, то индийская музыкальная система отличается детальной разработанностью. Так, в ней наличествует некая система гата, которая лежит в основе ритмического оформления мелодической линии. Исходя из гата сен-ванший, масит-кхани, раджаст-кхани, солист исполняет свою партию. Аварта тала должна согласовываться с гата. В процессе развития, импровизации раги первоначальная форма гата во многом видоизменяется. Рави Шанкар выделяет следующие виды возможных изменений, три способа варьирования (арччи-тирччи):

² Использование термина «такт» здесь несколько условно, так как вибхагу индийского тала нельзя определить как «отрезок музыкального произведения, заключенный между двумя сильными долями».

³ Раджабов И. Макамы. С. 118.

⁴ Галицкая С. Теоретические вопросы монодии. — Ташкент, 1981. С. 82.

1. Изменение последовательности бол гата.
2. Озвучивание первичной схемы по-новому.
3. Пропуск некоторых бол и повторение вместо них какого-нибудь другого отрезка гата.

Следовательно, в первичной форме гата так же заложены возможности импровизации, как и в первоначальной аварта тала.

Ритмическую основу мелодии макама во многом определяет ритм стиха. И, наоборот, в соответствии с ритмом мелодии и усилем ударных видоизменяется ритм стиха. В качестве примера приведем шувбе Мугулчаи Дугох из второй группы шувбе макама Дугох, текст (газель Фуруги) которого написан по парадигме «фоилотун фоилотун фоилотун фоилон», т. е. на «рамали мусаммани максур»:

ЯК	ШАБ	ОХИР	ДОМАНИ	ОҲИ	САҲАР	ХОҲАМ	ГИРИФТ
—	—	—	—	—	—	—	—
фо—	и—	ло—	тун	фо—	и—	ло—	тун
фо—	и—	ло—	тун	фо—	и—	ло—	тун
фо—	и—	ло—	тун	фо—	и—	ло—	тун
фо—	и—	ло—	тун	фо—	и—	ло—	тун
фо—	и—	ло—	тун	фо—	и—	ло—	тун
фо—	и—	ло—	тун	фо—	и—	ло—	тун

При сравнении данного текста с мелодией обнаруживается, что короткие слоги текста (значок \cup) совпадает с самыми короткими по длительности звуками. Долгие слоги текста подвергаются более широкому мелодическому распеву:

1

як шаб о - хир до - ма - ни о хи - са хар хо - хам - ги -

- рифт. До - ди худ аз он ма - хи бе - дод - гар хо - хам - ги - рифт

Тесная взаимосвязь текста с мелодией характерна не только для периода зарождения жанра макама, но и для последующего его развития. Поэтический текст во многом определяет устойчивость и строгость метроритма всего макама. Этим и объясняется отсутствие в макамах импровизации в том ее значении, в каком она существует в индийских рагах. Текст в макамах выходит на первый план. Даже в кульминационной фазе, где образуются своего рода «вокализы», распеваются, то есть выделяются долгие слоги поэтического текста.

В индийских рагах в кульминационных разделах исполнитель также переходит на вокализы, посредством которых он имеет возможность показать мастерство импровизации. Но здесь смысловой текст опускается — исполнитель сольфеджирует либо звуки, либо не имеющие конкретного содержания словообразования.

Таким образом, и в макаме и в раге ритмическое начало определяет не только процесс формообразования, но и семантику. Однако степень развития в них того или иного элемента прямо связана с музыкальными традициями народов.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ДРЕВНЯЯ ИСТОРИЯ И МИГРАЦИЯ ЛЮТНИ

В историческом исследовании различных музыкальных инструментов важную роль играет изучение их происхождения, времени и места возникновения. Мы различаем моногенетическое и полигенетическое возникновение — в зависимости от того, идет ли речь об инструментах, которые являются единственными в своем роде произведениями отдельных мастеров или определенной этнической группы и получили распространение в результате миграции и межкультурных процессов, или же об инструментах, вошедших в употребление в различных регионах мира, будучи в определенной мере достоянием общим, как, например, ударные трещотки или дудки.

Этот тезис, который в отношении сложных музыкальных инструментов вытекает из неповторимости процесса возникновения, не является, конечно, бесспорным. Как противоположный пример позволю себе привести Хаммерклавир (наше фортепиано), несомненно, сложную конструкцию. Как известно, этот инструмент почти одновременно и независимо друг от друга изобретен во многих странах Европы.

Ошибочным, во всяком случае весьма относительным, оказывается так называемый культуристорический метод этнологии, который сыграл роль в прежнем сравнительном музыкознании и был применен Куртом Заксом к области инструментов. Этот метод исходит из того, что все «элементы культуры» Земли возникли единожды и из места возникновения распространились благодаря путешествиям, приобретениям, захватам, что сходные элементы культуры, удаленные друг от друга, принадлежат к общей культуре. У К. Закса эта мысль сформулирована следующим образом: «От каждого центра культуры духовные и материальные ценности истекают лучевидно и по мере надобности постоянно под натиском новых волн распространяются на периферию. Иначе выражаясь, чем дальше культурная ценность от центра своей материальной культуры, тем выше ее возраст».

Исторические размеры, как и датированные и локально установленные факты, складываются в области музыкальных инструментов только на основе археологически-иконографических источников, свидетельства которых можно еще уточнить изучением памятников литературы.

Двадцать пять лет назад я занялся выяснением вопроса, когда и где впервые стали извлекать звук из струнных инструментов посредством смычка. В результате по многим признакам выяснилось, что корни игры на смычковых инструментах следует искать здесь, в Средней Азии, в народной музыкальной традиции первого тысячелетия н. э. Сейчас открыты и другие источники, подтверждающие этот тезис. Полный глубокого убеждения, я надеюсь, что нам здесь в Средней Азии археологи представят еще однажды последнее доказательство правильности этого высказывания — может быть, они найдут на Афрасиабе и другие фигурки музыкантов, среди которых будет и исполнитель на струнном инструменте.

Однако сегодня мне хотелось бы ознакомить вас с некоторыми соображениями по поводу происхождения и древней истории лютни¹. О значительной роли лютни в музыкальной культуре Средней Азии за несколько веков до н. э. свидетельствуют иллюстрации, подобранные Т. С. Вызго и Ф. М. Кароматовым для тома по Средней Азии «История музыки в иллюстрациях», который вскоре будет издан. Здесь представлены различные виды лютни, их не так-то просто связать с видами лютни других культур того времени. Уже тогда лютня была широко распространена на всей территории Передней Азии, в Египте и в греко-римском античном мире, в Индии же и Восточной Азии она встречается лишь спустя несколько веков. Древняя история инструмента неоднократно была предметом научных исследований. Из множества публикаций, освещающих эту проблему, следует выделить работы Курта Закса, Ханса Хикмана, Вильгельма Штаудера, Бернхарда Ригана, Ричарда Г. Кэмпбелла, Субхи Анвар Рашида и Фридриха Эллермайера. Они пришли к противоположным результатам. Одни приписывали изобретение лютни «горным народам» Передней Азии, например, хеттам или арамейцам, а также индогерманцам, а с другой стороны — западным семитам. Временем возникновения лютни считают второе тысячелетие до н. э. Новейшие исследования археологов, ассирологов и музыковедов привели к выводам, значительно меняющим и существенно уточняющим прежние результаты. Имеются в виду работы, часть которых будет опубликована лишь в следующем году, в частности статья «Лютня» в «Толковом словаре ассирологии», написанная американским ассирологом Анне Драффкорн Килмер и археологом из Британского музея в Лондоне Доминик Коллон, а также том «Месопотамия» из «Музыкальной истории в иллюстрациях» Субхи Анвара Рашида из Багдада.

По единодушному мнению, местом возникновения лютни считается Месопотамия — страна, расположенная между Тигром и Евфратом. Самые ранние изображения этого инструмента найдены на аккадских роликовых печатях, которые с большой точностью можно датировать временем между 2300 и 2200 годами до н. э., эпохой Великой аккадской империи и аккадского владычества в Месопотамии. Шумеры населяли юг Месопотамии, семитские аккады жили в северной части Междуречья. Очевидно, оба народа находились в тесном культурном контакте друг с другом. Первому появлению лютни здесь предшествовала фаза продолжительностью в семь веков. В течение этого времени из струнных инструментов, как документально подтверждается, существовали только арфа и лира. В Египте и Индии тоже сначала появляются арфы и уже значительно позже — лютневые инструменты.

Изображения на роликовых печатях (величиной около сантиметра) музыкантов, играющих на лютне, отличаются высоким художественным исполнением, позволяют судить об удивительном мастерстве аккадских резчиков печатей. Роликовые печати, представляющие собой цилиндрические валки, изготовленные из драгоценных минералов и иногда из золота, очень типичны для древней Месопотамии. Ими опечатывали глиняные пломбы сосудов для хранения запасов или глиняные таблички с документальными клинописными текстами.

На слайде мы видим оттиск одной аккадской печати на мифологический

¹ Доклад сопровождается демонстрацией слайдов. — *Ред.-сост.*

сюжет, которая хранится в Британском музее в Лондоне. На троне восседает Еа, один из главных аккадских богов. Он является владыкой Абзу, подземного пресноводного океана, где берут начало реки. Еа не только бог плодородия, он считается также создателем человека и богом музыки. Перед ним стоит его двуликий визирь Усму. Между ним и еще одним богом, которого, как и двух других, можно распознать по короне, на скамейке сидит музыкант, играющий на лютне. Из-за крохотных размеров изображения нельзя разглядеть деталей лютни, разве что при сильном увеличении. Музыкант держит лютню с длинным грифом, и хотя корпус лютни неразличим, можно предположить, что это палкообразная лютня с очень маленьким резонатором.

Сюжет второй печати, которая также хранится в Британском музее, во многом схож с изображениями на первой. Очевидно, изображены одни и те же божества с теми же символами. Я могу продемонстрировать лишь фрагмент этого изображения, где виден играющий на лютне музыкант, который сидит между богами на полу. Относящийся к этой фигуре клинописный текст называет его «Ур-ур, музыкант». Левой рукой он зажимает струны на грифе лютни, а правой ударяет по ним (на предыдущем изображении было наоборот). Обе эти роликовые печати впервые документально подтверждают существование в сердце Месопотамии во времена аккадов (между 2350 и 2170 гг. до н. э.) лютни с длинным грифом.

Не только археологи, но и ассириологи внесли недавно новый вклад в исследование истории лютни. Так Анне Драффкорн Килмер привела доказательства с большой вероятностью достоверности, что аккадское слово «ину» и соответствующее шумерское «гу.де» (gudé) означают лютню. Она опирается при этом прежде всего на двуязычный клинописный текст, из которого заимствовано это соответствие. Речь идет о подборе различных предметов в виде палочек, все они изготовлены из дерева, о чем говорит всегда добавленное определение «гиз» («gis» = дерево). Некоторые из этих объектов обозначены в тексте как «производители звука» или «щипковые инструменты». Итак, исходя из клинописных текстов, можно убедительно доказать соответствие этих названий с ранними изображениями лютни... В шумерских текстах из древнего 3 тысячелетия до н. э. имеется много примеров «гуди», обозначенных «гис.гу.де». Так прежде всего из Сулги-гимна В следует, что музыкальный инструмент «гуди» для царя Сулги, который правил около 2000 лет до н. э., нов и был неизвестен, в то время как царь мог играть на многих других инструментах. Это указывает на то, что лютня являлась для шумеров чем-то новым, не принадлежащим к традиционному инструментарию.

В древневавилонский период (1950—1530 гг. до н. э.) этот инструмент был изображен на многочисленных терракотах, которые найдены в десяти самых известных захоронениях Междуречья. В заключение приведу некоторые примеры, демонстрирующие дальнейшее развитие лютни.

На круглой медали из обожженной глины в окружении танцующих изображены музыканты, играющие на лютнях. Две стройные обнаженные женщины стоят лицом друг к другу, молитвенно скрестив руки на животе; три обезьяны, с лентами на шее, спине и груди, расположились треугольником. Между танцовщицами фронтально друг над другом видны два маленьких кривоногих музыканта, играющих на лютнях. По крохотным фигуркам нельзя судить об инструментах и технике игры, разве что о манере игры, которая

не изменилась со времени аккадов. Эта сцена интерпретируется как изображение группы артистов, танцовщиц и музыкантов, показывающих дрессированных обезьян. Но, возможно, это — культовая сцена, что может быть вполне справедливо и в отношении следующего терракотового рельефа с музыкальным сюжетом.

Еще я хочу показать изображение лютни на касситской стеле, которое можно датировать серединой второго тысячелетия до н. э., оно однозначно свидетельствует о том, что к этому времени миграция лютни вышла за границы Междуречья. Изображения лютни встречаются в это время как на рельефах хеттов — горного народа, жившего северо-западнее Месопотамии, так и на многочисленных фресках в Египте. Для Египта период с 1650 по 1541 гг. до н. э. был эпохой гиксосов, владычества иноземных фараонов — представителей группы народов, пришедшей в Египет из Передней Азии и осевшей там. Это может послужить достаточным объяснением появления лютни в Египте в середине второго тысячелетия. К тому же времени относятся и первые оригинальные лютни, найденные в склепах египетских музыкантов, причем удивительно хорошо сохранившиеся, даже с оригинальными струнами из жил.

Таким образом, первая глава истории лютни (до второго тысячелетия) представляет нам только лютню с длинным грифом. Начиная со второй половины второго тысячелетия встречаются лютни самых разных форм — вплоть до выпуклой грушеобразной лютни с коротким грифом.

Аркадио де ЛАРРЕА ПАЛАСИН

(Испания)

ЗИРЬЯБ ИЗ КОРДОВЫ И АРАБО-АНДАЛУЗСКАЯ МУЗЫКА

В истории Испании 1130 год знаменует собой славную дату: после победы в Аурелии кастильцы триумфально входят в Толедо. Древний историк пишет: «Насаждая христианство, они насаждали и свой язык среди всего гражданского плебса... и родные языки плебеев звучали только в сопровождении лютни...». Ихино Англес заключает: «Если каждый пел на своем родном языке, то совершенно очевидно, что здесь речь идет о народной песне».

Мы должны учитывать, что автор говорит о плебсе, то есть народе, и о песнях славления. Это наводит на догадку, что речь шла об эпической песне, текст которой включал стихи на нескольких языках: в меньшей степени — языках христианской цивилизации, и в большей — сарацинской или арабской. Отсюда возникает предположение, что песни состояли из основных строф и рефрена, или припева, и сливались с хором народа — нечто похожее на так называемые «госо» — песни прославления алькальдо.

Историческая значимость Толедо не ограничивается его христианской реконкистой. Его ценность состояла в том, что он был центром распространения культуры, средоточием различных культур, сохраненных в языке тех, кто восхвалял завоевателя: арабов, евреев и христиан. Немного позже Толедо

сюжет, которая хранится в Британском музее в Лондоне. На троне восседает Еа, один из главных аккадских богов. Он является владыкой Абзу, подземного пресноводного океана, где берут начало реки. Еа не только бог плодородия, он считается также создателем человека и богом музыки. Перед ним стоит его двуликий визирь Усму. Между ним и еще одним богом, которого, как и двух других, можно распознать по короне, на скамейке сидит музыкант, играющий на лютне. Из-за крохотных размеров изображения нельзя разглядеть деталей лютни, разве что при сильном увеличении. Музыкант держит лютню с длинным грифом, и хотя корпус лютни неразличим, можно предположить, что это палкообразная лютня с очень маленьким резонатором.

Сюжет второй печати, которая также хранится в Британском музее, во многом схож с изображениями на первой. Очевидно, изображены одни и те же божества с теми же символами. Я могу продемонстрировать лишь фрагмент этого изображения, где виден играющий на лютне музыкант, который сидит между богами на полу. Относящийся к этой фигуре клинописный текст называет его «Ур-ур, музыкант». Левой рукой он зажимает струны на грифе лютни, а правой ударяет по ним (на предыдущем изображении было наоборот). Обе эти роликовые печати впервые документально подтверждают существование в сердце Месопотамии во времена аккадов (между 2350 и 2170 гг. до н. э.) лютни с длинным грифом.

Не только археологи, но и ассириологи внесли недавно новый вклад в исследование истории лютни. Так Анне Драффкорн Килмер привела доказательства с большой вероятностью достоверности, что аккадское слово «ину» и соответствующее шумерское «гу.де» (gudé) означают лютню. Она опирается при этом прежде всего на двуязычный клинописный текст, из которого заимствовано это соответствие. Речь идет о подборе различных предметов в виде палочек, все они изготовлены из дерева, о чем говорит всегда добавленное определение «гиз» («gis» = дерево). Некоторые из этих объектов обозначены в тексте как «производители звука» или «щипковые инструменты». Итак, исходя из клинописных текстов, можно убедительно доказать соответствие этих названий с ранними изображениями лютни... В шумерских текстах из древнего 3 тысячелетия до н. э. имеется много примеров «гуди», обозначенных «гис.гу.де». Так прежде всего из Сулги-гимна В следует, что музыкальный инструмент «гуди» для царя Сулги, который правил около 2000 лет до н. э., нов и был неизвестен, в то время как царь мог играть на многих других инструментах. Это указывает на то, что лютня являлась для шумеров чем-то новым, не принадлежащим к традиционному инструментарию.

В древневавилонский период (1950—1530 гг. до н. э.) этот инструмент был изображен на многочисленных терракотах, которые найдены в десяти самых известных захоронениях Междуречья. В заключение приведу некоторые примеры, демонстрирующие дальнейшее развитие лютни.

На круглой медали из обожженной глины в окружении танцующих изображены музыканты, играющие на лютнях. Две стройные обнаженные женщины стоят лицом друг к другу, молитвенно скрестив руки на животе; три обезьяны, с лентами на шее, спине и груди, расположились треугольником. Между танцовщицами фронтально друг над другом видны два маленьких кривоногих музыканта, играющих на лютнях. По крохотным фигуркам нельзя судить об инструментах и технике игры, разве что о манере игры, которая

не изменилась со времени аккадов. Эта сцена интерпретируется как изображение группы артистов, танцовщиц и музыкантов, показывающих дрессированных обезьян. Но, возможно, это — культовая сцена, что может быть вполне справедливо и в отношении следующего терракотового рельефа с музыкальным сюжетом.

Еще я хочу показать изображение лютни на касситской стеле, которое можно датировать серединой второго тысячелетия до н. э., оно однозначно свидетельствует о том, что к этому времени миграция лютни вышла за границы Междуречья. Изображения лютни встречаются в это время как на рельефах хеттов — горного народа, жившего северо-западнее Месопотамии, так и на многочисленных фресках в Египте. Для Египта период с 1650 по 1541 гг. до н. э. был эпохой гиксосов, владычества иноземных фараонов — представителей группы народов, пришедшей в Египет из Передней Азии и осевшей там. Это может послужить достаточным объяснением появления лютни в Египте в середине второго тысячелетия. К тому же времени относятся и первые оригинальные лютни, найденные в склепах египетских музыкантов, причем удивительно хорошо сохранившиеся, даже с оригинальными струнами из жил.

Таким образом, первая глава истории лютни (до второго тысячелетия) представляет нам только лютню с длинным грифом. Начиная со второй половины второго тысячелетия встречаются лютни самых разных форм — вплоть до выпуклой грушеобразной лютни с коротким грифом.

Аркадио де ЛАРРЕА ПАЛАСИН

(Испания)

ЗИРЬЯБ ИЗ КОРДОВЫ И АРАБО-АНДАЛУЗСКАЯ МУЗЫКА

В истории Испании 1130 год знаменует собой славную дату: после победы в Аурелии кастильцы триумфально входят в Толедо. Древний историк пишет: «Насаждая христианство, они насаждали и свой язык среди всего гражданского плебса... и родные языки плебеев звучали только в сопровождении лютни...». Ихинио Англес заключает: «Если каждый пел на своем родном языке, то совершенно очевидно, что здесь речь идет о народной песне».

Мы должны учитывать, что автор говорит о плебсе, то есть народе, и о песнях славления. Это наводит на догадку, что речь шла об эпической песне, текст которой включал стихи на нескольких языках: в меньшей степени — языках христианской цивилизации, и в большей — сарацинской или арабской. Отсюда возникает предположение, что песни состояли из основных строф и рефрена, или припева, и сливались с хором народа — нечто похожее на так называемые «госо» — песни прославления алькальдо.

Историческая значимость Толедо не ограничивается его христианской реконкистой. Его ценность состояла в том, что он был центром распространения культуры, средоточием различных культур, сохраненных в языке тех, кто восхвалял завоевателя: арабов, евреев и христиан. Немного позже Толедо

стал центром прославленной Школы переводчиков, из которой передавались любому западному христианину знания, полученные арабами у греков, в том числе — труды по теории музыки, математике, физике, химии.

Другой центр культуры, ставший своеобразным мостом между Пиренейским полуостровом и Западом, — Кордова. Именно здесь благодаря Зирьябу возникла первая музыкальная школа на Западе. Это не значит, что в городах испанского халифата до того времени не было известных музыкантов. В королевском дворце Омейядов у Абдеррахмана I пользовалась успехом знаменитая певица Ахва. Аль-Хакиму I принадлежали Алун и Заркун. А у Абдеррахмана II были три певицы из Медины: Фадель, Алам и Калам, а также александрийский певец Абул Уалид.

Нельзя забывать и о том, что, вероятно, существовали и другие центры музыкальной жизни — монастыри Кордовы, — хотя мы о них почти ничего не знаем. Известно, что в них написаны некоторые из так называемых афро-арабских манускриптов. Их музыкальную транскрипцию не удалось до сих пор расшифровать. Отсюда вышли монахи, основавшие монастыри на Севере Испании. Разве литургический характер этой музыки не заставляет нас вспомнить, что ее корни ведут к таким знаменитым именам, как Исидор из Севильи? И еще один важный исторический факт, к которому можно прийти путем дедукции: афро-арабское население, сохранявшее свой язык, должно было породить новый тип арабской песни.

Музыкальная культура Кордовы достигает блестящего развития в начале IX века. Кордова становится как бы полем притяжения знаменитых музыкантов — великих знатоков музыкального искусства и великих исполнителей. Освободившиеся от власти Дамаска и халифатов, они теперь стараются соперничать с городом, откуда их изгнали Аббасиды. И в Кордову приезжает Зирьяб.

Уже известны первоначальные факты его биографии.

Его настоящее имя — Абул Хассан ибн Нафи. Однако он больше известен истории по псевдониму Зирьяб — этот смуглый красавец, обладавший голосом необыкновенной нежности, который современники сравнивали с пением дрозда. Он был учеником и последователем знаменитого Исхака аль-Маусули, придворного музыканта Харуна аль-Рашида, — его имя фигурирует в некоторых рассказах «Тысячи и одной ночи». Представленный своим учителем халифу, Зирьяб завоевал его благосклонность не только искусством пения и виртуозным исполнением на лютне, но и своими нововведениями и усовершенствованиями инструмента (в частности качества струн). Упрек, брошенный халифом аль-Маусули в том, что его раньше не познакомили с юношей, а также чрезмерно пышные почести, оказанные молодому музыканту за его нововведения, вызвали убийственные нападки учителя, боявшегося потерять свое положение при дворе.

Эти нападки оказались столь открытыми и угрожающими, что Зирьяб вынужден был бежать из Багдада и искать убежища в тунисском городе Керуне. Но и здесь он не чувствовал себя в достаточной безопасности и поэтому принял решение обосноваться в Испании, куда его приглашал аль-Хаким I.

Уже находясь в Алхесирасе, Зирьяб получает неожиданное известие о смерти пригласившего его монарха Кордовы. Однако это событие не повлияло на его дальнейшую судьбу, так как новый монарх Абдеррахман II подтвердил

приглашение. Шел 822-й год. Сделав Зирьяба своим фаворитом и советником, монарх назначает ему княжеское жалованье. Музыкант достигает небывалого положения. Согласно версии Петрония, изысканный и необыкновенно эlegantный, Зирьяб стал законодателем мод. Кроме того, он был великим знатоком гастрономии, и один из кулинарных рецептов Зирьяба сохранился до наших дней. Все это имело огромное значение в свое время. Но не в этом, конечно, значимость багдадского музыканта.

Вспомним, что он был приглашен в Испанию потому, что имел славу блестящего музыканта. Как известно из исторических хроник, появление в Испании восточных артистов не было новостью. Но Зирьяб был нечто большее, чем просто исполнитель. В его репертуаре было более десяти тысяч песен, частично собранных Асламом бен Абделазисом. Одновременно он был поэтом, композитором и обладал большими литературными и научными знаниями.

Основа его теории усматривается в теоретических воззрениях аль-Кинди, согласно которым четырем струнам лютни соответствуют четыре настроения или четыре человеческих темперамента. Так, струна зир, окрашенная в желтый цвет, — это желчь, раздражение; вторая струна — красная — кровь; третья струна, белая, соответствует флегматичности и хладнокровию. И, наконец, четвертая, черная — меланхолия. Струна души, красная, как кровь, добавлена Зирьябом. Он расположил ее в центре струн, которые были у прежней лютни. Добавим здесь же, что первая струна была настроена на *до*, вторая — на *соль*, третья — на *ре*, и четвертая — на *ля*.

Отсюда возникла концепция, которая дала рождение великому андалузскому музыкальному монументу — строю из двадцати четырех ладов. Да, чистая теория — существование души помимо настроений человеческого тела — была превращена в техническую реальность. Другие нововведения Зирьяба — удлинение грифа, использование в качестве плектра орлиного пера вместо кусочка дерева, разработка методики искусства пения: вокала, фразировки, лирической декламации. Вводились упражнения по постановке голоса певца, подвижности его челюсти, возгласы «Ах» или «Йа аххам» для развития мощности голоса, исправление дефектов произношения и, наконец, пение со словами.

Но деятельность Зирьяба достигает особенных успехов в разработке порядка «нубы».

Значение этого слова различно в зависимости от времени и места. Для «Китаб-аль-Агани» — это «турно» (или очередность). В королевстве Аббасидов в Дамаске оно означало прослушивание певца с «инчада» (вокальной прелюдии), исполнявшегося не в заранее заданном ритме, но в том ладу, в котором развивается сама песня. Зирьяб установил новый порядок исполнения для певца. Он начинает в медленном движении, затем пение становится все более живым и легким.

Таким образом, уже создается музыкальная школа, и не только вокальная, так как одновременно разрабатывается техника владения лютней и устанавливаются музыкальные нормы, сохраняющие и сегодня основополагающее значение. И сказанного достаточно, чтобы определить историческую миссию, осуществленную нашим музыкантом.

Но его влияние имело гораздо большее значение. И не только потому, что его учение продолжили его сын Обайд и дочери Хамдуна и Алийя, а также его любимый ученик Массабих, но также и потому, что примеру Кордовы

последовали позднее все западные короли. Каждый из них считал для себя честью иметь при дворе собственный оркестр. Аверроэс, родом из Кордовы, пишет: «когда умирает кто-либо из мудрецов в Севилье, то в Кордову посылают для продажи его книги; когда же умирает кто-то из музыкантов в Кордове, то в Севилье продаются его инструменты».

Теперь остановимся на новом понимании или значении слова «нуба». Это уже не просто порядок вступления исполнителя, а чередование ритмов и напевов или мелодий. Так, например, в Магрибе это слово означало традиционную андалузскую музыку — то есть нуба провозглашается наследницей и последовательницей кордовской музыкальной школы Зирьяба.

В Марокко «нуба» слагается из «эмчалии» — оркестровой прелюдии, не подчиненной ритму и не придерживающейся конкретного лада, и из «инчада» — вокальной прелюдии, следующей в свободном ритме, но уже основанной на определенном ладе, — она может быть противопоставлена любой из частей; из «бугии» — оркестровой прелюдии свободного ритма, неотделимой от лада; и из «таучии» — оркестровой прелюдии строго определенного ритма, за которым следует «базит» — медленный ритм, где уже появляются «муахас» и «цехелес», распеваемые хором. Песни исполнялись в ритмах «каймуанифос», «битайи мусаас», «эуддам», «битайи мусус», отличаясь от другого «битайи» более живым ритмом и, наконец, «дарчем» (наиболее легкое движение). Здесь нужно пояснить, что в каждой части есть нарастание мелодии, начиная с самой песни, которая называется «кантара», или мост.

Ритмически менее богатая алжирская нуба насчитывает всего три вида ритмов. Еще более бедна ливийская нуба, впрочем, это касается и формы и других музыкальных компонентов. Пять ритмов или частей насчитывается в тунисской нубе. Здесь стоит пояснить, что мы употребляем слова часть или ритм для того, чтобы указать на ритмико-метрическую комбинацию. Так, марокканский басит идет от $\frac{6}{4} = \frac{2}{4}$ и далее $\frac{4}{4}$.

Я думаю, что теперь можно определить первые элементы, связывающие арабскую и европейскую музыку, хотя, касаясь этой темы, не следует забывать о периоде проникновения музыки северных регионов в романские страны.

Возникает, естественно, вопрос, почему выдающиеся качества Зирьяба не оказали большого влияния в свое время?

Кордова, как и вся Андалузия, составляла часть Испании, которая в целом была романской и средиземноморской страной: народ ее обладал необыкновенно богатым песенным творчеством, как мы знаем по хроникам Сан Исидоро. Песни были одnogолосными, отличались мелизматически богатой мелодией и краткостью. Очевидно, что эти характеристики совпадают с отличительными чертами арабской музыки.

Следует признать необычайную широту влияния и распространения арабской музыки в пространстве и времени. Что касается пространства, то имеются в виду средиземноморские страны, особенно Сирия и Византия, внесшие большой вклад в развитие искусства. Того искусства, в котором синтезировались эллинская и романская культуры (или римская культура) — с ними Испания, омываемая тем же самым морем, имела постоянную связь. Естественно, это касается и музыки, по крайней мере литургической, как поясняет Ихинио Англес, признающий в испанской литургии и семиографии восточные и византийские элементы.

Итак, эволюция арабской музыки такова: казид, тасмит, квартет мураббаа. И, наконец, создание новой формы, о которой Д'Эрланже пишет: «Благодаря этому важнейшему нововведению поэты мусульманской Андалузии из подражателей превратились в последователей своих древних предшественников — поэтов арабских стран Востока».

Отметим, что часто говорится только о поэтах и поэзии, тогда как на самом деле имеются в виду песни и те, кого мы сегодня называем композиторами. Другими словами, творцы песен.

Новой формой была муачаха, которую, согласно Ибн Халдуну, избрал в XI веке Обада аль-Кассас, родившийся на границе с Кордовой. Муачаха сопровождала народную песнь цехел, яростным защитником которой был Ибн Гусман, родившийся ровно через век после создателя муачахи.

Таким образом, мы видим, что семя, брошенное Зирьябом, дало блестящие плоды, ибо новая форма песни перешла на Восток и завоевала его. Это — благотворный пример взаимодействия двух культур. С Востока на Запад проникли труды, обосновавшие теоретические основы арабской музыки. Запад внес нечто свое, что произвело настоящую революцию в арабской музыке. В чем оно состояло?

Мендес Пидаль пишет: «„Муачаха“ включала три революционных новшества. Первое: она была написана не длинными стихами, а короткими, которые соответствовали метрической системе арабского стихосложения. Второе: стихи группировались в строфы с различными рифмами, в то время как классическая версия арабского стихосложения была монорифмовой. И, наконец, поэзия арабского литературного языка смешивалась частично с народной поэзией, созданной либо на арабском простонародном языке, либо на языке, загрязненном влиянием языков христиан». Добавим, что помимо афро-арабских харчас, которые включали «христианизмы», стоит упомянуть о цехел. Добавим также, что этот смешанный язык, вероятнее всего, фактически соответствовал двуязычию.

Итак, мы сталкиваемся с еще одним, новым для нас понятием «харча». Уделим внимание харча, так как она составляет тот фундамент, на основе которого рождается муачаха.

Харча — короткий куплетик, произносимый в конце муачахи. Важность харчи состоит в том, что она определяет рифму последней строфы, которая позволяет закончить муачаху словами «сказал», «пропел» или им подобными. Вспомним, что первые «харча» были обнаружены Мильясом Вальмикроса в стихах иудейских авторов, а затем Стерном — у арабских поэтов. Гарсиа Гомес писал: «Как явствует из текстов, „муачаха“ появляется в первые годы царствования Абдеррахмана III. Это была поэма, просто предназначенная для обрамления „харчи“, песня чуждая и архаичная».

Чоттин поясняет, что как муачаха, так и цехел основаны на метрических изменениях, не имеющих сходства с классической арабской метрической системой стихосложения, что свидетельствует об их генетической связи с народным искусством. Больше того, о том, что они родились из народной песни с припевом, где припев или рефрен — ритмический центр песни, определяющий и ее мелодию. Так, Чоттин добавляет: «Сразу же возникает мелодическая структура, рожденная этими строфами в изменяющихся стихах: каждому стиху и его рифме соответствует и мелодическая фраза. Отсюда возникает настоящее

развитие, которое возвещает появление современного инструментального стиля и объясняет доминирующую роль оркестра».

Тот факт, что происхождение новой арабской поэзии связано с музыкой, уже доказан. Романсы харча были одновременно афро-арабскими, европейскими и арабскими. Одна и та же «харча» могла быть использована двумя различными поэтами или двумя арабскими поэтами и одним европейским. Мендес Пидаль приходит к следующему заключению: «Эти песни (харчи) ... исполнялись, вернее, пелись всеми жителями Андалузии на всей ее территории». Какой же должна была быть эта песня? Гарсия Гомес пишет: «Любой испанист это поймет, если сказать, что «харча» совершенно аналогична «вильянсико» — старинной испанской песне, песне народной, обычно исполняемой в рождественские праздники».

Перейдем теперь к этому типу песни.

Общепринято переводить сегодня «вильянсико» как рождественскую песню, но на самом деле она нечто большее, чем рождественская песня. Коваррубиас, испанский лексикограф, писал в начале XVII века, что вильянсико — песнь, которую поют все вильянцы в часы досуга и пиршеств, и добавляет при этом, что в подражание этой песне вильянцы создали другие типы «вильянсико» — для исполнения и в среде аристократов, и во время больших церковных празднеств.

Об этом сообщается в одной из исторических хроник о восшествии на престол в Толедо короля Альфонсо. Все, в том числе народ, пели песню на своем языке (под народом здесь понимаются вильянцы). Это заставляет нас согласиться с Дамасо Алонсо. Авторы стихов, написанных на смешанном языке, которых мы знаем, записали в своих харча песни, уже существовавшие в народных хоровых традициях. Песни эти двуязычны.

В одном из риторических трактатов XVIII века, то есть эпохи, когда вильянсико уже утратило, в основном, популярность в народе и исполнялось не в королевских дворах и дворцах грандов, а только в церквях и соборах, этот жанр характеризуется как «куплет, который слагается только для того, чтобы его пели». Тем самым подтверждается неоспоримость его музыкального характера. Устанавливается композиция: начало и конец, заключающиеся рефреном.

С уходом мусульман из Испании исчезли музыканты, культивировавшие арабско-андалузское искусство. В Ливии, Тунисе, Алжире и Марокко оно сохранилось и продолжает развиваться сегодня с большей или меньшей степенью верности древним традициям, на которые в течение веков влияли модели, привнесенные из других источников, в большинстве своем — восточных.

Придворная музыка исчезла в Испании с тех пор, как Кортесы перестали поддерживать оркестры. Но так как вильянсико предполагает высокий уровень мастерства, на основе которого сформировались муачаха и цехел, не меньшую роль она сыграла и в судьбе испанской музыки, такой далекой сегодня от музыки восточной, что кажется, будто ее источник питался от земель более северных. До XVII века в придворном вильянсико и до начала XIX века в литургии структура и название вильянсико оставались теми же самыми.

Итак:

1. С прибытием Зирьяба в Кордову в 822 году и с созданием школы на Западе появляется первый центр музыкального образования.
2. Несколько позже в творчестве Обада аль-Кассаса, согласно Ибн Халду-

ну, или раньше, в творчестве Мукаддема Ибн Муафера рождается муачаха с предшествующими ей формами «вильянсико» — популярной народной песни, распространенной по всей Андалузии и общей для христиан, мусульман и иудеев.

3. Создается музыкальная почва для взаимосвязи культур, начало которой положила Кордова, обогатив бедную в те времена западную культуру. Позднее благодаря созданию выдающейся Школы переводчиков здесь развивается наука (включая и достижения греческой науки и культуры).

Эрна ГЕЙЗЕР
(Таджикистан)

ПУТИ ОСВОЕНИЯ МАКОМНОЙ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ТАДЖИКСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Традиции Шашмакома привлекали внимание таджикских композиторов на протяжении всей истории развития профессионального музыкального искусства. На этапе становления музыки профессиональных (в европейском понимании) форм и жанров макомная традиция осваивалась прежде всего в жанрах, связанных с поэтическим текстом, что обусловлено во многом природной вокальностью таджикского монодического искусства и его неразрывной связью с классическим стихосложением. В этом плане показательны эмоционально-образная сфера и мелодико-интонационный язык опер «Комдэ и Модан» З. Шахиди и «Рудаки» Ш. Сайфиддинова, а также пьес для голоса с симфоническим оркестром — «Поэмы о Рудаки» (на сл. Дехлави) Ш. Сахибова, «Поэмы» (на сл. Бедиля) Ф. Шахобова и М. Цветаева, «Ушшок» (на сл. Рудаки) Ш. Сайфиддинова. Классическими музыкальными традициями вдохновлены лучшие образцы романсовой лирики 40—50-х годов: «Эй, мох» («О, лунолика!»), сл. народные) Ф. Шахобова, «Эй сузи сина» («Печаль души», сл. Хилоли) и «Эй, сорбон!» (сл. Саади) З. Шахиди.

Следующий этап освоения макомной традиции — включение ее в сферу «чистого» симфонизма и камерно-инструментального творчества. Он чрезвычайно важен, ибо, по словам критики, именно «в этой сложной и проблемной сфере современного творчества особенно остро отражается процесс синтеза-рождения национальных образно-интонационных истоков со стремительно усложняющимися средствами композиционной техники»¹.

К настоящему моменту возможно говорить о существовании нескольких путей, по которым идет симфонизация макома. Один из наиболее ранних — путь обработки тех или иных номеров макома (например, ряд макомных обработок И. Рогальского, «Уфар» М. Цветаева). Несколько позже подлинными мелодиями стали активно вовлекаться в процесс симфонического развития и служить воплощению новых художественных концепций. Заметная веха на этом

¹ Вызго-Иванова И. Пути постижения творческого наследия // Сов. музыка. 1979. № 10. С. 35.

развитие, которое возвещает появление современного инструментального стиля и объясняет доминирующую роль оркестра».

Тот факт, что происхождение новой арабской поэзии связано с музыкой, уже доказан. Романсы харча были одновременно афро-арабскими, европейскими и арабскими. Одна и та же «харча» могла быть использована двумя различными поэтами или двумя арабскими поэтами и одним европейским. Мендес Пидаль приходит к следующему заключению: «Эти песни (харчи) ... исполнялись, вернее, пелись всеми жителями Андалузии на всей ее территории». Какой же должна была быть эта песня? Гарсия Гомес пишет: «Любой испанист это поймет, если сказать, что «харча» совершенно аналогична «вильянсико» — старинной испанской песне, песне народной, обычно исполняемой в рождественские праздники».

Перейдем теперь к этому типу песни.

Общепринято переводить сегодня «вильянсико» как рождественскую песню, но на самом деле она нечто большее, чем рождественская песня. Коваррубиас, испанский лексикограф, писал в начале XVII века, что вильянсико — песнь, которую поют все вильянце в часы досуга и пиршеств, и добавляет при этом, что в подражание этой песне вильянце создали другие типы «вильянсико» — для исполнения и в среде аристократов, и во время больших церковных празднеств.

Об этом сообщается в одной из исторических хроник о восшествии на престол в Толедо короля Альфонсо. Все, в том числе народ, пели песню на своем языке (под народом здесь понимаются вильянце). Это заставляет нас согласиться с Дамасо Алонсо. Авторы стихов, написанных на смешанном языке, которых мы знаем, записали в своих харча песни, уже существовавшие в народных хоровых традициях. Песни эти двуязычны.

В одном из риторических трактатов XVIII века, то есть эпохи, когда вильянсико уже утратило, в основном, популярность в народе и исполнялось не в королевских дворах и дворцах грандов, а только в церквях и соборах, этот жанр характеризуется как «куплет, который слагается только для того, чтобы его пели». Тем самым подтверждается неоспоримость его музыкального характера. Устанавливается композиция: начало и конец, заключающиеся рефреном.

С уходом мусульман из Испании исчезли музыканты, культивировавшие арабско-андалузское искусство. В Ливии, Тунисе, Алжире и Марокко оно сохранилось и продолжает развиваться сегодня с большей или меньшей степенью верности древним традициям, на которые в течение веков влияли модели, привнесенные из других источников, в большинстве своем — восточных.

Придворная музыка исчезла в Испании с тех пор, как Кортесы перестали поддерживать оркестры. Но так как вильянсико предполагает высокий уровень мастерства, на основе которого сформировались муачаха и цехел, не меньшую роль она сыграла и в судьбе испанской музыки, такой далекой сегодня от музыки восточной, что кажется, будто ее источник питался от земель более северных. До XVII века в придворном вильянсико и до начала XIX века в литургии структура и название вильянсико оставались теми же самыми.

Итак:

1. С прибытием Зирьяба в Кордову в 822 году и с созданием школы на Западе появляется первый центр музыкального образования.
2. Несколько позже в творчестве Обада аль-Кассаса, согласно Ибн Халду-

ну, или раньше, в творчестве Мукаддема Ибн Муафера рождается муачаха с предшествующими ей формами «вильянсико» — популярной народной песни, распространенной по всей Андалузии и общей для христиан, мусульман и иудеев.

3. Создается музыкальная почва для взаимосвязи культур, начало которой положила Кордова, обогатив бедную в те времена западную культуру. Позднее благодаря созданию выдающейся Школы переводчиков здесь развивается наука (включая и достижения греческой науки и культуры).

Эрна ГЕЙЗЕР

(Таджикистан)

ПУТИ ОСВОЕНИЯ МАКОМНОЙ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ТАДЖИКСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Традиции Шашмакома привлекали внимание таджикских композиторов на протяжении всей истории развития профессионального музыкального искусства. На этапе становления музыки профессиональных (в европейском понимании) форм и жанров макомная традиция осваивалась прежде всего в жанрах, связанных с поэтическим текстом, что обусловлено во многом природной вокальностью таджикского монодического искусства и его неразрывной связью с классическим стихосложением. В этом плане показательны эмоционально-образная сфера и мелодико-интонационный язык опер «Комдэ и Модан» З. Шахиди и «Рудаки» Ш. Сайфиддинова, а также пьес для голоса с симфоническим оркестром — «Поэмы о Рудаки» (на сл. Дехлави) Ш. Сахибова, «Поэмы» (на сл. Бедиля) Ф. Шахобова и М. Цветаева, «Ушшок» (на сл. Рудаки) Ш. Сайфиддинова. Классическими музыкальными традициями вдохновлены лучшие образцы романсовой лирики 40—50-х годов: «Эй, мох» («О, лунолика!»), сл. народные) Ф. Шахобова, «Эй сузи сина» («Печаль души», сл. Хилоли) и «Эй, сорбон!» (сл. Саади) З. Шахиди.

Следующий этап освоения макомной традиции — включение ее в сферу «чистого» симфонизма и камерно-инструментального творчества. Он чрезвычайно важен, ибо, по словам критики, именно «в этой сложной и проблемной сфере современного творчества особенно остро отражается процесс синтеза национальных образно-интонационных истоков со стремительно усложняющимися средствами композиционной техники»¹.

К настоящему моменту возможно говорить о существовании нескольких путей, по которым идет симфонизация макома. Один из наиболее ранних — путь обработки тех или иных номеров макома (например, ряд макомных обработок И. Рогальского, «Уфар» М. Цветаева). Несколько позже подлинные мелодии стали активно вовлекаться в процесс симфонического развития и служить воплощению новых художественных концепций. Заметная веха на этом

¹ Вызго-Иванова И. Пути постижения творческого наследия // Сов. музыка. 1979. № 10. С. 35.

пути — созданная в 60-е годы симфоническая поэма Ф. Шахובה, Ш. Сахибова и Ю. Тер-Осипова «Сегох». В поэме используется ряд номеров из вокального раздела макома «Сегох», причем мелодический материал цитируется почти без изменений².

Ладоинтонационный строй, структурные и ритмические особенности оригинального материала определяют эмоционально-образную сферу произведения — сдержанного, философски-углубленного характера с экзотическими порывами в момент напряженно звучащих кульминаций, но, в целом, отличающегося какой-то особой этической чистотой и строгостью. Подобный тип образности в связи с восточной профессиональной музыкой удачно охарактеризован Н. Шахназаровой: «Перед нами — искусство состояний, а не динамических столкновений и диалектического становления»³.

Пять номеров из вокального раздела макома «Сегох» — Сарахбор, Тарона 2, Тарона 3, Тарона 6 и Тарона 7 — следуют друг за другом без перерыва. Связанные природой используемого тематизма, логикой развертывания содержательной сферы, демонстрирующей слушателям различные грани одного и того же образа, и логикой тонально-гармонических связей, части складываются в единое конструктивное целое. Вместе с тем они разнятся между собой благодаря темповым, ладотональным и метроритмическим сдвигам и образуют внутри поэмы своего рода «министруктуры». Так, вслед за углубленной философской лирикой *Andante* следует оживленно-приподнятое *Allegretto*, напряженный драматизм последующего эпизода *Andante*, подчеркнутый упругим ритмогармоническим сопровождением в характерном размере $\frac{6}{4}$ ($\frac{2}{4}$ — $\frac{4}{4}$), оттеняет прозрачной скерцозной фактурой *Allegretto* танцевального характера. Замыкающее поэму *Moderato* благодаря кратким реминисценциям из предыдущих разделов и экономности фактуры приобретает функции заключительного резюме. Объединение в конструкции поэмы медленных частей и быстрых, с чертами танцевальности, отражает одно из коренных свойств формообразования в циклических жанрах национального наследия.

«Буквальное» следование макомному материалу обусловило тип развития тематизма, которое происходит в рамках структуры, заданной материалом, по принципу вариантности и секвентности. Напряженное восхождение к аутждам и длительное их интонирование сменяется разрежением фактуры и возвращением к исходной образности. Развитию исходного материала способствует также красочность сопоставлений разных инструментов и групп инструментов, освещение тематизма различными регистровыми и тембральными сдвигами.

Гармонизация поэмы довольно проста: унисонные проведения на фоне выдержанных органых пунктов и усуйей сочетаются с аккордами кварто-квинтовой структуры, а в кульминациях — с полнозвучными аккордами терцового строения и септаккордами. Строгая диатоника определяет преобладание плагальных связей. Прозрачность оркестровки и фактуры подчинена задаче —

² Имеющийся у нас образец авторской расшифровки одного из вариантов данного макома, любезно представленный одним из авторов — Ю. Г. Тер-Осиповым — позволяет утверждать этот факт.

³ Шахназарова Н. О двух типах музыкального профессионализма в контексте культуры // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. — Ташкент, 1981. С. 18а.

максимально сохранить мелодическое начало, присущее традиционной монодии. Стремление к протяженности мелодической линии сочетается с тембровофонической трактовкой вертикали, оттеняющей образно-смысловые функции горизонтали.

В приемах изложения тематизма, методах его развития и в некоторых особенностях оркестровки можно усмотреть аналогии с опытом претворения азербайджанского мугама в симфоническом мугаме Ф. Амирова «Шур». Однако сочинение азербайджанского композитора отличается более ярким и контрастным сопоставлением тематизма, что, очевидно, обусловлено самой природой азербайджанского мугама, а также пышным и изобретательным «нарядом» оркестрового письма.

Продолжая традиции, заложенные авторами «Сегоха», Ф. Бахор в макоме для симфонического оркестра «Наво» (1980 г.) как бы демонстрирует свое, индивидуальное прочтение традиционного жанра.

Маком «Наво» Ф. Бахора основан на «блоке» номеров из вокального раздела одноименного макомного цикла (Сарахбор, Тарона 1, Тарона 2, Тарона 3 и Тарона 4). Весь музыкальный материал партитуры вырастает из единого интонационного зерна и последовательно развивается вариантно-вариационным путем.

Принцип мелодического развития музыкального материала в этой свободной, импровизационно-вариантной композиции получает еще более последовательное выражение. Композитор почти полностью отказывается от гомофонно-гармонического сопровождения (за исключением кульминационного раздела), ограничиваясь красочными оркестровыми «мазками», которые время от времени как бы «прорезают» унисонную музыкальную ткань, и длительно удерживаемыми педалями.

Симфонический маком открывается «чистым» унисоном, постепенно обрастающим подголосками и каноническими имитациями. Сильной динамизации музыкальный материал подвергается в кульминационном разделе (Тарона 3), где он, наконец, гармонизуется и заполняет собой все звуковое «пространство» партитуры. Заканчивается «Наво», как и начинался, унисоном.

Авторская интерпретация проявляет себя в конструктивной организации материала (свободной перекомпоновке или сокращении количества построений в номерах, при которых, однако, сохраняется его лирико-созерцательный, а порой и эпический смысл), в красочных ладотональных сдвигах, приемах глиссандирования и оригинальной мелизматике, призванных как бы имитировать нетемперированность звучания приема «нола» (из практики народного исполнительства).

Творчество композиторов Таджикистана убеждает в том, что традиции Шашмакома, вопреки мнению, высказанному И. Вызго-Ивановой на страницах журнала «Советская музыка»⁴, представляют не менее богатые возможности для создания столь своеобразного жанра, как «симфонический маком», чем азербайджанский мугам.

Особенно широко в современной таджикской музыке представлен метод симфонической разработки структурных закономерностей и стилистических

⁴ Вызго-Иванова И. Пути постижения творческого наследия // Сов. музыка. 1979. № 10. С. 36.

особенностей жанров профессиональной музыки устной традиции, что проявляется в цитировании оригинальных мелодий или характерных попевок, в способах структурного развертывания тематизма и в принципах формообразования, в использовании определенного типа фактуры и т. п.

Описываемый путь характерен для ряда симфонических произведений различных лет, начиная от первых, еще робких и несовершенных попыток оформления «макомного» тематизма в конструкции сонатного Allegro (симфонические поэмы «Бузрук» З. Шахиди и «Маком» Я. Сабзанова) и кончая симфониями конца 60—70-х годов, в которых наблюдается более органичное воплощение элементов традиционного жанра, а порой и своеобразие конструкции, определяемой особенностями музыкального материала (Симфония для струнных и литавр Д. Дустмухамедова, «Героическая симфония» А. Салиева, «Симфония макомов» З. Шахиди, Симфония «Бузург» Ф. Бахора, Симфоническая поэма «Празднество» и симфония «Таджики» Т. Шахиди).

Так, в Симфонии для струнных и литавр Д. Дустмухамедова в качестве второй темы побочной партии (первая часть) использована классическая народная мелодия «Муноджот», сопровождаемая контрапунктической имитацией в четырех голосах. Элемент разработанности в изложении тематизма обуславливает значительное накопление динамики — аналогично тому, как это происходит в жанрах традиционной монодии, где динамизация и драматизация образности черпает ресурсы из логики движения и развития самой монодии без вмешательства «внешних сил» (т. е. без наличия контрастирующей образной сферы). Накопление динамизма выливается в генеральную кульминацию на стыке экспозиции и разработки. Использование в кульминации тематизма вступления с его величавой патетикой переключает образность в новую сферу. Подобный прием родствен принципам монодического формообразования (явление в аудже «намуда» — мелодического построения из другого макома).

Конкретная образная программа определила особенности «Героической симфонии» для струнных, фортепиано и литавр А. Салиева. Симфония посвящена памяти первых комсомольцев Таджикистана и воплощает в себе суровый и драматический дух становления Советской власти в республике. Драматургический замысел автора обусловил «перемоделировку» соотношения частей сонатно-симфонического цикла. Так, лирико-драматические и скорбно-патетические образы сосредоточены в первой («Пробуждение») и третьей («Бессмертие») частях. Быстрая вторая часть («Борьба») — сонатное Allegro — отмечена динамикой движения и контрастна по отношению к первой и третьей частям. Подобное распределение семантических и драматургических функций отражает типичное соотношение образных сфер в макомных циклах (аналогичное явление в узбекском симфонизме 70-х гг. описано в работах Н. Янов-Яновской, Н. Кадыровой и др.).

Характерная особенность первой части — становление и постепенное развертывание одной образной сферы и одной темы. Очевидное разграничение мелодической линии на «тему» и ее «развитие» смягчается размытием границ между построениями, на что указывает отсутствие четко оформленных кадансов. Подобная непрерывность, текучесть мелодического начала и всей фактуры оркестра ассоциируется с принципами развития в народно-классической музыке, для которой характерна непрерывная процессуальность в становлении и развертывании тематизма.

Одним из наиболее показательных сочинений в плане воплощения национальных принципов структурного развертывания тематизма с тенденцией к его разработке и преобразованию исходной образности является «Симфония макомов» З. Шахиди (1978 г.). Она решена в свободной одночастной форме с чертами сонатности. По жанровым признакам — это скорее симфоническая поэма, нежели симфония, что дает простор для авторской фантазии, непринужденности высказывания, гибкости формы, где естественно сочетаются европейские принципы сквозной композиции и сонатности с импровизационными методами развертывания макомной композиции.

Не прибегая к цитированию образцов традиционного жанра, З. Шахиди активно и свободно обращается с элементами макома, стремится выявить в нем потенции для симфонического развития.

В образной концепции «Симфонии макомов» сопоставляется и сталкивается углубленная философская лирика и грациозная танцевальность. Сопоставление столь различных сфер имеет глубокие корни в народном музыкальном искусстве и получило своеобразное творческое преломление почти во всех значительных произведениях таджикских композиторов, в частности опосредованно проявилось в упоминавшейся уже симфонической поэме «Сегох». Однако у Шахиди эти образные сферы не только сопоставляются по принципу контраста, но модифицируются и трансформируются по законам европейской классической драматургии. Углубленная философская лирика, подчеркнутая первоначальным монологическим изложением, трансформируется в обобщенно-драматический образ (музыка отмечена скорбными ламентозными интонациями). Жанрово-танцевальная вторая тема в процессе развития синтезируется с главной партией и омрачается в конце произведения. Остродинамичная реприза, на наш взгляд, выполняет особую функцию вторжения современности в развитие традиционной образности, сопоставления разных эстетических систем. Синтез главной и побочной партий в теме-монологе, заканчивающей симфонию, утверждает диалектическое единство различных образных сфер. В то же время появление исходного тематизма в трансформированном виде — это и напоминание о непреходящей ценности народных художественно-эстетических идеалов, не подверженных испытаниям времени с его бурными катаклизмами.

Прямых заимствований из народно-профессиональной музыки или фольклорных жанров нет и в партитуре симфонии «Гаджики» Т. Шахиди (1978 г.). Традиции Шашмакома трактуются композитором достаточно широко и обобщенно, начиная от характера изложения тематизма и кончая структурно-композиционными особенностями. Весь многоликий и изменчивый тематизм вырастает из начальной секундовой интонации вступления, в свою очередь, как бы предвосхищенный оркестровой педалью малосекундового строения. Дальнейшее развитие и темы вступления, и других тем симфонии, определяется поступенным продвижением по горизонтали, поддерживаемой диссонирующими секундовыми комплексами вертикали, что сообщает звучанию своеобразный сонорный колорит. (В связи с этим целесообразно напомнить о характерных чертах традиционной монодии — поступенности движения и секундовой связи тонов.)

Вариантно-вариационный метод развития тематизма приводит к качественному преобразованию тем. Выросшие из единого интонационного «зерна» путем метроритмических изменений, высотной переменности ступеней лада (термин

Г. Головинского), смене темпа, метра и типа фактуры, они определяют «автономность» контрастных разделов внутри одночастной формы. Так возникают первые сопоставления: импровизационно-протяжные, медленные эпизоды и поочередно то грациозно-танцевальные, то маршевые разделы. Жанровый и темповый контраст разделов, объединяемых ладово-интонационной общностью, имеет аналог в инструментальных разделах макамов. Т. Шахиди возводит эту особенность в принцип построения всей формы, в результате чего возникает оригинальная контрастно-составная композиция.

Идейный замысел симфонии «Таджики», вдохновленный конкретной программой — одноименной книгой академика Б. Гафурова — раскрывается через обобщенный и в то же время многогранный образ народа. Логика движения и трансформации тематизма определила логику развития образности — от эпически-повествовательного вступления до всенародного шествия в финале.

Рамки сообщения, к сожалению, не позволяют остановиться на образцах, созданных таджикскими композиторами в других жанрах, а также на недостатках, присущих некоторым из рассмотренных сочинений. Они не все равноценны по художественным достоинствам. Однако важно подчеркнуть вполне определенное разнообразие творческих методов в освоении «макомной» традиции, что свидетельствует о поступательном движении таджикской профессиональной музыкальной культуры.

Аскарали РАДЖАБОВ
(Таджикистан)

К ИСТОКАМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ НАРОДОВ СРЕДНЕГО ВОСТОКА

(на основании сведений из источников IV—VI вв.)

Большую роль в духовной жизни народов Среднего Востока играют богатые музыкальные традиции, которые передавались от поколения к поколению в течение многих веков и донесли до наших дней высокие художественные достижения музыкальной культуры древности.

Известно, что выдающиеся ученые средневековья Ближнего и Среднего Востока — Абу Наср аль-Фараби (873—950), Абу Али ибн Сино (890—1037), Котиби Хоразми (910—980), Абу Мансур Тохир ибн Зейла (990—1048) — в научно-теоретических трактатах разрабатывали важнейшие вопросы средневековой музыкальной науки. Они показали истоки и процессы развития музыки, сведения о которых, в свою очередь, почерпнули из письменных источников на древнем персидско-таджикском языке¹.

¹ Андарз-и Хосров-и Кубодон. — Техрон, 1329 г. х.; Мазди Ясна. Таълифи Мухаммад Муъмин. — Техрон, 1337 г. х.; Фарханги пахлавик. Таълифи Фарахванш. — Техрон, 1346 г. х. См. также: Артур Кристенсен. Эрон дар замони сосониён. — Техрон, 1337 г. х.; Саид Нафиси, Таърихи тамаддуни Эрони Сосони. — Техрон, 1337 г. х.; Баркашли Маъди, Мусики давраи сосониён. — Техрон, 1346 г. х.; Али Сомй. Тамаддуни Сосони. Ч. 1. — Техрон, 1337 г. х.; Манзумаи дарахти асурик. — Техрон, 1329 г. х.; Чалолиддин Хумой Исфаҳонӣ. Таърихи адабиёти Эрон. Ч. 1 — Табриз, 1348 г. х.

Источники IV—VI вв. до сих пор не были объектом специального исследования отечественных и зарубежных ученых. В центре внимания большинства исследователей оказались в первую очередь трактаты о музыке и главы, посвященные вопросам музыкальной науки, в трудах широко известных ученых Востока — аль-Фараби, Ибн Сины и некоторых других, а также общие процессы развития музыкальных воззрений периода IX—XI вв. Поэтому одной из актуальных проблем исследования музыкальной культуры народов Среднего Востока является изучение дошедших до нашего времени письменных источников эпохи Сасанидов (III—VII вв.).

Из сведений, почерпнутых в них, известно, что в эпоху Сасанидов (224/226—651) интенсивно развиваются все области культурной жизни, в том числе и музыкальное искусство. Именно в этот период созданы такие историко-литературные, философско-дидактические труды, как «Карнамак Арташир Папакан» («Книга деяний Ардашира Бабакана»), «Хосров Каватан у ритак» («Хосров — сын Каватана и паж»), «Андарз Хосров Каватан» («Назидание Хосрова Каватана»), «Авайаткари Зариран» («Память о Заририде») и ряд других. Главы и специальные разделы о музыке включены в такие произведения, как «Хосров Каватан у ритак», «Матагдани хазар датестан» («Книга о тысяче вопросов»), «Манзумаи дарахти Асурик» («Дерево Асурик»), «Фараханги пахлавик» («Пехлевийский словарь») и др.

В письменных источниках IV—VI вв. значительное место отведено описанию различных музыкальных инструментов, бытовавших в эпоху Сасанидов. Так, в книге «Хосров Каватан» («Хосров — сын Каватана») говорится о нае, лютне, индийской лютне (вина), чанге, барбате, танбуре, винканоре (разновидность кануна), андаруе (разновидность чанга), рубабе, гиджаке (а также и о других струнных, плектрных и смычковых инструментах), чамбаре (разновидность бубна) и табле. Кроме основных инструментов упоминаются их разновидности, а также красочно описывается значение каждого инструмента в музыкальной практике и в быту².

Все музыкальные инструменты разделены на три основные группы: духовые, струнные и струнно-смычковые, ударные. Дается подробная характеристика некоторых ударных и духовых инструментов, используемых, в основном, во время военных баталей (например, табла — большого барабана — сопровождавшего войска на поля сражений или приветствовавшего их во время приемов сасанидским царем, табиры — разновидности барабана, бука — разновидности горна с шумовым эффектом, карная, сурная и других)³.

Особое внимание уделялось описанию звучания различных инструментов. В качестве примера можно привести содержание диалога между Хосровом и пажем, где подробно охарактеризованы многие музыкальные инструменты и специфические особенности их звучания, украшения, применяемые во время исполнения певцами (мужчинами и женщинами — разные). Наиболее приятными с точки зрения акустики и силы эмоционального воздействия Хосров считает все разновидности струнных инструментов, так как они способны вызывать самые трогательные чувства у слушателей.

² Бундахишни Эронӣ.— Техрон, 1349 г. х.; Фарҳанги пахлавик.— Техрон, 1346 г. х.; Тафсири Авесто ва гарджумаи готҳо.— Техрон, 1348 г. х.; Манзумаи Дарахти Асурик.— Техрон, 1329 г. х.

³ Абулқосим Фирдавӣ. Шохнома (в девяти томах).— Душанбе, 1964—1969. Андарзи Хосрови Қубодон. С. 8—11.

Далее Хосров дает характеристику певческим голосам, при этом подчеркивает, что женские голоса — более музыкальные и эмоционально окрашены: «...Женские голоса очень трогательны и музыкальны, особенно голоса молодых певиц, высокая тессitura женских голосов возникает от чисто носовой манеры исполнения...»⁴. По мнению Хосрова, женские голоса близки по качеству звучания четырехструнному чангу и благозвучному двухструнному танбуру (в том случае, если певица поет нежно и в благородной манере). В исполнении женщин приятно слушать такие мелодии и песни, как: «Исфаханик», «Нишобурик», «Наховандик»⁵, поскольку они специально созданы для женских голосов. Из всех певческих стилей он особенно выделяет «зананик» (т. е. «женский стиль», в котором можно наилучшим образом выявить все качества голоса и оттенки исполняемой музыки).

Не менее интересны и другие диалоги Хосрова Каватана и пажа. В них дается характеристика музыкально-теоретических воззрений и музыкальной практики в IV—VI вв. и история их развития.

Наиболее полно эта тема освещена в других источниках данного периода, а именно: «Траникнамак» («Книга песен»), «Фраханги пахлавик» («Пахлевийский словарь») и «Андарз Хосров Каватан». В них перечисляются музыкальные инструменты, музыкальные жанры, циклические песни и мелодии, например, «Срот-и Хусравоник» («Царское песнопение»), «Равошин» («Песни без слов»), патвожа, чома, «Уромани», «Локуи» (т. е. циклические песни с рифмованным прозаическим текстом, соответствующие размеру мафоилун, мафоилун, фабулун, называемому мутакориб). Кроме того, приводятся тексты некоторых циклических песен, посвященных разным событиям и важным историческим датам.

Велико значение изучаемых нами письменных источников⁶ при расшифровке и выяснении происхождения музыкальных терминов. Сопоставляя термины в трудах IV—VI вв. со средневековой музыкальной терминологией, можно достаточно ясно представить себе развитие музыкальной культуры народов Среднего Востока. В этом смысле особый интерес представляет «Фарханги пахлавик». В процессе изучения названных источников нам удалось выявить более трехсот музыкальных терминов, которые сохранились почти неизменными в художественно-исторических и музыкально-теоретических трактатах IX—XIII вв. Например, бож — исполнение части религиозной песни особенно музыкальным и проникновенным голосом, замзам — тихое, неназойливое пение, гавожа — вокально-инструментальное сопровождение, аваз — голос, звук, лад, аваз расохтан — пение, аккомпанирование, оваханг — однообразный, наивный, простая манера пения, афранг — украшения, мелизмы, банчак — нестройное, неблагозвучное, ванчаквочик — игра на вине, барбут — лютня, барбутсрай — лютнист, гасангоф — часть, раздел из гаты, гас — место, расположение лада, песни или мелодии, гах — место, местонахождение исполняемой мелодии и др.⁷

Особое внимание уделено художественно-эстетическим и этическим законам музыкального искусства, в частности в диалоге между Хосровом и пажем —

⁴ Там же. С. 11.

⁵ Андарзи Хосрови Кубодон. С. 11.

⁶ Ибн-ал-Надим, Ал-фехраст, ал-Қаҳира, 1927; Абу Туроб Розони, Шеър мусиқи ва созу овоз... — Техрон, 1346 г. х.; Фарҳанги намӯҳои Авесто. Ч. 1—2. — Техрон, 1348 г. х.; Пуле миёни шетъери форси... — Техрон, 1332 г. х.

⁷ Фарҳанги пахлавик. С. 1—40; Мазди Ясна. С. 147.

в трудах «Хосрав Каватан и паж» и «Назидание Хосрова Каватана». Например, Хосрову принадлежит следующее высказывание: «...Когда слушаешь мелодии и песни, пробуждаются самые прекрасные чувства. Когда мелодия сопровождается или исполняется вместе со словами, ее воздействие дважды усиливается...» Наибольшее эмоциональное воздействие на слушателей оказывали «Урмони», «Локуи» и «Хусруб Сарвад» — циклические песни, посвященные церемониальным обрядам.

В ходе диалога между Хосровом и пажем становится ясно, что степень эмоционального воздействия музыки непосредственно связывается им с мастерством музыканта-исполнителя. Так, Хосров говорит: «...Когда речь идет об эмоциональном воздействии мелодий и песен, то оно прежде всего связано с мастерством исполнения музыканта. Мастерство исполнения мелодий и песен, музыкального произведения вообще в музыкальной практике проявляется двояко: во-первых, в умении показать прекрасные оттенки человеческого голоса, а, во-вторых, в таланте виртуозной игры на музыкальных инструментах»⁸.

Хосров интересуется мнением своего пажа о воспитательной и эстетической роли музыки и получает следующий ответ: «...Музыка играет важную роль в воспитании людей. Она обладает огромной силой, влияющей на развитие духовного мира людей». Сила музыки основывается на тесной связи музыкального языка с художественным словом. Вот что говорит паж по этому поводу: «Для того чтобы воздействовать на воображение слушателей, нужно использовать тексты и мастерски объединить их с мелодиями, это даст толчок к пробуждению внутреннего мира слушателя...»⁹.

Письменные источники IV—VI вв. богаты фактами, свидетельствующими о развитии музыкальной мысли народов Среднего Востока. В последующие века эти факты стали основой музыкально-теоретических трудов. Наибольшее влияние на музыкальное искусство они оказали в эпоху арабского халифата, — письменные источники IV—VI вв. явились стимулом, вдохновлявшим деятелей музыкальной культуры. Музыканты-исполнители и теоретики эпохи арабского халифата (особенно в период правления Аббасидов), основываясь на музыкально-теоретическом наследии IV—VI вв., развивали музыкальное искусство, создали «Академию искусств» в Багдаде. Ибрахим (742—804), Исхак Маусули (767—850), Залзал Рози (721—799), Мунаджим, Яхья Бармаки, Халил ибн Ахмад и др. были непосредственными продолжателями традиций музыкальной культуры эпохи Сасанидов.

Более того, письменные источники IV—VI вв. явились основой музыкально-теоретических трудов виднейших теоретиков музыки VIII—XII вв.

В IV—VI вв. были подробно разработаны следующие вопросы музыкальной теории и практики: украшение мелодий, виды и формы мелодий (равошин, «Срот-и Хусравоник», чома, патвожа, «Локуи», «Уромани»), музыкальные инструменты и составляющие их группы, морально-дидактические качества музыки, роль и место музыки, а также музыкантов в обществе. Эти вопросы музыкальной науки развили такие ученые, как Ибрахим и Исхак Маусули, Али ибн Мунаджим, Исхак аль-Кинди, Абу Наср аль-Фараби, Котиби Хорезми, Абу

⁸ Андарзи Хусрови Кубодон. С. 14; Хамза ибн Исфахани. Синн-алмулук...— Берлин: изд. Кавиан. С. 101.

⁹ Там же. С. 15.

Али ибн Сино, Ибн Зейла и другие, дав им при этом новую трактовку и получив, соответственно, новые выводы¹⁰.

Авторы средневековых трактатов с большим уважением отмечают роль в истории современной им музыкальной культуры ученых IV—VI вв., создавших письменные источники по вопросам музыкальной науки и практики.

В развитии музыкальной мысли народов Среднего Востока письменные источники IV—VI вв. явились фундаментом, на котором развивалась музыкальная наука последующих периодов. Всестороннее их изучение представляется чрезвычайно важным, поскольку позволит осветить многие неизвестные стороны истории музыкальной мысли народов Ближнего и Среднего Востока.

¹⁰ Абуль-Фарадж аль-Исфахани. *Китаб-ал-агани*. Ч. 1—9.— Миср, 1905—1906; Абу Али ибн Сино. *Джаме-ал-мусики*, ал-Кахира, 1956; Абуабдулло Мухаммад Юсуф ал-Хоразми. *Мафотих-ал-удум*.— Тегрон, 1348; Ибн Хурдадбих. *Китаб-ал-лахвун ал-маллахи*.— Бейрут, 1955; Кази ибн Халикан, *Вафият ал-аъян...*— ал-Кахира, 1310; Ибн Зейла ал-Хусейн ал-Мансур. *Китаб-ал-кафи-алмусики*.— Багдад, 1962. См. также: Баркешли Махди, *Мусикии Фороби*.— Тегрон, 1952; Абу Тураб Розони, *Шеъру мусики ва созу овоз дар Эрон ва дар адабиети форси*.— Тегрон, 1346.

П Р Е Н И Я

Виктор ВИНОГРАДОВ

С этой трибуны произносились такие термины и определения, как «медитация», «медитативный», «медитативное мышление», «музыка состояний» и т. п. Они применялись главным образом по отношению к профессиональной музыке устной традиции, а иногда и в более широком смысле. Слова эти не новые. Мы встречаем их и в литературе прошлого, причем они нередко абсолютизировались, характеризовали всю музыку Востока.

Передо мной все настойчивее возникает вопрос: правомерно ли такое применение этой терминологии вообще и в наше время в особенности? Не сложилась ли она в силу характерных для прошлого определенных условий и в результате недостаточно глубокого проникновения в исследуемое явление? Может быть, теперь, когда мы вооружены большими познаниями, когда многообразнейший синтез традиционного и современного проникает во все стороны социалистической культурной жизни, пора критически пересмотреть наш эстетический и теоретический подход к этому наследию?

Медитативный настрой действительно обнаруживается в интересующих нас произведениях, но лишь как часть сложного целого, главным образом в начальных эпизодах, когда музыкант как бы «нащупывает» заданную атмосферу и свойственные ей средства выражения. Рави Шанкар начинает рагу часто с неоднократно воспроизводимого им одного и того же звука, но каждый раз по-иному (это обеспечивается и особым строением ладков на грифе инструмента). Подобное начало — культ опорного звука как такового. Музыкант в это время как бы любит себя им, самонастраивается, погружает себя и аудиторию в состояние созерцания, отрешенности. В Индии разработано сложное учение о звуке.

Медитативность несомненно присуща раге, мугаму, макому и т. п., однако неправильно приписывать ее всему произведению в целом и тем более всей музыке. Начало раги — это один образ, одно состояние, а, например, в кульминационных эпизодах (ближе к концу), когда темп удваивается, утраивается, учетверяется, когда тема и ее фрагменты проводятся то в увеличении, то в уменьшении, когда совершается настоящая динамичная разработка ее, когда Рави Шанкар вступает в истовое состязание с таблистом, — тогда от медитативности не остается и следа, как и от феномена «состояния».

Рага, мугам, маком образно, эмоционально многоплановы и нестатичны. Им присущи свои приемы развития. Впрочем, ряд видных современных музы-

кантов обнаруживает в них формы развития, свойственные европейской музыке. Некоторые возникли спонтанно, обусловленные закономерностями музыкального искусства, другие сложились под влиянием извне. Вариационность, вариантность можно обнаружить почти повсеместно в традиционных жанрах. Для придания музыке большей динамичности, для разрядки эмоционально-образной атмосферы восточные музыканты используют «вставные» эпизоды, своеобразные кульминации на ауджах, звучащие открыто, часто восторженно, ликующе. Намуды порой вводят слушателя в совершенно иной мир музыки. Т. Джани-заде на примере творчества Б. Мансурова и Т. Бакиханова продемонстрировала, какие изменения вносит каждый исполнитель в настрой и структуру произведения. Ее тезис (а также Н. Тагмизяна и других) о многоуровневом подходе к этим традициям откроет в них ранее незамечаемые нами средства выражения, динамической разработки темы.

Чаргах — мой любимый мугам. Он пленяет меня динамичностью, остротой интонаций, волевым характером; он гармонирует с современностью. Я нахожу в нем и то эмоционально-образное содержание, о котором говорила М. Брутян на прошлом Самаркандском симпозиуме, характеризуя его как произведение «героического склада с глубоким драматическим содержанием». Уз. Гаджибеков считал, что этот мугам вызывает «чувство возбуждения и страстности». Определения эти близки друг к другу, и все они очень далеки от медитативности.

Предоставим слово теоретикам восточного средневековья. Они как бы предупреждают нас против опасности нивелирования образного содержания. Они обращались к символической, за которой, однако, скрывается реальный подтекст. Они представляли музыку многоплановой. Для характеристики ее содержания и силы воздействия они вводили разные, совершенно разные контрастные понятия, будь то человеческие характеры, настроения, явления природы, планеты, знаки Зодиака и т. п. Одним словом, видели мир музыки таким, какой он есть, хотя и в символических образах. Более того, они рекомендовали различать эту разность. Вспомним наставления в «Кабус-наме», «Посланиях братьев чистоты». Джамии начинается и кончается свой трактат поучениями о множественности образов: «...Каждый из двенадцати макомов, каждый аваз и шу'бе, — писал он, — обладает своим особым воздействием». И он в силу традиции находит для них контрастные характеристики. Вспомним, наконец, древнее, разветвленное учение индийцев о расах. Разве все это не говорит о том, что уже тогда в музыке зрел протест против сформировавшихся впоследствии представлений об «азиатском духе». Уже тогда у теоретиков складывались представления о типологической общности Востока и Запада.

Нельзя составить модель процесса развития для всего Востока в целом. Играть роль региональные, этнические, исторические факторы, своеобразие социокультурных ценностей. Однако осевые тенденции этого развития проявляются повсюду достаточно определенно. Не насильственная форсированная вестернизация, но и не замкнутость в рамках традиций. Все ценное наследие живет, сосуществует и взаимодействует с новым. Повсеместно осуществляется проникновение нового, современного в естественных, оптимальных для местных условий формах. Это относится и к профессиональной музыке устной традиции. Мне представляется, например, что мугамы и т. п. становятся лаконичнее, но в то же время они обогащаются. О подобных сдвигах говорили Ф. Кароматов, А. Юсфин и другие.

Совершенно естественно, что мои суждения могут не совпадать с точками зрения моих коллег. Дискуссия не только возможна, но и необходима.

Наконец, последняя реплика. Мы прилагаем немало усилий для того, чтобы выявить различия между Востоком и Западом. Следовало бы с такой же, если не с большей, настойчивостью искать аналоги, общность, принципы взаимодействия. Над нами априори или под влиянием «авторитетов» прошлого и настоящего все еще довлеет с большей или меньшей силой опрокинутая жизнью теория несовместимости. Нам надо больше вслушиваться в живую музыку Востока, тогда откроются в ней доселе неприметные черты и динамики и развития¹.

Профессор В. ШТОКМАН

Мы можем быть вполне удовлетворены результатами этого симпозиума. Мы многое узнали о традиционной музыке, услышали ее в различном исполнении и в различной интерпретации. Во время нашего визита в колхоз мы познакомились с аутентичными формами традиционной музыки, которые произвели на меня очень большое впечатление.

Были концерты в Регистане, где выступали образцовые исполнители и в ансамбле, и на отдельных инструментах разных народов. Программа была составлена таким образом, чтобы мы познакомились с состоянием традиционной музыки советских народов. Мы имели возможность узнать и то, как композиторы использовали традиционную музыку в своих произведениях.

Итак, можно сказать, что Самарканд явился как бы отражением состояния традиционной музыки во всем мире. Концерты помогли нам лучше понять музыку других народов. Это крайне важно.

Я убежден в том, что традиционная музыка может способствовать укреплению взаимопонимания между народами. И в этом смысле я рассматриваю симпозиум в Самарканде как важный вклад в реализацию обязанностей нашей организации — Международного комитета по традиционной музыке.

Надеюсь, что нам не придется долго ждать следующего Самаркандского симпозиума.

Еще раз хочу поблагодарить Союз композиторов СССР за приглашение и за прекрасную организацию работы здесь, в Самарканде.

Профессор В. ШТЕПАНЕК

Я очень рад, что мне представилась возможность приветствовать симпозиум от имени Международного музыкального совета ЮНЕСКО.

Симпозиум прошел с большим успехом. Конечно, еще рано делать выводы, по крайней мере, о научных итогах симпозиума.

¹ Текст зачитан на заседании симпозиума 12 октября (ред.).

Мне хотелось бы сказать о двух вещах. Во-первых, поблагодарить Союз композиторов СССР за приглашение и всех наших друзей в Самарканде за прекрасную организацию симпозиума, за дружелюбие, за братские чувства, которые они проявили по отношению к нам.

Во-вторых, я думаю, что наш симпозиум можно считать пусть небольшим, но серьезным вкладом в дело мира. Мы приехали в Самарканд в напряженный момент международной обстановки. Здесь собрались представители, кажется, более чем двадцати стран. Эти страны обладают различной социальной и политической структурой, разной культурой. И тем не менее мы вместе проработали целую неделю в обстановке полного взаимопонимания. Может быть, мы не во всем были друг с другом согласны, но работа наша проходила в очень мирной и доброжелательной обстановке, как и подобает при встречах ученых. Для меня это является доказательством того, что, когда люди собираются вместе и говорят о том, что их интересует, они всегда могут понять друг друга.

Свое небольшое выступление я хочу закончить старой латинской поговоркой, которая звучит так: «Когда говорят пушки, музы молчат». Мы, конечно, не хотим, чтобы наши музы, наша музыка молчали. Мы хотим, чтобы наша музыка была слышна во всем мире, и надеюсь, что своей работой на симпозиуме мы внесли в это определенный вклад.

Доктор САЛАХ эль-МАХДИ

Я хотел бы выразить благодарность г-ну председателю Г. Келдышу и Ф. Кароматову, а также всем представителям Узбекистана, которые организовали этот замечательный симпозиум, за прием, который был нам оказан, за возможность прослушать многочисленные выступления, а также самые различные образцы музыки. Симпозиум и концерты подтвердили, что мы являемся одной семьей, чувствуем одинаково, что между нами очень, очень много общего. Кроме того, вчера на концерте мы имели возможность познакомиться с новейшими достижениями в области музыки. Эти опыты обращения традиционной музыки к современной достаточно важны, но перед нами есть проблемы, которые необходимо решить. Они связаны с нашей работой в музыкальных школах, в учреждениях по собиранию традиционной музыки. Необходимо заботиться о сохранении наследия, о том, чтобы исполнители продолжали следовать традиционным приемам, а композиторы создавать современные произведения, в которых сохраняли бы свою самобытность.

Мы не можем ждать, когда пройдут следующие пять лет, чтобы встретиться еще раз. Мы должны использовать контакты, завязавшиеся здесь, приложить усилия, чтобы встречаться друг с другом в течение этих пяти лет. Поэтому было бы неплохо создать в Самарканде — городе, прославившемся наукой и культурой, — центр восточной музыки, через который укреплялись бы связи между представителями центров разных стран, если они будут созданы. Здесь, в этом центре сотрудничали бы люди из различных стран, а центр, в свою очередь, координировал бы работу исследователей по проблемам музыки Востока.

Прежде всего я хочу поблагодарить устроителей данного симпозиума за его организацию, за благоприятную атмосферу, которая существовала здесь в течение пяти дней.

За эти пять дней мы прослушали 59 докладов. Очевидно, что обсуждать каждый доклад в отдельности невозможно. Поэтому я хотел бы внести предложение — организовывать подобный симпозиум раз в три года, а не в пять лет. Тогда у нас осталось бы больше времени для обсуждения представленных докладов.

Во-вторых, я хотел бы обратить внимание организаторов на то, что за последние десять лет окончили университеты семь известных арабских музыковедов, которых можно было бы пригласить сюда.

По поводу исполнения. Я бы хотел выразить пожелание не только наше, но и многих слушателей Западной Европы, включить концерты исполнителей советских азиатских республик в европейские фестивальные программы. В Европе существует Комитет внеевропейской культуры, который собирается один раз в пять лет, мы готовы организовать в Европе фестивали среднеазиатских исполнителей.

Еще я позволю себе поблагодарить Вас, г-н Председатель, за то, как Вы вели дискуссию, за Ваше терпение, с которым Вы выслушивали нас.

Доктор А. ЧЕКАНОВСКА

Я еще раз хочу выразить благодарность за приглашение участвовать в работе симпозиума.

Мне кажется, что по сравнению с первым симпозиумом многое изменилось. Я не буду говорить о концертах, о них уже много сказано. Ограничусь только оценкой научных рефератов. Значительно богаче стала их тематика. Мы познакомились с тем, как проходят исследования в Советском Союзе и в других странах, с различными точками зрения и методологией, имели возможность обсудить разные подходы. Между нами окрепла взаимосвязь, мы стали лучше понимать друг друга.

Хотя я и не специалист в области источниковедения, но мне кажется, что достигнуты большие успехи и здесь. Это очень важно, ибо без хорошего знания первоисточников мы не сможем понять и современные процессы.

В настоящее время профессор Г. В. Келдыш вместе с нами работает над вопросами восточно-европейских источников. Мне кажется также очень важным для всей мировой науки исследование неизвестных нам восточных источников. Ученые Запада вообще не знают рукописей и трактатов, которые сохранились в Советском Союзе. Имеются «белые пятна» даже в самых хороших собраниях рукописей, поэтому можно считать большим достижением, что такие исследования сейчас ведутся. Этот симпозиум показал также, что многие исследования в интересующей нас области сделаны на высоком уровне.

И, наконец, проблема интерпретации. Во многих сообщениях представлена общая перспектива интерпретации. Я уже не говорю о самой глубокой теме —

теме современности. Здесь интерпретация происходила в разных планах и на разных уровнях.

Доктор И. МАЧЕК (ЧССР)

Думаю, все согласны со мной в том, что изучение музыкальных культур, музыкальных инструментов прошедших эпох дает ключ к пониманию многих проблем в области музыки.

Десять лет тому назад я побывал на Музыкальной трибуне Азии в Алма-Ате и должен сказать, что за прошедшее время многое изменилось. Я вижу большой прогресс в нашей области, в особенности в изучении старинных музыкальных инструментов. Мне было очень интересно узнать, что многие молодые ученые занимаются исследованиями музыки Востока. Но до сих пор, по моему мнению, еще недостаточно изучен вопрос о документации музыкальных инструментов.

Пятнадцать лет назад я принимал участие в создании инвентарного списка музыкальных инструментов, хранящихся в коллекциях. Здесь собрана информация об инструментах, которых нет даже в некоторых музеях. Мне известно, что существуют две большие коллекции в Советском Союзе: в Ленинграде и в Прибалтике, но в Центральной Азии количество коллекций незначительно. Посещение местного музея убедило меня в том, что здесь недостаточно представлены музыкальные инструменты. Недостаточен для информации о музыкальных инструментах этого региона и Атлас музыкальных инструментов народов СССР.

Словакия — очень маленькая страна. Но наш музей содержит 4—5 тысяч музыкальных инструментов, которые доступны изучению, это гораздо больше, чем здесь.

Я хочу предложить создать в Самарканде Центр библиографии и документации музыкальных инструментов всех среднеазиатских стран. Я бы хотел попросить людей, отвечающих за исследования в этой области, поддержать мою идею.

ТЕКСТЫ СООБЩЕНИЙ

Иван МАЧЕК
(Чехословакия)

К ВОПРОСУ О НЕОБХОДИМОСТИ КОМПЛЕКСНОЙ ДОКУМЕНТАЦИИ НА ПРИМЕРЕ ТЕОРИИ ОБ ИНДИЙСКОМ ПРОИСХОЖДЕНИИ СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

На примере теории об индийском происхождении смычковых инструментов я хочу поставить вопрос о связи документации с конструкцией научных гипотез. Существует мнение, что в научной работе основное значение имеет объяснение принципов, на которых исследуемые явления взаимно интегрированы. Это справедливо в отношении естественных наук. Я не хочу опровергать это утверждение. Цель моего выступления — подчеркнуть, что как в общественных науках, так и в органологии, результаты исследования зависят от подготовки и анализа документальных данных, из которых мы исходим. Известно, что теория об индийском происхождении смычковых инструментов сложная и спорная. В этих заметках я постараюсь коротко объяснить некоторые факты, с этим связанные, и на их примере объяснить необходимость комплексной документальной работы.

Как известно, теория о происхождении смычковых инструментов из Индии происходит от названия инструмента раванстрон, связанного с именем Равана — властителя Цейлона, который упоминается в эпосе Рамаяна. Так как эпос возник приблизительно в 1000—500 годах до н. э., предполагается, что таким же старым является инструмент с названием, похожим на имя Равана. Одним из первых об индийском происхождении смычковых инструментов говорил Ф. Фетис, а во второй половине XIX века этим заинтересовались все авторы, которые писали об истории смычковых инструментов, и, естественно, глубокие корни эта теория пустила и в Индии. Современные индийские авторы об этом высказываются осторожно. Например, Кришнасвами вспоминает наличие инструмента «раванхатхо» в Гуджарате и Раястане, однако он недостаточно уверен в его связи с Раваном¹. Неопровержимым фактом является то, что инструменты раванастрам (Самбамурти)², раванахаста (Даниелу)³ имеют примитивную конструкцию, которая могла бы подтвердить предположение об их архаическом происхождении. И К. Закс⁴ одно время на основании наличия смычковых инструментов в самых примитивных культурах предполагал, что

В этом разделе помещены сообщения, которые по условиям регламента не прозвучали на симпозиуме, а были приложены к стенограмме.

¹ Krichnaswami S. Musical Instruments of India. — New-Delhi, 1971. P. 14.

² Sambamoorthy P. South Indian Music. V. III. — Madras, 1964. P. 256.

³ Daniélou A. La musique du Cambodge et du Laos. — Pondichery, 1957. P. 120; 1959, IX.

⁴ Sachs C. Die Streibogenfrage // Arch. Musikwissenschaft. I. 1918.

они имеют приоритет перед щипковыми инструментами, т. к. были известны в более ранних культурах. Из практики мы знаем, что во многих культурах смычок использовали позднее для игры на древних видах струнных инструментов.

В утверждениях об индийском происхождении смычковых инструментов не учитывалось, что в старых индийских письменных документах о музыкальных инструментах смычковые инструменты не упоминаются. Например, А. Даниелу и Н. Р. Бхатт⁵, анализируя тексты Пурана, говорят о струнных инструментах, но в качестве примера приводят арфу и лютню. Свами Прайнанананда⁶ при анализе инструментов, связанных с названием «вина», не упоминает старые смычковые инструменты. Также и Е. Виерсма-Те Нийенхуис в заметках «Даттилам»⁷ вспоминает многие инструменты, но не упоминает смычковые.

Идея о происхождении смычковых инструментов в период возникновения Рамаяны была так сильна, что позднейшим исследователям она связывала руки при описании существующих источников. Только этим можно объяснить, почему так явно отличающиеся типы инструментов они назвали смычковыми (Н. Гхош)⁸. Коснулось это инструмента «распер», похожего на палку и имеющего в верхней части выступы, по которой водят другой, гладкой палкой. На старых изображениях этот инструмент встречается очень часто. Находится он в пещере Айанта и в скульптурных изображениях храмов Белур и Халлебид XII века.

Мы не ставим себе целью приводить дальнейшие примеры бездоказательности упомянутой теории. Вспомним только, что некоторые факты о наличии смычковых инструментов в Индии появляются очень поздно. Упоминание о старейшем смычковом инструменте XVII века мы находим в работе Марселя Дюбуа⁹. На основании моих исследований датирование инструмента можно перенести на три века назад: в храме Агастесвара в Нарасипуре в штате Мисори есть статуя XIV века, которая изображает женщину со смычковым инструментом типа кеманджа. Можно утверждать, что его конструктивные данные близки инструментам, известным во всем исламском мире. Способ его держания, однако, необычен, и связано это, возможно, с копированием техники игры на других инструментах. Профессор Сатхианарайана из Мисори Сити обратил мое внимание на то, что самое древнее изображение скрипки европейского типа мы находим в Ранга Натха, на так называемом костёльном возе (церковной телеге) в бывшей резиденции Типу Султана. Костёльный воз был изготовлен в 1842 году.

Эти два источника можно предварительно считать предшественниками важнейших типов смычковых инструментов в Индии. Уже при первом взгляде на инструменты видны сильные влияния акультуративных процессов, опосредованно связанных, однако, с влиянием ислама и позднейшим влиянием английских колонизаторов. Тем самым существование смычковых инструментов в

⁵ Daniélou A., Bhatt N. Le Gitalamkara. L'ouvrage original de Bharata sur la musique.— Pondieneri, 1959; Daniélou A., Bhatt N. Textes des Purana sur la theorie musical. V. 1.— Pondieneri, 1959.

⁶ Prajananananda S. Historical Development of Indian Music.— Calcutta, 1960.

⁷ Wiersma-Te, Nijenhuis E. Dattilam. A Compendium of Ancient Indian Music.— Leiden, 1970.

⁸ Ghosh N. Fundamentals... of Raga and Tala with a New System of Notation.— Bombay, 1968. P. 16.

⁹ Dubois M. Les instruments de musique de l'Inde ancienne.— Paris, 1941.



Статуя из храма Агастесвар

Индии почти автоматически оказывается связанным с влиянием позднейших культурных импульсов.

Рассмотрение имеющихся фактов через свое представление о них приводит к заблуждениям и деформации фактов. Гарантию правильного понимания дает комплексное исследование явления. В связи с нашей темой, например, можно привести работу Вернера Бахмана¹⁰, которая, как он мне сказал, воз-

¹⁰ Bachmann W. Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels.— Leipzig, 1966.

ника в качестве части обширных исследований многоголосия. Я убежден в том, что такой абстрактный подход к исследованию частных проблем явился счастливой находкой, которая помогла ему пройти через различные препятствия, связанные с разработкой данной темы.

Хотя обработка данных и не считается научным трудом, она серьезно влияет на формирование научных идей и гипотез. В этих заметках на примере теории об индийском происхождении смычковых инструментов я хотел подчеркнуть необходимость комплексного решения проблем. Подобная теория, вероятно, не появилась бы, если бы исследователи осознали, что каждый музыкальный инструмент возникает в сложной связи с музыкальным мышлением, научным мировоззрением, философией, экономическими и политическими отношениями. Если мы хотим, чтобы в решение органологических проблем включались широкие научные круги, необходимо сообщать публикации материалов, каталогов и других информационных сведений. Желательно, чтобы материал изучался комплексно, так как только такой подход к проблеме дает перспективы к творческому мышлению.

Рустамбек АБДУЛЛАЕВ
(Узбекистан)

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ ЖАНРА КАТТА АШУЛА

Узбекское профессиональное музыкально-поэтическое творчество веками передавалось изустно и развивалось как искусство, выработавшее определенные средства художественной выразительности и творческие традиции. Одним из своеобразных его жанров является катта ашула, исполнение которого доступно лишь певцам, прошедшим определенную исполнительскую школу.

Стиль пения катта ашула, формировавшийся на протяжении столетий, нашел яркое выражение в исполнительском творчестве таких замечательных народных хафизов, как Болтабай Раджабов и Мамадбобо Саттаров (Маргилан), Эрка-кори Каримов и Шеркузи Бойкузиев (Коканд), Хамракул-кори Туракулов (Бешарык), Джурахон Султанов, Мамурджан Узаков и Саидмузаффар Азизов (Маргилан), Салиджан Хашимов (Фергана), Ибрагим Исраилов (Наманган), Фаттахон Мамадалиев (Андижан), Азизходжа Мирзаходжаев (Ленинабад) и многие другие, чье искусство не только развивало традиции катта ашула, но и обогатило его новыми выразительными возможностями.

Будучи продуктом творчества индивидуума, исполнительство катта ашула тем не менее регламентируется определенными, выработанными длительной практикой и общими для ряда народов закономерностями формообразования и видов исполнения. Они в известной мере эволюционируют вместе с развитием самого стиля искусства катта ашула.

Исполнительский стиль катта ашула неразрывно связан с особенностями народного музыкального творчества, национальной культуры в целом. Большинство певцов — исполнителей катта ашула соотносят свой стиль с красотами

природы, с узорами орнамента древних памятников, с напевностью слов в стихах.

В формировании исполнительского стиля катта ашула сыграли важную роль лирические песни, особенно ашула и отдельные развернутые части макомов, пользующиеся наибольшей популярностью. Их объединяет с катта ашула профессионализм традиций исполнения, освоение путем устной передачи, соблюдение канонов стихосложения, органическое соединение глубокой напевности с декламационностью, наконец, тип образного содержания: лиризм и драматическая насыщенность.

Одной из характерных особенностей исполнительской традиции жанра катта ашула является попеременное пение двух-трех хафизов без музыкального сопровождения. При исполнении катта ашула несколькими певцами главное внимание уделяется правильному подбору напарника — хамнафаса (буквально — единоклубный, созвучный), с тем, чтобы тембр голосов, их сила и характер были бы между собой созвучными. Глубина и «чеканность» в передаче музыкально-поэтических фраз также отличает стиль исполнения этих песен¹.

Наличие сильного, высокого голоса и широкого дыхания необходимо потому, что катта ашула исполняется преимущественно в высоких регистрах. Пение в высокой тесситуре с достаточной силой звучания обычно достигается не сразу, а лишь в процессе обучения, в результате упорных, систематических и осмысленно ведущихся занятий. С другой стороны, исполнение катта ашула на большом напряжении голоса — это тоже традиция, связанная, отчасти, с тем, что исполнялись эти песни на открытом воздухе или в больших помещениях. Певцы стремились к тому, чтобы каждый слушатель мог не только слышать само пение, но и ясно воспринимать произносимые слова поэтического текста.

Чтобы спеть музыкально-поэтическую фразу широко, свободно льющимся, вибрирующим звуком или же остроэмоционально, экспрессивно, на одном дыхании, певец должен был выработать навыки «непрерывного дыхания» в процессе пения. Первоначальные занятия у катта ашулачи (как называют исполнителей этого жанра) — это небольшие фразы-распевы. После того как молодой певец усваивает слова и выучивает мелодию песни, усто (учитель) заставляет повторять за собой уже целые фразы, причем на длительном дыхании. Петь следовало, по возможности, стоя, свободно — это обеспечивает широту дыхания, мягкость и естественность воспроизведения звука. Усто требовал от ученика пения полным голосом, без усилий и с одинаковой степенью звучности, отчеканивая каждый слог и слово. Качество звучания зависело от правильного дыхания и интонирования (на это указывают и ученые средневекового Востока в своих трактатах). Постепенно скользя по звукам мелодии, опеая усто, певец добивается единства музыкального образа. В этом закономерность требуемого исполнения — звучание должно быть ровным, соответственно отработанными переходы от одной фразы к другой.

¹ Наблюдая за исполнением катта ашула несколькими певцами (репертуар большинства певцов идентичен), замечаешь различные исполнительские манеры: фразировка у одного певца более напевная, изобилует различными украшениями и протяжными мелодическими оборотами; у другого — более декламационна и отрывиста. Если один стремится интонировать стихотворную строку на едином дыхании, то другой исполняет ее прерывисто, выделяя отдельные слова, вставляя между ними междометия.

Вступительный раздел (даромад) звучит обычно не в полную силу. Певец, «стиснутый» рамками небольшого диапазона распева, не раскрывает еще характер всей песни. Лишь по мере того как нежно звучащий даромад уступает место другим разделам песни (урта ауджу, ауджу, фуруварду) пение приобретает страстный оттенок, звуки становятся сравнительно сильными, твердыми и протяжными. Певец, как бы скользя по тонам мелодических фраз, набирает силу и в аудже (кульминации) достигает большого динамического контраста. Применение распева, основанного на возгласах (эй, жон, дод, адоманей и др.), требует от исполнителя максимального использования верхних резонаторов и определенного напряжения силы самого звука. От фразы к фразе голос певца повышается, причем переходы выравниваются посредством распевов, слова произносятся равномерно, длинные ноты (протягиваемые звуки) приходятся на концовку фраз.

При исполнении катта ашула постепенно охватывается весь диапазон песни и максимально используются верхние и нижние голосовые резонаторы, способствующие возникновению необходимых певческих формант. Все это дает певцу возможность даже в высокой позиции петь с достаточной силой и нормальным вибрато, на ровном дыхании. Искусство катта ашулачи во многом определяется характером его голоса и той манерой пения, которой он владеет².

Традиционными приемами пения катта ашулачи являются гулиги (букв. — горловая) и ишками (брюшная или грудная). В большинстве случаев певцы сочетают в певческой практике обе эти манеры. От правильного выбора пения зависит степень сохранения тембра, силы и «молодости» голоса.

Вслушиваясь в исполнение катта ашула, всегда поражаешься художественной интуиции и виртуозности певцов с прекрасной исполнительской техникой, их умению владеть вниманием слушателей. Большое впечатление оставляет их способность «строить» эмоциональный образ в соответствии со смысловым содержанием текста. Обычно преобладают песни, воспевающие печаль и радость любви, но наряду с ними есть и посвященные теме родного края, любви и преданности Родине. Они отличаются и соответственной интерпретацией.

Исполнительский стиль катта ашула требует от певца и более чуткого (по сравнению с жанром ашула) отношения к темпу. Быстрое исполнение нарушает спокойное течение мелодии, а медленное — растягивает мелодическую фразу, расчленяет музыкальную ткань, «размывая» тематический рисунок напева.

Катта ашула свойственны умеренный и спокойный темп, однако характер движения песни во многом зависит от ее содержания и типов мелодико-интонационного развертывания. Интересна в этом плане современная катта ашула «Наманган» (сл. Гавхара), при исполнении которой обычно объединены две разнохарактерные песни — собственно «Наманган», воспевающая красоту родного края, и «Эй, санам» (сл. Машраба), любовно-лирического характера. В соответствии со сменой образов здесь на смену импровизационно-напевной, лирической мелодии «Намангана» приходит более оживленная «Эй, санам».

² Муллокандов Д. О некоторых особенностях и видах узбекского национального пения // Народные музыканты Узбекистана. — Ташкент: ГИХЛ, 1959. Кн. 1. С. 19—23. Приемы пения «бинниги» (носовая), «гулиги» (горловая) и «ишками» (грудная) характерны и для исполнения катта ашула. В то же время применительно к данному жанру они отличаются своеобразными признаками.

Каждая из этих песен имеет индивидуальные черты — особенности строения (первая исполняется в свободно-импровизационной манере, вторая опирается на четкий усуль) и эмоционального облика («Наманган» — широко протяжная музыкальная мелодия, «Эй, санам» — подвижная, характеризующаяся четкой метрической пульсацией). Порой такая эмоциональная контрастность встречается и в традиционной катта ашула. Например, умеренно-созерцательного характера мелодия катта ашула «Ёввои Чоргох» имеет возвышенно-напряженный аудж.

Эмоциональное богатство жанра катта ашула обусловлено сопоставлением двух сфер: медленной, напевной, связанной с задушевно-лирическими песнями, и подвижно-оживленной, соотносимой с танцевально-лирическими песнями жанра ялла.

Исполнитель катта ашула стремится к «полноценным» в художественном отношении звукам, к регулированию тембровой и динамической сторон звучания. Качество звучания становится при этом критерием правильности и неправильности использования голосового аппарата.

Важное значение при исполнении катта ашула придается регистрово-тембровому фактору. Именно в выборе регистра и тембра проявляется художественный вкус певца и утверждается красота звучания песни. Подчас поднос или тарелка, которую певец держит у рта, способствует усилению тембровой окраски. По словам самих певцов, применение металлического подноса помогает им в формировании более звонкого звука. По тембру звучание голоса катта ашулачи может быть матовым или звонким. Характер тембра определяется соотношением двух манер пения (горловая и грудная) и различием в звукоизвлечении. Тембр в катта ашула всегда выполняет выразительную функцию — достижение максимальной звучности при полном использовании голосовых возможностей от даромада (начальная мелодическая фраза) или вступительного распева (ханг) до ауджа (основное кульминационное построение). Значение тембра проявляется при исполнении вариантов катта ашула каждым из певцов (у одного — это скорбно-трагический, у другого — лирико-патетический характер). Развитие происходит в сторону все большей лиризации, которая осуществляется не только мелодико-тематическими средствами, но и посредством эволюции тембра прежде всего ведущего певца. Отсюда тембры, как бы сопровождая основную попевку, сами обретают определенные функции темы. Опытный слух всегда улавливает внутреннюю логику смены тембров.

Традиция музыкальной импровизации в границах, установленных веками закономерностей, передающихся от поколения к поколению, от учителя к ученику, составляет одну из существенных особенностей всех народных и изустно-профессиональных музыкальных культур. Нельзя себе представить индийские раги, азербайджанские мугамы, арабские макамы, узбекские катта ашула, пакистанские каввали без импровизации. Б. Асафьев отмечал, что «всей музыке устной традиции присуща импровизационная манера продвижения на основе комбинаций и перестановок мелодических образований (попевки), усваиваемых памятью в каждый момент развития слуха»³. Мастерство импровизации зависит от общей культуры и опыта катта ашулачи. У каждого певца в процессе

³ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс.—2-е изд.— Л.: Музыка, 1971. С. 199—200.

обучения воспитывались способности и навыки импровизатора — он должен был уметь варьировать ранее известную мелодию, придумывать к ней новый текст, по-своему интерпретировать ее, видоизменять средства выражения. В процессе импровизации имеет значение множество факторов — сиюминутное настроение исполнителя, его творческая фантазия, теоретические знания, техническое мастерство. Катта ашула присущи различные способы импровизационного пения: от простого приспособления определенного текста к традиционному напеву до свободной фантазии, от вариантного развития тематического материала до умения прибегать к разнообразным оттенкам динамики и выделять наиболее эмоциональные («эффектные») моменты, находясь в пределах одной ладовой структуры.

Для импровизационной манеры катта ашула характерны следующие особенности:

стабильность стихов и относительная мобильность мелодий;
преобладание по преимуществу лирического стиля (включение вставных эпизодов, т. е. хангов-распевов; различные ассонансы и рефрены; измененные развязки);

принцип перекрещивающихся разделов (куплетов) при особой манере исполнения двумя певцами; слитность или цепная форма динамического нарастания, когда каждый раздел песни или куплет «зацепляется» друг за друга;

свобода метроритмического интонирования (при соблюдении закономерностей ритмического становления текста и мелоса).

Импровизационная схема такова: тема — развитие — тема. При попеременно-сольном пении это создает прочную и устойчивую арочную схему исполнения для каждого певца. Сущность приема заключается в том, что каждый раздел (даромад — урта аудж — аудж — фурувард) развивает основную мелодико-тематическую попевку, которая всегда завершается исходной тоникой. Такая закономерность осуществляется и на уровне отдельных разделов, и на уровне песни в целом, образуя систему «арок». «Суммирование» этих «арок» путем «прорастания» обуславливает единый интонационный строй импровизационной формы катта ашула. Таким образом, импровизационность катта ашула надо понимать, с одной стороны, как вариантное изменение мотивов-фраз, обязательных для всей песни в целом при опоре на исходную ладовую основу; с другой — как метроритмическое нерегулярное развертывание. Отсюда — наличие в песнях катта ашула трех типов импровизационных конструкций: орнаментально-синтаксического, композиционного и ритмически-свободного. Каждый из них обусловлен внутренними свойствами песни, ее содержанием и формой.

Исполнительские традиции катта ашула относятся к области профессионального песнетворчества. В течение столетий разные поколения исполнителей катта ашула, черпая определенный музыкальный материал из народной музыки, создавали и культивировали эту весьма самобытную и изощренную музыкальную форму.

Складывавшиеся столетиями исполнительские традиции катта ашула подвержены изменениям, обусловленным во многом и самой природой жанра. Именно исполнители катта ашула часто прибегают к свободной импровизации с распевно-вариантным развитием музыкального образа, тонкой интонационно-ритмической нюансировкой, гибкостью речитации слова и др. Это искусство

проявляется и в одиночном пении, и в поочередном исполнении несколькими певцами, и в инструментальных вариантах, и в вокально-инструментальной разновидности песни.

Катта ашула представляет интерес не только как самостоятельное эстетическое явление, но и как источник для композиторского творчества. Свидетельство тому — появление ряда музыкальных произведений разнообразных жанров (песни, романсы, хоровые и вокально-оркестровые произведения, симфоническая музыка). Катта ашула обладает могучими художественными достоинствами, развивается и оказывает стимулирующее воздействие на современную исполнительскую практику⁴ и на композиторское творчество.

Елена ВАСИЛЬЧЕНКО

(Москва)

О НЕКОТОРЫХ СПЕЦИФИЧЕСКИХ ЧЕРТАХ СОВРЕМЕННОГО ИНДИЙСКОГО КОНЦЕРТНОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

В Индии, как и во многих других странах Азии, 60—70-е годы стали важным этапом в формировании новых принципов концертного исполнительства, что связано прежде всего со стабилизацией и упрочением положения инструментальной музыки в современной культурной жизни. Эта музыка все чаще звучит с концертной эстрады, занимает важное место в репертуаре гастролирующих артистов, в программах национальных и международных фестивалей, транслируется по радиовещанию и ТВ, записывается на пластинки.

Для того чтобы глубже осознать суть происходящих явлений, следует, на наш взгляд, рассмотреть три основных аспекта современного бытования концертной инструментальной музыки. Это, во-первых, социальный статус современного музыканта-инструменталиста и специфика его профессиональной подготовки; во-вторых, основные формы и жанры исполняемой музыки, исполнительская техника и стиль; в-третьих, структура современной аудитории и специфика акта художественной коммуникации.

Основная цель данного сообщения ограничена анализом важнейших типологических звеньев.

Существенное значение для современной индийской музыкальной культуры имеет изменение статуса профессионального музыканта. Специфической особенностью является то, что практически все ведущие исполнители организационно объединены в системе Всеиндийского радио (AIR). Любопытны исторические обстоятельства, приведшие к подобной ситуации: они относятся к 30—40-м годам, когда был упразднен институт раджей, вследствие чего подавляю-

⁴ Катта ашула все шире входит в концертную программу республиканского и Всесоюзного радио и телевидения, Всесоюзных и Международных музыкальных форумов. Свидетельство тому выступление известных певцов — катта ашулачи в концертах VII Конгресса ММС (1971, Москва), IV Трибуны музыки стран Азии (1977, Манила), II Международного музыковедческого симпозиума (1983, Самарканд).

щее большинство индийских музыкантов-профессионалов лишились патронажа, а, стало быть, и средств к существованию. Поскольку структура концертной жизни современного типа в городах Индии была еще весьма несовершенна, нашли единственно возможное решение: привлечь музыкантов к работе на радио, включив их в штат и тем самым гарантировав им материальную обеспеченность. Таким образом, индийские музыканты уже в течение нескольких десятилетий активно сотрудничают с радиовещанием и ТВ, совмещая выступления в эфире с концертной деятельностью. При этом высшей инстанцией, определяющей место музыканта в системе единой классификации: «выдающийся артист» (outstanding artist), категории «А», «ВН» и «В», является специальный совет, входящий в структуру AIR.

В настоящее время в музыкальной жизни Индии сложилась своеобразная ситуация: на концертной эстраде активно выступают представители нескольких поколений музыкантов, причем такие музыканты, как Али Акбар Хан, Вилайт Хан, Рави Шанкар, Бисмилла Хан, — т. е. те, кто утверждал инструментальную музыку в качестве самостоятельной концертной формы в Индии и за ее пределами — уже относятся к старшему поколению. Исключительно интенсивную деятельность — напряженные концертные гастролы, в том числе и зарубежные, участие в фестивалях, сотрудничество с фирмами грамзаписи — ведет среднее поколение: Шивкумар Шарма (сантур), Харипрасад Чаурасия (флейта), Амджад Али Хан (сарод) и др. Выдвигается молодежь — те музыканты, которым еще не исполнилось тридцати, — это гастролеровавший в нашей стране Будхадитья Мукерджи (ситар) и др.

Основные различия между этими поколениями заключаются, на наш взгляд, в характере профессиональной подготовки: так, если представители старшего поколения — в основном, потомственные музыканты, обучавшиеся по принципу прямой устной передачи традиции («гуру-шишья»), то среднее и молодое поколение — главным образом выпускники музыкальных факультетов и колледжей при университетах страны. При этом старшие мастера строго следовали принципам, на которых основывались та или иная школа, направление (гхарана), младшие — более свободно сочетали университетское образование с занятиями с двумя-тремя различными педагогами, нередко представляющими разные гхараны. Более универсально и их образование: техническая подготовленность их столь же безупречна, как у старших коллег, знания же в области теории индийской и истории европейской музыки полнее и более систематизированы. Проблема использования нотированных текстов по-прежнему не входит в число важнейших: в процессе обучения применяются несколько традиционных систем, сложившихся в практике инструментального исполнительства.

Социальный престиж современных музыкантов несравнимо выше, чем у их предшественников: они — уважаемые члены индийского общества, с их творчеством обычно знакомы широкие круги, оно исследуется специалистами, концерты квалифицированно рецензируются; лучшим артистам присваиваются высокие государственные премии (Падма бхушан и др.). Материальная обеспеченность профессионального музыканта также гарантирует ему достойное место в социальной иерархии буржуазного общества.

Тем не менее, несмотря на стремительный рост популярности индийской инструментальной музыки в современном мире, в самой Индии она все еще

не может конкурировать с вокальной. Во время поездки в Индию (март 1983 г.) мне довелось встречаться с рядом выдающихся музыкантов страны, многие из которых не без горечи об этом говорили. Музыкант с международной известностью сарангист Рам Нарайн, регулярно играющий в наиболее престижных залах Европы и Америки, отмечал, что выступление далеко не первоклассного вокалиста привлекает в Индии значительно большую аудиторию и имеет более осязаемый общественный резонанс, чем концерты прославленных инструменталистов.

Основой североиндийских инструментальных композиций продолжают оставаться модели вокальной музыки — классического кхайля, а также стилей легкой классической музыки (тхумри, дадра, газаль и др.) и традиционные напевы, характерные для различных частей страны (дхун). Полностью сохраняются действенность принципов рага и тала в развертывании композиции, а также структурного принципа, основанного на сочетании двух основных разделов — алапы и гата. Во многом остается стандартным состав ансамбля, куда наряду с солирующим инструментом входят мембранофоны (табла или пах-кавадж) и тампура, выполняющая функцию бурдона. Сохраняется характерная для индийской классической музыки экспрессия.

В то же время многие музыканты, оставаясь верными традициям, стараются избегать рутинности; вводятся новые раги (Рави Шанкар) и тала (Али Акбар Хан). Все чаще используются новые принципы развертывания: особое значение имеет принцип «виламбит гат». Суть его заключается в том, что особо трудный для восприятия раздел — алапа — сокращается за счет виламбит (медленного) гата, служащего связующим звеном между алапой и гатом (с началом виламбит гата вводится метроритмическая сетка — тала). Специфика музыкальной традиции во многом обуславливается природой солирующего инструмента, его, так сказать, первичной функцией: если, например, исполнительство на ситаре, давно уже ставшем сольным инструментом, отличается значительной самостоятельностью, то музицирование на инструментах, которые вошли в сферу классической музыки в XX веке, характеризуется меньшей независимостью. Поэтому композиции для ситара более свободны от воздействия вокальных форм и в них заметны тенденции к максимальной девербализации, в то время как в композициях для саранги, функция которого в течение нескольких веков сводилась к сопровождению пения в стилях кхайяль и тхумри, очевидна зависимость от этих стилей. Исполнительство на шенаи, уходящее корнями в традиции игры при храмах, во многом сохраняет ритуальный характер и т. д. Игра на любом инструменте, разумеется, обусловлена суммой технических приемов, специфических именно для данного инструмента. В то же время все чаще можно заметить использование техники одного инструмента (например ситара) применительно к другому (например сароду) и т. п.; все более интенсивно «обмениваются» техническими приемами исполнители вокальных и инструментальных стилей. Поиски идут и в области инструментальных ансамблей: это отдельные случаи игры без использования мембранофонов. (Рави Шанкар, Рам Нарайн), что способствует созданию исключительной концентрации музыкального выражения, или, наоборот, увеличение их числа (Амджаб Али Хан), подчеркивающее виртуозный характер игры. Музыканты нередко объединяются в дуэты, так называемые джуганбалди (ситар и сарод, ситар и флейта и т. п.), трио и т. д. (имеются в виду

только солирующие инструменты), увеличивается количество бурдонирующих инструментов.

Еще более экспериментальным характером отличаются совместные выступления индийских музыкантов классической традиции с западными музыкантами (Рави Шанкар с Иегуди Менухиным и т. п.), а также их игра в сопровождении симфонических оркестров (Рам Нарайн, Рави Шанкар). В некоторых случаях ведущие музыканты, по существу, выполняют функции, близкие к композиторским в западном значении термина: при этом их творчество уже нельзя рассматривать как чисто традиционное по характеру, так как традиционные принципы развертывания музыкального текста интенсивно сочетаются с приемами, типичными для современной евро-американской музыки.

Существенную эволюцию претерпела структура аудитории классической музыки в Индии: от традиций придворного музицирования — через «эру радиопередач» — к регулярным формам концертной жизни. По внешним социо-культурным характеристикам индийская аудитория значительно приблизилась к современной евро-американской: структурно жестко зафиксированный концертный сезон, выступления в концертных залах и т. д. В то же время сохраняются и существенные различия: так, наряду с чисто концертными формами зачастую звучит музыка, в целом носящая сакральный характер. Сложности возникают и в связи с временными рамками музицирования: развертывание композиций классического стиля в индийской музыке обусловлено структурой раги и необходимостью вхождения в заданное психоэмоциональное состояние. Именно поэтому длительность композиции, зависящая от целого ряда факторов, не может быть точно определена заранее. В современных условиях редкие композиции превышают сорокаминутный лимит, обычно укладываясь в 20—25 минут (кстати, время, равное продолжительности звучания стороны долгоиграющей пластинки). Временные ограничения вызывают ряд негативных последствий, прежде всего унифицируя композиции и стандартизируя их структуру. То же можно сказать и об использовании североиндийской классической музыки средствами массовой информации. Так, руководство AIR установило временные лимиты (определенное количество минут эфирного времени в неделю) для музыкантов в зависимости от их категории. Подобная же ситуация типична для киномузыки, которой, по чисто финансовым соображениям, не чужаются многие видные индийские музыканты классического стиля.

Необходимо отметить, что участие индийских музыкантов классического стиля в столь разнообразных формах музыкальной жизни не делает их всеядными, а их творчество — эклектическим. На наш взгляд, в этом случае приводится в действие своеобразный защитный механизм, который заключается в полиэкспрессивном, если так можно выразиться, характере «творчества-исполнительства» музыкантов классического стиля, обусловленного множественностью выполняемых ими функциональных задач. Десятки, сотни индийских музыкантов классического стиля выступают в программах концертов, фестивалей, на религиозных празднествах, записываются на пластинки, работают в области киномузыки, гастролируют в других странах. При этом приходится только поражаться их умению адаптироваться к аудитории — прямо и опосредованно приспособляться к выполняемой функции.

Богатство и многообразие форм проявления индийской инструментальной музыки классического стиля в современных условиях, естественное и высоко-

профессиональное¹ выполнение музыкантами самых различных функций подтверждают жизнеспособность этого искусства, его устремленность в будущее.

Шахым ГУЛЛЫЕВ
(Туркмения)

ТУРКМЕНСКАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА УСТНОЙ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Туркменская профессиональная музыка устной традиции уходит корнями в далекое историческое прошлое. Формируясь на основе богатого различными жанрами народного музыкального творчества и развиваясь в тесном взаимодействии с национальной устной и письменной поэзией, она всегда носила демократический характер и верно служила интересам народных масс. Ее возникновение и развитие, обусловленное художественно-эстетическими потребностями слушательской аудитории, было неразрывно связано с этногенезом, историей и духовной культурой туркменского народа.

Основными носителями туркменской профессиональной музыки устной традиции являются бахши (по-туркменски багшы) — певцы и сказители, аккомпанирующие себе на дутаре, и сазанда — исполнители на народных музыкальных инструментах: дутаре, гиджаке, гаргы-тюдудке и дилли-тюдудке.

О древности корней искусства туркменских бахши и сазанда свидетельствуют памятники материальной культуры древнего Туркменистана (нисийские ритоны, мервские терракотовые статуэтки) и сопредельных ему областей (терракотовые статуэтки из Топрак-калы), где встречаются изображения инструментов типа современного дутара — основного инструмента и неизменного спутника туркменских бахши и сазанда. Все это позволяет нам отнести дошедшее до нас из глубины веков и активно функционирующее сегодня это искусство к профессиональной музыке устной традиции.

Искусство туркменских бахши и сазанда требует от исполнителей высокого профессионального мастерства, которое формируется в результате усвоения ими путем устной — от мастера к ученику, от поколения к поколению — передачи многовековых художественных традиций и их усовершенствования в живой исполнительской практике. Неслучайно, чтобы заслужить право называться бахши или сазанда, в прежние времена необходимо было в течение довольно продолжительного времени (иногда до 10 лет) учиться у маститого наставника (халыпа), нанимаясь к нему в качестве ученика. Совершенствуясь в исполнительском мастерстве под наблюдением своего халыпа и изучая его репертуар, ученик впоследствии получал от него благословение (пата), которое давало ему право выступать самостоятельно перед слушателями.

Неоценима роль бахши и сазанда в культурной жизни туркменского народа. До Великой Октябрьской социалистической революции, когда на тысячу человек из коренного населения приходилось лишь семь грамотных (вернее будет сказать — полуграмотных), бахши и сазанда являлись не только испол-

нителями, но и хранителями и распространителями лучших образцов народного поэтического творчества и произведений туркменских поэтов-классиков. Поэтому их появление в каком-нибудь селении всегда было настоящим праздником для его жителей. Однако в условиях дореволюционного Туркменистана искусство бахши и сазанда, как и вся музыкальная культура народа, в течение многих столетий развивались в традиционных рамках и были всецело связаны с творческой деятельностью и частной инициативой самих народно-профессиональных музыкантов. О каком-либо содействии этому искусству со стороны правящей феодальной верхушки не могло быть и речи.

С победой Великой Октябрьской социалистической революции начинается период возрождения музыкального искусства туркменского народа. Одним из первых мероприятий молодой Туркменской республики в этой области явилась организация музыкально-этнографических экспедиций В. А. Успенского с целью сбора и научного изучения музыкального наследия народа. По материалам экспедиций уже в 1928 году в Москве была издана книга «Туркменская музыка» В. А. Успенского и В. М. Беляева, получившая широкую известность среди деятелей музыкальной культуры не только нашей страны, но и за рубежом. Образование в конце 20-х годов коллективов исполнителей традиционной музыки при Республиканском центре радиовещания и в музыкальном отделе Драматического театра, открытие Художественного техникума с классом национальных музыкальных инструментов, проведение в мае 1938 года Первого республиканского слета бахши и шахиров (где принимали участие более 80 посланцев из большинства районов республики) — все эти мероприятия положили начало широкой пропаганде туркменской профессиональной музыки устной традиции и заложили основу ее дальнейшего развития.

Традиционное песенное творчество бахши развивалось в тесном взаимодействии с туркменской фольклорной и классической поэзией. Именно стихотворные части авторских и народных дастанов, произведения национальных поэтов-классиков, в которых наиболее ярко и всесторонне отразились историческое прошлое, характерные черты психологии и мировосприятия туркменского народа, его сокровенные мысли и чаяния, нравственно-гуманистические взгляды и светлые мечты о счастливом будущем, составляют текстовую основу традиционных песен бахши. Известно также, что многие туркменские поэты сами увлекались музыкой, а такие, как Шабенде, Магрупи, Сеиди, Гаиби, Курд-оглы, Молланепес, Досмамед, Мискинклыч, Довлетмамед-Балкизил, Нобатнияз-Саили и др., были знаменитыми народно-профессиональными музыкантами своего времени, их имена остались в истории туркменской музыки.

В соответствии с исполняемым репертуаром туркменские бахши делятся на бахши-дастанчи и бахши-тирмечи.

Репертуар бахши-дастанчи (бахши — исполнители дастанов, т. е. эпических сказаний) состоит, в основном, из дастанов, прозаические части которых рассказываются, а стихотворные части поются как песни в сопровождении дутара или ансамбля (дутар и гиджак). Следует особо отметить, что исполнение дастанов носит синкретический характер: рассказываемый прозаический текст, поющиеся на определенные напевы стихи, мастерство исполнителя в пении, игре на дутаре, красноречие, импровизации — все это находится в тесной взаимосвязи друг с другом и составляет одно целое. Неизменным успехом у слушателей пользуются дастаны «Шасенем и Гариб», «Хюрлукга и Хемра»,

«Саят и Хемра», «Наджеп оглан» и эпос «Гёрогалы», каждая глава (шаха) которого исполняется в виде отдельного дестана.

Репертуар бахши-тирмечи (от глагола «тирмек» — «собирать») составляют песни, сложенные на стихи туркменских поэтов-классиков и на отдельные стихотворные фрагменты дестанов. Нужно заметить, что хотя сами бахши делятся на бахши-дестанчи и бахши-тирмечи, песенные разделы дестанов и песни бахши-тирмечи фактически не отличаются друг от друга по ладоинтонационному, метроритмическому и композиционному строению. Более того, бахши-тирмечи, а часто и бахши-дестанчи исполняют песенные разделы дестанов как отдельные песни и, наоборот, напевы многих песен бахши-тирмечи используются в дестанном исполнительстве.

Значительное место в музыкальном наследии туркменского народа занимает традиционная инструментальная музыка, исполняемая туркменскими сазанда. Многие ее образцы являются своеобразными интерпретациями широко известных песен бахши. Имеется и ряд пьес, предназначенных для исполнения на народных музыкальных инструментах. Среди них особо выделяются мук амы и другие инструментальные пьесы, близкие к мукамам по ладовому и композиционному строению.

Специфические условия жизни, труда и быта в прошлом обособленных туркменских племен наложили отпечаток на их материальную и духовную культуру. Как в разговорном диалекте, одежде и обрядах, так и в музыкальном искусстве по сей день сохранились локальные особенности. В профессиональной музыке устной традиции они обусловлены еще творческой и исполнительской деятельностью отдельных бахши и сазанда и их последователей. В результате этого в различных регионах Туркменистана складываются своеобразные местные школы музыкального творчества и исполнительства. Например, игра на дутаре как сольном инструменте популярна, в основном, в Ашхабадской и Марыйской областях. Причем если в репертуаре ашхабадских дутарчи преобладают специальные инструментальные пьесы, то репертуар марыйских дутарчи составляют, главным образом, инструментальные варианты песен бахши.

В настоящее время, исходя из внешних признаков (исполнительская манера, репертуар, состав сопровождающих пение инструментов и др.), различаются пять основных локальных школ: марыйская, ашхабадская, ташаузская, чарджоуская и красноводская. В каждой из них есть и специфические особенности музыкально-поэтического строения песен бахши. В искусстве бахши ясно обнаруживаются и общенациональные черты, которые обусловлены единством исторических корней всех локальных школ. Если привести образное сравнение, то искусство бахши в целом — это могучее дерево, а локальные школы — его ветви. Возрастание общенациональных черт связано также с процессом взаимовлияния локальных школ, который активизируется в условиях советской действительности благодаря тесным творческим контактам представителей различных школ и широкой пропаганде их искусства.

Продолжая традиции предшественников, сегодняшние туркменские бахши и сазанда создают в традиционном стиле песни и инструментальные пьесы на современную тематику (их называют композиторами-мелодистами). Первые опыты в этом направлении ограничивались приспособлением традиционных напевов к новым текстам, но уже начиная с конца 20-х годов появляются оригинальные песни и инструментальные пьесы первых туркменских компози-

торов-мелодистов: Тачмамеда Суханкулиева, Мыллы Тачмурадова, Пурли Сарыева, Сахы Джепбарова. В последующие годы над созданием песен и инструментальных пьес успешно работали Джепбар Хансахатов, Гельды Угурлиев, Чары Тачмамедов, Тугур Бердыниязов, Шамурад Курбаннепесов и многие другие бахши и сазанда. Из нынешних композиторов-мелодистов назовем имена Ата Авлиева, Дорткули Дурдыева, Довлетгельды Окдинова, Акмурада Чарыева, которые достойно продолжают трудиться в этой области.

Носители туркменской профессиональной музыки устной традиции активно участвуют в музыкальной жизни республики. Современные бахши и сазанда являются руководителями, солистами, артистами музыкальных коллективов филармоний, радио и телевидения, участниками художественной самодеятельности. Свое самобытное искусство бахши и сазанда представляют на различных фестивалях и праздниках песни, Днях культуры Советского Туркменистана в братских республиках и за рубежом. Многие из них носят почетные звания заслуженного, народного бахши или артиста республики.

Новые музыкальные жанры и формы исполнительства, возникшие в Туркменистане за годы Советской власти, ни в коей мере не вытесняют музыкальное наследие прошлого, в том числе и профессиональную музыку устной традиции. Напротив, они питаются живительными соками этого богатого наследия, по-новому развивая его лучшие традиции.

Все вышеизложенное позволяет заключить, что туркменская профессиональная музыка устной традиции — не только культурное наследие прошлого, она активно функционирует, успешно развивается в наши дни, способствуя тому, чтобы своеобразное и неповторимое искусство бахши и сазанда было бережно сохранено, практически освоено, изучено, развито и передано будущему поколению.

Изабелла ЕОЛЯН
(Москва)

НЕКОТОРЫЕ УНИВЕРСАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКИ БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА

Уже давно сложилась научная традиция рассматривать духовное наследие Ближнего и Среднего Востока в комплексе, как единую региональную культуру народов, исповедующих ислам. Близость, а подчас и общность традиций проявилась издавна, как в социально-общественном укладе, быту населения этих регионов, так и в их искусстве, в художественном творчестве. Здесь сказались ряд объективно-исторических и политических причин:

— «разомкнутость» территориальных границ, издавна стимулирующих миграционные процессы;

— близость исторических судеб народов, вовлеченных в общие социально-общественные процессы и исповедующих общую религию;

— объединение, уже в раннем средневековье, многоплеменного населения в единое централизованное государство — халифат;

— и, наконец, связанная с этим тенденция складывания единой «высокой», классической культуры.

Не последнюю роль в формировании своеобразной художественной традиции, в развитии родственных стилистических школ сыграл эмоциональный характер народов (этнически близких), обитающих в идентичной или близкой географической среде; особое восприятие ими мира, явлений природы.

Утверждение централизованного государственного объединения, единой монотеистической религии и письменности (арабское письмо), создание классических языков в литературе и науке (арабский, персидский, позже — турецкий) — определили во многом общность типологических черт в поэзии, в архитектуре и искусстве.

Локальные же черты художественного творчества, индивидуальные особенности искусства отдельных народностей, живущих на этой территории, нашли «выход» в фольклоре разноплеменного населения. Иначе говоря — индивидуальные, специфически национальные признаки развивались в русле народных традиций; общие, универсальные — в искусстве профессиональной традиции.

Таким образом, выработка универсальных принципов в профессиональном искусстве средневековья — результат взаимодействия культур, художественных традиций и творческого опыта народов обширнейшего географического региона.

Типологическая общность в большей или меньшей степени проявилась во всех областях искусства, в том числе в искусстве музыкальном. Отметим при этом, что в музыке подобная типологическая общность, «объединение» по стилистическим и технологическим признакам более всего и ярче всего сказались в инструментальной культуре (идентичность либо близость инструментария, жанров, традиций сольного и ансамблевого исполнительства и т. д.). А индивидуальные черты музыкального искусства проявились, как правило, в вокальном песнетворчестве народов. (Здесь определяющее воздействие на его характер оказала интонационная природа языка, особенности его артикуляции и тонального строя).

Каковы же основные универсальные черты профессионального искусства Ближнего и Среднего Востока? Что позволяет говорить о родстве духовного наследия народов этих регионов, о единстве творческого мышления в музыкальном искусстве так называемого мусульманского Востока?

Многие принципиальные особенности музыки проявляются достаточно открыто и явственно; они как бы находятся «на поверхности» явления.

Прежде чем приступить к их перечислению, отметим универсальную для всех стран и народов региона монодическую природу музыки. Нет необходимости специально оговаривать, что монодию современная наука рассматривает не как неразвитое и примитивное одноголосие, требующее совершенствования, а как самостоятельную, высоко организованную и эстетически совершенную систему музыкального мышления Востока. (Об этом свидетельствует ряд фундаментальных исследований, в частности работы Х. Кушнарера, С. Галицкой.)

Вернемся же к нашей проблематике.

а) Одним из определяющих, универсальных принципов искусства Ближнего и Среднего Востока является незакрепленность, бесписьменность традиции музыкального творчества. Иначе — изустная творческо-исполнительская прак-

тика, не получившая (и не потребовавшая на протяжении длительной эволюции) графического закрепления. Известно, что высокие завоевания музыкального профессионализма и музыкально-теоретической мысли средневековья не поставили художников перед необходимостью выработки особой унифицированной системы фиксации музыкального текста. Это определялось спецификой музыкального мышления Востока, рядом его закономерностей, где важную роль играл импровизационный метод формообразования. (Здесь же отметим наличие микроинтервалов в ладовой структуре, нетемперированный строй, богатое орнаментальное расцвечивание мелодики.) Добавим, что к фиксации музыкального текста (в научных и педагогических целях) прибегали в средние века не так уж редко. Частичная же, «закодированная» запись, необходимая для исполнителей, существовала всегда. Фиксировался лад-макам и основная ритмо-формула (а также, естественно, поэтический текст). Но основной принцип — устная традиция творчества — не изменился.

И по сей день на Востоке приверженцы традиционных форм творчества убеждены, что закрепление, фиксация музыкального текста не только не способствует стимулированию композиторского дара, но сковывает творческое воображение художника, его артистический талант.

б) Другой признак: единство творческого и исполнительского процессов, их тесная, органическая взаимосвязь; двуединство, а нередко и триединство творческого процесса. Средневековый музыкант, как правило, предстал в двух и даже в трех ипостасях: композитор-исполнитель, а подчас — композитор, исполнитель и поэт. Последнее, поэтическое начало, связано с принципиально важной ролью поэзии в художественном творчестве Востока; с особым назначением в ближневосточной музыке «высокой» классической поэзии, ее «направляющей» художественное воображение музыканта образно-эмоциональной «программой».

Истинно талантливый художник — артист и мастер-профессионал (уstad) должен был одинаково свободно владеть всеми премудростями как музыкально-поэтического творчества, так и исполнительского искусства. Отсюда — «музыкальность поэзии и поэтичность музыки» Востока, неизменная тяга к вокальным формам, главенствующая роль песенных жанров. По утверждению древних, совершенная музыка — это «мелодия, объединенная со словом» (аль-Фараби).

Закономерно, что именно вокальная музыка входит составной частью во многие области ближневосточной художественной традиции (речь идет о так называемых исполнительских искусствах).

в) Следующая универсальная черта связана с вышеприведенной особенностью: тяготением к поэтическим и литературным образам, сюжетам, к темам легендарным и эпическим, пристрастием ближневосточных художников к программной вокальной музыке. Этими обстоятельствами определяется во многом тенденция к неоднородным, «смешанным» и синтетическим формам. Обращает внимание обилие на Ближнем и Среднем Востоке игровых, инструментально-танцевальных и музыкально-зрелищных форм, где на «равных началах» взаимодействуют поэтическое слово, вокальная и инструментальная музыка, танец и пантомима.

Тяга к смешанным, неоднородным жанрам характерна также для фольклорных традиций многих народов данного региона. Но подлинный синтез меж-

ду разными видами художественного творчества мог осуществляться, как известно, при условии высоких обобщений, т. е. на уровне профессионального классического искусства.

Здесь же проявилась тенденция к декоративности, к возвышенному патетическому выражению переживаний артиста, идущих от эмоциональной напряженности и «открытости» музыкального высказывания, от возвышенного пафоса восточной поэзии.

г) Одним из характерных универсальных признаков музыки Ближнего и Среднего Востока является строгая приверженность художественному канону. В каноне воплотился не только «эстетический идеал эпохи», но и жесткая нормативность, неукоснительное следование закономерностям и традициям высокого классического искусства.

Однако нормативность канонического творчества не означает ограничений индивидуальной свободы музыканта — творца и исполнителя. В этом — неоднозначность, диалектичность канонического искусства, ибо музыкальный канон предполагает также свободу, импровизационность творческого процесса. Вот почему, когда речь идет о каноне традиционной восточной музыки, не следует упускать из виду, что он связан не только с интерпретаторскими функциями музыканта, но и с функциями собственно авторскими. Ибо, с одной стороны — здесь налицо строжайший эстетический регламент. В нем реализуется идея стабильности, устойчивости художественного образа, приверженность отстоявшимся моделям и стереотипам. С другой стороны, следование канону часто «провоцирует» творческую инициативу музыканта, его желание, не выходя за рамки «заданного», раскрыть новые грани художественного образа. Здесь явственно дают знать о себе импульсы к индивидуальному самовыражению художника, и именно в этом проявлялось подлинное вдохновение, подлинный творческий талант музыканта. Данные качества слушатели на Востоке безошибочно определяют и высоко ценят.

При всей «привязанности» к канону, искусство устной профессиональной традиции не терпит застывших форм, однообразия. (Их наличие — это уже признак упадка, деградации.) Вот почему никогда, даже в творчестве одного художника, мы не сталкиваемся с точным воспроизведением идентичной музыкальной идеи, композиции.

д) Особое место в традиционно-профессиональной музыке Ближнего и Среднего Востока принадлежит импровизации, — одному из основных принципов формообразования. Мера и формы проявления импровизации могут быть разными, но существо ее всегда связано с развитием, со становлением художественного образа, раскрытием его ладоинтонационной и ритмической природы.

В основе восточной импровизации, как правило, лежат многообразные методы разработки ладового, мелодического, ритмоинтонационного образа (наиболее характерны здесь: повторность и секвенционность, варьирование ритмоформул и интонационных попевок, опевание ладовых и мелодических устоев, «захват» кульминаций, звуковысотных зон и регистров и т. п.).

Процесс восточной импровизации предусматривает использование основных принципов конструирования форм; они имеют внутренние закономерности, связанные с системой монодического мышления в целом.

При всей внешней «раскованности» импровизация регулируется специфической и традициями определенной музыкальной культуры, и, что не менее важ-

но, — характером избранной художником модели (к примеру, макама, или инструментальные формы такасима, башрафа, самаи).

е) Еще одна универсальная особенность профессиональной музыки Ближнего и Среднего Востока — специфика образных ассоциаций, связь эстетических представлений народов с определенными, отстоявшимися художественными образами и символами. На Востоке, как известно, тщательно разработаны ассоциативные связи музыкального темпа, временные критерии, информативность цвета-колорита и т. п. Особая знаковая символика была в определенной мере связана с древними философскими учениями, с космологическими представлениями и понятиями о воздействии музыки на явления природы, на человека, его психическое состояние и импульсы.

В музыке она наиболее ярко проявилась в сложной, тщательно разработанной в теоретической науке образно-эмоциональной системе ладов-макамов.

Макам для средневекового художника — это, прежде всего, образ, символ, сфера конкретных эмоциональных представлений. (Отсюда наличие «жесткой» временной шкалы; предусмотренных канонами строгих норм исполнения того или иного макама.)

Здесь не следует забывать о генетических истоках этого феномена (макам-рага): его основная функциональная роль заключалась в воздействии на те или иные психические и эмоциональные состояния человека. Иначе говоря, главная и единственная задача сводилась к тому, чтобы ввести слушателя в определенный круг образных ассоциаций, погрузить его в «заданную» сферу эмоциональных переживаний (этот процесс — «завораживание» музыкой — требовал подчас времени, он мог длиться очень долго!). Для раскрытия художественно-выразительных возможностей конкретного макама музыканту необходимо было приложить максимум творческих усилий, чтобы, «отталкиваясь» от канонических норм, от основной схемы-модели, выявить выразительные возможности лада-макама, заставить «засверкать» всеми гранями заданный художественный образ.

Макам-символ нерасторжимо связан с процессуальностью, с принципами музыкального формообразования. Ибо он реализуется практически лишь в процессе «движения», становления формы. А художественное претворение, уровень эстетического воплощения данного музыкального феномена определяется степенью таланта, творческим даром музыканта. Поэтому процессуальность, своеобразная форма «фильтрации образа во времени» (А. Сайгун) — один из главных признаков макама.

Функционирование макама в качестве жанра — это признак его многомерности, многоохватности. Ибо, помимо образно-выразительной и формообразующей сферы, макам исторически складывался как целостное явление, целостная музыкальная композиция с чертами крупной циклической формы. (Феномен, таящий в себе внутренние импульсы к непрерывному, сквозному развитию.) Отсюда существующая тенденция сравнения принципов так называемого мугамного формообразования с закономерностями европейского симфонизма.

Показательно, что многомерность и глубина обобщений макама вывели его за рамки собственно ладовой, формообразующей и жанровой сферы. Это позволяет говорить уже о явлении универсальном: о единой художественно-эстетической системе, о принципах творческого мышления, заложенных в природе музыкальной культуры Востока в целом. Достаточно назвать разнороб-

разные формы проявлений названного принципа — в макаме, мугаме, макоме, мукаме, дастгяхе, раге, армянских тагах, казахско-киргизских кюях, дальневосточном патете. Иначе говоря, искусство «макамат» может быть квалифицировано как высшее проявление профессионального музыкального мышления средневекового Востока, как принципиальное явление, универсальное для азиатского континента.

Усиление региональных отличительных черт профессионального творчества народов Ближнего и Среднего Востока относится к периоду позднего средневековья, когда стала расшатываться жесткая нормативность традиционного искусства, когда в процессе распада монолитной восточной империи и формирования народностей и наций стали усиливаться собственно национальные признаки в искусстве. Именно с этим связано проявление локальных стилистических школ и направлений в художественном творчестве, их упорное смыкание с фольклорной традицией.

Таким образом, с одной стороны происходила децентрализация мощного государственного объединения, размежевание этнических общностей, племен и народностей, с другой же стороны — демократизация художественной культуры в целом, сближение ее с фольклором, его основными художественными принципами. Отсюда отказ от многих нормативных закономерностей, связанных с каноном (например, от понимания его как символа, используемого в определенной жизненной ситуации и времени); отказ от технической изоэстетности высокого классического искусства; обращение к народной поэзии, народным формам песнетворчества и т. п. Этот процесс диалектичен сам по себе, ибо при всем «приближении» к народу, его художественному творчеству, происходило своего рода «мельчание» форм, тяга к камерности, утрата либо сознательный отказ от универсальных завоеваний классической традиции.

Вместе с тем, закономерно, что тенденция к демократизации предполагала обновление форм и художественных принципов, обращение к истокам подлинно народного творчества, акцентирование народно-национальных элементов и традиций в искусстве. Этот исторический процесс нашел отражение в научном наследии позднего средневековья. Так, во многих дошедших до нас трактатах о музыке сложные, несколько абстрагированные музыкально-теоретические и философско-эстетические проблемы уступают место конкретным вопросам творческой практики определенного региона, особенностям той или иной стилистической школы или художественного направления.

Существенная проблема современной музыкальной ориенталистики — дифференциация богатейшего пласта музыкального наследия Ближнего и Среднего Востока по историческим, региональным, этническим и жанрово-стилистическим признакам; выявление их как универсальных так и индивидуальных черт.

Для этого очень важно внимательно присмотреться к творческо-исполнительской практике (живой традиции, поныне функционирующей в республиках Советского Востока); вникнуть в существо сложных творческих процессов, осмыслить и теоретически обосновать их с современных научных позиций.

Важную роль в этом деле должно оказать тщательное, комплексное изучение (на музыкально-теоретическом, эстетическом и лингвистическом уровнях) научного наследия, в частности дошедших до нас средневековых музыкальных трудов.

Серьезное научное осмысление многообразного музыкально-теоретического

наследия (исторических хроник, эстетических и теоретических трактатов, музыкального эпистолярия) невозможно без унификации музыковедческой терминологии; соотнесения ее с общепринятой европейской терминологией, выработки соответствующих терминов, определений и понятий, отражающих специфику и своеобразие восточного художественного мышления. Иначе мы не сможем говорить о существовании принципов восточной монодической системы на уровне подлинно научном, на равных основаниях с традиционным европейским музыкознанием.

Изучение традиционных музыкальных систем Востока на новом научном уровне, отказ от устаревших буржуазных концепций европоцентризма помогут определить их подлинную эстетическую ценность, их место в истории мировой музыкальной культуры, а также стимулировать современное развитие неувядающего искусства возрожденных народов Востока.

Наталья КАДЫРОВА
(Узбекистан)

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ МАКОМОВ И ИХ ПРЕЛОМЛЕНИЕ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

В музыкальной культуре сегодняшнего Узбекистана все более опосредованными и глубокими становятся связи с макомами. В композиторском творчестве свободно развиваются присущие им особенности (использование элементов традиционного национального наследия в контексте современной узбекской музыки помогает, в частности, ее восприятию слушателем). В свою очередь такие черты макомов, как единство симметрии и асимметрии, свободы и регламентированности, обусловившие определенную историческую устойчивость макомной системы, воздействуют на современное музыкальное искусство.

Лирика (от индивидуализированной до более обобщенной), связанная с особенностями национальной устно-профессиональной музыки, пронизывает произведения композиторов Узбекистана, она выдвигается на первый план, иногда с драматизацией к концу цикла (возникают ассоциации с творчеством Малера и Шостаковича, причем влияние последнего на современную узбекскую музыку проявляется широко и многообразно) и «удержанием» порой только функций действия и созерцания (по классификации М. Арановского). Так происходит во Второй симфонии Г. Мушеля, в Пятой Б. Гиенко, Восьмой М. Таджиева, «Самаркандских рассказах» И. Акбарова, Концерте для альты с оркестром Х. Рахимова, модулирующим из одночастной поэмы в двучастный симфонический цикл. В ряде случаев тенденция сочетается с преобладанием в каждой части цикла одной драматургической функции (Первая симфония М. Таджиева, «Наво» М. Махмудова, Квintет И. Акбарова) или определенного образного начала.

Черты импровизационности, корни которой — в макомном искусстве (они ощущаются, в частности, в «вокальности» интонаций, обилии мелизматики, пе-

ременности метроритмики, ладов, композиции), придают современной музыке характер непосредственного отклика на происходящее, наполняют ее особой эмоциональностью, что может быть расценено как сознательная или интуитивная реакция на аэмоциональность и суховатую рассудочность некоторых музыкальных явлений современности.

Контрастно-составные формы в произведениях композиторов Узбекистана являются, с одной стороны, результатом усложнения образной системы в современном музыкальном искусстве, а с другой — творческого развития потенций, заложенных в многочастных макомных конструкциях. Ибо в них образуется некое подобие контрастно-составных форм — при том, что существует контраст между частями вплоть до жанрового и образного¹, объединенными общей лирической философско-любовной тематикой стихотворных текстов знаменитых поэтов Востока, своего рода программой, которая придает циклу определенную концепционную целостность.

Образованию этих форм способствуют также различного рода связи между частями, в том числе посредством конструктивного интервального комплекса. Например, начальная моноинтонация инструментального раздела Мушкилот макома Бузрук имеет в основе конструктивный интервальный комплекс. Моноинтонация воздействует не только на первую пьесу макома (однородные связи), но находит своеобразное претворение и в других его частях (разнородные связи). Таким образом протягиваются нити между инструментальными и вокальными разделами макомов².

Можно выделить также прием «скользящей цепляемости», косвенные связи. Например, моноинтонация начального инструментального раздела воздействует на интонационные сферы других разделов большей частью не прямо, а посредством субмоноинтонаций, являющихся моноинтонациями этих разделов. Каждая из субмоноинтонаций представляет вариант основной моноинтонации, то есть в самом конструктивном интервальном комплексе присутствуют жесткий интервальный элемент и возможность его вариантных изменений. В этом проявляется диалектическое единство и противоположность, спаянность контрастных начал конструктивного интервального комплекса. Субмоноинтонации вокального раздела более преобразованы, нежели субмоноинтонации инструментального, что усиливает в них момент развития. Подобную тенденцию поддерживает и введение в макомный контекст вокального раздела с присутствием ему образным строем, спецификой развития песенно-танцевальных хоровых пьес народно-национального склада Тарона.

Во многих инструментальных произведениях композиторов Узбекистана встречается аналогичная модель «взаимоотношений» между темами, интонационными сферами разделов и частей инструментальных циклов (в том числе симфонических), в которых используется тот же макомный принцип моноинтонационности (в различных вариантах).

Таким образом, моноинтонационность является родовым, имманентным

¹ Контраст вокальных и инструментальных разделов, сольных и хоровых, «островки» бытовых песенно-танцевальных и песенных народных жанров — Уфары, Тарона — среди сосредоточенно-углубленной устно-профессиональной музыки, энергия, танцевальность и завораживающая экзотичность усильных фигур.

² Значение Таснифа и его начального построения отмечают В. Беляев, Ф. Кароматов, И. Ражабов, Т. Вызго, И. Вызго-Иванова.

признаком традиционного музыкального искусства, органически присущим ему, одним из основных эстетических принципов организации, внутреннего становления и развития монодии в макамах. Он во многом исходит из особенностей их образно-содержательного плана: имеется в виду всесторонний, многогранный показ и длительное развитие одного преобладающего начала — часто лирики — в различных оттенках (от эпической до драматической окраски) с постепенностью и целенаправленностью мотивных преобразований, медленным разворотом интонационного «действия» (связь лирического настроения с мотивным развитием, а небыстрого «событийного темпа» — с одноголосием, отмечает Е. Назайкинский). Моноинтонационность, создающая оптимальное соотношение между стабильным и мобильным, и интенсивность развития на «микроуровне» позволяет «уйти» от начального музыкального материала в контрастную «чужую» интонационную сферу и в то же время сохранить связь, преемственность с исходной данностью, что и отражает одну из особенностей симфонического мышления.

Конструктивный интервальный комплекс в макамах является одновременно и своего рода «ладотональной моделью»², «свертывающей» на себе основные ладовые «повороты» макового цикла. Наиболее точно этот план претворяется в инструментальной части макома — Мушкилот³, в вокальной же — первая группа шувбе Насра — наблюдается отклонение от него, нарушение первоначально-заданного стереотипа, а именно — уход в более глубокую субдоминантовую сферу, проявляющуюся в форме двойной субдоминанты высшего порядка. Показательно, что во второй группе шувбе ладодополнительное развитие становится менее активным, интенсивность же интонационного развертывания в ней возрастает, увеличивается протяженность частей. Таким образом, эта часть объединяет в себе функции развития и завершения. Исходя из сказанного, можно констатировать наличие в маковой цикличности формы второго плана — динамической трехчастной⁴ — с наиболее активным развитием в средней части⁵ (первая группа шувбе вокального раздела).

«Центральным элементом» ладотональной системы макома Бузрук является Ре дорийский, что еще раз подтверждает своеобразную нейтральность этого ладового образования, в котором, как известно, в равной степени сконцентрированы мажорность и минорность, и особое его значение для ладовых систем традиционно-национального наследия. Модель ладотонального плана макома Бузрук можно представить следующим образом: Ля золийский — До ионийский — Ре дорийский — Ми фригийский — Соль миксолийский. От Ре дорийского по обе стороны симметрично размещаются лады противоположного наклона, в которых определенной доле мажорности лада одного наклона

² Конечно, говорить об этом применительно к системе народной диатоники можно лишь с определенными допущениями, поскольку тональность в своем оформившемся виде сложилась лишь на почве классической функциональной системы.

³ О ладотональностях раздела Мушкилот макома Бузрук пишет Ф. М. Кароматов.

⁴ Это своего рода суперформа, поскольку каждая из ее частей является циклом с «ведущими» и «побочными» пьесами, которые могут иногда восприниматься как «циклы вариаций» на основные «темы» (шувбе второй группы). Малые, замыкающие, «круги» трехчастности, обусловленные интервально-интонационными связями, проявляются на уровне второй группы шувбе и заключительной группы пьес Рок IV.

⁵ При этом вторая половина макома (вокальная часть) несет одновременно функции разделов самостоятельной контрастно-составной трех-пятичастной формы.

соответствует равная доля минорности лада другого наклонения. Таким образом, внутренней симметрии конструктивности интервального комплекса (*ре—ми—соль—ля* с осью симметрии не входящим в ее систему звуком *фа*) отвечает аналогичная модель ладотональной структуры макома, но с другим центром симметрии *ре*. Центр симметрии интервального комплекса — *фа* — сохраняет значение в первом, инструментальном, разделе макома — Мушкилот. Смещение центра симметрии совпадает с началом более интенсивного, свободного развития в первом вокальном отделе макома и введением новой ладотональной «точки» в общей системе — До ионийский (SS). Любопытна следующая закономерность: на первом этапе развития (инструментальный раздел) с ладотональной схемой *ре—ми—соль—ля* симметрия этой системы нарушена тем, что «устой» ее приходится не на ось симметрии, а на один из «полюсов» системы, а именно *ре*. Когда же в первой части вокального раздела развитие интенсифицируется, в частности, включаемым SS (До ионийский), ладотональный «устой» *ре* (дорийский) совпадает с осью симметрии в модели ладотонального плана лишь на короткое время, а потом (в результате борьбы между ним и новым ладотональным устоем) опять смещается уже в сторону субдоминанты-Соль миксолидийский (со своей субдоминантой — До ионийским). Регламентированность, заданность, симметричность структуры нарушается — появляются элементы асимметрии. Этот факт свидетельствует о наличии свободы, изменчивости в жестком конструктивном интервальном комплексе, который характеризуется единством импровизационности и каноничности структуры.

Подобное смещение в субдоминантовую сферу позволяет предположить наличие преемственности между квартовым ладовым соотношением инструментального и вокального разделов в Шашмакоме и субдоминантовым ладовым соотношением старинных 12 макомов и 24 ладов шуйбе, которые, по свидетельству В. Беляева, строились квартой выше основных ладов 12 макомов (о других связях 12 макомов и Шашмакома пишут Ф. Кароматов и И. Раджабов).

Макомный принцип «конспектирования» ладотонального плана в начальной моноинтонации с лежащим в ее основе конструктивным интервальным комплексом опосредованно претворяется в контексте узбекского инструментального творчества. Например, во вступлении поэмы «Памяти поэта» И. Акбарова возникает аккорд, допускающий двойственную трактовку: IV^{-7} Ми-бемоль ионийского (с оттенком миксолидийского) и V_7 Ре-бемоль ионийского. Он, как в фокусе, концентрирует в себе основные линии дальнейшего тонального развития в форме: ми-бемоль миксолидийский главной партии и ре-бемоль ионийский побочной. Так протягиваются связующие нити через все произведение, придавая композиции черты внутреннего единства, цельности. В некоторых случаях тональная «расшифровка» начального «закодированного текста» связана с принципом переменности, как известно, имеющим особо благоприятные возможности для проявления в условиях натуральных ладов. Например, побочная партия в первой части Второй симфонии Г. Мушеля излагается в Ре миксолидийском, но с оттенком Соль ионийского. В репризе же реализуется потенциальная возможность темы быть в тональности, находящейся квартой выше. Это значительно обогащает выразительные и красочные возможности тематизма.

Характер тематизма и его развития в инструментальном творчестве композиторов Узбекистана во многом определяется как особенностями традици-

онного национального творчества, так и тенденциями современной музыки, в частности усложнением, внутренней противоречивостью образов. Последнее служит также одной из причин возникающего «сплава» различных жанров и стилей в музыке Узбекистана.

Обращение к национальным истокам особенно симптоматично в условиях усиливающегося процесса индивидуализации стилистических почерков композиторов. Художники выбирают из мира народного и устно-профессионального творчества то, что ближе им по «духу», что отвечает их склонностям, устремлениям. «Выбранное» из традиционной национальной музыки, в свою очередь, подчеркивает, выявляет самобытные черты их творческой манеры, поскольку развивается в соответствии с ними. Причем, наряду с освоением, преемственностью традиции происходит процесс ее дальнейшего развития, обновления (под опосредованным влиянием изменяющейся действительности), что является залогом ее жизнеспособности.

С другой стороны, знакомство с мировой классикой, искусством иных народов, осведомленностью в тенденциях современной музыки расширяет творческий кругозор композитора, помогает ему не только обогатить родную культуру инонациональными заимствованиями, но и иначе взглянуть на нее, увидеть в привычном — новое, скрытую, глубинную суть.

Таким образом, осмысление и творческое воплощение узбекской народной и устно-профессиональной музыки, развитие национального в тесной связи с новыми образцами, современными тенденциями в искусстве при органическом усвоении достижений иных культур (прошлого и настоящего) приносят новые художественные плоды и результаты.

Булат КАРАКУЛОВ
(Казахстан)

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КВАДРАТ КАЗАХСКОЙ ТИРАДЫ

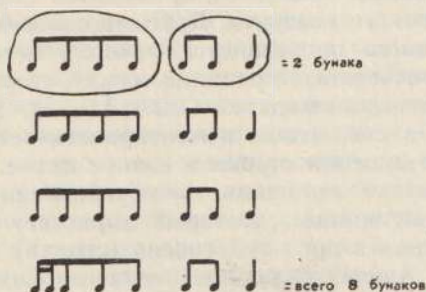
Традиционное вокально-инструментальное искусство казахского народа зиждется на двух «китах» — эн (песня) и жыр (тирада). В песенных жанрах стихотворной основой является четырехстрочная строфа с обязательной конечной рифмой. Жанры же, использующие напевно-речитативную форму выражения, не имеют ни строгой рифмы, ни постоянного количества строк в тирадах (от 5 до 30 и более). Свобода их стихотворной структуры, рассчитанная на поэтическую импровизацию, сочетается с двойственной функцией музыкальной формы: с одной стороны, ее компонентам свойственна мобильность, с другой — стабильность.

Изучение сложного диалектического соотношения стабильного и мобильного начал внутри словесно-музыкальной целостности возможно различными путями. В данном сообщении мы предлагаем рассмотреть взаимодействие разнообразия и однообразия в одном из распространенных в казахской музыкальной культуре типов тирады, представив словесно-музыкальную целостность в виде трехслойного образования: слогосчетного ряда, слоγοмерного ряда и ряда

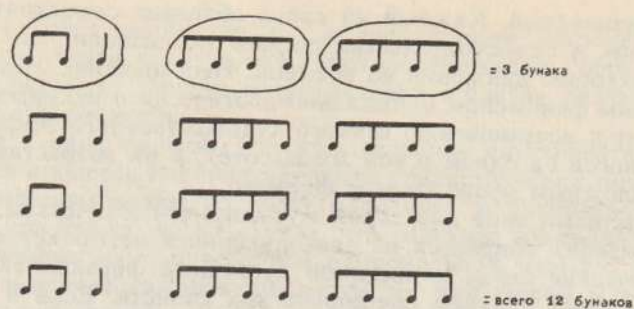
звукорисотных изменений. Каждый из слоев обладает самостоятельным качеством «материала» и самостоятельным ритмом реализации, что позволяет им иметь свою траекторию движения во времени. Несовпадение этих слоев определяется самим феноменом музыкально-поэтического искусства, ибо их совпадение приводит к исчезновению всякого художественного эффекта (ряд равнодлительных слогов на одной и той же высоте), а их возрастающая противоречивость — к сложным музыкальным формам.

В избранном нами типе казахской музыкально-поэтической тирады музыкальная импровизация опирается на повторяющийся четырехстрочный квадрат. Выявляя генетические связи с песенной куплетной формой, такой квадрат в то же время обладает и рядом специфических свойств. Если в куплетной песенной форме музыкальная вариативность не может разрушать мелодико-тематическую целостность повторяющегося куплета, то в тираде она затрагивает очень глубокие пласты внутренней структуры (мелодика, тематизм), и потому здесь четырехстрочная квадратность выступает в качестве масштабно-временной модели, на основе которой происходит музыкальная импровизация.

Временные, ритмические параметры этой модели отличаются строгим постоянством и пропорциональностью своих элементов и частей. В семисложном стихе музыкальный квадрат состоит из 4-х строк, каждая из которых, в свою очередь, членится на две равные по времени слоговые группы, в казахской филологии называемые «бунаками». Все первые бунаки строк семисложника всегда содержат четыре слога, а вторые представлены тремя слогами (в случаях восьмислоговой строки ритмическая модель не нарушается, так как «лишний» слог «втискивается» в первую ритмическую долю, расщепляя ее на более мелкие длительности). Таким образом, музыкальный квадрат, построенный на семисложной строке, состоит из четырех равных по времени строк и восьми равных по времени бунаков:



В тираде, основанной на одиннадцатисложном стихе, количество бунаков больше, чем в семисложнике, так как каждая одиннадцатисложная строка членится на три равных по времени бунака. Причем, изменение порядка последования трех- и четырехслоговых бунаков в строке большой роли не играет. Все три возможные ритмические модели строки с одинаковым успехом применяются в сходных мелодических контекстах, а иногда могут заменять друг друга в одном произведении:



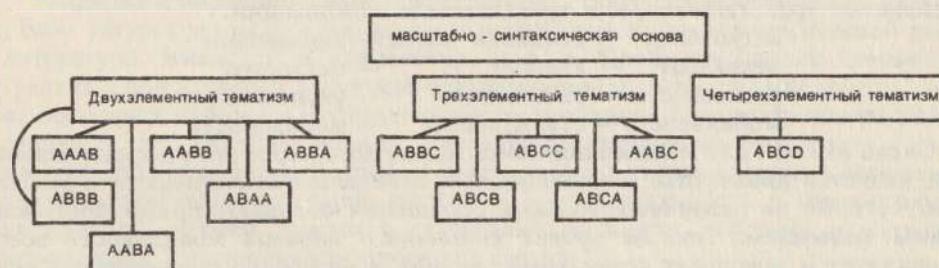
Строгое временное равенство бунаков и строк в напевно-речитативных квадратах устанавливает четкие пропорциональные отношения синтаксического характера, которые при семисложной строке имеют следующие пропорции: бунак=1 (единица измерения), строка=2, квадрат=8. При одиннадцатисложной строке: бунак=1, строка=3, квадрат=12. Иерархическое соподчинение трех субуровней — бунак, строка, квадрат (1:2:8, 1:3:12), отражающее объективно существующее масштабное расчленение синкретической формы, при котором каждый последующий субуровень вбирает в себя предыдущий, — оказывается стабильной основой как поэтического, так и музыкального развития внутри квадрата. Эти временные модели поэтому обладают надмузыкальным, надстиховым качеством и обеспечивают единство музыкального и поэтического компонентов.

Через субуровневую масштабную синтаксическую организацию все три качественно различных ряда (слогосчетность, слогомерность, ритм звуковысотных изменений) взаимодействуют друг с другом как разномасштабные образования. Слогосчетный и слогомерный ряды оказываются стабильными на субуровне строки, а ряд звуковысотных изменений — мобильным на всех субуровнях, и потому на долю звуковысотных изменений приходится роль организатора формы в масштабе четырехстрочного квадрата. Другими словами, воздействие ритмики на организацию временного пространства ровно в четыре раза меньше, чем мелодики. Это точно соответствует разнице между вторым и третьим субуровнем масштабных синтаксических моделей (1:2:8, 1:3:12). Задача, возложенная на мелодику, заключается в том, чтобы цементировать четыре абсолютно одинаковые в ритмическом отношении строки в единое целое.

Кроме синтаксического принципа, в образовании музыкальной формы участвует и тематический принцип, который вырастает на основе ряда звуковысотных изменений. Здесь второй субуровень (строка) выступает в роли главной единицы членения. Анализ различных тематических формул квадратности дает основание утверждать, что квадрат, состоящий из четырех равновеликих и ритмически идентичных мелострок, включает в себя две, три или четыре тематические фразы, т. е. в мелодико-тематическом отношении может быть двух-, трех- или четырехэлементным. Двухэлементные тематические квадраты могут образовывать последовательности АВВА (зеркальная симметрия), АААВ (изменения в 4-й раз), ААВВ (двухчастность), ААВА, АВАА, АВВВ. Трехэлементность может выражаться через последовательности: АВВС, ААВС, АВСС, АВСА, АВСВ. Четырехэлементный тематический квадрат имеет только один вариант последования мелострок: ABCD.

Способность звуковысотных упорядоченных изменений к образованию собственной логики развития, относительно независимой от ритмики, реализуется через комбинаторику тематических элементов. Число комбинационных видов обратно пропорционально количеству составляющих квадрат тематических элементов. Если двухэлементный тематический квадрат имеет шесть вариантов очередности своих тематических фраз, то четырехэлементный — только один, и эта закономерность очень широко используется в казахском музыкальном фольклоре. Комбинаторика здесь является одним из важнейших композиционных приемов, обеспечивающих создание типовых музыкальных форм. К этому необходимо добавить, что любая из перечисленных выше форм-схем в свою очередь обладает необычайно широким диапазоном конкретной реализации через многообразие ладовых и мелодико-линейных средств выражения. Так, к примеру, четырехэлементное тематическое наполнение квадрата ABCD осуществляется в самых разнообразных звукорядах и имеет различные очертания общего мелодического контура.

Графически тематическую иерархию квадрата можно изобразить так:



Все перечисленные типовые формы, без исключения, используются в казахской музыкальной культуре. Одни встречаются почти во всех жанрах, другие — очень редко. Но самое главное состоит в том, что тематические формы предельно исчерпывают собой все возможности комбинаторики, доказывая тем самым исключительно важную роль логико-конструктивного принципа в музыкальной архитектонике казахского народного мелоса. Существенным представляется и то, что для образования тематического единства четырех строк необходимо оказывается тематическое противопоставление минимум двух различных мелострок, ибо при отсутствии противопоставленности или оппозиции мелодических единиц формы, квадрат как единый художественный организм распадается на четыре самостоятельных построения.

До сих пор анализировалась внутренняя структура квадрата. Теперь попытаемся вскрыть внешние конструктивно-формообразующие связи и отношения. Здесь сам квадрат выступает в роли основной единицы построения всей формы тирады, являясь тем канон, импровизация которого обладает целостностью более высокого порядка. Упорядоченность последований стабильного квадрата и его модификаций превращается в музыкальную драматургию всей композиции тирады.

Импровизационность квадрата как нарушение канона происходит различными путями:

1. За счет активизации вариационности тематизма в одной из позиций квадрата (ABCD, A₁B₁CD, A₂B₂CD, A₃B₃CD и т. д.) вплоть до появления в этой позиции нового тематического образования (ABCD—EBCD).

2. Через выпадение одной из строк (ABCD—ACD).

3. За счет вставных тематических элементов (ABCD—AB/EF/CD).

4. Путем повтора мелостроки с новым текстом (ABCD—AABCD).

5. Через разрушение временных пропорций квадрата, что приводит к расслоению слогового ритма на два самостоятельных (слогосчетность и слогомерность), степень противоречивости между которыми определяет степень распевности мелостроки.

Все перечисленные приемы музыкального развития могут участвовать в музыкальном становлении сложной тирады, а в более простых по композиции тирадах обычно используется только последний, в котором противопоставление квадрата и неквадрата выступает как главный композиционный прием. Многократное повторение квадрата в срединной речитативной части контрастирует с неквадратностью широкораспевных построений в начале и в конце тирады. В целом, любая по своему объему и сложности музыкально-поэтическая тирада предполагает трехэтапность или трехчастность композиции:

вступление	— основная часть	— заключение
неквадрат	— квадрат	— неквадрат
распевность	— речитация	— распевность
мобильность	— стабильность	— мобильность

Очень важной для понимания композиционного строения рассматриваемых тирад является диалектика оппозиционных отношений стабильности и мобильности, которые на различных уровнях обобщения обладают прямо противоположным значением. Так, на уровне единичного образца мобильность всегда предшествует и завершает стабильный квадрат, а на уровне произведений крайние разделы формы оказываются стабильными при мобильности середины. Обычно казахские исполнители в различных по объему и тематическому наполнению тирадах используют одни и те же распевные вступления и завершения — каденции.

Обобщая наблюдения над проявлениями стабильности и мобильности в казахской тираде, можно сказать, что их оппозиционность пронизывает буквально всю внутреннюю структуру музыкальной формы. Стабильность масштабной синтаксической сетки квадрата (1:2:8, 1:3:12) позволяет всем компонентам словесно-музыкальной целостности расслаиваться по субуровням. Одни компоненты повторяются на субуровне бунака, другие — строки, третьи — на субуровне квадрата. Все то, что имеет большую траекторию движения, превращается в мобильное, а то, что имеет меньшую траекторию, — в стабильное.

Иной вид оппозиционности мобильного и стабильного представляет собой мелодико-тематический принцип развития, где внутри одного слоя (ритм звуковысотных изменений) происходит качественная дифференциация элементов по горизонтали. А на уровне всей формы тирады, при многократном повторении квадрата, соотношение мобильного и стабильного приобретает вид упорядоченных последований канонического квадрата и его разнообразных модификаций.

Исследование музыкальной формы в аспекте взаимодействия ее мобильных и стабильных элементов вскрывает сложные механизмы действия фундаментального диалектического закона единства и борьбы противоположностей. Гиб-

кое их взаимодействие на различных уровнях и субуровнях организации является основой формотворческого процесса в казахском традиционном музыкально-поэтическом искусстве.

Кира КИРИНА
(Казахстан)

ЧЕРТЫ КАНОНА В УЙГУРСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ

(на примере мукамов)

Среди разновидностей макамата уйгурский мукам, вероятно, наименее изучен, хотя и представляет собой самобытное явление, достойное глубокого исследования.

Традиции и выросшие на их основе каноны¹ образуют эстетическую платформу, базу уйгурского искусства; широко проявляются они в классической поэзии и литературе, живописи и архитектуре и т. д. Проблема канона чрезвычайно актуальна и при изучении уйгурской традиционной музыки, прежде всего 12 мукамов, поскольку каноны и составляющие их элементы помогают понять генезис и сущность, эстетические идеалы, характерные тенденции бытования и развития мукамного творчества. Вскрывая ориентацию на строго заданные нормативы и правила, канон позволяет ярче высветить индивидуальность и неповторимость национальной музыки, показать глубинный механизм действия народно-профессионального импровизационного мышления².

Канонические черты присущи мукамам на всех уровнях содержания и композиции, что отвечало общеэстетическим взглядам и идеологии породившей их эпохи (примерно VII—IX вв.). В условиях импровизационных традиций устный характер бытования масштабных произведений, какими являются мукамы, обусловил наличие в них мобильных (непредсказуемых, спонтанных) и стабильных (постоянных, канонических) черт и элементов. Их синтез и составил имманентное содержание импровизационности как исполнительской, так и композиторской.

Каноны — возведенные в статус незыблемых принципов жестко регламентированные признаки эмоционально-образного строя и композиции мукамов — имеют вид определенных семантических и структурных моделей, стереотипов, которые цементируют произведение в единое целое, позволяют сохранять и передавать их из поколения в поколение. Так, музыкально-эстетическая концепция мукама покоится на лирической, жанрово-характерной образности. Определенными были место, время и обстановка звучания мукамов, их количество. Канонические черты широко прослеживаются в выразительных средствах и композиции циклов, что способствовало запоминанию и передаче их в

¹ Определение канонов см. в ст.: Лосев А. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки.— М., 1973. С. 15.

² Подробно см. об этом в статье автора: Импровизационные традиции в уйгурской народной музыке // Музыка неевропейских культур: Труды Института им. Гнесиных.— М., 1984.

условиях бесписьменной монодической культуры. Всегда строго регламентированная система стихосложения (арузная метрика, реже бармак); жестко установленной предстает ладоинтонационная и метроритмическая организация, ансамблевая манера исполнения.

Каждый мугам (независимо от локального бытования цикла — Кашгарский, Илийский, Доланский, Хотанский) — композиция многоуровневого порядка, состоящая из канонических по семантике трех разделов; они, в свою очередь, членятся на более мелкие части, включающие вокальные, инструментальные и хореографические номера.

Канонические черты свойственны жанровой структуре произведения — лирико-философская, песенно-танцевальная семантика первых двух разделов и танцевальное содержание третьего (мэшрэпы — танцы с пением или без него). Канонично по философски-сосредоточенному, суровому настроению, медленному темпу и ярко импровизационному складу инструментальное вступление мукамов (мукам башлиниши), затем в сокращенном виде обязательно повторяемое в конце сочинения (принцип обрамления).

Особенно наглядно черты канона выражены в ладоинтонационной сфере циклов, где исходным импульсом развития служит ладомелодический стереотип (ладовый эпиграф мукама), заложенный в начальных попевах вступления. Это регламентированный комплекс попевок, определенный для каждого мукама, по которым они отличаются друг от друга. Он-то и программирует ладовую структуру и форму. Ладовая структура цикла четко организована и подчинена единой логике, объединяющей 12 мукамов в целостную систему особых народных диатонических ладов (с микроинтервалами или без них).

Каноническая функция ладовой организации обнаруживается и во внутренней архитектонике мукамов, а именно: 1) периодическое, «круговое» возвращение к начальному, данному во вступлении ладовому центру; 2) ладотональное замыкание сочинения в конце; 3) понимание лада как носителя определенного образно-эмоционального смысла, модели целого; 4) развитие мелодики, построенной в соответствии с законами модальной музыки. В варьированном виде, на различной высоте ладомелодический стереотип проводится через все части и разделы мукама, и таким путем создается монотематическая структура произведения.

Канонические черты ярко выступают и в интонационно-ритмическом строе композиций (они аккумулируются уже во вступлении). Это декоративно-извилистый орнаментальный тип мелодики, вместе с ритмическими и ладовыми средствами создающий пластичность и непрерывность мелодического тока. Орнаментика служила не только целям украшения, но и позволяла широко опираться на готовые интонационно-ритмические формулы, своеобразные стереотипы.

Каноническое начало широко претворяется и в ритмике мукамов, что наиболее отчетливо выражено в двух аспектах:

— наличие усулей, которые индивидуальны для каждого мукама и даже его части;

— выбор определенной стихотворной метрики для того или иного номера, что обуславливает появление вытекающей из данного поэтического размера музыкальной метрики.

Большинство усулей имеют семантически закреплённую функцию и регламентируют характер ритмического содержания музыки, непосредственно влияя на формообразование, придавая звучанию расчленённость и вместе с тем слитность. Свод ритмоформул, приведённый в Приложении к изданию Кашгарских мукамов³ даёт представление о высокой степени развития ритмики в уйгурской традиционной музыке и её ярко канонической роли, великолепном, виртуозно-мастерском проявлении ритмического начала.

Одним из главных канонических приемов развития, которые содействовали закреплению в памяти развернутых композиций, стала повторность, и влияние ее здесь огромно. Большинство частей мукамов основаны на точной либо варьированной повторности построений. Тематический толчок, импульс — ладовый стереотип — по мере развития предстает все в новых, подчас далеких вариантах и активно участвует в формировании тематизма сочинения. Главная движущая сила, идея мукама, как и других произведений макамата, — становление формы из одного мелодического образования — тесно связана с вариационностью. Вариационность и вариантность — канонический, важнейший метод развития в мукамах, естественно приводящий к вариационным композициям.

Итак, в мукамах на протяжении веков зафиксированы и канонически закреплены ведущие принципы национального народно-профессионального искусства, представленные формулами — моделями семантического, жанрового, ладоинтонационного, ритмического, синтаксического и композиционного порядка. Обобщая канонические черты в мукамных циклах, подчеркнем, что их генезис и бытование базируется на феномене более высокого и комплексного порядка — импровизационности, составляющей фундамент уйгурской традиционной музыки. При этом наличие канонов не противоречит свободе импровизационного творчества, а, напротив, служит своеобразным каркасом, клише и опорой при сочинении и исполнении.

Канонично для уйгурской традиционной музыки и бытование самого импровизационного метода, ибо ряд его компонентов сформировался в строго иерархическую систему и приобрел статус канонов (или их черт). Последние концентрируют художественную выразительность и информативность мукамного искусства. И несмотря на то, что канонической была сама система художественного мышления, это не привело к застылости образов, унификации творчества и «автоматизации кодирующей системы»⁴. Однако, сохраняя общие закономерности содержания и композиции жанра, уйгурский мукам опирается на индивидуальные, специфически-национальные канонические черты. Важнейшие из них следующие:

1) образно-семантическая, языковая и поэтическая самостоятельность (уйгурский язык, национальная трактовка знаменитых восточных дастанов, газелей и т. д.);

2) жанровое своеобразие и строгий порядок следования частей, базирующихся на характерных для традиционной музыки уйгуров собственно вокальных, инструментальных и танцевальных жанрах, таких, как жула, хэтимэ, пэшру, тэкт, маргул и других;

³ См.: 12 мукамов (уйгурская классическая музыка). — Пекин, 1959. Т. 1, 2.

⁴ Выражение Ю. Лотмана. См. его ст.: Искусство канона как информационный парадокс // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973.

3) национально-самобытный ладоинтонационный и ритмический строй произведений;

4) большая роль кинетики танцевального движения и танцев вообще (весь третий раздел — это разнохарактерные танцы).

Галина КУЗНЕЦОВА
(Узбекистан)

ФУНКЦИИ ТРАДИЦИОННОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

Сегодня мир открывает для себя все новые богатства художественной культуры народов Востока, в том числе их самобытного традиционного музыкального искусства. Но, погружаясь в эту чарующую звуковую атмосферу, мир напряженно вслушивается и в то новое искусство, которое развивается на земле древних восточных цивилизаций и рождается из живых токов современной жизни. Как это новое искусство связано с почвой, его порождающей, и в какой мере оно обращено к сегодняшнему дню? Накопленный в республиках Советского Востока, и в частности в республиках Средней Азии и Казахстана, художественный опыт позволяет отвечать на эти вопросы, опираясь на крепкую основу более чем полувековой творческой практики. Она неопровержимо свидетельствует, что одним из главных каналов связи современного письменного искусства с традиционным (изустным) оказываются сложившиеся в последнем типы образности как семантико-стилевые образования, художественно обобщающие различные виды отношения человека к окружающему миру. Для современного композиторского творчества они становятся и основой, и стимулом к действию.

Среди множества типов традиционной образности внимание композиторов привлекает прежде всего лирическая, так как удельный вес лирики в традиционном искусстве многих народов, в том числе народов Средней Азии и Казахстана, в целом очень значителен. Кроме того, на современном этапе, в связи с интенсивными процессами развития личности, значительно возрастает социальная потребность в углублении психологического начала в искусстве. Результатом совмещения этих двух тенденций оказывается более широкое, а главное более разнообразное в отношении типов образности представительство лирической образности, чем это можно было наблюдать на предыдущих этапах регионального профессионального искусства. Как показывает современная творческая практика, это представительство осуществляется в различных формах. В них роль традиционной лирической образности далеко не однозначна.

В настоящее время можно выявить три формы представительства лирической образности в композиторском творчестве. Так, на современном этапе не только не утрачивается, а даже усиливается роль традиционной образности в ее, так сказать, чистом виде, то есть в том семантико-стилевом качестве, в котором она бытует в народном и профессиональном (устной традиции) искусстве.

Широкое культивирование таких образцов обуславливает и свои издержки,

суть которых в пассивном следовании устоявшимся принципам. Поэтому здесь чрезвычайно важно авторское отношение, позволяющее высветить в традиционной образности то, что отвечает мироощущению композитора как художника наших дней и поэтому может волновать его современников. Особые сложности в этом плане выдвигает жанр обработки, назначение которого, как известно, — новыми средствами раскрыть образную сущность первоисточника. В этих условиях выражение авторского отношения становится чрезвычайно деликатной задачей. Тем более отраднo заметить, что в современном региональном композиторском творчестве, твердо опирающемся на завоевания прежних лет, появляются новые интересные образцы обработок. Среди авторов — представители разных творческих поколений: уже признанные мастера (М. Бурханов, С. Бабаев, А. Мендыгалиев и др.) и молодые композиторы (Б. Дальденбаев, Е. Хусанов, К. Дусекеев). При различии подходов к решению задачи, в обработках можно наблюдать стремление к полифоническому оформлению музыкальной ткани (С. Бабаев, Б. Умеджанов). Показательна в этом плане обработка для хора *a cappella* «Хануз», выполненная С. Бабаевым. Здесь голоса хоровой партитуры представляют собой варианты основного напева. В результате концентрации тематического материала создается впечатление сгущения лирической эмоции, что отвечает духу первоисточника, а также импонирует современному тяготению к углубленно-лирическому тону высказывания. Традиционная лирическая образность оказывается способной какими-то гранями отразить социально-художественную атмосферу времени.

Еще более велика в современном композиторском творчестве роль традиционной лирической образности как «порождающей модели» (М. Арановский). Новая действительность выдвигает на первый план такие стороны личности, как способность к глубокому самоанализу, индивидуальному осмыслению глобальных социальных проблем, что побуждает к активизации императивного начала. В процессе художественного воплощения этих сторон личности возникает настоятельная необходимость в освоении новых типов лирической образности, опосредованно связанных с традициями. В их воплощении намечаются два пути и соответственно обозначаются две формы связи (по нашей классификации, вторая и третья) с типами лирического высказывания в традиционной музыке.

Одна из них, освоенная на предыдущих этапах и сейчас особенно широко представленная в творчестве композиторов всех пяти республик, выражается в том, что автор исходит из традиционной образно-стилевой модели, в которую вносит приметы нового мироощущения. Это сказывается прежде всего в интонационном содержании, что дает дополнительные стимулы к интенсивному движению образа, наполняя его большой внутренней динамикой. Высокая степень концентрации лирического чувства обуславливает естественное включение таких образов в крупные композиции. Таковы, например, лирические образы в сочинениях Е. Рахмадиева, К. Кужамьярова, Ш. Сайфиддинова, З. Миршакар, С. Джалила, Т. Курбанова и других авторов.

Произведения, которые созданы этими художниками, конечно, не равноценны. Вместе с тем каждое из них знаменует определенную веху в творческом поиске новой лирической образности. Другой вопрос, в какой мере эти образы могут выдержать драматургическую нагрузку крупномасштабной композиции. Здесь многое зависит от типа композиции. Там, где данная лирическая образность не

включена в процесс конфликтного развития, предполагающего активное, а порой даже и радикальное изменение образа, она в полной мере отвечает своему назначению. Таков, например, лирический образ из оратории Г. Жубановой «Песня Татьяны» на слова Абая — Пушкина, представляющий слушателю поэтическую натуру Ленского. Близкий по духу традиционным формам лирического высказывания названный лирический образ — плод оригинального творчества. Поэтому в нем налицо новый интонационный строй, приметы авторской манеры в мелодическом развертывании, в оркестровой фактуре, гармонии, что обуславливает органическое его включение в масштабный музыкальный контекст.

Еще один яркий пример — лирический образ из Девятой симфонии М. Таджиева. Его национальная почвенность безусловна. Она коренится в эмоциональном тоне, отличающемся характерными для традиционного искусства тонкостью оттенков, неуклонным нарастанием эмоционального напряжения. Вместе с тем в этом образе ощущаются приметы нового времени. В нем большую смысловую нагрузку получают интонационно-обостренные элементы в мелодии и фактуре, где сложные комплексы возникают в результате сочетания самостоятельных мелодических линий. Это укрепляет образ, сообщает ему объемность, а музыкальной речи — ораторско-драматический пафос.

И, наконец, еще одна (третья) форма связи нового типа лирической образности с традицией возникает на пути встречного процесса от широко распространенной в современном композиторском творчестве семантико-стилевой модели и выражается в приеме репрезентации в авторском тексте отдельных самых существенных национально-характерных и образно-стилевых черт.

Наиболее определенно это можно наблюдать на примере интеллектуально-философской лирики, которая сегодня широко представлена, например, в русской, грузинской, армянской советской музыке. Исходя из данной общей идеи, и в ряде случаев, инварианта, типовой модели, композиторы среднеазиатского региона ищут новые средства выражения. Охотно прибегают они к новым для себя приемам письма (например, пишут в атональной манере, используя свободно трактованную серию и др.), что, конечно, помогает, как замечает Л. Мазель, избежать банальности, а также и вторичности по отношению к произведениям традиционного искусства, но ставит композитора перед сложнейшей задачей найти свои средства выражения национальной характерности. Определенными вехами на данном пути являются Струнный квартет Ч. Нурымова, пьесы из Семи прелюдий-мгновений К. Молдобасанова, пьесы для фортепиано Ф. Бахора, Четыре пьесы для симфонического оркестра Р. Аллаярова.

Весьма показательна в данном отношении пьеса для струнного квартета «Континуум» Т. Шахиди. Для передачи состояния полнейшей отрешенности от внешних впечатлений композитор прибегает к непривычной для традиционного искусства звуковысотной организации. Острота гармонических сочетаний создает ощущение большой внутренней напряженности, а отсутствие ладовых тяготений — застылости и погруженности в это состояние. В сложную звуковую ткань внедряются типичные для таджикской музыки элементы, которые композитор располагает в соответствии с их семантико-структурной функцией в традиционном искусстве. Так, в начальном построении он обыгрывает обычные для данного раздела формы (особенно в крупномасштабных произведениях, главным образом лирического плана) секундовые попевок, тяжело поднимающиеся от исходного тона. Эпизодически Т. Шахиди использует нисходящие форшлаги, а

также постоянно подчеркивает окончание фраз мягко ниспадающими глиссандо. В сочетании с остинатным фоном в типичном для традиционной музыки переменном размере $\frac{3}{8}$ — $\frac{3}{4}$ это конкретизирует образ глубоко сосредоточенного размышления, в котором сочетаются приметы характерной для современного искусства лирики интеллектуально-углубленной и для традиционного таджикского искусства философско-медитативной с яркими экстатическими кульминационными зонами.

Даже краткая характеристика типов лирической образности в современном композиторском творчестве Средней Азии и Казахстана позволяет заметить, что современное искусство каждого народа возникает в единении или преломлении многих традиций, имеющих разные источники: и глубинные народные традиции, и опыт современного, общеевропейского и, можно сказать, мирового искусства. Это пересечение тенденций особенно важно в развитии современного искусства. Ведь долгое время исследователи акцентировали лишь вклад Запада в мировой художественный процесс, а сегодня с каждым десятилетием мы все глубже осознаем, что большой вклад вносит и Восток. В конечном счете все народы делают одно общее дело: создают мировую цивилизацию.

Краткий обзор показывает также, что связь с традициями невозможна без активного отношения к ним, за которым стоит опыт композитора как гражданина, представляющего свой народ сегодня, в последней трети XX века, и в том его статусе, которого он достиг в результате длительного процесса социально-политического и культурного развития в условиях новой государственности.

Елена ОРЛОВА

(Москва)

О НЕКОТОРЫХ ТРАДИЦИОННЫХ ТИПАХ ОБРАЗНО-ИНТОНАЦИОННОГО СОДЕРЖАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ СРЕДНЕЙ АЗИИ И ЗАКАВКАЗЬЯ

Обновление содержания музыкального искусства, смена образно-интонационных идиом, происходящие в XX веке, — процесс сложный. Одна из многочисленных тенденций его развития — отход от драматургического «динамизма» классических форм европейской музыки со свойственными им сквозным развитием, конфликтными столкновениями образов — нередко сопровождается усилением монистических черт художественных концепций, утверждающих в качестве первоосновного какое-либо одно образно-смысловое начало. В таких случаях возрастает роль статической стороны музыкальной драматургии, возникают известные эффекты «*calme dynamique*» (И. Ф. Стравинский), или иначе — «динамичной статики», «движущейся неподвижности» и т. п.

Одна из причин подобных сдвигов связана с повышением внимания как к доклассическому европейскому искусству, так и к традиционному внеевропейскому творчеству, где названные свойства музыкальной драматургии в той или иной форме проявляются достаточно ярко. Отмеченный европейскими музыкантами XVII века и имеющий непосредственное отношение также к традиционной музыке

Востока принцип «разнообразия в единстве»¹ позволяет осуществлять в подобных случаях интенсивное музыкальное развитие при сохранении ведущей роли основного образа, продолжительное «развертывание» исходного интонационного материала произведения. Общая внешняя статика выражения при значительной внутренней наполненности и разнообразии звучания, характеризует, в частности, образность медитативно-созерцательного типа. Она способствует передаче состояний глубокого внутреннего сосредоточения, размышления, длительного созерцания. В произведениях композиторов XX века традиции искусства, углубляющие медитативное начало в музыке, получают развитие, претерпевая сложные модификации. Образность соответствующего типа нередко появляется и в художественном контексте сочинений, насыщенных резкими контрастами, отражающими драматические коллизии нашей эпохи. Принципиально важно, что медитативность в лучших образцах современного музыкального искусства направлена не на архаизацию традиционных образных средств, а на обновление их в соответствии с духовными потребностями времени².

В творчестве композиторов Средней Азии и Закавказья проявляются как самые общие черты музыкального искусства углубленно-созерцательного характера, свойственные различным традициям (в том числе европейским и азиатским), так и черты самобытных монодийных стилей и жанров. Музыкальный тематизм в таких случаях основывается на претворении сурово-скорбных интонаций армянских шараканов, начальных созерцательно-монологических разделов азербайджанских мугамов, таджикских и узбекских макомов и т. п.

Образная трактовка монодийских источников в произведениях принимала подчас самые разные формы. При этом традиционное музыкальное содержание, как, например, в сочинениях 40—50-х годов, нередко подвергалось значительным трансформациям. Так, мугамный тематизм окрашивался в нетипичные для него романтически-приподнятые тона у А. Хачатуряна (первая часть Первой симфонии), а шараканная образность у А. Степаняна (первая часть Первой симфонии), по-своему осмысленная, принимала эпико-патетический характер; в нетрадиционном лирико-мечтательном элегическом облики были представлены макомные темы симфонического произведения «Сарахбори бузрук» узбекского композитора Т. Курбанова. Примеры радикального переосмысления образного строя старинных пластов музыки можно умножить.

Наметившаяся тенденция к творческому постижению глубинных основ содержания традиционного искусства, строгого этоса старинных песнопений наиболее ярко проявилась в 70-е годы. Она коснулась творчества самых разных композиторов, в том числе и признанных мастеров профессионального музыкального искусства. Так, если медленные разделы первых симфонических мугамов «Шур» и «Кюрд овшары» (конец 40-х годов) Ф. Амирова, существенно обновляющие содержание традиционных истоков, включают различные оттенки в основном только лирической и эпической образности, то в третьем его симфони-

¹ Зейфас Н. Заметки об эстетике западноевропейского барокко // Сов. музыка, 1975. № 3. С. 104.

² Сходная мысль высказывалась ранее И. М. Вызго-Ивановой, отмечающей использование мугамов и макомов не столько в качестве элемента локального колорита или атрибута стилизации образов средневековья, сколько материала для создания подлинно современных произведений (см.: Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки.— Ташкент, 1983. С. 74).

ческом мугаме «Гюлистан Баяти-Шираз» (1971 г.) на первом плане уже углубленно-созерцательные фрагменты, больше подчеркивается медитативно-монологический характер мугамного высказывания.

Примерно та же эволюция заметна в двух симфонических поэмах старейшины таджикской композиторской школы З. Шахиди. Один из его первых опытов симфонического прочтения макомов — «Бузрук» — дает вариант популяризаторской красочной трактовки макомного материала. Мягкая гармоническая живопись, песенный характер тематизма способствуют созданию безмятежно-лирических, светлых поэтических образов сочинения. В написанной затем им же «Симфонии макомов» (1977 г.) основу составляют созерцательные эпизоды, в которых самобытный макомный мелос подан в форме, более соответствующей духу и характеру созерцательных разделов классической восточной музыки.

У композиторов Средней Азии и Закавказья медитативность представлена многогранно. Она — и во впечатляющем претворении хорально-полифонических звучаний старинных грузинских песнопений (симфонии Г. Канчели), и в обращении к созерцательным формам самобытного ансамблевого искусства (Третья симфония «Ростокская» Р. Габичвадзе), и в художественно ярком преломлении традиций монодического искусства (истово-созерцательные средние части Второй и Третьей симфоний А. Тертеряна, многие страницы симфонических произведений М. Таджиева, М. Махмудова). В медитативных фрагментах музыки современных авторов, восходящей к традиционным монодическим истокам, используются как приемы унисонного и гетерофонно-полифонического изложения материала («Полимонодия» С. Агаджаняна, маком «Наво» Ф. Бахора), так и сонорно-алеаторические, «неоимпрессионистические» эффекты («В стиле Габиля» Ф. Али-заде).

Моделирование традиционных стилей, в которых роль медитативности существенна, приводит порой и к своеобразным синтетическим соединениям. Одно из наиболее показательных — сплав стилизованных элементов мугамного искусства и искусства музыкального барокко, осуществляющийся в творчестве композиторов Азербайджана и Армении. Художественно убедительно сопряжены эти истоки, к примеру, в музыке Э. Хагагортяна, углубленно-созерцательные разделы которой (в Пятой симфонии, «На развалинах Гарни» и др.) синтезируют орнаментальную стилистику медитативных жанров народно-национальной музыки и музыки барокко.

Музыкальное творчество композиторов Средней Азии и Закавказья — один из перекрестков на путях взаимодействия восточных и западных музыкальных культур, осуществляющегося в наше время. Развиваясь в общем контексте современного музыкального искусства и способствуя его обновлению, оно обнаруживает склонность к акцентированию тех черт, которые близки живым традициям монодического искусства, и активно включается в процесс взаимообмена традиций разных эпох, различных художественных систем.

Жиенбек РСАЛДИН
(Казахстан)

НЕКОТОРЫЕ ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА УСТНОЙ ТРАДИЦИИ В ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЕ КАЗАХСКОГО НАРОДА

«Старые песни живут. Это не страницы хрестоматии, не архивы музея,— это ключ к сердцу народа, который не вчера родился и не завтра умрет»,— говорил Илья Эренбург. Замечательные слова о народных песнях.

Казахский народ, как известно, издревле отличался музыкальностью. Совершались ли значительные события в жизни целого рода или отдельных людей, шли ли народные празднества, отправлялся ли воин на ратные подвиги — всегда музыка была спутником народа. Музыкой сопровождали свадебные обряды, рождение младенца, оплакивали усопших.

Как отражение жизненных событий развивается и музыка. Она проходит длительный путь от простейших обрядовых и бытовых жанров до искусства профессиональных композиторов, творчество которых стоит на высоком уровне, выработав свои устойчивые традиции. Почитая талант и мастерство, народ называл их «сал» и «сер». «Певцы типа «салов» и «сер»,— писал А. К. Жубанов,— были в условиях дореволюционного Казахстана яркими представителями песенного и поэтического искусства... Они выступали в аулах, в степи, на ярмарках и базарах. Они всегда носили концертные костюмы, и эта нарядность отличала их внешне от обыкновенных, простых людей.

Это были люди искусства, и они всю жизнь чувствовали себя на сцене»¹.

Цель настоящего сообщения — характеристика некоторых черт профессионального искусства устной традиции, а именно творчества таких композиторов, как Биржан-сал, Ахан-сер, Жаяу Муса, Абай, Мухит и др.

Прежде всего следует отметить синкретический характер их искусства. Все выдающиеся представители устного профессионализма сочиняли и тексты песен и мелодию, были блестящими исполнителями. Прямым следствием этого явилась органическая, нерасторжимая связь поэтической основы и музыкальных принципов. Отметим, что в фольклорных образцах иногда одну и ту же мелодию можно петь на разные слова, естественно — с одинаковым слоговым составом. Произведения же профессиональных певцов не допускают таких «вольностей». Невозможно, к примеру, петь «Жанботу», «Адаскак», «Темир-тас», «Биржан-сала», «Сегиз аяк», «Бойы булган» Абая с другими словами, так как они возникали под воздействием определенных событий и имеют конкретную сюжетную линию, что и породило напевы, раскрывающие их суть и характер.

Событийность произведения композиторов устного или, как теперь еще называют, контактного профессионализма, основывается на традиции импровизации. Столкновение выдающегося певца Биржана со степным воротилой — волостным управителем Жанботой вызвало к жизни гневную, обличительную песню, в которой акын восстает против посягательства на свободу художника. Вероломство имущих, шантаж и подкуп феодалов, в результате чего народный

¹ Жубанов А. Соловьи столетий.— Алма-Ата, 1967. С. 21.

певец Ахан-сер лишается любимого коня Кулагера, стало поводом рождения драматической одноименной песни. Постоянные лишения, преследования, которым подвергался Жаяу Муса, накладывают яркий отпечаток на характер и тематику произведений Байжанова, имеющих ясно выраженный социальный оттенок. Все названные песни появились в момент нанесенной обиды. От этого их импровизационность приобретает конкретный характер.

Одна из ведущих черт профессионализма устной традиции — формирование местных стилей, которые развивались на единой национальной основе и выражали черты национального характера в целом. Песни юга Казахстана — Семиречья, берегов Сыр-Дарьи отличаются простотой строения формы, четкостью ритма. Они большей частью имеют задорный, игровой, веселый характер. На Западе — в Зауралье, на берегу Каспийского моря создаются, с одной стороны, песни повествовательные, лирические, с широкой распевностью мелодии, с другой — речитативные формы терме и желдирме. И, наконец, в Центральном Казахстане песни отличаются особым интонационным богатством, широтой мелодии и сложностью строения.

Весьма важным представляется наличие или возможность исполнительских интерпретаций внутри одного песенного стиля, скажем, песенного стиля Центрального Казахстана. Так, например, в песне Жаяу Мусы «Хаулау» народный артист Казахской ССР Жусупбек Елебеков больше подчеркивает гневный, обличительный характер песни, заложенный в ее содержании, а певец Хамзе Уаисов исполняет песню в печально-лирическом ключе.

Здесь не лишне будет привести наблюдения неутомимого этнографа, замечательного знатока и тонкого ценителя казахской музыки А. В. Затаевича об искусстве певца и сущности песен. В примечаниях к сборнику «1000 песен казахского народа» он пишет об интерпретации выдающегося певца Габбаса Айтбаева: «„Ардак“ Габбаса — это сама поэзия, — поэзия мечтательной летней ночи, мягкого лунного света, неизъяснимой тишины степей! Это, по глубочайшему моему убеждению, — одно из счастливейших достижений не только казахской, не только — народной, но и вообще — всякой „музыки“ в самом высоком и чистом значении этого слова!»

Сравнивая две песни, относящиеся к традиции центральных областей Казахстана, собиратель продолжает: «Трудно сказать, какая из этих двух песен лучше: «Ардак» или «Кананья» — обе они дополняют одна другую. И если в «Ардаке» царит некая торжественность и мирное, величавое спокойствие, живописующее и прославляющее степную природу, то в «Кананье» чувствуется настоящий размах и темперамент отдельного индивидуума, восторженно повествующего о своих переживаниях, причем темп этой песни поминутно меняется и замедленные эпизоды удивительной нежности чередуются в ней с торопливыми «несущими» фразами, полными темперамента».

Слово «акын», по мнению М. Ауэзова, С. Муканова, по своей этимологии близко к «агын», «агым», что означает бурное течение. У акына слова льются подобно бурному потоку, как стремительная горная река. Акын-импровизатор подхватывает самую острую, самую животрепещущую идею своего времени. Он постоянно совершенствует поэтическое и мелодическое мастерство и создает произведения, которые, передаваясь из уст в уста, из поколения в поколение, становятся достоянием народа.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРОГРАММА КОНЦЕРТОВ

8 октября, 19 часов

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА АФГАНИСТАНА

- «Рага Шеваранджани»
- «Сетор рага Комач»
- «Рага Нандар Каунс»
- «Альфазе аджами» (песня Амира Хусрава Балхи)
- «Ракси парие» (танцевальная музыка)
Исп. Устаз Мухаммад Хашим (гитара, сетор, сорот, сармондаль),
Мухаммад Ариф Хашим (табла),
Мухаммад Асир Хашим (табла),
Мухаммад Ханиф Набизаде (гармония, танпура)

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА КАЗАХСТАНА

- Курмангазы. «Туремурат»
- Дина Нурпеисова. «Наушка» — кюй
Исп. заслуженный артист Казахской ССР, лауреат Государственной премии Казахстана
Каршыга Ахмедьяров (домбра)
- «Корыт и Конар»
- Ыхлас Даукенов. «Казан кюй»
Исп. Базархан Косбасаров (кыл-кобыз)
- Ахан-Сэрэ Кормасин. «Шамши-Камар»
- Ибрай Сандыбаев. «Толкын»
Исп. лауреат премии Ленинского комсомола Казахстана Кайрат Байбосынов (пение)

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА АЛЖИРА

- Алжирско-андалузские классические песни
- «Разлучили»
- «Встретил любимую»
- «Откройся, бог мой»
- «Потерял сон»
Исп. Хамди Баннани (пение, уд, кеманча),
Тахир Абабуки (табла)

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА ТАДЖИКИСТАНА

- «Сарахбори Рост» с двумя тарона (стихи Хафиза, Хусайни)
- «Ушшок» (стихи Рудаки)
- «Чорзарб»

Исп. Ансамбль шашмакомистов при Госкомитете Таджикской ССР по телевидению и радиовещанию. Руководитель Давлат Курбанов. Солист народный артист СССР профессор А. Бабакулов

- «Сарахбори Наво» с четырьмя тарона
- «Насри Баёт»

Исп. народная артистка Таджикской ССР Барно Исхакова

- «Рок» (памирская народная песня)

Исп. Р. Навдждванов (сетор),
Р. Халимов (тавла)

- «Фалак» (кулябский)

Исп. Студенческий макомный ансамбль Таджикского Государственного института им. М. Турсун-заде. Руководитель Абдували Абдурашидов.
Солист М. Мурадов

9 октября, 19 часов

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА АЗЕРБАЙДЖАНА

- Мугам «Баяты Исфаган»

Исп. народный артист Азербайджанской ССР Бахрам Мансуров.

- Теснифы мугама «Сегях»:

- «Сари бюль-бюль»

- «Бюль-бюль рухи»

- «Наби»

- «Карабах шикэстэси»

Исп. учащиеся Бакинской средней музыкальной школы им. Бюль-Бюля Нурия Мамедова, Закария Набиев, Анар Агиев, Ильгар Салманов в сопровождении ансамбля: Сарвар Ибрагимов (тар), заслуженный артист Азербайджанской ССР Элман Бадалов (кеманча), Буюк-ага Мурадов (нагара)

- Ритмический мугам «Семаи Шемс»

Исп. ансамбль. Солист Алим Гасымов

- Мугам «Махур Хинди»

Исп. ансамбль народных инструментов.
Солист Джанали Акперов

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА КИРГИЗИИ

- И. Туманов. «Джениш»

- Кюю «Тукиз кайрак»

Исп. Мадербек Исаков

- Отрывок из эпоса «Манас»

Исп. манасчи Уркаш Мамбеталиев

ПРОГРАММА КОНЦЕРТОВ

8 октября, 19 часов

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА АФГАНИСТАНА

«Рага Шеваранджани»

«Сетор рага Комач»

«Рага Нандар Каунс»

«Альфазе аджами» (песня Амира Хусрава Балхи)

«Ракси парие» (танцевальная музыка)

Исп. Устаз Мухаммад Хашим (гитара, сетор, сорот, сармондаль),

Мухаммад Ариф Хашим (табла),

Мухаммад Асир Хашим (табла),

Мухаммад Ханиф Набизаде (гармония, танпура)

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА КАЗАХСТАНА

Курмангазы. «Туремурат»

Дина Нурпеисова. «Наушка» — кюй

Исп. заслуженный артист Казахской ССР, лауреат Государственной премии Казахстана

Каршыга Ахмедьяров (домбра)

«Корыт и Конар»

Ыхлас Даукенов. «Казан кюй»

Исп. Базархан Косбасаров (кыл-кобыз)

Ахан-Сэрэ Кормасин. «Шамши-Камар»

Ибрай Сандыбаев. «Толкын»

Исп. лауреат премии Ленинского комсомола Казахстана Кайрат Байбосынов (пение)

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА АЛЖИРА

Алжирско-андалузские классические песни

«Разлучили»

«Встретил любимую»

«Откройся, бог мой»

«Потерял сон»

Исп. Хамди Баннани (пение, уд, кеманча),

Тахир Абабуки (табла)

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА ТАДЖИКИСТАНА

- «Сарахбори Рост» с двумя тарона (стихи Хафиза, Хусайни)
- «Ушшок» (стихи Рудаки)
- «Чорзарб»

Исп. Ансамбль шашмакомистов при Госкомитете Таджикской ССР по телевидению и радиовещанию. Руководитель Давлат Курбанов. Солист народный артист СССР профессор А. Бабакулов

- «Сарахбори Наво» с четырьмя тарона
- «Насри Баёт»

Исп. народная артистка Таджикской ССР Барно Исхакова

- «Рок» (памирская народная песня)

Исп. Р. Навдждванов (сетор),
Р. Халимов (тавла)

- «Фалак» (кулябский)

Исп. Студенческий макомный ансамбль Таджикского Государственного института им. М. Турсун-заде. Руководитель Абдували Абдурашидов.
Солист М. Мурадов

9 октября, 19 часов

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА АЗЕРБАЙДЖАНА

- Мугам «Баяты Исфаган»

Исп. народный артист Азербайджанской ССР Бахрам Мансуров.

- Теснифы мугама «Сегях»:

- «Сари бюль-бюль»

- «Бюль-бюль рухи»

- «Наби»

- «Карабах шикэстэси»

Исп. учащиеся Бакинской средней музыкальной школы им. Бюль-Бюля Нурия Мамедова, Закария Набиев, Анар Агиев, Ильгар Салманов в сопровождении ансамбля: Сарвар Ибрагимов (тар), заслуженный артист Азербайджанской ССР Элман Бадалов (кеманча), Буюк-ага Мурадов (нагара)

- Ритмический мугам «Семаи Шемс»

Исп. ансамбль. Солист Алим Гасымов

- Мугам «Махур Хинди»

Исп. ансамбль народных инструментов.

Солист Джанали Акперов

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА КИРГИЗИИ

- И. Туманов. «Джениш»

- Кюу «Тукиз кайрак»

Исп. Мадербек Исаков

- Отрывок из эпоса «Манас»

Исп. манасчи Уркаш Мамбеталиев

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА ТУНИСА

«Самаи Раст-зиль»

Два мувашшахата из макама «Раст» (исп. на уде)

Мувашшахат из макама «Хиджаз»

Импровизация на стихи Алишера Навои

Импровизация на нае

Прощальная песня «До свидания, Самаркайд»

Исп. доктор Салах Эль-Махди (пение, уд, най)

10 октября, 15 часов

КОНЦЕРТ КАМЕРНО-ХОРОВОЙ МУЗЫКИ

I отделение

Ф. Али-заде (Азербайджан) — «В стиле Габиля». Для виолончели и фортепиано

Исп. Адиль Бабаев (виолончель) и Марина Налджан (фортепиано)

С. Бабаев (Узбекистан) — «Галдр», слова народные

Н. Мухатов (Туркмения) — «Айрылдым» (стихи Махтумкули)

К. Кужамьяров (Казахстан) — Два хора на уйгурские народные темы: «Омонай-Омон», «Ак Болхон»

М. Бафоев (Узбекистан) — «Отзвуки макама»

Б. Умеджанов (Узбекистан) — «Сегох», слова народные

Исп. Хор Гостелерадио Узбекской ССР. Руководитель народный артист Узбекской ССР Батыр Умеджанов

II отделение

Ильхан Усманбаш (Турция) — Соната для скрипки и фортепиано

Исп. Гёнуль Гёкдога (скрипка),

Джудит Улу (фортепиано)

З. Миршакар (Таджикистан) — Соната-поэма для кларнета соло

Исп. В. Петров

Ф. Амиров (Азербайджан) — «Мугам-поэма» для скрипки и фортепиано

Исп. народный артист АзССР Сарвар Ганиев (скрипка), народный артист АзССР Зохраб Адигезал-заде (фортепиано)

А. Ализаде (Азербайджан) — Три хоровые миниатюры из цикла «Баяты», слова народные

Э. Оганесян (Армения) — Три хора на народные темы

Э. Аристакесян (Армения) — Камерная кантата «Народные картины Тарона» для хора, флейты, фортепиано и ударных

Исп. Камерный хор Гостелерадио Армянской ССР. Руководитель народный артист Армянской ССР, лауреат Государственных премий СССР и Армянской ССР Эдгар Оганесян

10 октября, 19 часов

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА ТУРКМЕНИИ

«Мейлис халар» на стихи из дестана «Шасенем и Гариб»

«Дурналар» — музыка А. Чарыева, слова С. Ораева

Исп. заслуженный артист Туркменской ССР Оразнепес Давлетназаров (пение и дутар),
заслуженный артист Туркменской ССР Акмурад Чарьев (дутар), народный артист
Туркменской ССР Ата Авлиев (гиджак)

«Ат чапар»

Исп. Ата Авлиев (гиджак)

«Балсаят»

Исп. Акмурад Чарьев (дутар)

«Горунмез»

«Бады Саба»

Исп. Чарыяр Джумаев (гаргы-тюдук)

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА МАРОККО

Шесть отрывков из цикла андалузской музыки

«Инструментальная прелюдия»

«Прелюдия» (стихи Ахмеда Геда Расула)

«Прелюдия»

Песня «Вспыхнула моя любовь»

Песня «О, Аллах, не разлучай влюбленных»

Песня «О солнце, сжался надо мной»

Исп. Мухаммед Харрат (смычковый рубаб)

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА АРМЕНИИ

Таг Нерсеса Шнорали (XII в.) «Импровизация»

Исп. Саркис Петросян (сантур)

Таг «Птица»

Мугам «Сега»

Исп. Дереник Мелкумян (тар)

Пастораль «Зов пастуха»

Мугам «Шуштар»

Исп. Арарат Петросян (шви — сопрановый и альтовый)

Таг «Авун-Авун»

Мугам «Баяты Шираз»

Исп. Алвард Мирзоян (канон)

«Весь мир обошел, кроме тебя не нашел» (Саят Нова, XVIII в.)

«Дни невзгод пройдут, уйдут» (Ашуг Дживани, XIX в.)

«Ашуг пришел в наши края» — народная песня

Исп. Эдуард Бегларян (пение)

ТРАДИЦИОННАЯ УЙГУРСКАЯ МУЗЫКА

Санам «Джола»

Исп. Абдураим Ахмади

Фрагмент из мукама «Баят»

Исп. Султан Мамедов (пение), Султан-Мурад Разамов (сатар)

Илийский санам (в восьми частях)

Исп. Уйгурский ансамбль макомистов Узбекского телевидения и радио. Руководитель Шахида Шахимарданова.

11 октября, 19 часов

КОНЦЕРТ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

I отделение

- С. Агаджанян (Армения) — «Полимонодия» № 4 для струнного оркестра
Ф. Бахор (Таджикистан) — «Маком Наво»
М. Сагатов (Казахстан) — Симфоническая картина «Мерген»
К. Молдобасанов (Киргизия) — Симфоническая картина «В стане Манаса»
Т. Шахиди (Таджикистан) — Вторая симфония («Таджики»)

II отделение

- Ч. Нурымов (Туркмения) — «Дестан-концерт» для флейты, гобоя и струнных (первое исполнение)
Т. Курбанов (Узбекистан) — «Свадебная» (прелюдия и fuga) для симфонического оркестра
М. Таджиев (Узбекистан) — Одиннадцатая симфония

Исп. Государственный заслуженный симфонический оркестр Узбекской ССР. Дирижер народный артист Узбекской ССР Захид Хакназаров. Солисты: Ю. Щербанюк (флейта), С. Гербольд (гобой)

12 октября, 19 часов

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА УЗБЕКИСТАНА

- «Узбекистан»
«Еввойи ушшок»
«Э, нозли ёрим»

Исп. ансамбль дутаристок Узбекского телевидения и радио

Катта ашула «Айлансин кулинг» (слова Мискина)

Исп. заслуженный артист Узбекской ССР Фаттахан Мамадалиев, Одилджан Юсупов, Набиджан Саидназаров

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА ИНДИИ

- Рага «Машри Камадж»
«Бати Али» (бенгальская народная традиционная песня)
Рага «Малкос»

Исп. Устаз Асидзот Али Хан (пение, саруд),
Рашид Мустафа (табла),
Абхик Кумар Сартор (тампура)

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА УЗБЕКИСТАНА

- «Сарахбори Наво» (стихи Лутфи)

Исп. Студенческий ансамбль макомистов кафедры восточной музыки Ташкентской Государственной консерватории им. Ашрафи. Руководитель А. Хамидов. Солистка Муноджот Юлчиева

- «Самарканд Ушшоки»

Исп. заслуженный артист Узбекской ССР Тургун Алиматов (тапбур)
«Чапандози сувора»

Исп. Рахматджан Курбанов (пение, тар) К. Самадов (дойра)
Инструментальные разделы макома «Дугох»: «Таснифи Дугох», «Гардуни Дугох», «Самои Дугох»,
«Мухаммаси Чорсархона»

Вокальные разделы макома «Дугох»: «Савти Чоргох», «Кашкарчаи Савти Чоргох», «Сокиномаи
Савти Чоргох»

Исп. Студенческий макомный ансамбль кафедры восточной музыки Ташкентской Государст-
венной консерватории. Солист Р. Курбанов (пение)

Вокальные разделы макома «Дугох»: первая группа шувбе
«Сарахбор» и «Уфари Чоргох»

Исп. Ансамбль макомистов Узбекского радио и телевидения. Руководитель народный артист
Узбекской ССР Ганиджан Ташматов

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ И НОТОГРАФИЧЕСКИЕ УКАЗАТЕЛИ ИЗДАНИЙ ПО ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ РЕСПУБЛИК СОВЕТСКОГО ВОСТОКА

ОБЩИЙ РАЗДЕЛ

- Абу-ль-Фарадж аль Исфагани. Книга песен / Пер. с арабского А. Халидова, Б. Шидфар.— М.: Наука, 1980.—671 с.
- Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР: В 2-х вып.— М.: Музгиз.— Вып. 1.: 1962.—330 с. Вып. 2.: 1963.—340 с.
- Beljaev V. Central Asian Music: Essays in the History of the Music the people of the USSR.— Middletown, Connecticut, 1975.—340 pp.
- Виноградов В. Вопросы развития национальных музыкальных культур в СССР.— М.: Сов. композитор, 1962.—303 с.
- Виноградов В. Музыка Советского Востока (от унисона до полифонии).— М.: Сов. композитор, 1968.—234 с.
- Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии: Исторические очерки.— М.: Музыка, 1980.—191 с.
- Джами Абдурахман. Трактат о музыке / Пер. с персидского А. Болдырева; ред. и комм. В. Беляева.— Ташкент: АН УзССР, 1960.—111 с.
- История и современность: Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.— М.: Музыка, 1972.—416 с.
- Сборник статей, освещающих вопросы композиторского творчества, фольклора и истории музыки народов Средней Азии.
- Кавкаби, Наджмиддин. Трактат о музыке: Трактат о 12 макомах / ред. и комментарии А. Раджабова.— Душанбе: Ирфон, 1985.—144 с.— На тадж. яз.
- Макомы, мугамы и современное композиторское творчество / Отв. ред. Ф. Кароматов; сост. Д. Рашидова.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978.—260 с.
- Межреспубликанская научно-теоретическая конференция (Ташкент, 1975).
- Матякубов О. Фараби об основах музыки Востока.— Ташкент: Фан, 1986.—88 с.
- Музыка народов Азии и Африки / Сост. и ред. В. Виноградов:
вып. 1—4.— М.: Сов. композитор.
Вып. 1.:—1969.—312 с.
Вып. 2.:—1973.—422 с.
Вып. 3.:—1980.—422 с.
Вып. 4.:—1984.—328 с.
- Сборники статей советских и зарубежных авторов по вопросам внеевропейских музыкальных культур.

Данные библиографические и нотографические материалы, впервые подготовленные к симпозиуму, носят рекомендательный характер. Они более или менее полно отражают исследования советских ученых по проблемам традиционной музыки народов Советского Востока, публикации средневековых источников, а также наиболее важные нотные издания профессиональной музыки устной традиции и фольклора народов Советского Востока. Материалы охватывают период с 1917 по 1983 год (отчасти по 1985 год). Изучение претворения традиционной музыки в творчестве современных композиторов, а также исследование музыкального искусства народов зарубежного Востока советскими учеными остались за рамками предлагаемой ретроспективы научных трудов. Они нуждаются в специальном библиографическом описании.

- Музыкальная трибуна Азии.— М.: Сов. композитор, 1975.—275 с.
Сборник материалов Третьей трибуны музыки Азии (Алма-Ата, 1973).
Музыкальная эстетика стран Востока / Ред. и вст. ст. В. Шестакова.— М.: Музыка, 1967.—
414 с.
Музыкальные культуры народов: традиции и современность.— М.: Сов. композитор, 1973.—
179 с.
Сборник материалов VII Международного музыкального конгресса ММС (ЮНЕСКО)
(Москва, 1971).
Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность / Отв. ред. Ю. Келдыш, Ф. Кароматов; сост. Д. Рашидова.— Ташкент: ГИЛИ им. Гуляма, 1981.—312 с.
Сборник материалов Международного музыковедческого симпозиума (1978 г., Самарканд).
Семенов А. Среднеазиатский трактат о музыке Дервиша Али.— Ташкент: ГИХЛ, 1946.—
85 с.
Социологические аспекты изучения музыкального фольклора.— Алма-Ата: Наука, 1978.—90 с.
Гамбурист Арутин. Руководство по восточной музыке / Пер. с турецк. и коммент. Н. Тагмизяна.— Ереван: АН АрмССР, 1968.—147 с.
Теоретические проблемы внеевропейских музыкальных культур: Сб. трудов Гос. муз.-пед.
института им. Гнесиных / Отв. ред. Ф. Арзаманов.— М., 1983.— Вып. 67.—156 с.
Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность
(Экспресс-информация. Сер.: Музыка / Информкультура ГБЛ).— Вып. 2 / Сост. Е. Орлова.— М.,
1984.—20 с.
Обзорная информация по материалам Второго международного музыковедческого симпозиума
(Самарканд, 1983 г.).
Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма:
Исследование.— М.: Сов. композитор, 1983.—152 с.

УЗБЕКСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА

Книги, авторефераты

- Абдуллаев Р. Жанр катта ашула и его носители: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ.
канд. искусствоведения.— Ташкент, 1982.—22 с.
Абидов Т. Уста Олим Камиллов.— Ташкент: ГИХЛ, 1958.—76 с.
Акбаров И. Тухтасын Джалилов.— М.: Сов. композитор, 1974.—62 с.
Акбаров И. Тухтасын Джалилов.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978—128 с.— На
узб. яз.
Акбаров И. Юнус Раджаби.— М.: Сов. композитор, 1982.—48 с.
Алимбаева К., Ахмедов М. Народные музыканты Узбекистана. Кн. I.— Ташкент: ГИХЛ,
1959.—128 с.
Алимбаева К., Ахмедов М., Юлдашбаева Т., Мирзаев Т. Народные музыканты Узбекистана.
Кн. II.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1974.—122 с.— На узб. яз.
Алавия М. Узбекские народные песни.— Ташкент: АН УзССР, 1959.—316 с.— На узб. яз.
Ахмедов М. Ходжи Абдулазиз Расулов.— Ташкент: Укитувчи, 1974.—96 с.— На узб. яз.

После краткого общего раздела, указывающего на публикации работ общерегионального значения (в т. ч. теоретико-методологических, обзорных исторических исследований, материалов различных конференций современных ученых, а также наиболее важных трудов средневековья), следуют разделы, освещающие изучение традиционной музыки в Узбекской ССР (сост. Р. Абдуллаев), Казахской ССР (сост. З. Рсалдина), Киргизской ССР (сост. Б. Алагушов), Таджикской ССР (сост. Э. Гейзер, А. Раджабов), Туркменской ССР (сост. Н. Абубакирова), Азербайджанской ССР (сост. И. Эфендиева), Армянской ССР (сост. М. Брутян, А. Элоян). Каждый основной раздел членится на три части, первая из которых освещает издание книг, монографий, подготовку диссертаций советскими учеными. Вторая включает статьи, публикуемые в научных сборниках и журналах (газетные материалы не рассматривались), тезисы выступлений на конференциях. Третья отражает нотные издания.

Общая редакция: Е. Орлова.

- Беляев В. Музыкальные инструменты Узбекистана.— М.: Музгиз, 1933.—132 с.
- Векслер С. Очерки истории узбекской музыкальной культуры.— Ташкент: Укитувчи, 1965.— 243 с.
- Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой (раздел: Из музыкального прошлого Узбекистана).— М.: Музыка, 1970.—320 с.
- Вызго Т., Сандель А. Ахмеджан Умурзаков.— М.: Сов. композитор, 1960.—17 с.
- Галицкая С. Теоретические вопросы монодии.— Ташкент: Фан, 1981.—92 с.
- Гафурбеков Т. О фольклорных истоках узбекского профессионального музыкального творчества: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Л.: 1977.—31 с.
- Гафурбеков Т. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества.— Ташкент: Укитувчи, 1984.—120 с.
- Джумаев А. Вопросы музыкальной эстетики в трудах ученых Среднего Востока IX—XII веков: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Ташкент, 1981.—22 с.
- История узбекской музыки.— М.: Музыка, 1979.—200 с.
- История узбекской советской музыки. Т. I.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1972.—384 с.
- Кароматов Ф. О локальных стилях узбекской народной музыки.— М.: Наука, 1964.—8 с.
- Кароматов Ф. Узбекская домбровая музыка.— Ташкент: ГИХЛ, 1962.—261 с.
- Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие).— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1972.—360 с.
- Кароматов Ф., Нурджанов Н. Музыкальное искусство Памира.— М.: Сов. композитор, 1978.— 184 с.
- Коваль Л. Интонирование узбекской традиционной инструментальной музыки: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Ташкент, 1983.—20 с.
- Кон Ю. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизация.— Ташкент: Фан, 1979.—100 с.
- Малькеева А. Музыкальный инструментарий народов Среднего Востока в аспекте музыкально-исторических взаимосвязей: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Ташкент, 1983.—19 с.
- Музыкальная культура Узбекской ССР.— М.: Музыка, 1981.—350 с.
- Музыкальная фольклористика в Узбекистане: Август Эйхгорн: Музыкально-этнографические материалы.— Ташкент: АН УзССР, 1963.—195 с.
- Мионов Н. Музыка узбеков.— Самарканд: Инмузхоруз, 1929.—71 с.
- Мионов Н. Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока.— Самарканд: Инмузхоруз, 1931.—72 с.
- Мионов Н. Песни Ферганы, Бухары и Хивы.— Ташкент: Узгосиздат, 1931.—63 с.
- Назаров А. «Книга песен» Аль-Исфгани в аспекте межрегиональных музыкально-транскультуративных процессов: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Ташкент, 1984.—23 с.
- Насриддинов Б. Туйчи Хофиз.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1971.—84 с.— На узб. яз.
- Пеккер Я. Виктор Александрович Успенский.— Ташкент: ГИХЛ, 1959.—232 с.
- Петросян А. Инструментоведение.— Ташкент, 1951.
- Пути развития узбекской музыки / Ред. С. Л. Гинзбург.— Л.— М., Искусство, 1946.—211 с.
- Раджаби Ю. О нашем музыкальном наследии.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978.— 163 с.— На узб. яз.
- Раджабов И. К вопросу о макамах.— Ташкент: ГИХЛ, 1963.—304 с.— На узб. яз.
- Рашидова Д. Дервиш Али Чанги и его трактат о музыке (Мавераннахр XVI—XVII вв.): Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— М.: 1982.—21 с.
- Садоков Р. Музыкальная культура древнего Хорезма.— М.: Наука, 1970.—138 с.
- Романовская Е. Статьи и доклады, записи музыкального фольклора / Сост. М. Ковбас.— Ташкент: ГИХЛ, 1957.—286 с.
- Соломонова Т. Вопросы ритма в узбекском песенном наследии.— Ташкент: Фан, 1978.—58 с.
- Фитрат А. История узбекской классической музыки.— Ташкент: УзГИЗ, 1927.—80 с.— На узб. яз., араб. шрифт.
- Харратов М., Рахманов Б. Очерки истории хорезмской музыки / Хорезмский Наркомпрос.— М.: Кооператив, 1925.—56 с.— На узб. яз., араб. шрифт.
- Юнусов Р. Черты общности и различий в макамах и мугамах: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Ташкент, 1983.—20 с.

Статьи

- Абдуллаев Р. Катта ашула // Совет Узбекистони санъати. 1980. № 6. С. 24—25.— На узб. яз.
- Абдуллаев Р. О некоторых особенностях мелодики катта ашула // Проблемы музыкальной науки Узбекистана.— Ташкент: Фан, 1973. С. 68—73.
- Абдуллаев Р. Макомы и катта ашула // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 233—235.
- Азимова А. Канон и импровизация в мелодическом формообразовании ашула // Музыкальное искусство.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1982. С. 191—210.
- Азимова А. О некоторых закономерностях ладоинтонационного становления в ашула // Проблемы теоретического музыкознания в Узбекистане.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1976. С. 3—14.
- Азимова А. О расчлененности в узбекской песенной монодии // Теоретические проблемы узбекской музыки.— Ташкент: ТашГУ им. В. И. Ленина, 1978. С. 23—31.
- Ахунджанов Н. О принципах развития в узбекской народной музыке // Теоретические проблемы узбекской музыки.— Ташкент: ТашГУ им. В. И. Ленина, 1976. С. 13—22.
- Акбаров И. Узбекская народная музыка // Узбекская народная музыка.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1957. Т. 2. С. 5—32.— На узб. яз.
- Акбаров И. Узбекская народная музыка // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1961. Вып. 1. С. 5—33.
- Акбаров И., Кароматов Ф. Узбекская народная музыка // Очерки истории музыкальной культуры Узбекистана.— Ташкент: Укитувчи, 1968. Вып. 1. С. 24—45.
- Акбаров И., Кон Ю. Бухарские макомы // Узбекская народная музыка.— Ташкент: ГИХЛ, 1959. Т. 5. С. 5—30.— На узб. яз.
- Ашрафи М., Кон Ю. Народное музыкальное творчество // Музыкальная культура Советского Узбекистана.— Ташкент: ГИХЛ, 1955. С. 31—62.
- Баймухамедова Н. Алишер Навои о музыке // История и современность: Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.— М.: Музыка, 1972. С. 376—386.
- Беляев В. Формы узбекской музыки // Сов. музыка. 1935. № 7—8. С. 56—77.
- Бочкарева О. Некоторые закономерности узбекской народной инструментальной музыки // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1969. Вып. 2. С. 47—58.
- Бочкарева О. О ритмике узбекской народной инструментальной музыки // История и современность: Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.— М.: Музыка, 1972. С. 276—296.
- Векслер С. Музыкально-историческое наследие узбекского народа: Макомы // Очерки истории музыкальной культуры Узбекистана.— Ташкент: Укитувчи, 1968. Вып. 1. С. 5—23; с. 46—53.
- Вызго Т. Введение // Народные музыканты Узбекистана.— Ташкент: ГИХЛ, 1959. Кн. 1. С. 7—13.
- Вызго Т. Инструментальный состав Шашмакома и традиции ансамблевого исполнительства на Среднем Востоке // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. С. 60—70.
- Вызго Т. О принципе золотого сечения в связи с некоторыми особенностями формообразования узбекской песни.— К вопросу об изучении макомов // История и современность: Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.— М.: Музыка, 1972. С. 297—314; с. 337—413.
- Вызго Т. Об одном эстетическом принципе средневекового Востока // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 195—198.
- Вызго Т., Рашидова Д. Музыкально-теоретическое наследие великих среднеазиатских мыслителей // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1969. Вып. 2. С. 162—183.
- Вызго Т., Рашидова Д. О музыкально-теоретическом наследии народов Средней Азии // Общественные науки в Узбекистане. 1962. № 3. С. 59—63.
- Галицкая С. О роли переменности в формообразовании узбекской музыки // Проблемы музыкальной науки Узбекистана.— Ташкент: Фан, 1973. С. 9—21.
- Галицкая С. О теории монодии // Профессиональная музыка устной традиции народов

- Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 132—134.
- Галицкая С. Принцип нижней тоники и его претворение в узбекской монодии // История и современность: Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.— М.: Музыка, 1972. С. 315—329.
- Гафурбеков Т. К истории изучения музыкального творчества в Средней Азии // Проблемы музыкальной науки Узбекистана.— Ташкент: Фан, 1973. С. 130—147.
- Гафурбеков Т. Мобильные ресурсы монодии // Взаимообогащение музыкальных культур народов Средней Азии и Казахстана.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1977. С. 120—125.
- Джаббаров А. Узбекский дастан // Вопросы музыкознания.— Ташкент: Фан, 1971. Вып. 2. С. 13—35.
- Джумаев А. Авиценна и музыка // Звезда Востока. 1980. № 3. С. 145—151.
- Джумаев А. Ибн Сина об общественных функциях музыки // Общественные науки в Узбекистане. 1980. № 8—9. С. 83—89.
- Джумаев А. Ислам и музыка (Вечно живая музыка) // Наука и религия. 1980. № 11. С. 30—32.
- Джумаев А. Музыкально-эстетические взгляды Абу Али ибн Сины // Музыка народов Азии и Африки.— М.: Сов. композитор, 1984. Вып. 4. С. 161—178.
- Джумаев А. Музыкальный мир великого мыслителя // Совет Узбекистони санъати. 1979. № 9. С. 26—27.— На узб. яз.
- Джумаев А. Некоторые черты музыкально-эстетического отражения макамов в средневековой // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 199—203.
- Джумаев А. О музыкально-эстетических взглядах Ибн Сины // Общественные науки в Узбекистане. 1979. № 6. С. 29—36.
- Джумаева Н. Наука о музыке в трудах среднеазиатских ученых в XI—XV вв. // Проблемы музыкальной науки Узбекистана.— Ташкент: Фан, 1973. С. 148—157.
- Иногамджанова Ф. Ибн Сина «Книга исцеления» // Совет Узбекистони санъати. 1979. № 9. С. 26—27.— На узб. яз.
- Кароматов Ф. К истории записи узбекского фольклора // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1969. Вып. 2. С. 3—46.
- Кароматов Ф. К истории инструментальных ансамблей в Узбекистане // Проблемы музыкального фольклора народов СССР.— М.: Музыка, 1973. С. 300—313.
- Кароматов Ф. К проблеме изучения наследия // Совет Узбекистони санъати. 1979. № 4. С. 14—15.— На узб. яз.
- Кароматов Ф. Макамат в условиях современности // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 8—15.
- Кароматов Ф. Международный музыковедческий симпозиум // Совет Узбекистони санъати. 1978. № 9. С. 2.— На узб. яз.
- Кароматов Ф. Музыкальное наследие узбекского народа // Музыкальная культура Узбекской ССР.— М.: Музыка, 1981. С. 11—32.
- Кароматов Ф. О сравнительном изучении музыкального фольклора народов СССР // Актуальные проблемы современной фольклористики.— Л.: Музыка, 1980. С. 184—186.
- Кароматов Ф. Основные задачи изучения макамов и мугамов в республиках Советского Востока // Макамы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. С. 8—19.
- Кароматов Ф. Основные черты музыкального строения узбекских народных песен // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1961. Вып. 1. С. 33—71.
- Кароматов Ф. Хивинский форум // Совет Узбекистони санъати. 1980. № 9. С. 3.— На узб. яз.
- Кароматов Ф., Гафурбеков Т. Музыка // Узбекская Советская Социалистическая Республика.— Ташкент: Главная редакция Узбекской Советской Энциклопедии, 1981. С. 432—438.
- Кароматов Ф., Малькеева А. Узбекские народные инструменты // Совет Узбекистони санъати. 1980. № 8. С. 20—22.
- Кароматов Ф., Эльснер Ю. Макам и маком // Музыка народов Азии и Африки.— М.: Сов. композитор, 1984. Вып. 4. С. 88—135.
- Кокулянская Н. К вопросу об интонационных связях в вокальной части макама «Наво» // Проблемы музыкальной науки Узбекистана.— Ташкент: Фан, 1973. С. 36—43.
- Кокулянская Н. Ладоинтонационный процесс в вокальных частях Шашмакома // Проблемы теоретического музыкознания в Узбекистане.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1976. С. 15—30.

- Кокулянская Н. О модуляции в узбекской профессиональной музыке устной традиции // Теоретические проблемы узбекской музыки.— Ташкент: ТашГУ им. В. И. Ленина, 1976. С. 10—12.
- Коваль Л. Об интонировании ступеней лада в узбекской инструментальной музыке // Теоретические проблемы узбекской музыки.— Ташкент: ТашГУ им. В. И. Ленина, 1976. С. 58—62.
- Малькеева А. Из истории музыкальных инструментов: Дутар // Совет Узбекистони санъати. 1983. № 2. С. 10—11.— На узб. яз.
- Малькеева А. О музыкальных связях народов Средней Азии с зарубежными странами Востока // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 217—229.
- Матякубов О. Введение в основы профессиональной музыки устной традиции.— Ташкент: Укитувчи, 1983.—64 с.— На узб. яз.
- Матякубов О. Ибн Сина и музыка // Совет Узбекистони санъати. 1980. № 8. С. 8—9.— На узб. яз.
- Матякубов О. Ладовая основа и цикличность макамов // Вопросы истории и теории узбекской советской музыки.— Ташкент: Фан, 1976. С. 193—202.
- Матякубов О. Локальные особенности хорезмских макамов // Макамы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. С. 110—120.
- Матякубов О. Некоторые особенности строения инструментального раздела хорезмских макамов // Музыкальное искусство.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1982. С. 176—190.
- Матякубов О. Ритмические и ладовые особенности хорезмских макамов // Музыка народов Азии и Африки.— М.: Сов. композитор, 1984. Вып. 4. С. 136—148.
- Матякубов О. Хорезмские макамы // Проблемы музыкальной науки Узбекистана.— Ташкент: Фан, 1973. С. 56—67.
- Матякубов О. Хорезмские макамы // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 68—72.
- Муллоканов Д. О некоторых особенностях и видах узбекского национального пения // Народные музыканты Узбекистана.— Ташкент: ГИХЛ, 1959. Кн. 1. С. 19—23.
- Назаров А. Некоторые аспекты музыкальной практики эпохи Ибн Сины в «Книге песен» Абдул-Фараджа ал-Исфагани // Общественные науки в Узбекистане. 1980. № 8—9. С. 36—43.
- Назаров А. У каждого свой голос боли: О музыкальных инструментах, описанных аль-Хорезми // Фан ва турмуш. 1983. № 8. С. 10.— На узб. яз.
- Плахов Ю. К вопросу об изучении макамов // Теоретические проблемы узбекской музыки.— Ташкент: ТашГУ им. В. И. Ленина, 1976. С. 3—9.
- Плахов Ю. О двух принципах формообразования в инструментальных частях Шашмакома // Проблемы музыкальной науки Узбекистана.— Ташкент: Фан, 1973. С. 44—45.
- Плахов Ю. О рациональном в восточной профессиональной монодии устной традиции // Макамы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. С. 84—109.
- Плахов Ю. Художественный канон и его преломление в узбекской профессиональной монодии // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 175—183.
- Раджабов И. Драгоценный музыкальный источник // Общественные науки в Узбекистане. 1969. № 8—9. С. 64—69.— На узб. яз.
- Раджабов И. К истории нотной письменности на Востоке // Общественные науки в Узбекистане. 1962. № 10. С. 33—35.
- Раджабов И. О макомах // Совет Узбекистони санъати. 1978. № 4. С. 6—7.— На узб. яз.
- Раджабов И. О музыке Самарканда // Из истории искусства великого города.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1972. С. 298—316.
- Рашидова Д. Дервиш Али Чанги // Совет Узбекистони санъати. 1978. № 10. С. 18—19.— На узб. яз.
- Рашидова Д. Наджмиддин Кавкаби Бухори // История и современность: Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.— М.: Музыка, 1972. С. 365—375.
- Рашидова Д. Наджмиддин Кавкаби Бухори — средневековый музыковед // Шарк Юлдузи. 1973. № 1. С. 189—203.— На узб. яз.
- Рашидова Д. Сведения о макомах и музыкальной жизни в трактатах Дервиша Али Чанги // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 209—212.
- Рашидова Д. Трактовка термина «маком» в музыкально-теоретических трудах среднеазиатских ученых // Макамы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. С. 47—53.

- Салимова Л. О системе жанров узбекской народной музыки // Музыкальное искусство.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1982. С. 156—175.
- Соломонова Т. Виды метроритмической организации в узбекской народной песне // Проблемы музыкальной науки Узбекистана.— Ташкент: Фан, 1973. С. 86—100.
- Соломонова Т. Некоторые черты композиционных взаимосвязей текста, ритмики и ритмики напева в узбекской народной песне // История и современность: Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.— М.: Музыка, 1972. С. 354—364.
- Соломонова Т. Некоторые черты ритмического рисунка в узбекской народной песне // Вопросы истории и теории узбекской советской музыки.— Ташкент: Фан, 1976. С. 156—175.
- Тахалов С. Запись орнаментики узбекской монодии // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 236—240.
- Хамраев М. Уйгурские мукамы // Совет Узбекистони санъати. 1980. № 2. С. 10.— На узб. яз.
- Хашимов А. Двенадцать уйгурских мукамов // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 75.
- Хашимов А. Локальные разновидности двенадцати уйгурских мукамов // Музыка народов Азии и Африки.— М.: Сов. композитор, 1984. Вып. 4. С. 149—160.
- Хашимов А. Уйгурские мукамы // Совет Узбекистони санъати. 1978. № 6. С. 18—19.— На узб. яз.
- Хисамова С. Ладовые системы в каракалпакской монодии // Вопросы современного музыкознания.— Ташкент: ТашГУ им. В. И. Ленина, 1979. С. 88—102.
- Хисамова С. О ладовом строении каракалпакской монодии // Проблемы теоретического музыкознания в Узбекистане.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1976. С. 44—56.
- Хисамова С. Об эволюции ладов каракалпакской монодии // Теоретические проблемы узбекской музыки.— Ташкент: ТашГУ им. В. И. Ленина, 1976. С. 40—51.
- Юнусов Р. О макамах.— Ташкент: Билим, 1982.—24 с.— На узб. яз.
- Юнусов Р. Структурные особенности макамов и мугамов // Вопросы музыки и эстетики.— Ташкент: ТашГУ им. В. И. Ленина, 1980. С. 125—131.
- Юнусов Р. О параллелях в макamate и мугamate // Вопросы музыковедения Узбекистана.— Ташкент: ТашГУ им. В. И. Ленина, 1982. С. 12—20.
- Юнусов Р. О сравнительном изучении макамов и мугамов // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 228—232.

Ноты

- Гулёр-Шахноз [Гульер-Шахноз] / Зап. В. Успенским от Ш. Шоумарова.— Ташкент: Узгосиздат, 1956.—51 с.
- Доира зарблари [Усули дойры] / Сост. и зап. И. Акбарова.— Ташкент: Узгосиздат, 1952.—55 с.
- Кароматов Ф. Музыкальное наследие узбекского народа: XX век. Кн. 1: Кошук.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978.—154 с.
- Мукимий ва Фуркат ашулалари [Узбекская музыка на слова Мукими и Фурката] / Сост. И. Акбаров.— Ташкент: ГИХЛ, 1958.—543 с.
- Навоий сузига музикалар [Музыка на тексты Навои] / Сост. И. Акбаров.— Ташкент, Узгосиздат, 1949.—124 с.
- Романовская Е. Хорезм классик музикаси [Хорезмская классическая музыка].— Ташкент: Узфимгиз, 1939.—128 с.
- 25 узбек кушиклари [25 узбекских народных песен] / Сост. К. Алимбаева.— Ташкент: Узгосиздат, 1955.—84 с.
- Узбек халк кушиклари [Узбекские народные песни]. Кн. 1. / Сост. Е. Романовская.— Ташкент: Узфимгиз, 1939.—168 с.
- Узбек халк кушиклари [Узбекские народные песни]. Кн. 2 / Сост. Е. Романовская и И. Акбаров.— Ташкент: Узфимгиз, 1939.—156 с. (араб. шрифт).
- Узбек халк кушиклари [Узбекские народные песни] / Сост. К. Алимбаева и Ф. Кароматов.— Ташкент: Узгосиздат, 1956.—145 с.
- Узбек халк чолгу музикаси [Узбекская народная инструментальная музыка] / Сост. К. Алимбаева и Ф. Кароматов.— Ташкент: Узгосиздат, 1955.—184 с.

- Узбек чолгу музикаси [Узбекская инструментальная музыка] / Зап. Е. Романовская от А. Вахабова.— Ташкент: Узгосиздат, 1948.— 96 с.
- Узбек халк музикаси [Узбекская народная музыка]: В 9-ти тт. / Ред. И. Акбаров.— Ташкент: ГИХЛ, 1955—1962.
- а) Узбекская народная музыка. Т. 1 / Зап. Ю. Раджаби.— Ташкент: ГИХЛ, 1955.—17 с.
- б) Узбекская народная музыка. Т. 2 / Зап. Ю. Раджаби.— Ташкент: ГИХЛ, 1957.—568 с.
- в) Узбекская инструментальная музыка. Т. 3. / Зап. Ю. Раджаби.— Ташкент: ГИХЛ, 1959.—576 с.
- г) Узбекская народная музыка. Т. 4 / Зап. Ю. Раджаби.— Ташкент: ГИХЛ, 1958.—496 с.
- д) Бухарский Шашмаком. Т. 5 / Зап. Ю. Раджаби.— Ташкент: ГИХЛ, 1959.—865 с.
- е) Хорезмские макамы. Т. 6 / Зап. М. Юсупова.— Ташкент: ГИХЛ, 1958.—615 с.
- ж) Хорезмские песни. Т. 7 / Зап. М. Юсупова.— Ташкент: ГИХЛ, 1960.—606 с.
- з) Каракалпакские народные песни. Т. 8 / Зап. О. Халимова.— Ташкент, ГИХЛ, 1959.—407 с.
- и) Хорезмские песни. Т. 9 / Зап. М. Юсупова.— Ташкент: ГИХЛ, 1959.—407 с.
- Уйгур халк кушиклари [Уйгурские народные песни] / Сост. К. Алимбаева.— Ташкент: Узгосиздат, 1958.—108 с.
- Успенский В. Шесть музыкальных поэм (Шашмаком): В 6-ти кн.— Бухара: Народного Назарата просвещение, 1924.
- а) Кн. 1: Бузрук.—19 с.
- б) Кн. 2: Рост.—21 с.
- в) Кн. 3: Наво.—21 с.
- г) Кн. 4: Дугох.—25 с.
- д) Кн. 5: Сегох.—23 с.
- е) Кн. 6: Ирок.—19 с.
- Шашмаком: В 6-ти тт. / Зап. Ю. Раджаби; ред. Ф. Кароматов; вст. статья Ф. Кароматова и И. Раджабова.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1966—1975.
- а) Т. 1: Бузрук.—1966.—232 с.
- б) Т. 2: Рост.—1967.—204 с.
- в) Т. 3: Наво.—1970.—232 с.
- г) Т. 4: Дугох.—1972.—208 с.
- д) Т. 5: Сегох.—1972.—215 с.
- е) Т. 6: Ирок.—1975.—169 с.
- Юсупов М. Хорезмские макамы: В 3-х тт., 6-ти кн. / Ред. И. Акбаров (изданы в 2 томах).— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1980—1982.
- а) Т. 1: Рост и Бузрук.—1980.—548 с.
- б) Т. 2: Кн. 1 «Наво».—1982.—304 с.

Исследования узбекской музыки,
опубликованные в иностранной литературе

- Karomatov F. On the regional stiles of the Uzbek Music // Asian Music, 1972, № 4, p. 48—58.
- Karomatov F., Radshabov I. Schaschmakom // Beiträge zur Musikwissenschaft, 1969, H. 2, S. 91—100.
- Mishirizki W. Dem Erde auf der Spur // Freie Welt, 1982, № 22, S. 9.
- Zeranska-Kominek S. Rytmiki uzbeakiej z perspektywy Badanhad bliskowschodnia praktyka i teoria muzyazna // Muzyka / Polska Akademia Nauk; Institut sztuki, 1974, № 3, p. 20—33.

ТРАДИЦИОННАЯ КАЗАХСКАЯ МУЗЫКА

Книги, авторефераты

- Аравин П. Великий кюйши Даулеткерей: Жизнь и творчество.— Алма-Ата: Казгосиздат, 1964.—79 с.
- Аравин П. Даулеткерей и казахская музыка XIX века.—М.: Сов. композитор, 1983.—82 с.
- Аравин П. Жанры казахской инструментальной музыки.— Алма-Ата: Жазуши, 1970.—72 с.

- Аравин П. Степные созвездия: Очерки и этюды о казахской музыке.— Алма-Ата: Жалын, 1979.—184 с.
- Ахметова М. Казахские песни.— Алма-Ата: Жазуши, 1970.— 84 с.— На каз. яз.
- Ахметова М. Песня и современность.— Алма-Ата: Наука, 1968.—196 с.
- Ахметова М. Традиции казахской песенной культуры.— Алма-Ата: Наука, 1984.—128 с.
- Байкадамова Б. Функциональные основы темообразования в казахской домбровой музыке: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Ташкент, 1984.—20 с.
- Бекенов У. Народные мелодии.— Алма-Ата: Онер, 1981.—180 с.— На каз. яз.
- Гизатов Б. От кюя до симфонии.— Алма-Ата: Жалын, 1976.—168 с.
- Ерзакович Б. Музыкальное наследие казахского народа.— Алма-Ата: Наука, 1979.—184 с.
- Ерзакович Б. Песенная культура казахского народа.— Алма-Ата: Наука, 1966.—402 с.
- Жубанов А. Курмангазы Сағырбаев.— Алма-Ата: Казгослитиздат, 1960.—208 с.— На каз. яз.
- Жубанов А. Песенные и кюевые традиции.— Алма-Ата: Гылым, 1976.—478 с.— На каз. яз.
- Жубанов А. Соловьи столетий.— Алма-Ата: Жазуши, 1967.—412 с.
- Жубанов А. Соловьи столетий.— Алма-Ата: Казгослитиздат, 1975.—464 с.— На каз. яз.
- Жубанов А. Струны столетий.— Алма-Ата: Казгосиздат, 1958.—396 с.
- Жубанов А. Струны столетий.— Алма-Ата: Жазуши, 1975.—400 с.— На каз. яз.
- Коспаков З. Жаяу Муса Байжанов.— М.: Сов. композитор, 1977.—32 с.
- Коспаков З. Судьба певца.— Алма-Ата: Гылым, 1971.—180 с.— На каз. яз.
- Музыкальная культура Казахстана.— Алма-Ата: Казгосиздат, 1955.—178 с.
- Напевы акынов.— Алма-Ата: Наука, 1963.—233 с.— На каз. яз.
- Народная музыка в Казахстане.— Алма-Ата: Казахстан, 1967.—269 с.
- Рсалдин Ж. От песни до оперы.— Алма-Ата: Жалын, 1971.—118 с.— На каз. яз.
- Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты.— Алма-Ата: Жалын, 1978.—172 с.
- Темирбекова К. Алмазная россыпь.— Алма-Ата: Онер, 1980.—165 с.
- Темирбекова А. Казахские народные песни.— Алма-Ата: Жазуши, 1975.—133 с.
- Тулугтаев К. Песенное наследие казахов Прибалхашья: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Ташкент, 1983.—20 с.
- Шакаримов Ж. Амре.— Алма-Ата: Жалын, 1977.—148 с.

Статьи

- Алексеев А. Казахская домбровая музыка // Музыкальная культура Казахстана.— Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. С. 50—62.
- Асафьев Б. Три статьи о казахской народной музыке.— Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. С. 5—10.
- Асафьев Б. Несколько соображений о содержании, качествах и структуре казахской народной музыки // Известия АН КазССР, серия филологическая.— Алма-Ата, 1975. С. 15—20.
- Аравин П. Жанр «Коштасу» в творчестве Курмангазы // Музыкознание / Каз. Гос. ун-тет им. Кирова.— Алма-Ата, 1971. Вып. 5. С. 60—70.
- Аравин П. Звуковая система домбрового строя (к проблеме изучения) // Искусство и иностранные языки / Мин. высш. и сред. спец. образования КазССР.— Алма-Ата, 1964. С. 30—35.
- Аравин П. К вопросу о музыкальном стиле Курмангазы // Музыкознание / Каз. Гос. ун-тет им. Кирова.— Алма-Ата, 1971. Вып. 5. С. 37—60.
- Аравин П. Казахская домбровая музыка (к теории ладов) // Искусство и иностранные языки / Мин. высш. и сред. спец. образования КазССР.— Алма-Ата, 1966. С. 36—40.
- Аравин П. Казахские кюии в записи А. В. Затаевича: Опыт исследования // А. В. Затаевич. Исследования: Воспоминания: Письма и документы.— Алма-Ата: Казгослитиздат, 1958. С. 134—159.
- Аравин П. Новые материалы о Курмангазы // Вестник АН КазССР, 1961. № 4 (193). С. 41—44.
- Аравин П. Переменная структура домбровых кюев // Музыкознание / Каз. Гос. ун-тет им. Кирова.— Алма-Ата, 1975. Вып. 7. С. 9—27.
- Аравин П. Русские ученые о казахской музыке XVIII — первой половине XIX вв. // Музыкознание / Каз. Гос. ун-тет им. Кирова.— Алма-Ата, 1968. Вып. 4. С. 40—43.
- Аравин П. Талантливый народный композитор // Музыкальная культура Казахстана.— Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. С. 65—68.
- Ахметова М. Эстетические взгляды казахского народа на искусство исполнения песен // Известия АН КазССР, серия филологическая.— Алма-Ата, 1979. № 2. С. 50—53.

- Байгаскина А. Эволюция стихотворных размеров и логика развития музыкальной формы казахской народной песни // Проблемы музыкального фольклора народов СССР.— М.: Музыка, 1973. С. 126—146.
- Байкадамова Б. Некоторые особенности экспонирования в двухтемных кюях Курмангазы // Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане.— Алма-Ата: Наука, 1983. С. 24—36.
- Байкадамова Б. О тематическом стереотипе в домбровой музыке (на примере кюев Курмангазы) // Музыкознание / Каз. Гос. ун-тет им. Кирова.— Алма-Ата, 1976. Вып. 8—9. С. 33—56.
- Бекхожина Т. Кюи-легенды // Народная музыка в Казахстане.— Алма-Ата: Казахстан, 1967. С. 130—138.
- Бекхожина Т. Старинный свадебный цикл казахского народа // Музыкознание / Каз. Гос. ун-тет им. Кирова.— Алма-Ата, 1968. Вып. 4. С. 14—17.
- Бисенова Г. Кюи Дины Нурпеисовой // Музыкальная культура Казахстана.— Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. С. 69—91.
- Бисенова Г. Песни С. Сейфуллина // Народная музыка в Казахстане.— Алма-Ата: Казахстан, 1967. С. 50—56.
- Дернова В. Кюи в сборнике Затаевича «1000 песен киргизского народа» // Известия АН КазССР, серия филологии и искусствоведения.— Алма-Ата, 1960. № 2. С. 10—15.
- Дернова В. Музыкальное наследие Абая // Музыкальная культура Казахстана.— Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. С. 102—122.
- Дубровский И. К вопросу о ладовом строении казахской народной песни // А. В. Затаевич. Исследования: Воспоминания: Письма и документы.— Алма-Ата: Казгосиздат, 1958. С. 33—94.
- Дубровский И. К вопросу о мелосе казахской народной песни // Народная музыка в Казахстане.— Алма-Ата: Казахстан, 1967. С. 139—170.
- Елеманова С. О профессионализме в дореволюционной казахской музыкальной культуре // Известия АН КазССР, серия филологическая.— Алма-Ата, 1981. № 4. С. 49—56.
- Жубанов А. Казахский народный музыкальный инструмент домбра // Музыкознание / Каз. Гос. ун-тет им. Кирова.— Алма-Ата, 1976. Вып. 8—9. С. 8—20.
- Жубанов А. Музыка казахского народа до Великой Октябрьской социалистической революции (Вместо предисловия) // Очерки по истории казахской советской музыки.— Алма-Ата: Казгослитиздат, 1962. С. 5—25.
- Жузбасов К. Двухголосные песни казахов Горного Алтая // Известия АН КазССР, серия филологическая.— Алма-Ата, 1977. № 2. С. 51—54.
- Жузбасов К. Корневые интонации песен казахов Горного Алтая // Известия АН КазССР, серия филологическая.— Алма-Ата, 1980. № 4. С. 42—47.
- Жузбасов К. Лирические песни алтайских казахов // Музыкознание / Каз. Гос. ун-тет им. Кирова.— Алма-Ата, 1972. Вып. 5. С. 72—79.
- Жузбасов К. Процесс формирования лада в казахской мелодике // Известия АН КазССР, серия филологическая.— Алма-Ата, 1978. № 2. С. 26—36.
- Зарухова С. К вопросу о заключительных кадансах в казахской домбровой музыке // Искусство и иностранные языки / Мин. выс. и сред. спец. образований КазССР.— Алма-Ата, 1966. С. 32—44.
- Зарухова С. Некоторые вопросы ладообразования в казахской домбровой музыке // Народная музыка в Казахстане.— Алма-Ата: Казахстан, 1967. С. 201—213.
- Зарухова С. Некоторые ладоинтонационные особенности туркменских кюев в сборнике А. Затаевича «500 казахских песен и кюев» (по материалам исследования) // Искусство и иностранные языки / Мин. высш. и сред. спец. образования КазССР.— Алма-Ата, 1966. С. 45—52.
- Зарухова С. О двух приемах голосоведения в казахской домбровой музыке (по материалам исследования) // Музыкознание / Каз. Гос. ун-тет им. Кирова.— Алма-Ата, 1968. Вып. 4. С. 44—50.
- Зарухова С. Форма и лад в казахской домбровой музыке (по материалам исследования) // Музыкознание / Каз. Гос. ун-тет им. Кирова.— Алма-Ата, 1967. Вып. 3. С. 27—33.
- Каракулов Б. Казахский музыкальный фольклор и этногенез // Вестник АН КазССР.— Алма-Ата, 1974. № 3. С. 53—57.
- Каракулов Б. О некоторых средствах музыкального языка казахов // Известия АН КазССР, серия филологическая.— Алма-Ата, 1974. № 3. С. 61—70.
- Каракулов Б. Проблемные вопросы музыкальной тюркологии // Вестник АН КазССР.— Алма-Ата, 1979. № 9. С. 28—31.
- Кожабеков И. Об опорных тонах в песнях композиторов Центрального Казахстана // Известия АН КазССР, серия филологическая.— Алма-Ата, 1978. № 4. С. 59—67.

- Кордабаева Р. К проблеме каданса в казахской народной песне (постановка вопроса) // Известия АН КазССР, серия филологическая.— Алма-Ата, 1983. № 1. С. 58—63.
- Кунаибяева А. Современная казахская эпическая традиция и некоторые проблемы ее изучения // Стилевые тенденции в советской музыке 60—70-х гг. / ЛГИТМиК.— Л., 1979. С. 148—164.
- Кунаибяева А. Специфика казахского эпического интонирования // Сов. музыка.—1982. № 6. С. 78—81.
- Кузембаева С. Квинтовая ладотональная переменность // Музыкознание / Каз. Гос. ун-тет им. Кирова.— Алма-Ата, 1968. Вып. 4. С. 37—50.
- Мухамбетова А. Бытование музыкального искусства в народной традиции казахов // Социологические аспекты изучения музыкального фольклора.— Алма-Ата: Наука, 1978. С. 80—83.
- Мухамбетова А. Национальное и интернациональное в музыке Советского Казахстана (к проблеме кюя) // Вопросы теории и эстетики музыки.— Л.: Музыка, 1972. Вып. 11. С. 33—49.
- Мухамбетова А. О программности казахской народной музыки (к постановке вопроса) // Проблемы музыкального фольклора народов СССР.— М.: Музыка, 1973. С. 314—327.
- Мухамбетова А. Традиционная инструментальная культура казахов в условиях города // Народная музыка СССР и современность.— Л.: Музыка, 1982. С. 60—67.
- Рсалдина З. Стереотипность в одножанровых произведениях казахской домбровой музыки группы «Акжелен» // Известия АН КазССР, серия филологическая.— Алма-Ата, 1983. № 1. С. 46—52.
- Сарыбаев Б. Кюи в исполнении на кылкобызе, сыбызе и шанкобызе // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 128—131.
- Сарыбаев Б. Народная музыка в трудах Чокана Валиханова // Музыкознание.— Алма-Ата, 1973. Вып. 6. С. 10—15.
- Тлеубаева А. Вставные элементы и дополняющие припевы в казахских народных песнях // Музыкознание / Каз. Гос. ун-тет им. Кирова.— Алма-Ата, 1967. Вып. 3. С. 45—52.
- Тлеубаева А. Казахская одиннадцатисложная песня // Искусство и иностранные языки / Мин. высш. и сред. спец. образования КазССР.— Алма-Ата, 1966. Вып. 2. С. 72—83.
- Тлеубаева А. О припевах казахских народных песен // Народная музыка Казахстана.— Алма-Ата: Казахстан, 1967. С. 171—185.
- Тлеубаева А. Соотношение ритмики поэтического текста с мелодией // Искусство и иностранные языки / Мин. высш. и сред. спец. образования КазССР.— Алма-Ата, 1966. Вып. 2. С. 84—90.
- Тлеубаева А. Соотношение ритмики и мелодии казахской народной песни // Искусство и иностранные языки / Мин. высш. и сред. спец. образования КазССР.— Алма-Ата, 1964. Вып. 1. С. 27—49.
- Тифтикиди Н. Закономерности ритма домбровой музыки казахского народа // Искусство и иностранные языки / Мин. высш. и сред. спец. образования КазССР.— Алма-Ата, 1966. Вып. 2. С. 53—71.
- Тифтикиди Н. Метроритм и форма домбровой музыки // Музыкознание / Каз. Гос. ун-тет им. Кирова.— Алма-Ата, 1968. Вып. 4. С. 70—75.
- Тифтикиди Н. Некоторые вопросы записи метра и ритмики в кюях Курмангазы // Искусство и иностранные языки / Мин. высш. и сред. спец. образования КазССР.— Алма-Ата, 1964. Вып. 1. С. 30—35.
- Тифтикиди Н. Особенности ритмической организации в музыке казахских кюев // Музыкознание / Каз. Гос. ун-тет им. Кирова.— Алма-Ата, 1967. Вып. 3. С. 37—45.
- Тифтикиди Н. Песенные истоки музыки домбровых кюев // Народная музыка в Казахстане.— Алма-Ата: Казахстан, 1967. С. 185—195.
- Тулеутаев К. Ладоинтонационное строение песен казахов Прибалхашья // Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане.— Алма-Ата: Наука, 1983. С. 19—24.

Ноты

- Азербайбаев Кенен. Песни времени.— Алма-Ата: Казгослитиздат, 1961.—124 с.
- Азербайбаев Кенен. Соловей: песни, кюи.— Алма-Ата: Казгослитиздат, 1977.—80 с.
- Акындыр жыры [Напевы акынов].— Алма-Ата: АН КазССР, 1963.—234 с.
- Ахан сере Корамсин. Песни.— Алма-Ата: Казгослитиздат, 1959.—77 с.
- Биржан сал Кожугулов. Песни.— Алма-Ата: Казгослитиздат, 1959.—51 с.

- Биржан сал Кожагулов. Ляйлим шырак [Песни].— Алма-Ата: Онер, 1983.—168 с.
 Даулеткерей. Кюи / Сост. А. Жубанов.— Алма-Ата: Казгослитиздат, 1961.—116 с.
 200 казахских песен / Публикация Т. Бекхожиной.— Алма-Ата: Наука, 1972.—231 с.
 Ержанов Манарбек. Песни, кюи.— Алма-Ата: Казгослитиздат, 1965.—70 с.
 Жаворонок: напевы и мелодии Кенена Азербайбаева / Вступ. ст. Б. Ерзаковича.— Алма-Ата: Жалын, 1955.—174 с.
 Жаяу Муса Байжанов. Песни, кюи.— Алма-Ата: Казгослитиздат, 1959.—77 с.
 Затаевич А. 500 казахских песен и кюев.— Алма-Ата: Наркомпрос Казак. АССР, 1931.—313 с.
 Затаевич А. 1000 песен казахского народа.— М.: Музгиз, 1963.—606 с.
 Ибрай Сандыбаев. Песни.— Алма-Ата: Мектеп, 1969.—78 с.
 Казахская народная инструментальная музыка: Сб. кюев / Сост. З. Жанузакова.— Алма-Ата: Наука, 1964.—248 с.
 Казактын лирикалык эндери [Казахские народные лирические песни].— Алма-Ата, 1955.—88 с.— На каз. яз.
 Казахские народные песни о Ленине / Сост. М. Ахметова.— Алма-Ата: Наука, 1969.—83 с.
 Казахские советские народные песни / Сост. М. Ахметова и Б. Ерзакович.— Алма-Ата: АН КазССР, 1959.—454 с.
 Казахский музыкальный фольклор / Под ред. Б. Ерзаковича, Б. Караулова, З. Коспакова.— Алма-Ата: Наука, 1982.—264 с.
 «Казына» / Публ. Т. Бекхожиной.— Алма-Ата: Жалын, 1979.—112 с.
 Каракулов Б. Наследие.— Алма-Ата: Онер, 1981.—88 с.— На каз. и рус. языках.
 Каратау шортпелерис [Напевы Каратау]: Сборник кюев / Сост. Ж. Иманалиев.— Алма-Ата: Жазуши, 1975.—59 с.
 Курмангазы. Кюи / Сост. А. Жубанов.— Алма-Ата: Казгосиздат, 1961.—188 с.
 Макпал. 100 песен / Запись М. Тулебаева; публикация Н. Кетегеновой.— Алма-Ата: Жалын, 1979.—151 с.
 Махамбет Утемисов. Струн вещей пламенные звуки.— Алма-Ата: Казгосиздат, 1982.—62 с.
 Мергалиев Т. Напевы домбры.— Алма-Ата: Наука, 1972.—316 с.
 Народные песни Казахстана.— Алма-Ата: Казгосиздат, 1955.—388 с.
 Эйхгорн А. Музыка киргизов // Музыкальная фольклористика в Узбекистане (первые записи).— Ташкент: Изд-во АН УзССР, 1963. С. 25—97.

КИРГИЗСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА

Книги, авторефераты

- Абдраев М., Алагушов Б. Токтогул — композитор.— Фрунзе: Мектеп, 1964.—95 с.— На кирг. яз.
 Алагушов Б. Веками звучавшие кюи: Очерки.— Фрунзе: Кыргызстан, 1985.—193 с.— На кирг. яз.
 Алагушов Б. Друг киргизской музыки (о творчестве музыковеда В. С. Виноградова).— Фрунзе: Кыргызстан, 1969.—127 с.— На кирг. яз.
 Алагушов Б. Звени, комуз.— Фрунзе: Киргосучпедгиз, 1968.—188 с.— На кирг. яз.
 Алагушов Б. Искусство комузистов.— Фрунзе: Илым, 1976.—209 с.— На кирг. яз.
 Алагушов Б. Карамолдо.— Фрунзе: Киргосучпедгиз, 1962.—88 с.— На кирг. яз.
 Алагушов Б. Киргизские комузисты и кюи для комуза.— Фрунзе: Киргосучпедгиз, 1961.—125 с.— На кирг. яз.
 Алагушов Б. Киргизские народные музыкальные инструменты.— Фрунзе: Кыргызстан, 1974.—100 с.— На кирг. яз.
 Алагушов Б. Мелодии веков.— Фрунзе: Кыргызстан, 1983.—128 с.— На кирг. яз.
 Алагушов Б. Оркестр народных инструментов им. К. Орозова.— Фрунзе: Кыргызстан, 1976.—70 с.— На кирг. яз.
 Алагушов Б., Мадваров К. Киргизские мелодии.— Фрунзе: Кыргызстан, 1970.—419 с.
 Алагушов Б., Медетов Т. Карамолдо.— Фрунзе: Кыргызстан, 1978.—190 с.— На кирг. яз.
 Виноградов В. Атай Огонбаев (1904—1949).— М.: Сов. композитор, 1960.—61 с.
 Виноградов В. Киргизская народная музыка.— Фрунзе: Киргизгосиздат, 1958.—334 с.

- Виноградов В. Киргизские народные музыканты и певцы.— М.: Сов композитор, 1972.—96 с.
 Виноградов В. А. Малдыбаев, В. Власов и В. Фере.— М.: Сов. композитор, 1958.—83 с.
 Виноградов В. Музыка Советской Киргизии / Управление по делам искусства при СНК КиргССР.— М., 1939.—136 с.
 Виноградов В. Музыкальная культура Киргизской ССР.— М.: Сов. композитор, 1954.—47 с.
 Виноградов В. Муратаалы Куренкеев (1860—1949).— Фрунзе: Киргизгосиздат, 1962.—178 с.
 Виноградов В. Токтогул Сатылганов и киргизские акыны.— М.; Л.: Музгиз, 1952.—216 с.
 Дюшалиев К. Киргизская народная песня: Исследование.— М.: Сов. композитор, 1982.—144 с.
 Субаналиев С. Киргизские музыкальные инструменты в эволюции традиционных форм музицирования: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Л., 1982.—20 с.

Статьи

- Алагушов Б. О песне мелодистов // Ала-Тоо. 1981. № 7. С. 145—150.
 Алагушов Б. Расцвет народного музыкального творчества // Ала-Тоо. 1979. № 7. С. 131—135.
 Алагушов Б. У вечного родника красоты // Искусство и человек.— Фрунзе: Илим, 1981. С. 189—205.
 Алагушов Б., Дюшалиев К. Музыка // Киргизская Советская Социалистическая Республика: Энциклопедия.— Фрунзе: Главная редакция Киргизской Советской энциклопедии, 1981. С. 395—404.
 Алагушов Б., Каплан А. Токтогул и киргизская музыкальная культура // Токтогул — наш современник.— Фрунзе: Илим, 1966. С. 23—29.
 Алагушов Б., Янковский В. О некоторых интернациональных элементах в киргизском музыкальном инструментальном фольклоре // Национальное и интернациональное в искусстве.— Фрунзе: Кыргызстан, 1973. С. 141—172.
 Алагушов Б., Янковский В. Очерки о киргизской музыке // История киргизского искусства.— Фрунзе: Илим, 1971. С. 40—60.
 Байджиев М. Стихотворный ритм и музыкальная метрика народных песен и речитативов // Известия АН Киргизской ССР, серия общественных наук.— Фрунзе, 1961. Т. 3. Вып. 1. С. 20—25.
 Беляев В. Киргизская народная музыка // Сов. музыка. 1939. № 6. С. 13—15.
 Беляев В. Музыкальная культура Киргизии // Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР.— М.: Музыка, 1962. Вып. 1. С. 30—35.
 Беляев В. Творчество Муратаалы Куренкеева (1860—1949) // Сов. музыка. 1949. № 2. С. 40—42.
 Виноградов В. Киргизский народный речитатив // Вопросы музыкознания.— М.: Музгиз, 1955. С. 20—31.
 Виноградов В. Стихи и напевы «Манаса» // Музыка народов Азии и Африки.— М.: Сов. композитор, 1980. Вып. 3. С. 50—62.
 Дюшалиев К. А. В. Затаевич — первый собиратель киргизского музыкального фольклора // Ала-Тоо. 1972. № 8. С. 30—33.— На кирг. яз.
 Дюшалиев К. Выдающийся мелодист // Дж. Шералиев: Избранные песни.— Фрунзе: Кыргызстан, 1982. С. 145—153.— На кирг. яз.
 Дюшалиев К. Интернациональные черты киргизской народной музыки // Коммунист. 1982. № 7. С. 89—93.— На кирг. яз.
 Дюшалиев К. К вопросу о ладовой системе киргизских народных песен // Известия АН Киргизской ССР, серия общественных наук. 1974. № 1. С. 78—84.
 Дюшалиев К. О видах одночастной формы киргизской народной песни // Известия АН Казахской ССР, серия обществен. наук. 1973. № 2. С. 64—68.
 Дюшалиев К. О киргизском танцевальном фольклоре // Ала-Тоо. 1978. № 11. С. 145—149.— На кирг. яз.
 Кривонос В. О напевах киргизского эпоса «Манас» // Сов. музыка. 1939. № 6. С. 25—30.
 Слезко А. К вопросу о принципах развития тематизма киргизской народной инструментальной музыки // Известия АН Киргизской ССР. 1974. № 2. С. 30—38.
 Слезко А. К вопросу формы киргизской инструментальной музыки // Национальное и интернациональное в искусстве.— Фрунзе: Кыргызстан, 1973. С. 122—141.
 Слезко А. О программности в инструментальных пьесах для комуза // Кыргызстан маданияты. 1974. № 7. С. 40—45.— На кирг. яз.
 Субаналиев С. Некоторые аспекты функционирования и жанровой дифференциации киргизских кюу // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 120—122.

Ноты

- Виноградов В. Музыкальное наследие Токтогула: Сборник для пения с сопровождением комуза и для комуза соло / Записи А. Затаевича и В. Виноградова. С пред. и примеч.— М.: Музгиз, 1961.— 312 с.
- Виноградов В. 100 киргизских песен и наигрышей.— М.: Музгиз, 1956.— 151 с.
- Затаевич А. Киргизские инструментальные пьесы и напевы.— М.: Сов. композитор, 1971.— 414 с.
- Затаевич А. 170 киргизских инструментальных пьес и напевов.— М.: Музгиз, 1939.— 121 с.
- Затаевич А. 1000 песен киргизского народа: напевы и мелодии.— Оренбург: Киргизгосиздат, 1925.— 402 с.
- Киргизский музыкальный фольклор.— М.: Музгиз, 1939.— 69 с.
- Киргизски народни песни: Писенник.— Київ: Музична Україна, 1980.— 83 с.
- Кыргыз обондору [Киргизские напевы] / Сост. Б. Алагушов, К. Мадваров.— Фрунзе: Кыргызстан, 1970.— 421 с.— На кирг. яз.

ТРАДИЦИОННАЯ ТАДЖИКСКАЯ МУЗЫКА

Книги, авторефераты, статьи

- Айни и музыка / Сост. Дж. Ахунов.— Душанбе: Ирфон, 1978.— 130 с.— На тадж. яз.
- Из содерж.: Айни К. Послесловие к сборнику «Айни и музыка».— С. 128—130; Айни С. Предисловие к Шашмакому.— С. 9—10.
- Беляев В. Джамии и вопросы таджикского музыковедения // Абдурахман Джамии.— Душанбе: Ирфон, 1965. С. 145—146.
- Беляев В. Музыкальная культура Таджикистана // Беляев В. Очерки истории музыки народов СССР (Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана).— М.: Госмузиздат, 1962. Вып. 1. С. 166—233.
- Беляев В. Шашмаком (Вступительная статья к пятитомному изданию Шашмакома) // Маком Бузрук.— М.: Госмузиздат, 1950. С. 23—26.
- Бертельс Е. Поэзия Шашмакома // Маком Бузрук.— М.: Госмузиздат, 1950. С. 17—18.
- Городецкий С. Музыка Таджикистана.— Сталинабад: Госиздат, 1944.— 8 с.
- Данскер О. Народный певец Шариф Джураев // Искусство таджикского народа.— Сталинабад: Изд. АН ТаджССР, 1960. Вып. 2. С. 35—60.
- Данскер О. Собрание и изучение таджикской народной песни // Сборник статей, посвященных искусству таджикского народа / Труды АН ТаджССР.— Сталинабад, 1956. Вып. 1. С. 87—106.
- Кароматов Ф., Нурджанов Н. Музыкальное искусство таджиков Припамирья // Музыкальное искусство Памира.— М.: Сов. композитор, 1978. Кн. 1. С. 6—23.
- Латифи О., Рабиев А. Продолжение отцовской жизни // Садои шарк. 1985. № 1. С. 66—85.
- Ленский А. Таджикская ССР.— М.: Музыка, 1957.— 64 с.
- Негматов Н. К истории музыкального искусства таджиков в IX—X вв. // Сообщения Государственного объединенного республиканского музея.— Душанбе: Ирфон, 1966. Вып. 4. С. 141—149.
- Низамов А. Нубы стран Магриба и черты их общности с Шашмакомом // Профессиональная музыка устной традиции Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 221—227.
- Нурджанов Н. Заметки о народном музыкальном театре Памира // История и современность.— М.: Музыка, 1972. С. 267—275.
- Нурджанов Н. Шашмаком и таджикская хореография Бухары в конце XIX — начале XX века // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 62—64.
- Нурджанов Н. Традиции созанда в музыкально-танцевальной культуре таджиков на рубеже XIX—XX веков // Музыка народов Азии и Африки.— М.: Сов. композитор, 1980. Вып. 3. С. 111—157.

Раджабов А. Ибн Зейли и таджикская музыкальная мысль X—XI вв. // *Материалы республиканской конференции, посвященной 60-летию образования Таджикской ССР.*— Душанбе: Дониш, 1976. С. 33—35.

Раджабов А. Ибн Сина и развитие музыкально-теоретической мысли в X—XI вв. // *Материалы республиканской конференции молодых ученых.*— Душанбе: Дониш, 1977. С. 37—38.

Раджабов А. Из истории развития таджикской музыкальной культуры (V—VII вв.): Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. историч. наук.— Душанбе, 1982.—23 с.

Раджабов А. К истории таджикской музыкальной культуры в IX—X вв. // Абу Али ибн Сина и его эпоха.— Душанбе: Дониш, 1980. С. 127—136.

Раджабов А. Музыкальное искусство в эпоху Сасанидов (IV—VII вв) // *Искусство таджикского народа.*— Душанбе: Дониш, 1979. Вып. 4. С. 188—208.

Раджабов А. Некоторые сведения о персидско-таджикском музыкальном искусстве эпохи арабского халифата // *Известия АН ТаджССР, отделение общественных наук.* 1975. № 2 (80). С. 29—34.

Раджабов А. Отражение музыкального искусства в «Шахнаме» Фирдоуси // *Таджикская республиканская конференция молодых ученых.*— Душанбе, 1974. С. 53—54.

Раджабов А. Ранние сведения о циклических музыкальных произведениях в таджикских источниках // *Макомы, мугамы и современное композиторское творчество.*— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. С. 41—46.

Раджабов А. Редкий источник о Шашмакоме // *Известия АН ТаджССР, отделение общественных наук.* 1982. № 4 (110). С. 28—34.— На тадж. яз.

Раджабов А. Редкий трактат о «Дувоздах макоме» // *Известия АН ТаджССР, отделение общественных наук.* 1981. № 3 (105). С. 8—12.— На тадж. яз.

Раджабов А. Сафиуддин Абдулмумин // *Садои Шарк.*— 1974. № 3. С. 114—130.— На тадж. яз.

Раджабов А. Уникальный источник музыкальной культуры народов Востока // *Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.*— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 213—216.

Таджикова З. Изучение и сохранение традиционной таджикской музыки // *Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.*— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 65—67.

Таджикова З. Мастер таджикского бельканто // *Муз. жизнь.* 1982. № 8. С. 4.

Таджикова З. Некоторые особенности таджикской народной музыки // *Таджикские народные песни.*— Душанбе: Ирфон, 1966. Т. 1. С. 12—18.

Таджикова З. Песенная культура таджиков (по материалам Зеравшанских искусствоведческих экспедиций 1958—1961 гг.): Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Л., 1977.—20 с.

Таджикова З. Свадебные песни таджиков (по материалам Зеравшанских экспедиций) // *История и современность.*— М.: Музыка, 1972. С. 249—266.

Таджикова З. Таджикская народная музыка // *Таджикская Советская Социалистическая Республика (сводный том ЭСТ).*— Душанбе, 1974. С. 351—353.

Таджикова З. Таджикская музыка // *Музыкальная энциклопедия.*— М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 5. С. 374—381.

Таджикова З. Традиционная музыка таджиков // *Таджикская Советская Социалистическая Республика (сводный том ЭСТ).*— Душанбе, 1974. С. 353—355.

Цветаев М. О некоторых особенностях таджикских народных мелодий // *Сборник статей, посвященных искусству таджикского народа / труды АН ТаджССР.*— Сталинабад. 1956. Т. 42. С. 107—124.

Цветаев М. Шариф Джураев.— М.: Сов. композитор, 1962.— 26 с.

Шахобов Т. Айни и Шашмаком // *Садои Шарк.* 1978. № 1. С. 125—127.— На тадж. яз.

Шахобов Т. Взгляд на историю Шашмакома // *Садои Шарк.* 1972. № 10. С. 83—91.— На тадж. яз.

Шахобов Т. Хафиз о Шашмакоме // *Джашномаи Хофиз.*— Душанбе: Дониш, 1971. С. 151—160.— На тадж. яз.

Ноты

Кароматов Ф., Нурджанов Н. Музыкальное искусство Памира. Кн. 1.— М.: Сов. композитор, 1978.—180 с.

- Мелодияҳои Помир** [Мелодии Памира] / Сост. Н. Зубков, А. Ленский.— Ташкент — Сталинабад: Госиздат, 1941.—152 с.
- Миронов Н.** Музыка таджиков: Музыкально-этнографические материалы, собранные и записанные на I Всетаджикском слете певцов, музыкантов и танцоров в городе Сталинабаде.— Сталинабад: ГНИ, 1932.—96 с.
- Музыкаи тоҷикон** [Музыка таджиков] / Сост. Н. Зубков, А. Ленский.— Ташкент — Сталинабад: Гослитиздат, 1941.—214 с.
- Народная музыка Таджикистана.** Вып. 1.— М.: Музыка, 1971.
- Сурудҳои Чурабек Муродов** [Песни Джурабека Муродова] / зап. и сост. Х. Джумаева.— Душанбе: Ирфон, 1982.—280 с.
- Сурудҳои халқии тоҷики** [Таджикские народные песни]. Т. 1.— Душанбе: Ирфон, 1966.—295 с.
- Сурудҳои халқии тоҷики** [Таджикские народные песни]. Т. 2. / Сост. Ш. Сахибов, Ф. Шахобов, И. Рогальский, М. Рахими.— Душанбе: Ирфон, 1974.—246 с.
- Сурудҳои халқии тоҷики** [Таджикские народные песни]. Т. 3. / Сост. Ш. Сахибов, Ф. Шахобов, И. Рогальский, М. Рахими.— Душанбе: Ирфон, 1974.—154 с.
- Таджикские народные песни.**— М.: Сов. композитор, 1962.
- Таджикские народные песни.**— М.: Музгиз, 1957.
- Таджикские народные песни** / Сост. Ш. Сайфидинов.— Київ: Музична Україна, 1981.—179 с.
- Шашмаком:** в 5-ти томах / Сост. Б. Файзуллаев, Ш. Сахибов, Ф. Шахобов.— М.: Госмузиздат, 1950—1967.
- Т. 1: Маком Бузрук.—1950.—298 с.
- Т. 2: Маком Рост.—1954.—194 с.
- Т. 3: Маком Наво.—1957.—206 с.
- Т. 4: Маком Дугох.—1959.—295 с.
- Т. 5: Маком Сегох, маком Ирок.—1967.—270 с.
- Шеърҳои Хофиз дар охангҳои Шашмаком** [Стихи Хафиза на мелодии Шашмакома] // Охангҳои мусиқи ба ашъори Хофиз.— Душанбе: Ирфон, 1971. С. 75—103.
- Шеърҳои Рудаки дар охангҳои Шашмаком** [Стихи Рудаки на мелодии Шашмакома] // Эҷодиёти Рудаки дар мусиқи.— Сталинабад: Таджикгосиздат, 1961. С. 115—143.

ТРАДИЦИОННАЯ ТУРКМЕНСКАЯ МУЗЫКА

Книги, авторефераты

- Абубакирова Н.** Древние истоки туркменских народных песен.— Ашхабад: Знание, 1980.—25 с.— На туркм. яз.
- Абубакирова Н.** Народные песни Западного Туркменистана: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. кандидата искусствоведения.— Л., 1982.—24 с.
- Аннаев Р.** Нобат-бахшы.— Ашхабад: Туркменистан, 1981.—60 с.— На туркм. яз.
- Ахмедов А., Сапаров А.** Голос дутара — музыка моего народа: Композиторы-мелодисты.— Ашхабад: Туркменистан, 1983.—85 с.— На туркм. яз.
- Бедросов Г.** Музыка советского Туркменистана.— Ашхабад: Туркменгиз, 1943.—43 с.— На туркм. яз.
- Гуллыев Ш.** Искусство туркменских бахши (Основы музыкально-поэтического строения): Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. кандидата искусствоведения.— Ташкент, 1983.—24 с.
- Гуллыев Ш.** Искусство туркменских бахши (Основы музыкально-поэтического строения).— Ашхабад: Ылым, 1985.—237 с.
- Дурдыев Х.** Когда звучит дутар.— Ашхабад: Туркменистан, 1967.—60 с.— На туркм. яз.
- Дурдыев Х.** Поющие струны: Очерки.— Ашхабад: Туркменистан, 1982.—288 с.— На туркм. яз.
- Реджепов А.** Сахы Джеббаров.— М.: Музыка, 1966.—40 с.
- Реджепов А.** Источник мелодий.— Ашхабад: Туркменистан, 1973.—63 с.— На туркм. яз.
- Успенский В., Беляев В.** Туркменская музыка.— М.: Музгиз, 1928.—379 с.— Изд. 2-е — Ашхабад: Туркменистан, 1979.—381 с.

Статьи

- Абубакирова Н. Жанровое обновление народной музыки Туркменской ССР // Народная музыка СССР и современность.— Л.: Музыка, 1982. С. 51—60.
- Абубакирова Н. Народные песни Западной Туркмении // Вопросы туркменского музыковедения.— Ашхабад, 1980. С. 50—69.
- Абубакирова Н. О некоторых особенностях эволюции жанров (туркменские «зикры» и «куштдепме») // Народная песня: Проблемы изучения / ЛГИТМиК.— Л., 1983. С. 45—56.
- Абубакирова Н. По следам В. А. Успенского // Муз. жизнь. 1977. № 12. С. 5—6.
- Абубакирова Н. Преемственность традиций туркменского народного музыкального творчества в детской среде // Традиции и новаторство: Тезисы межресп. конференции.— Алма-Ата, 1980. С. 117—120.
- Абубакирова Н. Современное народное песнетворчество в Туркмении // Традиционный фольклор и современность: Тезисы Всероссийской конференции молодых фольклористов.— М., 1978. С. 41—42.
- Абубакирова Н. Эволюция туркменского зикра // Взаимообогащение музыкальных культур народов Средней Азии и Казахстана.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1975. С. 82—87.
- Abubakirova N. In quest of old melodies [В поисках старинных мелодий] // Soviet land. 1980. № 12. С. 44—45.— На англ. яз.
- Алексеев Э. О двух томах «Туркменской музыки» и ее авторах // Сов. музыка. 1973. № 10. С. 29—37.
- Ахмедова М. Музыкальное искусство туркменского народа // Памятники Туркменистана. 1973. № 2 С. 13—15.
- Гуллыев Ш. К вопросу о локальных особенностях в искусстве бахши // Тезисы докладов научной конференции молодых ученых.— Ашхабад, 1978. С. 20—21.
- Гуллыев Ш. Махтумкули и искусство туркменских бахши // Махтумкули и туркменское искусство.— Ашхабад: Ылым, 1985. С. 35—38.
- Гуллыев Ш. Музыкальное наследие туркменского народа и искусство бахши // Тезисы докладов научной конференции молодых ученых и сотрудников.— Ашхабад, 1982. С. 10—11.
- Гуллыев Ш. Некоторые особенности взаимодействия поэтического текста и напева в традиционных песнях бахши // Краткие тезисы докладов V искусствоведческой конференции молодых ученых.— Ташкент, 1983. С. 28—29.
- Гуллыев Ш. Первый исследователь туркменской музыки (к истории изучения туркменского музыкального фольклора) // Известия АН ТССР, серия общественных наук.—1981. № 2. С. 63—67.
- Гуллыев Ш. Роль памятников материальной культуры в изучении истории туркменской музыки // Тезисы докладов научной конференции молодых ученых.— Ашхабад, 1980. С. 19.
- Джумалиев С. Музыкальное наследие туркменского народа в устных и письменных источниках // Памятники Туркменистана. 1972. № 2. С. 25—30.
- Маметязов В. Песни в репертуаре бахши // Известия АН ТССР. 1971. № 6. С. 47—52.— На туркм. яз.
- Сапаров А. Из истории изучения туркменского фольклора // Совет эдебияты. 1976. № 3. С. 115—119.— На туркм. яз.
- Худайназаров Б. Туркменские мукамы // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. С. 127—130.
- Худайназаров Б. Туркменские мукамы // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 73—74.
- Успенский В. Музыкально-этнографическая экспедиция к иомудам и гокленам // Туркменоведение. 1928. № 2. С. 29—30.
- Успенский В. О туркменской музыке // Совет эдебияты. 1943. № 4—5. С. 145—150.— На туркм. яз.
- Фролов И. Песни бахши сегодня // Туркменоведение. 1927. № 4. С. 10—12.
- Ягмыров О. Мастер / О народном бахши ТССР О. Нобатове // Совет эдебияты. 1980. № 8. С. 89—99.— На туркм. яз.

Ноты

Магтымгулынын создерине дузулен айдымлар (Махтумкули в туркменской музыке).— Ашхабад: Туркменистан, 1961.—131 с.— На туркм. яз.

Туркмен той акдымлары (Туркменские свадебные песни) / Сост. Абубакирова Н., Фазтаганов Н.— Ашхабад: Магарыф, 1985.—112 с.— На туркм. яз.

Туркмен халк айдымлары: 20 туркмен халк айдымы (Туркменские народные песни) / Обр. П. Сарыева, запись нот З. Диментман.— Ашхабад: Туркменгосиздат, 1946.— 54 с.— На туркм. яз.

Туркменские народные песни / Сост. Н. Абубакирова, А. Кулиева.— Київ: Музична Україна, 1981.—176 с.

ТРАДИЦИОННАЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ МУЗЫКА

Книги, авторефераты

Абасова Э. Курбан Примов.— М.: Сов. композитор, 1963.—30 с.

Абасова Э. Опера «Лейли и Меджнун» Уз. Гаджибекова.— Баку: Азмузгиз, 1960.—65 с.

Абасова Э. Тарист Бахрам Мансуров.— М.: Сов. композитор, 1977.—48 с.

Абасова Э. Узеир Гаджибеков.— Баку: Азернешр, 1975.—142 с.

Абасова Э. Узеир Гаджибеков: Путь жизни и творчества.— Баку: Элм, 1985.—198 с.

Абдуллаева С. Народные музыкальные инструменты Азербайджана.— Баку: Азернешр, 1972.—36 с.

Агаева С. Абдулгадир Мараги и его музыкально-теоретическое наследие: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— М., 1979.—20 с.

Амиров Ф. Музыкальные страницы.— Баку: Ишыг, 1978.—141 с.— На азерб. яз.

Бабаев Э. Ритмика азербайджанского дестгяха: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— М., 1984.—20 с.

Багирова С. Проблемы мугамного формообразования: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Ташкент, 1984.—20 с.

Бадалбейли А. Толковый монографический музыкальный словарь.— Баку: Элм, 1969.—445 с.

Гаджибеков Уз. О музыкальном искусстве Азербайджана.— Баку: Азернешр, 1966.—148 с.

Гаджибеков Уз. Основы азербайджанской народной музыки. 2-е изд.— Баку: Азернешр, 1957.—113 с.

Джани-заде Т. Азербайджанские мугамы: Проблема музыкального мышления в искусстве «макамат»: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— М., 1984.—22 с.

Зохранов Р. Азербайджанские теснифы.— М.: Сов. композитор, 1983.—325 с.

Исазаде А. Летопись музыкальной жизни Советского Азербайджана 1920—1925 гг.— Баку: Элм, 1965.—200 с.

Исазаде А. Летопись музыкальной жизни Советского Азербайджана (1926—1932).— Баку: Элм, 1982.—235 с.

Исазаде А., Кулиев Х. Бахрам Мансуров.— Баку: Ишыг, 1982.—43 с.

Исмаилов М. Жанры азербайджанской народной музыки / АН АзССР — Баку: АН АзССР.— 1960.—112 с.

Исмаилов М. Жанры азербайджанской народной музыки.— Баку: Ишыг, 1984.— 100 с.— На азерб. яз.

Керимов К. Оркестр азербайджанских народных инструментов.— Баку: Азернешр, 1959.—49 с.

Кулиев О. Оркестр азербайджанских народных инструментов.— Баку: Ишыг, 1980.—82 с.— На азерб. яз.

Курбанов Б. Азербайджанская музыкальная культура и зарубежная печать.— Баку: Знание, 1978.—62 с.— На азерб. яз.

Сафарова З. Музыкально-эстетические взгляды Узеира Гаджибекова.— М.: Сов. композитор, 1973.—171 с.

Сафарова З. Теоретические и эстетические проблемы в творчестве Уз. Гаджибекова.— Баку: Элм, 1985.—205 с.

Сеидова С. Музыка в древних обрядах Азербайджана (на материале траурных песнопений): Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Тбилиси, 1981.—20 с.

- Абасова Э., Мамедов Н. Мугам и азербайджанский симфонизм // Известия АН АзССР. 1974. № 2. С. 10—25.
- Абасова Э., Мамедов Н. Мугам и азербайджанский симфонизм // Музыкальная трибуна стран Азии и Африки.— М.: Сов. композитор, 1975. С. 10—16.
- Абасова Э., Мамедов Н. Художественная и социально-историческая функция азербайджанского мугама и сохранение его традиций // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 24—29.
- Агаева С. Из истории музыкальной культуры Азербайджана // Музыка народов Азии и Африки.— М., 1980. Вып. 3. С. 243—261.
- Агаева С. О музыкальных жанрах средневекового Азербайджана // Материалы научной конференции аспирантов АН АзССР.— Баку, 1976. С. 325—331.
- Агаева С. О некоторых азербайджанских музыкальных инструментах и их усовершенствовании в средние века // Тезисы докладов Всесоюзной этнографической сессии.— Душанбе: Дониш, 1976. С. 251—253.
- Агаева С. О некоторых музыкальных инструментах в трактатах Абдулгадира Мараги (XIV—XV) // Тезисы научной конференции аспирантов АН АзССР.— Баку: Элм, 1974. С. 270—271.
- Агаева С. Роль Абдулгадира Мараги в развитии музыкальной науки средневекового Востока // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки.— Ташкент: Фан, 1983. С. 63—64.
- Агаева С. Теория мугама в трудах азербайджанских ученых-музыкантов XIII—XIV веков // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 204—208.
- Агаева С. Термин «мугам» в трактатах Абдулгадира Мараги (XIV—XV вв.) // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. С. 54—59.
- Алескеров С., Гусейнли Б. Музыкальная фольклористика в Азербайджанской Государственной консерватории им. Уз. Гаджибекова // Ученые записки / Азерб. Гос. консерватория им. Уз. Гаджибекова, серия 13.— Баку, 1972. № 1. С. 61—69.
- Алиева Н. К вопросу изучения азербайджанских мугамов // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. С. 33—40.
- Алиева Н. К вопросу об элементах многоголосия в азербайджанской народной музыке // Искусство Азербайджана.— Баку: АН АзССР, 1968. Вып. 13. С. 54—66.
- Алиева Н. Музыкальная орнаментика в становлении мугамного тематизма // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 111—113.
- Ахундова Н. О логике сопряжения мугамной и симфонической концепций // Материалы республиканской научной конференции аспирантов.— Баку: Элм, 1981. Кн. 2. С. 324—326.
- Бабаев Э. Музыкальные и поэтические бахры в творчестве азербайджанских ханенде // Тезисы IV республиканской научной конференции аспирантов вузов Азербайджана.— Баку, 1981. С. 327.
- Бабаев Э. Народная музыка и ритм // Элм вэ хаят. 1976. № 11. С. 12—13.— На азерб. яз.
- Бабаев Э. Основы метроритмики азербайджанского зерби-мугама // Известия АН АзССР. 1983. № 2. С. 94—101.
- Бабаев Э. Ритмические мугамы // Элм вэ хаят. 1977. № 9. С. 24—25.— На азерб. яз.
- Багирова С. Некоторые вопросы современной мугамной культуры.— Известия АН АзССР / серия лит., языка и искусства /. 1983. № 1. С. 104—109.
- Багирова С. Некоторые особенности процесса формообразования в мугаме // Известия АН АзССР. 1979. № 4. С. 113—119.
- Багирова С. О драматургии мугама // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 104—110.
- Багирова С. О художественной концепции мугама: к постановке вопроса // Проблемы развития архитектуры и искусства в Советском Азербайджане.— Баку: Элм, 1981. С. 123—130.
- Гусейнли Б. Азербайджанская инструментальная народно-танцевальная музыка // Азербайджанская народная музыка (Очерки).— Баку: Элм, 1981. С. 168—197.
- Гусейнли Б. Жанровая классификация азербайджанской народной инструментальной танцевальной музыки // Искусство Азербайджана.— Баку: АН АзССР, 1968. Т. 12. С. 67—93.

- Гусейнли Б. О социально-историческом обосновании жанровой классификации азербайджанской народной танцевальной музыки // Проблемы музыкального фольклора народов СССР.— М.: Музыка, 1973. С. 117—125.
- Гусейнли Б. Принципы жанровой классификации азербайджанской народной танцевальной музыки // Ученые записки / Азерб. Гос. консерватория им. Уз. Гаджибекова, серия 13.— Баку, 1974. № 2. С. 3—16.
- Гусейнли Б. Современное азербайджанское народное музыкальное творчество // Социологические аспекты изучения музыкального фольклора.— Алма-Ата: Наука, 1978. С. 61—67.
- Гусейнли Б. Формы и жанры вокальной и инструментальной музыки // Музыка и жизнь.— Баку, 1961. С. 12—19.
- Гусейнова Н. Тоника в азербайджанской народной мелодии // О музыке: Статьи молодых музыковедов / Ред. сост. Э. Федосова.— М.: Сов. композитор, 1980. С. 221—247.
- Джани-заде Т. Проблема канона в макомной импровизации // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. С. 87—93.
- Джани-заде Т. Проблема мугамной импровизации // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. С. 184—194.
- Зиятлы А. Вопросы бытования и распространения современного азербайджанского народного песенного творчества // Тезисы докладов IV Всесоюзной научно-теоретической конференции аспирантов вузов и НИИ Министерства культуры СССР.— Тбилиси, 1978. С. 17—18.
- Зиятлы А. Метроритмические особенности современного азербайджанского народного песенного творчества // Известия АН АзССР (Сер. лит. языка и искусства). 1979. № 1. С. 118—127.
- Зиятлы А. Народно-песенное творчество Советского Азербайджана // Народная музыка СССР и современность.— Л.: Музыка, 1982. С. 136—145.
- Зиятлы А. О некоторых особенностях мелодики современного азербайджанского народного песенного творчества // Тезисы докладов II Республиканской конференции аспирантов вузов Азербайджана.— Баку, 1979. С. 273.
- Зиятлы А. О некоторых чертах музыкально-поэтического стиля современного азербайджанского народного песенного творчества // Проблемы развития архитектуры и искусства в Советском Азербайджане.— Баку: Элм, 1981. С. 137—142.
- Зиятлы А. Современное азербайджанское народное песенное творчество как художественный процесс // Актуальные проблемы развития архитектуры и искусства Азербайджана.— Баку, 1979. С. 166—173.
- Зохрабов Р. Азербайджанские тэснифы // Азербайджанская народная музыка: Очерки.— Баку: Элм, 1981. С. 120—167.— На азерб. яз.
- Зохрабов Р. Азербайджанские тэснифы как жанр народно-профессиональной музыки // Доклады АН АзербССР.— Баку: Элм, 1971. № 3. С. 3—5.
- Зохрабов Р. Арузные метры в азербайджанских тэснифах // Проблемы музыкальной науки.— М.: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 455—466.
- Зохрабов Р. Вечно живое искусство // Муз. жизнь. 1970. № 18. С. 18—19.
- Зохрабов Р. Зерби-мугам как жанр профессиональной музыки устной традиции // Кобыстан. 1978. № 2. С. 36—39.— На азерб. яз.
- Зохрабов Р. Композиционно-стилистические особенности зерби-мугамов // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 94—103.
- Зохрабов Р. Музыкально-поэтическое содержание зерби-мугама «Мансурия» // Известия АН АзССР. 1979. № 1. С. 128—142.
- Зохрабов Р. Новая жизнь тэснифов // Лит. Азербайджан. 1972. № 6. С. 109—112.
- Зохрабов Р. Проблемы подготовки научно-музыкальных кадров фольклористов в Азербайджане // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки.— Ташкент: Фан, 1983. С. 118—121.
- Зохрабов Р. Тэсниф и исполнительство // Культурно-просветительная работа. 1970. № 3. С. 35—40.— На азерб. яз.
- Зохрабов Р. Тэсниф и композитор // Кобыстан. 1972. № 4. С. 52—54.— На азерб. яз.
- Зохрабов Р. Уз. Гаджибеков и народная музыка // Культурно-просветительная работа. 1975. № 3. С. 18—21.— На азерб. яз.
- Исазаде А. Певец Азербайджана (Хан Шушинский) // Сов. музыка. 1977. № 9. С. 67—69.
- Исазаде А. Первые итоги зональных экспедиций по сбору материалов для «Атласа музыкального фольклора Азербайджана» // Современность и фольклор.— М., 1977. С. 103—112.
- Исазаде А. Работа над Атласом азербайджанского музыкального фольклора: Тезисы доклада // Всесоюзная сессия, посвященная итогам полевых этнографических и антропологических исследований за 1976—1977.— Ереван: АН АрмССР, 1978. С. 199—200.

- Исмаил-заде Р. Азербайджанские народные песни // Азербайджанская народная музыка: Очерки.— Баку: Элм, 1981. С. 55—85.— На азерб. яз.
- Исмаилов М. Вступительная статья // Уз. Гаджибеков: Основы азербайджанской народной музыки.— Баку: АН АзССР, 1950. С. 5—8.
- Исмаилов М. К вопросу о структуре лада «Чаргях» // Ученые записки / Азерб. Гос. консерватория им. Уз. Гаджибекова.— Баку, 1975. № 1. С. 5—40.
- Исмаилов М. Ладовые особенности азербайджанской народной музыки // Ученые записки / Азерб. Гос. консерватория им. Уз. Гаджибекова.— Баку, 1969. № 2. С. 3—33.
- Исмаилов М. Метроритмические особенности азербайджанской народной музыки // Инджэ-сэнэт, 1957. № 2. С. 64—69.— На азерб. яз.
- Исмаилов М. Родственные связи азербайджанских ладов // Ученые записки / Азерб. Гос. консерватория им. Уз. Гаджибекова.— Баку, 1972. С. 5—43.
- Карагичева Л. Мугам в Азербайджане // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 92—93.
- Карагичева Л. Творчество Кара Караева и фольклор // Современность и фольклор.— М.: Музыка, 1977. С. 147—169.
- Касимов К. Азербайджанский мугамат в средние века // Элм вэ хаят. 1974. № 11. С. 26—27.— На азерб. яз.
- Касимов К. Мараги // Музыкальная энциклопедия.— М.: Сов. энциклопедия. 1976. Т. 3. С. 437.
- Касимов К. Музыкальная культура Азербайджана в XVI—XVII вв. // Искусство Азербайджана.— Баку: АН АзССР, 1962. Т. 8. С. 5—35.
- Касимов К. Музыкальная культура Азербайджана в XII в. по произведениям Низами // Низами Гянджви: Материалы научной конференции.— Баку: АН АзССР, 1947. С. 123—131.
- Касимов К. Народное творчество // Народы мира.— М.: АН СССР, 1962. С. 153—163.
- Касимов К. О ранних нотных записях народных песен // Доклады АН АзССР.— Баку: АН АзССР, 1959. Т. XV. № 10. С. 983—985.
- Касимов К. Об одном музыкальном трактате средневековья // Доклады АН АзССР.— Баку: АН АзССР, 1957. Т. XIII. № 1. С. 97—101.
- Касимов К. Узеир Гаджибеков о нотной записи мугамата // Элм вэ хаят.— Баку: Билик, 1982. С. 23—24.
- Касимов К. Физули и азербайджанская музыка // Инджэсэнэт.— Баку: Азернешр, 1959. С. 21—25.— На азерб. яз.
- Кафарова З. Мугам в операх Уз. Гаджибекова // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 271—273.
- Керимова Т. Опыт исследования древнейших пластов азербайджанского фольклора // Ученые записки / Азерб. Гос. консерватория им. Уз. Гаджибекова. 1977. № 1. С. 3—15.
- Керимова Т. Хранитель традиций // Муз. жизнь. 1977. № 10. С. 10.
- Кривонос В. Ашуги Азербайджана // Сов. музыка. 1938. № 4. С. 30—34.
- Кулиева Г. Синтез поэзии и музыки в народных песнях на основе жанра баяты // Элм вэ хаят. 1974. № 9. С. 23.— На азерб. яз.
- Мамедбеков Д. Музыкальная форма мугама // Кобыстан. 1982. № 1. С. 30—33.
- Мамедов А. Некоторые трактаты средневековых музыкантов-теоретиков // Ученые записки / Азерб. Гос. консерватория им. Уз. Гаджибекова, серия 13.— Баку, 1973. № 1. С. 19—33.
- Мамедов Н. Жанровые особенности азербайджанского мугама / материалы научной конференции Института архитектуры и искусства АН АзССР // Музыкальная культура Азербайджана в прошлом.— Баку: Элм, 1974. С. 20—25.
- Мамедов Н. Народное музыкальное творчество Астара-Массалинской зоны и Нахичеванской АССР // Тезисы докладов юбилейной научной конференции, посвященной 50-летию Азербайджанской Гос. консерватории им. Уз. Гаджибекова.— Баку: Азернешр, 1972.
- Мамедов Н. Особенности мугама как жанра // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. С. 121—127.
- Мамедов Н., Исазаде А. Композитор и фольклор // Материалы к сессии, посвященной итогам археологических и этнографических исследований 1970 г. в Азербайджане.— Баку: Элм, 1971. С. 5—7.
- Мамедова Р. Мугам // Калейдоскоп.— Баку: Гянджлик, 1980. С. 6—15.
- Мамедова Р. Некоторые соображения о художественных принципах мугама // Известия АН АзССР / серия лит. языка и искусства / 1982. № 1. С. 77—81.

- Мамедова Р. Об одной проблеме мугамного принципа мышления // Доклады АН АзССР.— Баку: Элм, 1977. № 10. С. 60—63.
- Мамедова Р. Об орнаментальной природе творчества в искусстве азербайджанского ковра и мугама // Международный симпозиум по искусству восточных ковров: Тезисы.— Баку: Элм, 1983. С. 94—95.
- Меликова Л. О сборнике «50 азербайджанских народных песен» С. Рустамова // Ученые записки / Азерб. Гос. консерватория им. Уз. Гаджибекова.— Баку, 1966. № 2. С. 66—83.
- Сафарова З. Навваб и его трактат «Визухиль-аргам» // Известия АН АзССР (сер. лит. языка и искусства).— Баку, 1981. № 2. С. 95—101.
- Сафарова З. Узеир Гаджибеков о ладовой системе азербайджанской музыки // Кобыстан. 1979. № 1. С. 29—31.— На азерб. яз.
- Свиридова И. Из истории записей и публикаций азербайджанского музыкального фольклора // Музыкальная фольклористика.— М.: Сов. композитор, 1973. Вып. 1. С. 187—209.
- Эльдарава Э. Искусство ашугов Азербайджана // Азербайджанская народная музыка.— Баку: Элм, 1981. С. 30—51.
- Эльдарава Э. Исторический очерк об искусстве ашугов // Искусство Азербайджана.— Баку: АН АзССР, 1962. С. 20—23.
- Эльдарава Э. Музыкально-поэтический терминологический словарь азербайджанских ашугов // Искусство Азербайджана.— Баку: АН АзССР, 1968. С. 94—110.
- Эльдарава Э. Некоторые вопросы ашугского искусства // Искусство Азербайджана.— Баку: АН АзССР, 1949. С. 30—36.
- Эльдарава Э. Некоторые вопросы музыкального творчества ашугов // Азербайджанская музыка.— М.: Музыка, 1961. С. 64—85.
- Эльдарава Э. Саз — музыкальный инструмент азербайджанских ашугов // Музыка народов Азии и Африки.— М.: Сов. композитор, 1969. С. 75—89.
- Эфендиева И. Азербайджанское искусство // Кобыстан. 1969. № 1. С. 65.— На азерб. яз.
- Эфендиева И. Звучал в Самарканде мугам // Азербайджан гадыны. 1984. № 4. С. 16—17.— На азерб. яз.

Ноты

- Азербайджанские ашугские песни. Вып. 1 / Запись С. Рустамова.— Баку: Азернешр, 1938.—14 с.
- Азербайджанские ашугские песни. Вып. 2 / Запись С. Рустамова.— Баку: Азернешр, 1938.—20 с.
- Азербайджанские ашугские песни. Вып. 3 / Запись С. Рустамова.— Баку: Азернешр, 1938.—26 с.
- Азербайджанские ашугские песни. Вып. 4 / Запись С. Рустамова.— Баку: Азернешр, 1938.—20 с.
- Азербайджанские мугамы: Баяты-Шираз и Шур / Нот. запись Н. Мамедова.— М.: Музгиз, 1962.—40 с.
- Азербайджанские мугамы: Раст и Шахназ / Нот. запись Н. Мамедова.— Баку: Азернешр, 1963.—63 с.
- Азербайджанские мугамы: Сегях-Забул и Рахаб / Нот. запись Н. Мамедова.— Баку, Азернешр, 1965.—58 с.
- Азербайджанские народные песни (100) / Запись С. Рустамова.— Баку: Азернешр, 1967.—118 с.
- Азербайджанские народные песни / Запись С. Рустамова, Ф. Амирова и Т. Кулиева, сост. Бюль-Бюль Мамедов, изд. 2-е. Т. 1.— Баку: Ишыг, 1981.—145 с.
- Азербайджанские народные песни / Запись С. Рустамова, Ф. Амирова и Т. Кулиева, сост. Бюль-Бюль Мамедов, 2-е изд. Т. 2.— Баку: Ишыг, 1982.—132 с.
- Азербайджанские народные песни: Исполнитель — народный артист АзССР Дж. Карьягды / Записал с голоса засл. деятель искусств АзССР А. Иоаннесян.— Баку: Азернешр (Муз. сектор), 1937.—14 с.
- Азербайджанские народные песни / Сост. Д. Мамедбеков.— М.: Музыка, 1965.—124 с.
- Азербайджанские народные песни: Песенник / Сост. Э. Абасова, Н. Мамедов.— Київ: Музична Україна, 1979.—187 с.
- Азербайджанские народные танцы / Записи Т. Кулиева, З. Багирова, М. Исмаилова, ред. и пред. С. Рустамова.— Баку: Азернешр, 1961.—21 с.

- Азербайджанские танцевальные мелодии / Записи С. Рустамова, ст. В. Беляева.— Баку: Азернешр, 1937.—30 с.
- Азербайджанские тюркские народные песни / Запись и гармонизация Уз. Гаджибекова, З. Гаджибекова и М. Магомаева.— Баку: АзГИЗ, 1927.—51 с.
- Бакиханов А. Азербайджанские народные рэнги.— Баку: Азернешр, 1964.—73 с.
- Бакиханов А. Азербайджанские ритмические мугамы.— Баку: Азернешр, 1968.—47 с.
- Бакиханов А. Мугам, песня, рэнг / Редакция Н. Аливердибекова.— Баку: Ишыг, 1975.—33 с.
- Гусейнли Б. Азербайджанские народные танцевальные мелодии. Тетр. 1.— Баку: Азернешр, 1965.—42 с.
- Гусейнли Б. Азербайджанские народные танцевальные мелодии. Тетр. 2.— Баку: Азернешр, 1966.—45 с.
- Дюгях дестгяхы / Запись З. Багирова с игры на таре М. Мансурова.— Баку: Азернешр [муз. сектор], 1963.—35 с.
- Забул дестгяхы / Запись Т. Кулиева с игры на таре М. Мансурова.— Баку: Азернешр [муз. сектор], 1936.—52 с.
- Исазаде А., Мамедов Н. Народные песни и танцевальные мелодии.— Баку: АН АзССР, 1975.—100 с.
- Маилян А. 35 тюркских дошкольных песен.— Баку: Азерб. Гос. изд., 1927.—40 с.
- Мамедов Н. Азербайджанские мугамы: Чаргях и Хумаюн.— Баку: Азмузгиз, 1962.—38 с.
- Мамедов Н. Азербайджанский мугам дестгях Раст.— М.: Сов. композитор, 1978.—109 с.
- Мамедов Н. Азербайджанский мугам Чаргях (дестгях).— М.: Сов. композитор, 1970.—78 с.
- Мамедов Н. Мугамы Баяты-Шираз и Шур.— М.: Музыка, 1962.—40 с.
- Мамедов Н. Мугам Раст и Шахназ.— Баку: Азернешр, 1963.—63 с.
- Мамедов Н. Мугамы Сегях-забул и Рахаб.— Баку: Азернешр, 1965.—58 с.
- 50 азербайджанских народных песен / Запись С. Рустамова с пения Дж. Карьягды.— Баку: Азмузгиздат, 1938.—60 с.
- Раст дестгяхы / Запись Т. Кулиева с игры на таре М. Мансурова.— Баку: Азернешр [муз. сектор], 1936.—40 с.
- Рустамов С. Азербайджанские народные рэнги: в 2-х тт.— Баку: Азернешр, 1954—1956. Т. 1.—60 с.; Т. 2.—39 с.

ТРАДИЦИОННАЯ АРМЯНСКАЯ МУЗЫКА

Книги, авторефераты

- Агаян М. Армянские гусаны и гусано-ашугское искусство.— Ереван: Армгосиздат, 1959.—66 с.— На арм. яз.
- Агаян М. Музыкальное искусство армянских тагов: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Ереван, 1953.—17 с.
- Агаян М. Музыкальный очерк (материалы и замечания).— М.: Изд. Дома культуры АрмССР, 1927.—144 с.— На арм. яз.
- Атаян Р. Армянская народная песня.— М.: Музыка, 1965.—76 с.
- Атаян Р. Армянская хазовая нотопись (вопросы изучения и расшифровки).— Ереван: АН АрмССР, 1959.—286 с.— На арм. яз.
- Атаян Р. Гусан Аваси.— М.: Сов. композитор, 1962.—54 с.
- Атаян Р. Комитас — собиратель и исследователь армянской народной песни.— М.: Наука, 1964.—8 с.
- Атаян Р. Пособие по армянской нотации.— Ереван: Армгиз, 1950.—60 с.— На арм. яз.
- Брутян М. Армянское народное музыкальное творчество. Ч. I: Крестьянская песня.— Ереван: Луйс, 1971.—275 с.— На арм. яз.
- Брутян М. Татул Алтунян.— Ереван: Армгосиздат, 1962.—116 с.— На арм. яз.
- Брутян М. Библиография армянской народной музыки.— Ереван: СК АрмССР, 1973.—67 с.
- Брутян М. Композиционные особенности армянской народной (крестьянской) песни (на основе этнографических сборников Комитаса): Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Ереван, 1955.—15 с.
- Брутян М. Степан Демуриян.— Ереван: Айастан, 1969.—105 с.— На арм. яз.

- Гаспарян Э. Аналитико-информационно-поисковая система обработки народной песни: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Ереван, 1981.—19 с.
- Геворкян Г. Саша Оганезашвили.— Ереван: Айастан, 1973.—101 с.— На арм. яз.
- Гумреци, Николай Фаддеевич Тигранов и музыка Востока.— Л., 1927.—46 с.
- Еолян И. Комитас.— Ереван: АН АрмССР, 1969.—248 с.— На арм. яз.
- Ерджакия Л. Искусство мугамата в аспекте армяно-иранских музыкальных связей: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Ташкент, 1982.—20 с.
- Комитас. Статьи и исследования.— Ереван: Гос. изд., 1941.—198 с.— На арм. яз.
- Кочарян А. Армянская народная музыка.— М.; Л.: Музгиз, 1939.—47 с.
- Кочарян А. Ударные и духовые народные музыкальные инструменты в Армении.— Ереван, 1965.—19 с.
- Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки.— Л.: Гос. муз. изд. 1958.—626 с.
- Кушнарев Х., Мурадян М., Геодакян Г. Очерк истории армянской музыки.— Ереван: АН АрмССР, 1963.—327 с.— На арм. яз.
- Левонян Г. Ашуги и их искусство.— Ереван, Армгосиздат, 1944.—106 с.— На арм. яз.
- Лисициан С. Армянские старинные пляски. Т. 1.— Ереван: АН АрмССР, 1958.—614 с.
- Лисициан С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа. Т. 2.— Ереван: Изд. АН АрмССР, 1972.—501 с.
- Мазмания Р. Никогойос Тигранян: Жизнь и творчество: Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения.— Ереван, 1973.—20 с.
- Манукян М. Гусаны Армении.— М.: Сов. композитор, 1977.—79 с.
- Манукян М. Музыкальное творчество армянских советских гусанов.— Ереван, 1969.—23 с.
- Меликян Сп. Анализ произведений Комитаса.— Ереван, 1932.—31 с.— На арм. яз.
- Меликян Сп. Гаммы армянской народной песни.— Ереван: Госиздат, 1932.—34 с.
- Меликян Сп. Очерк истории армянской музыки.— Ереван, 1935.—88 с.— На арм. яз.
- Собирание, изучение и пропаганда народной музыки в Армении / СК Армении.— Ереван, 1973.—51 с.— На арм. яз.
- Тагмизян Н. Музыка в древней и средневековой Армении.— Ереван: Советакан грох, 1982.—61 с.
- Тагмизян Н. Нерсес Шнорали — композитор и музыкант.— Ереван: АН АрмССР, 1973.—247 с.— На арм. яз.
- Тагмизян Н. Теория музыки в древней Армении.— Ереван: АН АрмССР, 1977.—319 с.
- Тадевосян А. Спиридон Меликян и армянская народная песня.— Ереван: Айастан, 1964.—232 с.— На арм. яз.
- Терлемезян Р. Никогойос Тигранян.— Ереван: Армгосиздат, 1936.—23 с.— На арм. яз.
- Шавердян А. Комитас и армянская музыкальная культура.— Ереван: Армгосиздат, 1956.—344 с.
- Шавердян А. Очерки по истории армянской музыки XIX—XX вв. (досоветский период).— М.: Музгиз, 1959.—448 с.

Статьи

- Агаян М. Саят-Нова // Советская музыка. 1945. № 3. С. 22—23.
- Анасян Г. Музыкальные издания армянских песен Саят-Нова // Советакан арвест. 1963. № 12. С. 42—44.— На арм. яз.
- Арабаджян Ст. Характер персидской музыки // Арвест, граканутюн, гитутюн. 1928. № 48. С. 384.— На арм. яз.
- Аракелян О. Ансамбль песни им. Саят-Нова // Советакан Айастан. 1946. № 4—5. С. 78—80.— На арм. яз.
- Атаян Р. Армянская городская народная песня в произведениях Комитаса // Вестник АН АрмССР. 1969. № 11. С. 27—34.— На арм. яз.
- Атаян Р. Вопросы изучения народной музыки в армянском советском музыкознании // Музыкознание и музыкальная критика в республиках Закавказья: Материалы V выездного пленума комиссии музыкальной критики Союза композиторов СССР.— М., 1956. С. 117—145.
- Атаян Р. К вопросу о происхождении и развитии хазовой системы // Сб. научных материалов Матенадарана. 1950. № 2. С. 37—52.— На арм. яз.

- Атаян Р. Музыкально-этнографическое наследие Комитаса // Историко-филологический журнал АрмССР. 1969. № 2. С. 43—62.— На арм. яз.
- Атаян Р. Об изучении мугамата в Армении // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978.— С. 20—32.
- Атаян Р. Принципы гармонизации народных песен у Комитаса // Вестник АН АрмССР. 1949. № 9. С. 87—113.— На арм. яз.
- Атаян Р. Элементы многоголосия в армянской народной музыке // Комитасакан. 2.— Ереван: АН АрмССР, 1981. С. 143—158.— На арм. яз.
- Беляев В. Армянская народная музыка // Сов. музыка. 1951. № 8. С. 105—107.
- Биограф. Гумреци, Тигранов и музыка Востока // Музыка и быт. 1927. № 9. С. 10.
- Брутян М. Ладовая система армянской народной (крестьянской) музыки // Проблемы музыкального фольклора народов СССР.— М.: Музыка, 1973. С. 226—238.
- Брутян М. Мугамы в орбите музыкального мышления // Гарун. 1979. № 6. С. 66—71.— На арм. яз.
- Брутян М. Музыкальный фольклор и современность // Сов. арвест. 1964. № 6. С. 10—12.— На арм. яз.
- Брутян М. Музыкальный фольклор — проблемы, заботы // Советакан арвест. 1978. № 5. С. 20—22.— На арм. яз.
- Брутян М. Новый этап в развитии теоретической мысли армянской народной музыки // Известия АН АрмССР (общественные науки).— 1957. № 9. С. 30—35.— На арм. яз.
- Брутян М. О бытовании мугамата в Армении // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. С. 139—149.
- Брутян М. Регламентированно-импровизационная крупная форма в Армении // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 81—86.
- Брутян М. Сборник «Армянские народные песни» М. Тумаджана // Советакан арвест. 1973. № 9. С. 10—12.— На арм. яз.
- Г. Х. [Георгий Хубов]. Армянские народные песни в записи Сп. Меликяна // Сов. музыка. 1939. № 5. С. 97—98.
- Гаспарян С. Гусан Ашот // Культур-лусаворакан ашхатанк. 1967. № 8. С. 3—4.— На арм. яз.
- Геодакян Г. Стиль Комитаса и музыка двадцатого века // Комитасакан, 1.— Ереван: АН АрмССР, 1968. С. 84—120.— На арм. яз.
- Демуриян С. Восточные мелодии // Арвест. 1927. № 7—8. С. 13—14.— На арм. яз.
- Демуриян С. О восточных ансамблях // Хорурдаин арвест. 1934. № 1. С. 10—11.— На арм. яз.
- Долуханян А. Современные армянские народные песни // Сов. музыка. 1949. № 12. С. 89—93.
- Ернджакян Л. К вопросу изучения мугамов, бытующих в Армении // Вестник Ереванского университета. 1979. № 12. С. 10—13.
- Ернджакян Л. Некоторые особенности искусства мугамата в Иране и в Армении // Вестник общественных наук АН АрмССР. 1980. № 9. С. 20—22.
- Заслуженный кяманчист (Карахан) // Советакан арвест. 1963. № 11. С. 62.— На арм. яз.
- Комитас Геворкян. Армянская духовная музыка // Сов. музыка. 1969. № 10. С. 86—91.
- Констант Смес А. Концерт восточного оркестра Буни // Сов. музыка. 1934. № 7. С. 69.
- Кочарян А. Григор Тальян — ашуг Шерам // Советакан арвест. 1967. № 4. С. 49—51.— На арм. яз.
- Кочарян А. «Драматургия» Саят-Новы // Советакан арвест. 1963. № 9. С. 3—5.— На арм. яз.
- Кочарян А. Музыкальные инструменты Армении (духовая группа) // Историко-филологический журнал АН АрмССР.— Ереван, 1963. № 3. С. 163—174.— На арм. яз.
- Кочарян А. Никогойос Тигранян // Советакан граканутюн. 1946. № 12. С. 10.— На арм. яз.
- Кочарян А. Основные этапы развития народных инструментов // Хорурдаин арвест. 1938. № 4. С. 11—15.— На арм. яз.
- Кушнарев Х. К вопросу о закавказских мугамах // Х. Кушнарев. Статьи, воспоминания, материалы.— М., Л.: Музыка, 1967. С. 125—129.
- Левонян Г. Армянские ашугские и народные песни и их взаимосвязь // Вестник общественных наук АН АрмССР. 1929. № 4. С. 160—178.— На арм. яз.
- Манукян М. Гусан Шерам // Известия АН АрмССР. 1962. № 8. С. 29—44.— На арм. яз.
- Манукян М. Гусанская песня о Карле Марксе // Сов. музыка. 1973. № 11. С. 20—21.

- Манукян М. Комитас и армянское гусано-ашугское песенное творчество // Комитасакан, 2.— Ереван: АН АрмССР, 1981. С. 227—242.— На арм. яз.
- Манукян М. Мелодии Саят-Новы // Советакан Айастан. 1955. № 9. С. 28—30.— На арм. яз.
- Манукян М. Народный гусан (Шерам) // Култур-лусаворакан ашхатанк. 1967. № 3. С. 36—37.— На арм. яз.
- Манукян М. Неверные высказывания об армянской музыке // Сов. музыка. 1959. № 4. С. 91—93.
- Манукян М. Новое знакомство с народной музыкой амшенцев // Култур-лусаворакан ашхатанк. 1972. № 7. С. 21—23.— На арм. яз.
- Милос. Концерт Государственного восточного оркестра // Хорурдаин арвест. 1934. № 10. С. 22—24.— На арм. яз.
- Мурадян М. Комитас и демонстрация армянской музыки в Европе // Комитасакан, 2.— Ереван: АН АрмССР, 1981. С. 15—25.— На арм. яз.
- Мурадян М. Х. Кушнарян и народная музыка // Советакан арвест. 1981. № 6. С. 29—32.— На арм. яз.
- Оганезашвили А. Замечания о восточной музыке: Оркестр: Сазандар // Арвест, граканутюн, гитутюн. 1928. № 31, 34. С. 245—246, 272.— На арм. яз.
- Оганезашвили А. Тар и корона // Арвест. 1927. № 5—6. С. 13—14.— На арм. яз.
- Оганезашвили А. Кяманча // Арвест. 1926. № 1—2. С. 11—12.— На арм. яз.
- Пахлеванян А. Принципы нотирования армянских народных песен // Вестник общественных наук АН АрмССР. 1976. № 8. С. 11—24.
- Сарьян-Арутюнян А. Армянское городское песенное творчество (XIX—XX) // Армянская этнография и фольклор: Материалы и исследования, 4.— Ереван: АН АрмССР, 1973. С. 123—175.— На арм. яз.
- Степанян Р. Армянское народное музыкальное творчество // Советакан арвест. 1974. № 10. С. 57—58.— На арм. яз.
- Сукиасян С. Армянские ашуги в Москве // Арвест, граканутюн, гитутюн. 1929. № 1. С. 423—424.— На арм. яз.
- Тагмизян Н. Комитас и вопросы изучения армянского духовного песенного творчества // Комитасакан, 1.— Ереван: АН АрмССР, 1968. С. 159—217.— На арм. яз.
- Тагмизян Н. Месроп Маштоц и армянское профессиональное песенное творчество // Советакан арвест. 1962. № 5. С. 15—24.— На арм. яз.
- Тагмизян Н. Нерсес Шнорали и восточное христианское песенное творчество // Эчмиадзин, дек. С. 110—124.— На арм. яз.
- Тагмизян Н. О мелодиях армянских песен Саят-Новы // Известия АН АрмССР. 1963. № 10. С. 33—58.— На арм. яз.
- Тагмизян Н. Об изучении методов импровизации в профессиональном музыкальном искусстве устной традиции Востока // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. С. 71—86.
- Тагмизян Н. Сборник духовных песен Комитаса 1893 года // Комитасакан, 2.— Ереван: АН АрмССР, 1981. С. 83—117.— На арм. яз.
- Тагмизян Н. Система типовых попевок в музыке Ближнего Востока (первая половина XVIII в.) // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 164—174.
- Тадевосян А. Великий певец /Саят-Нова/// Советакан Айастан. 1955. № 9. С. 24—25.— На арм. яз.
- Тальян Ш. Лира Дживани // Советакан Айастан. 1960. № 3. С. 36—37.— На арм. яз.
- Тальян Ш. Об армянской песне и ее исполнительском искусстве // Советакан граканутюн ее арвест. 1949. № 3. С. 127—137.— На арм. яз.
- Тальян Ш. Саят-Нова // Шара Тальян. События, лица, думы.— Ереван: Айастан, 1973. С. 248—251.— На арм. яз.
- Терлемезян Р. Никогайос Тигранян // Хорурдаин арвест. 1933. № 1. С. 8—10.— На арм. яз.
- Тигранян Н. Агамал Мелик-Агамалян // Хорурдаин арвест. 1933. № 8—9. С. 23—24.— На арм. яз.
- Торджян Х. Армянские народные певцы-ашуги // Сов. музыка. 1937. № 7. С. 41—51.
- Торджян Х. Ашуг Григор // Сов. музыка. 1938. № 8. С. 31—32.
- Торджян Х. Ашуг Дживани // Сов. музыка. 1938. № 1. С. 63—72.
- Торджян Х. Ашуг Саят-Нова // Сов. музыка. 1938. № 6. С. 60—66.
- Торджян Х. Запись народных песен в Армении // Сов. музыка. 1937. № 2. С. 91.

- Торджян Х. Комитас и армянская народная песня // Сов. музыка. 1937. № 4. С. 33—48.
 Худабашян К. Комитас и его предшественники // Комитасакан, 2.— Ереван: АН АрмССР, 1981.— С. 5—14.— На арм. яз.
 Худабашян К. Лады и гармония в произведениях Н. Тиграняна // Вестник АН АрмССР, 1968. № 11. С. 73—85.
 Худабашян К. Мугамы в творчестве армянских композиторов конца XIX — начала XX в. // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1978. С. 153—161.
 Худабашян К. О некоторых принципах обработки народного материала в творчестве Спендиарова // Ал. Спендиаров: Статьи и исследования.— Ереван: АН АрмССР, 1973. С. 52—84.
 Худабашян К. Форма-структура и принципы формообразования в мугамах, записанных в Армении в конце XIX в. // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма, 1981. С. 87—91.
 Цицикян А. Из истории армянских смычковых инструментов // Советакан арвест. 1964. № 2. С. 48—52.— На арм. яз.
 Шушинский Ф. Свечение таланта (С. Оганезашвили) // Лит. Азербайджан. 1969. № 7. С. 153—156.
 Элюян А. Песенное наследие хоторджура // Сов. музыка. 1978 № 7. С. 103—104.
 Юбилей народного композитора Н. Тиграняна // Хорурдаин арвест. 1937. № 1. С. 14.— На арм. яз.

Ноты

- Аваси. Сборник песен.— Ереван, 1947.—31 с.— На арм. яз.
 Армянские народные песни (советский период) / Запись В. Самвеляна.— Ереван: Армгосиздат, 1961.— 206 с.
 Арутюнян А. Сборник армянских народных песен.— Ереван: Айпетрат, 1958.—104 с.— На арм. яз.
 Ашот А. Д. (гусан Ашот). Любовь гусана.— Ереван: Айпетрат, 1958.— 155 с.— На арм. яз.
 Ванские народные песни: Этнографический сборник. Ч. 1 / Запись С. Меликяна и Г. Гардашяна.— Ереван: Госиздат АрмССР (Муз. сектор), 1927.—16 с.— На арм. яз.
 Ванские народные песни: Этнографический сборник. Ч. 2 / Запись С. Меликяна и Г. Гардашяна.— Ереван: Госиздат АрмССР /Муз. сектор/, 1928.—18 с.— На арм. яз.
 Воскепорик. Жемчужины армянского напева.— Ереван: Советакан грох, 1982.—176 с.— На арм. яз.
 Геворкян Амазасп [Гусан Амазасп]. Спой, моя лира: Песни.— Ереван: Айастан, 1974.— 64 с.— На арм. яз.
 Геворкян Амазасп [Гусан Амазасп]. Цветы любви.— Ереван: Советакан грох, 1981.—64 с.— На арм. яз.
 Гусан Аваси. Моя лира: Сборник песен.— Ереван: Айпетрат, 1961.—156 с.— На арм. яз.
 Гусан Ашот. Огни любви: Сборник сольных песен без сопровождения.— Ереван: Айастан, 1974.—208 с.— На арм. яз.
 Гусан Ашот. Цовастхикс: Песни без сопровождения.— Ереван: Советакан грох, 1982.—263 с.— На арм. яз.
 Гусан Баграт. Фиалки: Песни.— Ереван, Айастан, 1968.—72 с.— На арм. яз.
 Гусан Игит. Ширак — моя муза: Песни в сопровождении кяманчи.— Ереван: Айастан, 1968.— 71 с.— На арм. яз.
 Дживани. Сборник песен.— Ереван: Айпетрат, 1955.—190 с.— На арм. яз.
 Комитас. Народные песни: Этнографический сборник. Ч. 1.— Ереван: Муз. сектор Госиздата ССР Армении, 1931.—103 с.— На арм. яз.
 Комитас. Народные песни: Этнографический сборник: Армянские народные песни и пляски. Ч. 2.— Ереван: Армгиз, 1950.—174 с.— На арм. яз.
 Кочарян А. Армянские гусанские песни.— Ереван: АН АрмССР, 1976.— 372 с.— На арм. яз.
 Меликян С. Армянские народные песни и пляски, 1.— Ереван: Армгиз, 1949.—325 с.— На арм. яз.
 Меликян С. Армянские народные песни и пляски, 2.— Ереван: Айпетрат, 1952.—266 с.— На арм. яз.
 Песни Ширака. Ч. 1 / Зап. Сп. Меликяна.— Тифлис, 1917.—80 с.— На арм. яз.

- Родные песни (песни, записанные от Айрика Мурадяна) / Запись А. Пахлеванян.— Ереван: Советакан грох, 1980.—168 с.— На арм. яз.
- Саят-Нова. Песни.— Ереван, 1945.—31 с.— На арм. яз.
- Саят-Нова. Песни.— Ереван: Армгосиздат, 1963.—80 с.— На арм. яз.
- Саят-Нова. Сборник песен для одного голоса.— Ереван, 1946.—57 с.— На арм. яз.
- Тумаджян М. Армянские народные песни, 1.— Ереван: Изд. АН АрмССР, 1972.—264 с.— На арм. яз.
- Тумаджян М. Армянские народные песни, 2.— Ереван: Изд. АН АрмССР, 1983.—440 с.— На арм. яз.
- Шаен. Гусан Айастан: Сборник песен.— Ереван: Айастан, 1964.—128 с.— На арм. яз.
- Шаэн (Гусан Шаен). Гусан Айастан.— Ереван: Советакан грох, 1977.—140 с.
- Шерам.— Ереван: Армгиз, 1948.—119 с.— На арм. яз.
- Шерам. Песни (без сопровождения).— Ереван: Советакан грох, 1981.—171 с.— На арм. яз.
- Шерам. Сборник песен.— Ереван: Айпетрат, 1959.—168 с.— На арм. яз.

Содержание

От составителей	5
К музыкантам всего мира. Обращение участников Второго Международного музыковедческого симпозиума	6
Вступительное слово председателя Организационного комитета симпозиума <i>Геор- гия Келдыша</i>	7

ДОКЛАДЫ:

<i>Файзулла Кароматов</i> . Исполнительские традиции народов Ближнего и Среднего Востока в условиях современности	10
<i>Никогос Тагмизян</i> . Вопросы истории и теории музыки устной традиции Востока в современной музыкальной науке	17
<i>Махмуд Геттат</i> . Исследование общих элементов в исламском музыкальном искусстве	27

СООБЩЕНИЯ.

<i>Нонна Шахназарова</i> . Об опыте взаимодействия двух типов профессиональных традиций	34
<i>Газиза Жубанова</i> . Традиции кюя в творчестве молодых композиторов Казахстана	38
<i>Дитер Кристенсен</i> . Соотношение между традиционным музыкальным исполнением и стилем, существующее в восточной части Турции	41
<i>Эльмира Абасова, Нариман Мамедов</i> . Роль и значение мугама в историческом процессе развития азербайджанской музыки	43
<i>Алма Кунанбаева</i> . Эволюция эпического искусства казахов в современности	46
<i>Асим аль-Халифа</i> . Музыкальная культура Судана в системе музыкальных традиций Ближнего и Среднего Востока	50
<i>Татьяна Морозова</i> . Рабиндрошонгит и традиции индийской музыкальной культуры. (Рага в творчестве Р. Тагора)	53
<i>Тамара Вызго</i> . Миграция музыкальных инструментов средневосточного региона на Запад в эпоху раннего средневековья	59
<i>Юрген Эльснер</i> . Западно-восточные связи классической алжирской музыки	68
<i>Зоя Таджикова</i> . О музыкальном искусстве бухарских женщин-созанда	74
<i>Славомира Жераньска</i> . Узбекская классическая музыка в культурной традиции Азии	83
<i>Анна Чекановска</i> . Традиции музыкальной культуры Среднего и Ближнего Востока в исследованиях сюитного цикла	87
<i>Дживани Михайлов</i> . О некоторых современных тенденциях в традиционном музы- кальном искусстве стран Ближнего и Среднего Востока и Южной Азии	91
<i>Абрам Юсфин</i> . Логика мелодического мышления в условиях нестабильного текста	96

<i>Тухтасин Гафурбеков. Творцы монодийных произведений в Средней Азии</i>	102
<i>Тамила Джани-заде. Многоуровневая реализация художественного канона в исполнительской практике азербайджанских мугамов</i>	106
<i>Наталья Янов-Яновская. Опыт типологизации процессов освоения многоголосия (на примере узбекской симфонической музыки)</i>	112
<i>Жан-Клод Шабрие. Звукоряд уда в аспекте арабо-ирано-турецких связей</i>	117
<i>Земфира Сафарова. Трактат Мир Мухсуна Навваба «Визухиль-аргам»</i>	124
<i>Лилит Ериджакян. Традиционные жанры монодии в аспекте армяно-иранских музыкальных связей</i>	128
<i>Отаназар Матякубов. Вопросы ладовой основы макомов в средневековой теории музыки</i>	132
<i>Лайло Салимова. Монодийные культуры Востока в системе музыкального образования СССР</i>	136
<i>Наиля Абубакирова. Современные тенденции в туркменской музыке</i>	138
<i>Хабиб Хассан Тума. Об арабской музыке</i>	141
<i>Нефен Михаелидес. Музыкальная культура Ближнего Востока как носитель одного из важнейших элементов, формирующих мелодику классической европейской музыки</i>	145
<i>Наталья Черкасова. Об одном аспекте теории индийской раги как явления монодийской культуры</i>	160
<i>Александр Джумаев. Отражение взаимосвязей профессиональной музыки устной традиции Среднего и Ближнего Востока в средневековых письменных источниках</i>	164
<i>Дилера Рустам-заде. Некоторые вопросы афганской музыкальной культуры</i>	168
<i>Иван Мартынов. Восточная традиция в русской музыке</i>	172
<i>Ангелика Юнг. Источники инструментальных частей Шашмакома (о развитии пешрава в Мавераннахре)</i>	175
<i>Дильбар Рашидова. О некоторых родственных явлениях в поэзии и музыке средневекового Востока (рехта, бадеха)</i>	182
<i>Анаит Цицикян. Преемственность традиций инструментальной культуры Армении</i>	187
<i>Сагьналы Субаналиев. Об одной параллели, наблюдаемой в киргизском кюю и в инструментальных разделах макомов (мугамов, мукамов)</i>	192
<i>Абдулазиз Хашимов. Уйгурский санам</i>	196
<i>Рамиз Зохранов, Солмаз Касимова. К вопросу о связях азербайджанской советской оперы с художественной структурой мугама</i>	199
<i>Сахаб Салим Мусса. Музыкальное искусство Ливана</i>	202
<i>Имруз Эфендиева. Из истории записей и публикаций азербайджанских мугамов</i>	207
<i>Юлиан Страйнер. Несколько замечаний по поводу нотной записи народной музыки</i>	210
<i>Роберт Агаян. Армянские таги в историческом прошлом и в современности</i>	212
<i>Дженгиз Танч. Традиционная и современная музыка в Турции</i>	217
<i>Фарогат Азизова. О взаимосвязи таджикских и индийских музыкальных традиций (на примере макома и раги)</i>	219
<i>Вернер Бахман. Происхождение, древняя история и миграция лютни</i>	222
<i>Аркадио де Ларреа Паласин. Зирьяб из Кордовы и арабо-андалузская музыка</i>	225
<i>Эрна Гейзер. Пути освоения макомной традиции в творчестве таджикских композиторов</i>	231

ПРЕНИЯ

Виктор Виноградов	241
Профессор В. Штокман	243
Профессор В. Штепанек	243
Доктор Салах эль-Махди	244
Доктор Х. Х. Тума	245
Доктор А. Чекановска	245
Доктор И. Мачек	246

ТЕКСТЫ СООБЩЕНИЙ

Иван Мачек. К вопросу о необходимости комплексной документации на примере теории об индийском происхождении смычковых инструментов	247
Рустамбек Абдуллаев. Исполнительские традиции жанра катта ашула	250
Елена Васильченко. О некоторых специфических чертах современного индийского концертного инструментального исполнительства	255
Шахым Гулдыев. Туркменская профессиональная музыка устной традиции и современность	259
Изабелла Еолян. Некоторые универсальные принципы музыки Ближнего и Среднего Востока	262
Наталья Кадырова. Некоторые особенности макамов и их преломление в инструментальном творчестве композиторов Узбекистана	268
Булат Каракулов. Музыкальный квадрат казахской тирады	272
Кира Кирина. Черты канона в уйгурской традиционной музыке (на примере мукамов)	277
Галина Кузнецова. Функции традиционной лирической образности в современном композиторском творчестве Средней Азии и Казахстана	280
Елена Орлова. О некоторых традиционных типах образно-интонационного содержания в творчестве композиторов Средней Азии и Закавказья	283
Жиенбек Рсалдин. Некоторые характерные черты профессионализма устной традиции в песенной культуре казахского народа	286

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРОГРАММА КОНЦЕРТОВ	291
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ И НОТОГРАФИЧЕСКИЕ УКАЗАТЕЛИ ИЗДАНИЙ ПО ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ РЕСПУБЛИК СОВЕТСКОГО ВОСТОКА	297

Тух
Там

На

Жа
Зем
Ли

Ог
Ла

На
Ха
Не

На

А

Д
И
А

Д

А
С

А
Р

С
И
И
И
С

Издание научное

Традиции музыкальных культур
народов ближнего, среднего востока и современность

Составители Дильбар Абдусалимовна Рашидова, Тухтасин Батырович Гафурбеков

Редактор И. Бобыкина Художник А. Ременник

Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор А. Мамонова
Корректор Г. Кириченко

ИБ № 2219

Сдано в набор 26.02.87. Подп. к печ. 14.08.87. Форм. бум. 70×90^{1/16}. Бумага
офсетная № 1. Гарнитура шрифта таймс. Печать офсетная. Печ. л. 21.0.
Усл. печ. л. 24,57. Усл. кр.-отг. 41,5. Уч.-изд. л. 25,61 (с вкл.). Тираж 1000 экз.
Изд. № 8000. Зак. 618. Цена 2 р. 30 к. Издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14-12. Набрано фотонабором
в Московском производственном объединении «Первая Образцовая типография».
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете
СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва,
Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

