

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова

*На правах рукописи*

**БЕЛЯЕВА ЕВГЕНИЯ ВЛАДИМИРОВНА**

**Творчество композиторов Сирии:  
основные пути развития**

(вторая половина XX – начало XXI века)

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения,  
профессор В. Р. Дулат-Алеев

Казань – 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	5
<b>Глава 1. ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИРИИ</b> .....	16
§1. Основные периоды исторического развития традиционной музыкальной культуры .....	16
1.1. <i>К проблеме периодизации традиционной музыкальной культуры Сирии</i> .....	16
1.2. <i>Доисламская эпоха («Джахилийя»)</i> .....	18
1.3. <i>Раннеисламский период</i> .....	23
1.4. <i>Эпоха халифатов: Омейядский, Аббасидский и Андалусийский периоды</i> .....	25
1.5. <i>Колониальная эпоха: Турецкий период, Французский период</i> .....	37
§2. Современное бытование традиционной музыки.....	42
<b>Глава 2. СТАНОВЛЕНИЕ КОМПОЗИТОРСКОЙ МУЗЫКИ ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИИ: ТВОРЧЕСТВО СИРИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 1950 – 1980-х гг.</b> .....	52
§1. Период национального возрождения: предпосылки возникновения композиторской музыки и развитие музыкальной культуры в 1950–1980-х годах.....	52
1.1. <i>Предпосылки формирования сирийского музыкального национального искусства</i> .....	52
1.2. <i>Становление сирийской государственности и создание основных институтов академической музыкальной культуры</i> .....	56
§2. Сольхи Аль-Вади.....	60
2.1. <i>Биография</i> .....	61
2.2. <i>Создание академического стиля сирийской композиторской музыки</i> .....	65
§3. Диа Суккари.....	73
3.1. <i>Биография</i> .....	73
3.2. <i>«Сирийский импрессионизм»</i> .....	75
§4. Нури Искандер.....	78
4.1. <i>Биография</i> .....	78
4.2. <i>«Усиление Востока»: восточные ансамблевые формы в жанре ин-</i>	

<i>струментального концерта, арабские макамы и суфийские ритуалы в формообразовании</i> .....	82
§5. Основные результаты развития сирийской композиторской музыки в 1950 – 1980-х гг. ....	90
<b>Глава 3. ПОИСК НОВЫХ ПУТЕЙ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ: ТВОРЧЕСТВО СИРИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 1990 – 2000-х ГОДОВ</b> .....	98
§1. Музыкальная жизнь Сирии на рубеже XX – XXI веков: основные тенденции и события .....	98
<i>1.1. Развитие профессиональной музыкальной культуры: мировая интеграция и национальные традиции</i> .....	98
<i>1.2. Любительское музицирование, музыкальное просветительство и музыка в медиа</i> .....	102
<i>1.3. Развитие культурных связей в регионе</i> .....	104
§2. Шафия Бадреддин.....	110
<i>2.1. Биография</i> .....	110
<i>2.2. Творческие поиски в жанре инструментального концерта</i> .....	112
<i>2.3. Синтез «Запад – Восток» в инструментальных ансамблях</i> .....	118
§3. Хассан Таха.....	124
<i>3.1. Биография</i> .....	124
<i>3.2. Диалог традиций как новый путь развития</i> .....	126
<i>3.3. Серийная техника в сирийской музыке</i> .....	135
§4. Карим Рустом.....	140
<i>4.1. Биография</i> .....	140
<i>4.2. Ритм и метр средневековой арабской поэзии в современной камерно-инструментальной музыке</i> .....	141
<i>4.3. Вокальные циклы: от этноджаза к мувашиаху</i> .....	144
§5. Зейд Джабри.....	153
<i>5.1. Биография</i> .....	153
<i>5.2. Сирийская сонорика от ученика Пендерецкого</i> .....	157
<i>5.3. Осознание единства сирийской музыки. Музыка «Памяти Сольхи Аль-Вади»</i> .....	159
§6. Основные результаты развития сирийской композиторской музыки в 1990 – 2000-х гг. ....	160
<b>Заключение</b> .....	164

<b>Словарь используемых понятий и терминов сирийской музыки.....</b>	<b>170</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>174</b>
<b>Список иллюстративного материала .....</b>	<b>204</b>
<b>Приложения.....</b>	<b>205</b>
Приложение А. Нотные примеры.....	205
Приложение Б. Иллюстративный материал.....	273
Приложение В. Сводная афиша концертов и музыкальных форумов в Дамаске весеннего сезона 2008 года, проходившего под эгидой «Дамаск – культурная столица».....	286

## ВВЕДЕНИЕ

Современная Сирия расположена на территории, где когда-то развивалась одна из древнейших ближневосточных цивилизаций. Исторический путь народа, проживающего на территории современной Сирии тернист – он изобилует многими «поворотами». Культура Сирии имеет древние корни, однако, как самостоятельное государство в современном понимании Сирия существует лишь со второй половины XX века. Но даже этот небольшой по историческим меркам период времени характеризуется развитием практически всех сторон жизни сирийского общества, в том числе развитием. В сфере искусства традиционно очень значительное место занимает музыка.

Исследование культуры стран арабского Востока, равно как и других азиатских, латиноамериканских, африканских стран отражает возрастающую роль регионов в современном мире. В центре исследовательского внимания все чаще оказываются страны, ранее не изученные в аспектах развития их современной музыкальной культуры. В этот список могут быть включены многие страны Ближнего Востока, в том числе и Сирия. Здесь сохранилась древняя традиционная музыкальная культура, но, вместе с тем, страна активно развивает свое современное музыкальное искусство. Сегодня Сирия чаще упоминается в связи с происходящими в ней разрушительными событиями, но деятельность по сохранению и развитию культуры в Сирии при поддержке руководства страны продолжается: об этом свидетельствует работа учебных учреждений, в том числе Высшего института музыки в Дамаске, концерты и спектакли в оперном театре, работа симфонического оркестра т.д.

*Актуальность* диссертационного исследования заключается в том, что оно посвящено практически не изученной отечественным и зарубежным музыковедением теме – творчеству сирийских композиторов. При этом недостаточность отражения сирийского музыкального искусства в научной литературе ощущается в настоящее время очень остро. Сирия, являющаяся одной из крупнейших арабских стран Ближнего Востока, имеет свои многовековые культурные традиции и разви-

тую современную музыкальную культуру. Однако, современный «музыкальный портрет» этой страны до сих пор не создан.

Данная работа посвящена анализу процессов становления и развития композиторской музыки академической письменной традиции в Сирии. Композиторское творчество письменной традиции сформировалось в Сирии во второй половине XX века. Как и во многих странах Востока, в Сирии соотношение традиционной и композиторской музыки в исторической панораме несоразмерно по времени существования традиции. С одной стороны – это несколько веков, а с другой – лишь несколько десятилетий. Но эти несколько десятилетий истории композиторской музыки отражают современную жизнь, современное развитие культуры в Сирии. Отражают они и соотношение традиционного и новаторского в поисках облика современной музыкальной культуры страны и путей ее развития. Эта проблема важна не только для отдельно взятой Сирии, но и для других стран и народов, которые стремятся сохранить свое национальное своеобразие в условиях современного мира. Данная общегуманитарная проблема – сохранение национальной идентичности – усиливает актуальность темы диссертации.

В современном мире изменения охватывают практически все стороны жизни общества, выражаясь в развитии информационного и коммуникативного пространства, в подвижности политических процессов, в калейдоскопичном появлении и исчезновении художественных направлений и творческих поисков. В этих условиях одна из важнейших категорий гуманитарного научного исследования – актуальность – получает дополнительные характеристики. Возрастает значение исследований культуры (в том числе музыкальной), обращенных на так называемый «современный» материал, так как исторический контекст его развития и функционирования может за короткое время существенно трансформироваться. Примером тому выступает современная ситуация в Сирии, в которой художественная культура испытывает на себе разрушительное влияние дестабилизированной политической ситуации.

Верхним хронологическим рубежом в данной диссертации был определен 2008 год, который сейчас уже стал для испытываемой на прочность Сирии другой

эпохой, и данная работа получила дополнительное историческое измерение, так как в ней отражено ныне разрушаемое мирное прошлое.

*Степень разработанности темы.* Музыкаведческие исследования Сирии малочисленны. Это кандидатские диссертации сирийского композитора и музыковеда Ахмеда Субхи Рифаи<sup>1</sup> и сирийской пианистки и музыковеда Сахар Мультхем<sup>2</sup>. Примечательно, что обе работы выполнены в Советском Союзе.

Характеризуя ситуацию с искусствоведческими исследованиями в Сирии, Сахар Мультхем отмечала: «Сирия явилась одним из основных очагов формирования арабской средневековой цивилизации. Но сегодня мы можем говорить лишь об отдельных, довольно скромных достижениях отечественных исследователей в сфере изучения духовной культуры своей страны. <...> Серьезными искусствоведческими, и тем более музыкаведческими работами, мы пока не располагаем»<sup>3</sup>. За почти тридцать лет, прошедших после этой оценки, ситуация изменилась незначительно. Арабские исследователи (преимущественно египетские) рассматривают вопросы сирийской музыки фрагментарно, либо в контексте общеарабских вопросов, либо в связи с крупными историческими фигурами музыкальной культуры арабского Ближнего Востока, такими как Аль-Каббани<sup>4</sup>, в целом проявляя интерес к традиционному музыкальному наследию, но не к современному этапу развития сирийской музыкальной культуры.

В исследовании С. Мультхем, рассматривающем основные этапы развития музыкальной культуры Сирии, начальный период формирования композиторской музыки – середина XX века – выступает верхней хронологической границей. Причем композиторская музыка письменной традиции трактуется как одно из направлений новой сирийской музыкальной культуры и определяется как «собственно европейское», а представителями его названы лишь два композитора – Дия

<sup>1</sup> Рифаи, А. С. К вопросу об использовании европейской композиторской техники в арабском профессиональном творчестве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1979. 16 с.

<sup>2</sup> Мультхем, С. Основные этапы развития музыкальной культуры Сирии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1989. 24 с.

<sup>3</sup> Там же. С. 2.

<sup>4</sup> Например: Ahmad Al-Jundi. Ruwad al-angham al-arabiya. Syria, 1984. 168 p.; Al-Haitham Masri. Muwashahat Abou Khalil Al-Qubbani. Syria, 1991. 146 p.; Ali Al-Qaim. Al-musiqa tarikh waathar. Syria, 1988. Part 1. 244 p.

Суккари и Сольхи Аль-Вади<sup>5</sup>. В соответствие со временем написания своей работы С. Мультхем для своих выводов и обобщений могла принимать во внимание лишь сочинения, созданные до второй половины 1980-х годов, а это лишь небольшая часть существующих ныне произведений сирийской музыки. Но композиторское творчество и не являлось главным объектом для сирийской исследовательницы, работа которой содержит множество ценных сведений по традицион-традиционной музыкальной культуре Сирии. Поэтому настоящую диссертацию можно рассматривать как своего рода продолжение работы Сахар Мультхем: середина XX века является в настоящей работе нижней хронологической границей, а сама работа посвящена следующему историческому этапу развития сирийской музыкальной культуры.

Творчеству сирийских композиторов не уделяли специального внимания ни отечественные, ни западные исследователи. Таким образом, творчество композиторов Сирии никогда не становилось объектом специального музыковедческого исследования. Информация по этой теме ограничена немногочисленными упоминаниями отдельных имен в справочно-энциклопедической литературе<sup>6</sup>. Показательно, что в новом российском учебнике «История зарубежной музыки. XX век», изданном в 2005 году, в перечне представителей «композиторских школ Азии» Сирию представляют такие имена как *Фуад Хассун*, *Фуад Махфуз*, *Фарид Сабри*<sup>7</sup>. Однако, эти деятели музыкальной культуры Сирии первой половины и середины XX века относятся к традиции устного профессионализма, их творчество синкретически связано с традиционной исполнительской практикой и не является собственно композиторским в условиях академической письменной новоевропейской традиции. Таким образом, резюмируя характеристику степени изученности темы, можно констатировать, что она минимальна.

---

<sup>5</sup> Мультхем, С. Основные этапы развития музыкальной культуры Сирии. С. 23

<sup>6</sup> Некоторые сирийские композиторы упоминаются в энциклопедической статье Дж. К. Михайлова «Сирийская музыка», датированной 1981 годом (Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 32-37).

<sup>7</sup> История зарубежной музыки. XX век. М. : Музыка, 2005. С. 545.



Этим обстоятельством обусловлена *основная цель* диссертации – выявление основных тенденций развития профессионального композиторского творчества в Сирийской Арабской Республике на основе анализа жанрово-стилевых особенностей произведений ведущих сирийских композиторов.

На пути к достижению этой цели решались следующие *задачи исследования*:

- Рассмотреть эпоху композиторского творчества в контексте истории развития традиционной и современной культуры Сирии;

- Показать возникновение в музыкальной культуре страны коммуникативных структур и культурных институтов «новоевропейского типа», их взаимообусловленность с развитием композиторского творчества письменной традиции;

- Собрать данные о жизненном и творческом пути каждого из сирийских композиторов;

- Проанализировать произведения композиторов Сирии и выделить по результатам анализа наиболее значительные из них;

- Рассмотреть наиболее яркие произведения, выступавшие в разные годы «знаковыми» сочинениями национальной музыки, оказавшими влияние на ее дальнейшее развитие;

- На основе анализа произведений выявить основные пути развития композиторской музыки, соотнести их с общими художественными тенденциями музыкальной культуры, определить индивидуальные особенности творчества каждого из сирийских композиторов;

- Охарактеризовать основные творческие ориентиры композиторов Сирии разных поколений и одновременно определить характерные способы их музыкально-языковой или «символической» национальной самоидентификации;

- Выявить этапы развития сирийской композиторской музыки и определить роль в этом процессе каждого из изучаемых композиторов.

Композиторское творчество в Сирии стало активно и целенаправленно развиваться лишь во второй половине XX века. К настоящему времени накоплен достаточно большой фонд произведений сирийских композиторов, позволяющий

судить об основных тенденциях развития композиторской музыки в этой стране, о формировании композиторской школы Сирии. Творчество композиторов Сирии, охватывающее период со второй половины XX века до первого десятилетия XXI века является в данной диссертации основным *объектом исследования*. Учитывая довольно ощутимые изменения в художественных тенденциях, произошедших за более чем полувековой период развития сирийской композиторской музыки, процессы развития композиторского творчества являются важным свойством исследуемого объекта.

*Предметом исследования* в данной работе выступают индивидуальные особенности творчества каждого из композиторов Сирии в аспекте проблемы определения путей развития сирийской композиторской музыки во второй половине XX и в начале XXI веков.

*Материал исследования* был собран и систематизирован за годы работы автора диссертации в Институте музыки в Дамаске (2005 – 2012). Несмотря на возросший статус композиторской музыки в культурной жизни страны, лишь небольшая часть произведений была опубликована. Большинство произведений сирийских композиторов остаются в рукописях. При этом почти все они были публично исполнены, некоторые обрели значительную популярность, целый ряд произведений представлен в аудиозаписях.

Значительную часть материала исследования составляют рукописи произведений из личных архивов композиторов, любезно предоставленные самими авторами. В результате личных встреч и бесед с сирийскими композиторами были установлены или уточнены детали биографии, получены комментарии по эстетическим позициям и художественным намерениям авторов в их произведениях.

Все произведения изучались как по нотному тексту, так и по их аудиозаписям, а также по исполнениям в концертных программах, на которых автор диссертации непосредственно присутствовала в годы своей работы в Сирии. Дополнительным материалом исследования выступили музыкально-критические статьи и заметки, буклеты и программы концертов, другие образцы современной сирийской музыкальной публицистики.

*Научная новизна* диссертации, в первую очередь, определяется фактом первого в отечественном музыковедении исследования по заявленной теме.

В диссертации впервые осуществлена систематизация музыкально-исторических данных о развитии композиторской музыки в Сирийской Арабской Республике во второй половине XX века и в первое десятилетие XXI века. В частности:

- описано развитие музыкальной культуры Сирии после 1970-х гг.;
- музыкальная культура Сирии от древнейших времен до настоящего времени показана в рамках единой культурной традиции;
- в отечественном музыковедении написаны биографии ведущих сирийских композиторов;
- проанализированы и введены в научный обиход наиболее значительные произведения ведущих композиторов Сирии разных поколений, таких как *Сольхи Аль-Вади, Дия Суккари, Нури Искандер, Шафия Бадреддин, Хассан Таха, Карим Рустом, Зейд Джабри*;
- выявлены особенности сирийской композиторской школы, сформулированы основные пути ее развития;
- творчество сирийских композиторов рассмотрено в контексте художественных тенденций музыки второй половины XX века, продемонстрированы творческие связи композиторов Сирии с отечественной (советской и российской) и западной музыкальной культурой.

Выявлением специфических черт, художественных особенностей сирийской композиторской музыки определяется *теоретическая значимость исследования*.

В диссертации на новом для отечественного музыковедения материале демонстрируются закономерности становления и развития композиторской музыки в условиях взаимодействия традиционной музыкальной культуры с одной стороны и универсальной «новоевропейской» традиции письменного музыкального профессионализма с другой. Вместе с тем, новый сирийский материал выступает подтверждением уже выработанных отечественным музыковедением теорий и

концепций формирования композиторских школ и развития композиторского творчества в условиях «неевропейских» культур.

Поскольку диссертация содержит новый материал, который при этом оказывается включенным в различные общемировые художественные тенденции или межнациональные параллели, то она может быть использована для дальнейших фундаментальных и прикладных исследований музыки Ближнего Востока, современных композиторских техник, межкультурных коммуникаций. Помимо вклада в фактологическую основу последующих фундаментальных исследований *практическая значимость* диссертации заключается в том, что ее материалы могут быть использованы в учебных курсах истории зарубежной музыки (во «вневропейской» части курса), современной композиции и инструментовки, отдельные материалы могут оказаться полезными для исследований по органологии и теории музыкального формообразования.

*Методологическую основу исследования* составили, в первую очередь, отечественные теории и концепции, выработанные при изучении «неевропейских» музыкальных культур (как зарубежных, так и культур народов Российской Федерации и Советского Союза). В первую очередь, методологическим ориентиром стали работы по комплексному изучению музыкальных культур Ближнего Востока и стран Магриба, музыки арабо-мусульманского и тюрко-мусульманского мира отечественных музыковедов В. С. Виноградова, Т. С. Вызго, И. Р. Еолян, Т. М. Джани-Заде, Дж. К. Михайлова, Г. Б. Шамилли, В. Н. Юнусовой и др. Работа опирается на труды исследователей из стран Ближнего Востока, в частности, сирийских ученых А. Рифаи и С. Мультхем (получивших музыкальное образование и выполнивших свои диссертационные исследования в СССР), а также Ф. Аммара, А. Бен Зуреля, А. Аль-Жунди, С. Муссы, О. Ришмави, М. Хаваса, Ф. Хамиси, А. Хасана, И. Аль-Хинди и др.

По проблемам взаимодействия культур, диалога Запада и Востока, по вопросам формирования композиторских школ «новоевропейской традиции» в условиях межкультурной интеграции XX века, по способам выявления и изучения национальной идентичности в музыкальном искусстве, по различным ракурсам

анализа национально-характерных произведений, теории национальной музыки, отдельным специфическим вопросам музыкального языка арабо-мусульманских и тюрко-мусульманских культуравтор опиралась на научные положения, выработанные в трудах Е. М. Алкон, А. А. Амраховой, А. С. Алпатовой, С. П. Галицкой, Т. М. Джани-Заде, У. Р. Джумаковой, М. Н. Дрожжиной, В. Р. Дулат-Алеева, М. Г. Кондратьева, С. Б. Лупиноса, З. Н. Сайдашевой, Т. С. Сергеевой, Е. Р. Скурко, А. Н. Хасановой, Н. В. Чахвадзе, Г. Б. Шамилли, Н. Г. Шахназаровой, Н. С. Янов-Яновской и др.

Осознавая условность культурологических понятий «Запад» и «Восток», тем не менее, эти понятия используются в работе как сопоставляемые и обозначающие культуру новоевропейского типа с одной стороны и традиционную арабо-мусульманскую (и в отдельных случаях восточно-христианскую) культуру – с другой стороны<sup>8</sup>.

В диссертации используется комплексный подход, обеспечивающий взаимосвязанное рассмотрение исторических, эстетических, музыкально-языковых и других аспектов, связанных как с отдельным произведением, так и с художественной тенденцией. В анализе музыкального языка автор опирается на богатые традиции отечественной музыкально-теоретической и музыкально-исторической науки, которые применительно к музыке XX века, как правило, вступают в тесное взаимодействие. Методологическими образцами для рассмотрения музыкально-исторических и музыкально-теоретических вопросов послужили работы Л. О. Акопяна, В. Б. Вальковой, Е. В. Вязковой, Н. С. Гуляницкой, Т. В. Дубравской, Л. С. Дьячковой, А. В. Ивашкина, Д. К. Кирнарской, В. Дж. Конен, С. А. Курбат-

---

<sup>8</sup> Такой обобщенный подход к понятиям «Запад» и «Восток» достаточно широко распространен в отечественном музыкознании, он используется на условиях конвенции. Например: «Понятие диалог Восток – Запад трактуется в диссертации как конструктивная связь двух моделей мышления, двух картин мира – на мировоззренческом, содержательном и формальном (технологическом) уровнях»; «Широкий диапазон музыкальных явлений, в которых проявляется взаимодействие Востока и Запада, породил различные формы художественного диалога двух цивилизаций. Усилившийся в последнее время научный интерес к исследованию исторических и типологических форм взаимодействия восточной и западной культур в музыкальном искусстве также свидетельствует об актуальности этой проблемы» (Тихонова, Т. В. Диалог Восток – Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века (музыкально-театральные модели): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. С. 3, 5).

ской, Л. А. Мазеля, Е. В. Назайкинского, Т. И. Науменко, И. М. Ромащук, М. А. Сапонова, А. С. Соколова, Ю. Н. Холопова, Т. В. Цареградской,

*На защиту выносятся следующие научные положения:*

- Развитие композиторского творчества в Сирийской Арабской Республике во второй половине XX века позволяет говорить о сирийской композиторской школе, имеющей свои особенности в контексте мировой музыкальной культуры;
- Особенности формирования сирийской композиторской школы во второй половине XX века были в значительной степени связаны с государственной политикой в области культуры и искусства;
- Творчество композиторов Сирии имеет основные пути развития, связанные с установкой на последовательное освоение опыта мировой композиторской музыки при сохранении своих национальных особенностей;
- Синтез стилевых направлений мировой композиторской музыки и национальных особенностей привел к возникновению в сирийской музыке разнообразных художественных тенденций, определяемых в работе как «создание академического стиля сирийской музыки», «сирийский импрессионизм», «серийная техника в сирийской музыке», «сирийская сонорика», «от этноджаза к мувашшаху», «арабские макамы и суфийские ритуалы в формообразовании» и др.;
- Преломление особенностей общей арабской музыкальной традиции в творчестве сирийских композиторов сочеталось с региональными особенностями, распространенными на территории Сирийской Арабской Республики;
- Национальные художественные особенности творчества сирийских композиторов проявлялись и в том случае, когда они работали в других странах.

*Достоверность результатов исследования обусловлена опорой на сложившиеся методологические традиции отечественного музыкознания, использованием апробированных методов анализа материала диссертации. Представленный в*

исследовании материал был получен легальным путем: в частности, рукописи произведений предоставлялись для изучения непосредственно авторами.

*Апробация работы* осуществлялась на всех этапах исследования. Автором в период 2006 - 2016 годов были сделаны доклады на международных, всероссийских и общесирийских конференциях (Казань, Астрахань, Дамаск, Хомс, Алеппо). Отдельные положения диссертационного исследования были опубликованы в России и Сирии. Автор неоднократно выступала с лекциями в Высшем институте музыки в Дамаске (2008, 2009, 2011). Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова и была рекомендована к защите.

*Структура работы* определялась основной целью и задачами исследования. Работа состоит из Введения, трех глав, Заключения; снабжена списком литературы на русском и иностранных языках, а также приложением, включающем иллюстрации и нотные примеры, список используемых понятий и терминов сирийской музыки, таблицу арабских ладов, сводную афишу концертов 2008 года, проходившего под эгидой «Дамаск – культурная столица Ближнего Востока».

## Глава 1.

### ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИРИИ

#### §1. Основные периоды исторического развития традиционной музыкальной культуры

##### *1.1. К проблеме периодизации традиционной музыкальной культуры Сирии*

Современная Сирия расположена в исторически значимом регионе, являющимся одним из древнейших центров развития цивилизации и культуры. «На протяжении тысячелетий на территории современной Сирии рождались и умирали десятки государств»<sup>9</sup>, взаимодействовали различные культурные традиции. На музыкальное искусство Сирии в разное время оказывали воздействия различные цивилизации, как существовавшие на земле Вавилона, Месопотамии, Ассирии, так и привносимые на территорию современной Сирии различными иноземными нашествиями и волнами миграции. Музыка впитала в себя интонационное многообразие песенного и инструментального искусства самых разных народов. Именно поэтому музыкальное искусство Сирии можно назвать одним из самых оригинальных среди ближневосточных культур. Сирийская традиционная музыка в течение многих веков была одной из ветвей арабской музыки, но имела свои самобытные черты.

Периодизации многовековой истории музыкальной культуры Сирии и в целом арабской музыкальной культуры представляет собой сложнейшую задачу, решение которой силами лишь музыковедения невозможно. Это задача для комплексных исторических исследований, археологических изысканий. Собственно музыковедческий подход к периодизации всецело будет зависеть от исторических концепций, поскольку музыкальная культура арабов имела многовековое устное

---

<sup>9</sup> Медведко, С., Осипов, Д. Сирия : шаг за шагом. Арабинфом, 2001. С. 52.



бытование и проследить с полной достоверностью изменения музыкальной стилистики в этой культуре мы не можем<sup>10</sup>.

В научной литературе сложилась достаточно устойчивая концепция арабской истории. Музыкаведческая периодизация истории арабской культуры и традиционной музыки закономерно следует за историческими концепциями. Однако, у истории и культуры, связанных с территорией современной Сирии, есть, безусловно, свои этно-региональные особенности.

В музыкаведческой литературе периодизация традиционной музыкальной культуры впервые была изложена в исследовании Сахар Мульхем<sup>11</sup>. Опираясь на арабские исторические труды, она предложила пять периодов истории сирийской музыкальной культуры:

- 1) Художественная культура доисламского времени,
- 2) Исламское искусство средневекового периода,
- 3) Музыка эпохи колониального раздела страны,
- 4) Музыка нового времени,
- 5) Музыка новейшего времени<sup>12</sup>.

Однако, создание истории сирийской музыки продолжается и говорить о единой установившейся концепции и периодизации пока не приходится.

В Высшем институте музыки в Дамаске курс истории сирийской традиционной музыки разработал Иссам Рафийя<sup>13</sup>. Он, рассматривая сирийскую музыку в контексте общей арабской истории, предлагает восемь периодов<sup>14</sup>:

<sup>10</sup> Интересно, что образец древнейшей музыкальной нотации был обнаружен в середине 1970-х гг. именно на территории Сирии, в районе ее Средиземноморского побережья. Считается, что там зафиксирован «культовый гимн древнего Угарита, созданный ок. 3400 лет назад» (Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 32).

<sup>11</sup> Сахар Мульхем более известна как гастролирующая сирийско-ливанская пианистка.

<sup>12</sup> См.: Мульхем, С. Основные этапы развития музыкальной культуры Сирии. С. 8.

<sup>13</sup> Иссам Рафийя родился в 1971 г. в Кувейте. В 1995 г. окончил Высший институт музыки в Дамаске по специальностям уд и контрабас. В 1997 г. участвовал в конкурсе "Arabic Traditional Ensembles" в Каире и был удостоен второй премии. С 2005 г. работает в Высшем институте музыки в Дамаске, преподает историю арабской музыки и уд. Примечательно, что Иссам Рафийя, как и пианистка Сахар Мульхем, является музыкантом-исполнителем, параллельно и факультативно занимающимся музыкаведческой деятельностью.

<sup>14</sup> Материал приводится по: Рафийя, И. История арабской музыки. Программа учебной дисциплины. Дамаск : Библиотека Высшего института музыки. 2006. Рукопись.

- 1) «Джахилийя»<sup>15</sup> или доисламская эпоха;
- 2) Исламский период;
- 3) Омейядский период;
- 4) Аббасидский период;
- 5) Андалусийский период;
- 6) Монголо-турецкий период;
- 7) Франко-английский период;
- 8) Период возрождения национальной культуры.

В предложенной классификации можно усмотреть некоторые логические противоречия. Например, название периода «Исламский» не вполне корректно относить лишь к этапу принятия Ислама, последующие этапы не перестали быть «исламскими». Определение «монголо-турецкий» кажется нам непривычным, не соответствующим нашим историографическим и этнологическим понятиям. В понимании арабского музыканта это означает период «тюркской» империи, политического и культурного доминирования тюрков над арабами.

Объединяя принципы двух вышеизложенных периодизаций, можно предложить собственную рубрикацию истории сирийской музыкальной культуры, «отредактированную» для удобства восприятия современным отечественным читателям.

### *1.2. Доисламская эпоха («Джахилийя»)*

По данным историков первые следы жизнедеятельности человека на территории Сирии были обнаружены в долинах рек Оронт и Нахр аль-Кабир, археологические находки исчисляются возрастом в один миллион лет и относятся к периоду Палеолита. В конце XIX века в районе Междуречья, где располагалась Месопотамия<sup>16</sup>, французскими экспедиторами были произведены раскопки. Най-

<sup>15</sup> «Джахилийя» (с араб.) – невежество.

<sup>16</sup> Месопотамия – область по среднему и нижнему течению рек Тигра и Евфрата (в настоящее время территория Ирака). Долину Тигра и Евфрата называют колыбелью цивилизации. В III в. до н. э. здесь были государства Шумер и Аккад, затем возникло вавилонское царство, а потом сложилась могучая Ассирийская держава.

денные сведения дали разные представления о музыкальном искусстве того времени в таких городах как – Сумар, Вавилон, Ассирия, Канон, Арам. При раскопках учеными были обнаружены глиняные таблички с древней специфической нотацией и названиями инструментов<sup>17</sup>.

Как показывают исторические исследования, в музыке этого региона с глубиной древности главными музыкально-выразительными средствами были вокальная мелодия и ритмическое сопровождение (на ударных инструментах). Можно предположить, что именно в это время возникли такие песенные жанры как *хида* (караванная песня) и *хабаб* (песня кочевников)<sup>18</sup>. «Хида исполнялась соло без музыкального сопровождения в темпе-ритме караванного шага верблюда (этот природный метроном отмечал и ритм чтения классической арабской поэзии)»<sup>19</sup>.

Широко распространенным музыкальным инструментом в древности был духовой инструмент, который делали в основном из камыша. С течением времени он видоизменился: в нем появились отверстия, и он стал изготавливаться из металла и принял форму согнутого рога. Инструмент получил название – *бук*. Информация об этом инструменте была найдена в надписях на настенных рисунках в сирийском городе Жераблюс, которые датируются 2275 годом д. н. э. и относятся к ассирийской эпохе.

Приблизительно к этому же времени относятся найденные записи о струнном инструменте – *шалисто*. Он имел три струны. Последующие видоизменения этого инструмента выражались в увеличении количества струн, число которых дошло до десяти. Эта позднейшая разновидность известна под названием *ашерито*. Инструмент по конструкции напоминал лиру. Очевидно, данный инструмент

<sup>17</sup> Материал приводится по: Рафийя, И. История арабской музыки. 2006. Рукопись.

<sup>18</sup> Здесь и далее сведения о жанрах приводятся по: Еолян, И. Р. Очерки арабской музыки. М. : Музыка, 1977. 192 с.; Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 32-36; Рафийя, И. История арабской музыки. 2006. Рукопись; Hussein, Yousuf. Mysiqaal-sharqal-arabiya. Cairo, 1957. p. 260-350.

<sup>19</sup> Юнусова, В. Н. Ислам: музыкальная культура и современное образование в России. М. : Хронограф, 1997. С. 15.

относился к элитарным формам музицирования, так как нередко украшался драгоценными камнями<sup>20</sup>.

Подлинным открытием истории сирийской музыки стала обнаруженная при раскопках плита, датируемая возрастом 800 лет до н. э., с изображением музыкальной нотации. На плите была зафиксирована мелодия с помощью специфических знаков и букв ассирийского алфавита<sup>21</sup>. В настоящее время эта уникальная находка хранится в Национальном музее Берлина.

Сведения о древнейшем периоде (до нашей эры) крайне малочисленны и хронологически разрозненны, что делает невозможным создание систематизированной исторической картины существования музыкального искусства. Впрочем, эта ситуация имеет общий характер и не относится только к Сирии.

Погружение вглубь веков не имеет «нижней» границы, однако у сирийских историков принято классификацию периодов истории и, соответственно, периодов развития сирийской культуры принято начинать с начала нашей эры. Еще раз подчеркнем, что любая периодизация отражает в первую очередь общеисторические процессы. Доисламским, таким образом, называется период, просуществовавший приблизительно с I по VI вв. н. э. Это время «политической нестабильности» и нескончаемых войн между арабскими племенами. В этом раннем «бедуинском» периоде «безоговорочно отдавали предпочтение человеческому голосу, вокальным жанрам, связанным с текстом»<sup>22</sup>. До наших дней «сохранились сведения о древних арабских профессиональных певцах-поэтах, называемых *шаирами* (в переводе с арабского «вещий»)»<sup>23</sup>. В каждом племени обязательно

<sup>20</sup> Здесь и далее сведения об арабских инструментах приводятся по: Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 32-36.; Рафийя, И. История арабской музыки. 2006. Рукопись.; Muhammad, Kamel Al-Khal'ae. Al-mysiqaal-sharkiya. Cairo : Progress Press, 1322 АН. 55 р.

<sup>21</sup> О специфических нотациях, использовавшихся в азиатских культурах см., например, статью В. Н. Юнусовой «О типологии и сущностных чертах традиционных нотаций Азии» (Юнусова, В. Н. О типологии и сущностных чертах традиционных нотаций Азии // Музыка народов мира: Проблемы изучения. М., 2008. Вып. 1. С. 57-79).

<sup>22</sup> Там же. С. 15.

<sup>23</sup> URL:

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%B0%D0%B1%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F\\_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%B0%D0%B1%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0) (дата обращения 08.10.2018).

был свой шаир, которому отводилась особая «идеологическая» роль. Песням шаиrow приписывалась магическая сила и дар пророчества. Следует отметить, что институт певцов-поэтов, выступавших хранителями и трансляторами духовных знаний и идей, существовал во многих обществах родоплеменного типа в эпоху язычества в разных частях света<sup>24</sup>.

Одним из широко распространенных жанров доисламского периода была *атаба* (песня-жалоба), в которой чередовались сольные речитативы и коллективные ответы. Особым правилом стихосложения в атабе было окончание каждой строки одинаковой буквой. Атаба обычно исполнялась вместе с *мижаной* – песней, звучавшей на народном диалекте.

К ранним формам музыкально-поэтического творчества относится так же *касыда*, зародившаяся в творчестве бедуинов. Касыда заимствовала структуру атабы, ее метrorитмическое строение, но с другим поэтическим текстом. Многие касыды написаны в бедуинских ритмах и на местном диалекте<sup>25</sup>.

Музыкальный компонент всегда занимал значительное место в ритуальных обрядах арабов. Он был призван подчеркнуть и усилить пророческую, заклинательную функцию слова.

Ранние формы светского искусства были связаны с легендарными, мифологическими образами, с героическим эпосом. Способом публичного представления такого искусства (далеким предшественником современной концертной и конкурсной практики музыкантов) были «литературные базары-рынки» – *оказы*. Оказ

---

<sup>24</sup> Значение и формы творчества таких «синкретических музыкантов», в частности, специально рассматриваются в статье И. М. Газиева «Певцы-поэты в средневековой тюркской культуре» (Из истории татарской музыкальной культуры: Науч. труды Казанской консерватории. Казань : КГК, 2010. Вып. 2. С.32-47).

<sup>25</sup> Расцвет жанра касыды, однако, связывают с более поздним периодом развития арабской поэзии уже в контексте исламской культуры: «Касыда – особая композиционная форма арабской поэзии послужила основой для создания целой системы поэтических форм в исламских странах. Она сложилась во второй половине VIII в. И представляла собой небольшую поэму объемом до 200 строк – бейтов» (Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство. М. : Альфа-М: Инфра-М, 2011. С. 213).

был местом соревнования между певцами-поэтами. Один из самых известных оазисов находился в городе Тайф (ныне территория Саудовской Аравии)<sup>26</sup>.

Творческое наследие и коммуникативная практика в области художественного творчества доисламского периода дали импульс к процветанию литературного и музыкального искусства в будущем. Из этого периода вырастает мощная традиция устно-профессионального музыкального и музыкально-поэтического исполнительства. Есть сведения о существовании в тот период даже исполнительских коллективов, причем преимущественно женских. Выступления таких коллективов проходили на площадях, на рынках, а также во дворцах. История сохранила даже имена пользовавшихся популярностью певиц Таад и Тамат. Утрата фактора анонимности в искусстве свидетельствует о значительной социальной роли искусства и творчества, о его достаточно почетном положении в обществе, а также о востребованности светских «концертных» форм музицирования<sup>27</sup>.

«Именной фактор» проявляется, например, и в сохранении не жанрового, а персонального стилевого обозначения песенной традиции. Например, в северной части Месопотамии в районе Хиджаз бытовали новые разновидности песнопений, которые связывают с именем поэта *Муслима Бинкусама*. В записи текстов этих песен присутствовали динамические указания (в основном, «громко», «тихо») для исполнения мелодии, при этом сама мелодия не фиксировалась<sup>28</sup>.

Таким образом, музыка этого времени выполняла несколько важных функций: развлекательную, просветительскую и обрядовую. К завершению периода «джахийи» искусство достигло существенных высот.

Следует отметить, что в доисламский период территория Сирии находилась в составе разных государств: Римской империи, Византийской империи. В VII веке территория полностью перешла под контроль арабов и это совпало с началом исламской эпохи.

<sup>26</sup> Приводится по: Рафийя, И. История арабской музыки. 2006. Рукопись.

<sup>27</sup> Там же. Рукопись.

<sup>28</sup> Данные приводятся по: عدنان بن ذريل . الموسيقى الشعبية في سوريا . سوريا . سوريا (Adnan, Ben Thureil. Al-musiqa al- shaabeya fi Syria. Syria, 1969. P. 17-18).

### 1.3. Раннеисламский период

В 610 году Пророк Мухаммед выступил с первой проповедью в Мекке. С этого времени начались процессы объединения языческих аравийских племен. В начале VII века с возникновением Ислама распространилась единая идеология, которая заменила политеистические культы и верования. Когда новая религия утвердилась на Аравийском полуострове и прилегающих территориях проживания арабов, персов и, позднее, тюрков, арабы за короткий период вышли на новый высокий уровень политической и экономической жизни. Открылись новые возможности для развития интеллектуального и художественного творчества. В первую очередь, это формирование новой крупной культурной общности: «Музыкальная практика в арабо-мусульманском мире развивалась на основе этнической народной музыки разных народов, а также под воздействием ислама. <...> Таким образом, два фактора – полиэтническая фольклорно-музыкальная практика и эстетика ислама смогли сформировать самобытное информационно-семантическое пространство музыкальной культуры арабо-мусульманского мира»<sup>29</sup>.

«Активно развиваются пение и поэзия. Первоначально, пение продолжало сопровождать религиозные обряды (например, священный Хадж вокруг Кааба, происходил всегда с исполнением песен). В первые годы существования ислама музыкальное творчество не поощрялось и даже относилось к запрещенным искусствам. Исполнение музыки ограничивалось религиозно-догматическими предписаниями. Это время характеризуется появлением новых форм музыкальной коммуникации, связанных с установлением исламских культовых ритуалов»<sup>30</sup>.

Следует отдельно отметить некоторую условность понятия «музыка» применительно к специфическим исламским формам «звуковой коммуникации». Например, современный исследователь Л. Фаруки предлагает пользоваться поняти-

---

<sup>29</sup> Каяк, А. Б. Процессы взаимодействия музыкальных культур в арабо – мусульманском мире // Культура в современном мире: опыт, проблемы решения: сб. ст. – М. : Музыка, 2003. Вып. 2. С. 49.

<sup>30</sup> Mo'atamaral-musiqaal-arabiya al-awal. Cairo, 1932. 96 p.

ем “*handasah al sawt*” (араб.) – «звуковое искусство» – вместо отягощенного коннотациями западной традиции слова «музыка»<sup>31</sup>.

Применительно к раннеисламскому периоду это понятийное разграничение выглядит как нельзя более уместным. В жизнь вошли специфические «звуковые» жанры: «*азан* – призыв к молитве, исполняемый с минарета мечети; кораническая речитация – декламация сур из Корана»<sup>32</sup>. Затем постепенно оформилась и регламентирующая «кораническое пение» традиция – *таджвид*<sup>33</sup>.

На начальном этапе «исламизации» культуры, параллельно с установлением новых форм «звукового искусства» были отмечены гонения на светскую музыку со стороны ортодоксального ислама. Однако непреклонное отношение к светскому музицированию постепенно смягчалось, а гонения, характерные для периода становления исламского мировоззрения, постепенно ослабевали. Возвращению музыке ее «социальных прав» во многом способствовали и написанные в поэтической форме трактаты, рассматривающие музыку в различных философских, математических и других аспектах.

С этого времени история начинает сохранять все больше и больше имен выдающихся деятелей искусства. Например, с именем *Тувейса Бани Махзума* (умер в 705 г. в южносирийском городе Сувейда) – придворного певца и музыканта халифа Османа связывают создание новых ритмов *хазиж* и *рамель*. Его привлекала персидская манера исполнения песен и впоследствии, он создал свою школу пения, которую потом переняли многие арабские певцы<sup>34</sup>. Тувейс Бани Махзум опирался на манеру вокального исполнения персов и греков, в которой не

<sup>31</sup> Faruqi, L. Islam and art. Islamabad. 1988. 216 p.

<sup>32</sup> Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 34.

<sup>33</sup> Музыкальная (или звуковая) составляющая исламских ритуалов имела генетические связи с этно-региональными музыкальными практиками. Хотя впоследствии обрела собственные параметры устно-профессиональной традиции. «Известно, что в основу ранних стилей чтения Корана был положен такой жанр музыкальной культуры арабов того времени, как хида – песня погонщиков верблюдов. Она исполнялась соло без музыкального сопровождения в темпо-ритме караванного шага верблюда (который, кстати, был заложен в декламацию стихов классической арабской поэзии)». (Каяк, А. Б. Процессы взаимодействия музыкальных культур в арабо-мусульманском мире. С. 50).

<sup>34</sup> Здесь и далее сведения об арабских музыкантах и певцах приводятся по: Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 32-36.; Рафийя, И. История арабской музыки. 2006. Рукопись.



было больших скачков голоса, и течение мелодии было плавным и волнообразным. Тувейс хорошо играл на уде (арабской лютне) и написал книгу по аппликатуе, в которой определил систему основных ладов по положению пальцев на инструменте.

Широко известным в исламскую эпоху на Востоке музыкантом был так же уроженец Дамаска *Саэб Хасер* (641-680 гг.), который одним из первых осуществил классификацию арабских песнопений. В частности, он выделил такие группы песен как: *надеб* и *нуаах* (песни-плачи по умершему); *таглиль* (песня-приветствие, исполняющаяся при встрече гостей); *хедаб* (лирическая песня, отличающаяся разнообразием динамических оттенков).

Через год после смерти Пророка в 633 году арабийцы начали ряд завоевательных походов, завершившихся к IX веку созданием огромного халифата, простиравшегося от Индийского океана до Атлантики. В 635 году территория Сирии была завоевана арабийцами и выделена в отдельное наместничество во главе с Муавием из рода Омейядов. Началась эпоха арабских халифатов.

#### *1.4. Эпоха халифатов: Омейядский, Аббасидский и Андалусийский периоды*

В средневековую эпоху основными центрами арабской культуры в разное время становились три столицы арабских государств. Такими художественными центрами были Дамаск (при Омейядах), Багдад (при Аббасидах) и Каир (при Мамлюках). Рождаемые особенностями художественного центра тенденции проникали в разные уголки арабского мира<sup>35</sup>.

Перенимая богатый опыт соседних ближневосточных культур, сирийские музыканты совершенствовали свою исполнительскую традицию. Это отразилось и на ладовом строении вокальной и инструментальной музыки. Возник сплав разнообразных ладовых пластов, сложившихся в различные исторические эпохи и под влиянием различных факторов.

---

<sup>35</sup> См. об этом подробнее: Hussein, Yousuf. *Mysiqaal-sharqal-arabiya*. Cairo. 1957. 357 p.

В конце VII века начинается период расцвета арабской музыкальной классики устно-профессионального типа<sup>36</sup>. «Арабская музыка основывается на системе семиступенных ладов, в которых наряду с основными звуками используются промежуточные интервалы – коммы. Ладовые особенности арабской музыки определили и своеобразную манеру пения, при которой широко применяются «глиссандо» (скольжение от звука к звуку), различные способы орнаментирования тонов – цветистая мелизматика, придающая музыке неповторимый колорит»<sup>37</sup>. Общие для всей арабской музыки черты, однако, не отменяют и различий внутри этой мощной традиции, имеющей многовековую историю и достаточно обширную географию.

Трактатная традиция сопровождения музыкального искусства обогащается первыми арабскими учениями о системе ладов. Одним из первых авторов считается *Ибн Мусаджих* (кон. VII – нач. VIII вв.), а также его ученик *Муслим ибн Мухриз*.

В период Омейядского халифата (661-750 гг.) столицей и центром развития искусства был Дамаск – один из наиболее цивилизованных городов древнего Востока, известный всему миру своими богатейшими художественными традициями. Этот период характеризуется «арабизацией» населения Сирии. Важнейшим фактором влияния на дальнейшее развитие культуры стало повсеместное распространение арабского языка и формирования единого арабо-мусульманского культурного пространства.

Это время расцвета искусства. Дамаск явился средоточием выдающихся поэтов, музыкантов, философов. Активно развивалось образование. В Дамаск при-

---

<sup>36</sup> В исследованиях отечественных музыковедов последних лет термин устно-профессиональное искусство, применительно ко многим музыкальным культурам Востока подвергается коррекции. В частности, С. Б. Лупинос предлагает называть профессионализм средневековых культур Востока «устно-письменным». Эта позиция справедлива не столько из-за наличия элементов музыкальной фиксации, сколько из-за синкретического существования музыкально-поэтического искусства, поэтический компонент которого в полной мере является письменной традицией. Частично к письменному параметру традиции могут быть отнесены и трактаты о музыкальных ладах.

<sup>37</sup>URL:

<https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/64704/%D0%90%D1%80%D0%B0%D0%B1%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F> (дата обращения 06.10.2018).

глашались лучшие певцы и музыканты из Хиджаза для обучения всех желающих музыкальной грамоте.

Многие халифы выступали покровителями искусства и сами нередко ярко проявляли себя на поприще творчества. Например, известный халиф *Валид Бен Язид* очень любил музыку, был прекрасным поэтом и музыкантом.

Важной частью придворной жизни Омейядского периода стало присутствие при дворе прославленных поэтов и музыкантов. Со временем это нововведение стало национальной арабской традицией.

В целом, Омейядский период ознаменовался значительным ростом профессионального музыкального искусства – придворного и городского. К концу правления Омейядов музыка заняла столь прочное место в общественной жизни, что «музыканты, передававшие свое искусство по наследству, представляли уже определенную социальную прослойку. Они объединялись в соответствующие союзы»<sup>38</sup>.

Принято также считать, что «период Омейядов характеризуется становлением классических традиций»<sup>39</sup>.

Начало Аббасидской эпохи – ее первое столетие (750-847 гг.) – «считается “золотым веком” арабской музыкальной культуры»<sup>40</sup>. Халифская династия Аббасидов, отсчитывающая свое происхождение от Аббаса (близкого родственника Пророка), захватила власть в результате восстания. Утвердившись у власти, Аббасиды перенесли столицу из Дамаска в Багдад. Сирия утратила свое привилегированное положение, но продолжала играть значительную роль в халифате, оставаясь хозяйственным и культурным центром. Из-за феодальной раздробленности в стране образуется несколько местных династий (Хамданиды, Фатимиды, Сельджуки и др.). В этот период арабы тесно общаются с другими нациями (греками, персами). Их искусство оказало влияние на арабскую музыку. Особенно сильным

<sup>38</sup> Еолян, И. Р. Очерки арабской музыки. С. 31.

<sup>39</sup> Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 34.

<sup>40</sup> Виноградова, О. А. Арабская музыка // Музыкальная энциклопедия. М. : Советская энциклопедия. 1973. Т. 1. С. 184.

было персидское влияние, которое оказалось существенным для арабской музыки, затронув даже некоторые ладо-акустические параметры<sup>41</sup>.

Придворная жизнь при Аббасидах, как и при Омейядах, сопровождалась музицированием и различными представлениями. Многие халифы, например, *Абу Аль-Аббас*, сами прекрасно владели певческим и инструментально-исполнительским искусством, были известными авторами поэтических произведений.

Во время дворцовых приемов музыканты играли по заранее составленным программам, выступая один за другим. История сохранила имена выдающихся певцов того времени, среди которых *Ибрагим Аль-Маусили*, *Исхак Аль-Маусили*, *Ибн Жамия*, *Зальзаль*, *Зирьяб*. Ибрагим Аль-Маусили был автором большого количества песен и составителем сборника «Сто избранных песен» («*Mia ugniya muntakat*»).

«Омейядская и Аббасидская эпохи отмечены бурным расцветом не только музыкальной практики, но и музыкальной теории. Это время ознаменовано появлением великих ученых, таких как *Аль-Фараби*, *Ибн Сина*, *Аль-Кинди*, *Сафи Ад-Дин*»<sup>42</sup>. С Омейядским периодом связано становление средневековой исламской трактатной традиции в области музыки. Как известно, она зародилась в рамках так называемого квадравиума наук, в котором музыка оказывалась в одном ряду с алгеброй, астрономией и географией.

Следует отметить, что именно в это время музыканты стали уделять большое внимание теоретическому осмыслению своей практики, изучали свойства звука, законы строения мелодии. Считается, что во второй половине VIII-начале IX вв. «складывается система основных арабских ладов – *макамов*»<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> В частности: вернулся из доисламского периода интервал в  $\frac{3}{4}$  тона (называемый «нейтральной секундой»), иранская терция заменила «пифагорейскую» терцию, строй персидского *пандура* стал использоваться и для арабского *уда*, а также арабами была воспринята персидская система нотации (см.: Там же. С. 185).

<sup>42</sup> Рафийя, И. История арабской музыки. 2006. Рукопись.

<sup>43</sup> Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 32.

Очень значительные арабские трактаты о музыке связаны с именем *Юнуса Аль-Катиба*<sup>44</sup> (VIII в). Его «Книга о мелодиях» (“*Kitab an nagam*”) считается в Сирии первым фундаментальным «музыкально-теоретическим» трудом арабской школы. Другое его произведение «Книга о певицах» (“*Kitab al kiyan*”), представляет собой собрание песен, бытовавших в то время<sup>45</sup>. Автор не записывал мелодии, но зафиксировал тексты песен с названиями ладов и обозначениями используемых для их исполнения ритмических формул. Фактически, он предложил особую знаковую систему фиксации мелодий – *тараик*, сложившуюся на основе средневосточной системы «*ревашин*»<sup>46</sup>.

Уже упомянутый в перечне видных музыкантов-исполнителей *Исхак Аль-Маусили* – блестящий удист, поэт и теоретик, автор девяти музыкальных трактатов, выходец из знатной иранской семьи – продолжил использование системы *тараик*. Кроме того, он провозгласил важность традиции и необходимость неукоснительного соблюдения сложившихся правил в области музыкального профессионализма. Линия была продолжена и в дальнейшем, например, о ее длительной жизнеспособности свидетельствует использующий *тараик* трактат X века, написанный *Аль-Исфакхани*.

В IX веке выделяется фигура *Иусуфа Аль-Кинди*. Как пишет Т. М. Джани-Заде: «Особое внимание мы уделяем трудам Иусуфа Ал-Кинди (ум. 870-873), который был переводчиком древнегреческих трактатов и ввел многие греческие термины о музыке в арабскую музыкальную теорию. Подобно грекам и византийцам, он первым применил буквенную нотацию и первым стал использовать табулатуру уда»<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Варианты транскрипции имени: *Аль-Катаб* (Дж. К. Михайлов, Музыкальная энциклопедия), *Аль-Катиб* (О. А. Виноградова, Музыкальная энциклопедия), *Аль-Кятиб* (в работах музыковедов из Татарстана).

<sup>45</sup> Здесь и далее сведения об арабских ученых, теоретиках, философах, поэтов приводятся по: Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 32-36.;

Рафийя, И. История арабской музыки. 2006. Рукопись.

<sup>46</sup> Об этом см.: Назаров, А. Ф. Музыкальные традиции Среднего и Ближнего Востока (о динамической целостности культуры) // Музыкальное, театральное искусство и фольклор. Ташкент : Фан, 1992. С. 43.

<sup>47</sup> Джани-Заде, Т. М. Музыка исламской цивилизации // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2003. № 1. С. 164.

Изучение музыки учеными мусульманского Востока имело свою специфику. Она определялась уже самим предметом исследования, определявшимся понятием *мустики*. Сущность понятия «мустики», его смысловое наполнение и особенности стиля описания детально исследованы в работе Г. Б. Шамилли «Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики»<sup>48</sup>. В частности, в работе говорится о двух традициях подхода к предмету описания – «рационалистическом» и «мистическом». Если рационалистическая традиция была связана с точными, «измерительными» операциями о природе звука и способах его извлечения, то «мистическая» находилась в тесной связи с системой эзотерических учений суфизма и рассматривала «мустики» в символических аспектах.

Следует отметить, что в рассматриваемый период рационалистическая традиция являлась преобладающей, хотя элементы более широкого подхода, выходящего за рамки рационалистического описания, проявлялись в трудах крупнейших ученых, таких, например, как *Абу Наср Мухаммед Аль-Фараби* и *Абу Али Хусейн Ибн Сина*.

Аль-Фараби, продолжая традиции предшественников, изучал свойства звука и колебания струны. Если у Аль-Кинди были выведены по пять звуков на каждой струне, то у Аль-Фараби выведено уже 10 звуков; ему принадлежат открытия  $\frac{1}{4}$  и  $\frac{1}{8}$  тона, в его трудах поднимаются вопросы происхождения музыки, строения музыкальных инструментов, эстетические проблемы. Ученому принадлежит целый ряд важнейших и известных трудов: «Большой трактат о музыке» («*Kitab al-musiki al-kabir*»), «Разговор о музыке» («*Kalam fi al-musiki*»), «Удар» («*Al-nakra*»).

Крупнейший ученый и поэт Ибн Сина внес большой вклад в учение о музыке, показав ее тесную связь с математикой и обогатив теорию ладов. Он вывел 12 арабских ладов и составил описание звукоряда каждого из них. Перу Ибн Сины принадлежат такие широко известные работы как: «Математика в музыке» («*Al-*

---

<sup>48</sup> Шамилли, Г. Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М. : Композитор, 2007. 448 с.

*shifa*»), «Освобождение» («*Al-najat*»), «Краткая музыкальная энциклопедия» («*Hikma alaiya*»), а также приложения к вышеперечисленным книгам.

Оценивая культурологическое значение достижений музыкальной теории, Т. М. Джани-Заде пишет: «Так 12 макама́т наделялись рядом экстрамузыкальных свойств, гармонично вписывались в космологическую картину мироздания, приобретая символические связи с планетами, другими атрибутами мира – темпераментами, первоэлементами, физиологическими органами человеческого тела, физическими свойствами, которые почитали имамы»<sup>49</sup>.

Труды *Сафи Ад-Дина*<sup>50</sup> обобщили и продвинули вперед искания и достижения арабской музыкально-теоретической мысли данного исторического периода. Наиболее значительные его труды «Книга о музыкальных модусах» («*Kitab al-advar*», 1256 г.), «Шарафийский трактат об основах композиции» («*Risalatash Sharafiya filnisa battamfiya*» или «*Risaleyi Sharafiya*», 1267 г.). Сафи Ад-Дин охарактеризовал двенадцать арабских макама́мов – *ушаг*, *босалик*, *раст*, *ирак*, *нова*, *исфахан*, *хиджаз*, *рахави*, *бузурк*, *занкула*, *хусейни*, *зирафканд*. Он также вывел несколько производных ладов – *мухояр*, *хусаин*, *науруз*, *хиджаз кар* и др. В итоге в концепции ученого выстраивается достаточно сложная 84-ладовая система, которая строится на соединении семи видов тетрахорда с двенадцатью видами пентахорда. Ученый одним из первых выполнил нотацию мелодий с помощью своей собственной системы фиксации (*абджад*). Нотация осуществлялась с помощью букв, обозначающих высоту звуков, и цифр, обозначающих длительности<sup>51</sup>. Известно, что нотный алфавит включал в себя 35 букв, которые соответствовали ладам на грифе уда. Сафи Ад-Дин прекрасно владел многим струнными инструментами, ему приписывают изобретения *мучни* (разновидность лютни) и *нузги* (разновидность гуслей). Трактат «Китаб Аль-Адвар» получил широкое распро-

<sup>49</sup> Джани-Заде, Т. М. Музыка исламской цивилизации. С. 167.

<sup>50</sup> *Сафиаддин Абдулмомин ибн Юсиф ибн Фахир Аль-Урмави*.

<sup>51</sup> Этот исторический факт дал основание назвать Сафи Ад-Дина «первым арабским композитором, оставившим нотированные записи» (См. об этом: Виноградова, О. А. Арабская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 1. С. 186.).

странение, а Сафи Ад-Дина принято называть основоположником музыкально-теоретического изучения макамно-мугамной традиции.

Развитие трактатной традиции выступает ярким свидетельством подъема музыкального искусства и его важной социальной роли. А также демонстрирует обретение культурной традицией осознания своей целостности, что является важным фактором ее существования, сохранения и развития. «Целостность культуры может опираться только на некие всеобщие инвариантные принципы организации, которые в свою очередь производны от мировоззренческой доминанты, “модели мира”, создаваемой каждой культурой», – отмечает В. Б. Валькова<sup>52</sup>. Система макамов выступила важнейшим залогом целостности арабской культуры, что оказало влияние на ее развитие даже в новейшее время (во второй половине XX века).

Примечательно, что арабская культура, культивируя собственные традиции, была открыта для контактов с другими культурами. Например, в IX веке в Багдаде был образован так называемый «*Bait al-hikma*» («Дом Мудрости») – сообщество ученых, главной задачей которых был перевод на арабский язык известных греческих трудов Аристотеля, Аристоксена, Евклида, Птолемея и др. Несомненно, что древнегреческая наука о музыке оказала влияние и на ученых мусульманского Востока.

Как отмечает А. Юркова: «Арабские ученые IX-XI веков по разносторонности своей деятельности и по масштабам вкладов в науку и культуру сопоставимы с учеными эпохи европейского Возрождения»<sup>53</sup>. Интересно, что все писавшие о музыке, сами прекрасно владели искусством музицирования и поэтического творчества.

Особенностью эпохи Омейядов и Аббасидов так же является интенсивное развитие инструментальной музыки в Дамаске и Багдаде. В это время были усовершенствованы многие музыкальные инструменты, создавались профессиональ-

---

<sup>52</sup> Валькова, В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1995. С. 5.

<sup>53</sup> Юркова, А. Абу Али ибн Сина и его музыкальная терапия // Старинная музыка. 2007. №3-4. С. 31



ные ансамбли из певцов и инструменталистов. В ряду профессиональных влияний особенно активными были связи с Персией, инструментальное искусство которой отличалось своим высоким уровнем.

Новый период в развитии культуры начался с завоевания арабами Испании (IX-XIII вв.). Этот период знаменателен расширением культурных взаимодействий, участниками которого стали народы Пиренейского полуострова и, шире, европейского Средиземноморья. Характеризуя контакты арабского мира с Европой в этот период, И. Р. Еолян отмечала: «Процесс взаимного влияния и обновления духовной культуры двух миров оказался благотворным».<sup>54</sup> Общение арабов с испанцами и с другими европейцами оказало большое влияние не только на музыку, но и на поэзию, живопись, архитектуру. Особенно сильно арабские мелодии повлияли на испанскую музыку, что проявилось даже в ладовом строении и манере исполнения, в особой роли ритмического сопровождения. Существует точка зрения, что, например, характерный испанский жанр *фламенко* несет отпечаток арабских влияний, проявляющихся в наличии характерного вступления (*мауаль*), темах, родственным арабским (и даже, возможно, имеющим арабское происхождение), ярко выраженной импровизационности.

Расцвет западной арабской культуры совпал с упадком восточной части халифата после разрушения Багдада монголами в 1258 году. Центром процессов развития арабского искусства, межкультурного взаимовлияния и синтеза стала Андалусия<sup>55</sup>, именем которой символично назван этот важный этап истории арабской музыки – *Андалусийский период*.

В становлении андалусийской школы заметную роль сыграл выдающийся певец, поэт, композитор и теоретик сирийского происхождения *Зирьяб*<sup>56</sup>. Он оставил значительное наследие, которое оказало влияние на последующее развитие арабской музыки и культуры в целом. Зирьяб получил музыкальное образование в

<sup>54</sup> Еолян, И. Р. Очерки арабской музыки. С. 48.

<sup>55</sup> Музыкальная культура средневековой Андалусии исследована в работах Т. С. Сергеевой, в том числе в монографии «Музыка Ал-Андалус: Рождение западно-арабской классики» (Сергеева, Т. С. Музыка Ал-Андалус: рождение западно-арабской классики. Казань : КГК, 2008. 308 с.).

<sup>56</sup> Настоящее имя *Абу Аль-Хасан Али Бен Нафи*.

Сирии, в городе Алеппо, у известного музыканта того времени Абдурахмана Исахака. По завершении образования решил отправиться в Андалусию, где создал свою вокальную школу в Кордове, «ставшей своеобразным мостом между Пиренейским полуостровом и Западом», в том числе потому, что «здесь благодаря Зирьябу возникла первая музыкальная школа на Западе»<sup>57</sup>. Вокальная мелодика Зирьяба до сих пор актуальна и очень близка к современной. Он составил целый методический комплекс упражнений для начинающих певцов. Важным предметом в его школе было изучение стихотворных размеров и ритмических формул, используемых в музыкальном искусстве. Некоторые мелодии Зирьяба приобрели широкую популярность и стали народными песнями.

Зирьяб ярко проявил себя не только в области вокальной, но и инструментальной музыки. Он усовершенствовал многие музыкальные инструменты, в том числе – уд. Музыкант добавил пятую струну, использовал плектр из орлиного пера вместо деревянных пластинок, удлинил гриф инструмента. В результате усовершенствованный уд зазвучал мягче, стал лучше держать настройку струн.

С именем Зирьяба так же связывают обновление стилистического решения таких традиционных жанров как *мувашишах* и *самаи*. Традиционная музыкальная ткань этих жанров базировалась на ритмической партитуре, на фоне которой развивалась и вокальная мелодия. Зирьяб же в своих вокальных сочинениях сместил акцент на певца, которому теперь отводилась главная и ведущая роль, а ударные инструменты выполняли функцию ритмического сопровождения главенствующей мелодии.

Период, названный Андалусийским, отражает эпоху подлинного расцвета и могущества арабо-мусульманского мира, включающего Ближний Восток, страны Магриба, Андалусию.

К середине XIII века власть захватили мамлюки, которые правили огромным государством со столицей в Каире. Сирия входила в его состав, Дамаск выполнял функцию центра одной из провинций Империи мамлюков.

---

<sup>57</sup> Паласин, Аркадио де Ларреа. Зирьяб из Кордовы и арабо-андалузская музыка // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М. : Советский композитор. 1987. С. 226.

Достигнутый в ту эпоху уровень развития культуры и искусства, их основные типологические характеристики до настоящего времени считаются *арабской классикой*. Степень интеграции внутри арабского мира была очень высокой, обеспечивая единство культурного пространства. Как пишет А. Ф. Назаров: «Каждый музыкант-практик или теоретик музыки мог быть уверен в том, что его поймут, оценят и примут в любой другой части исламизированного мира. Так, знаменитый Зирьяб <...> эмигрировал в Арабскую Испанию (Ал-Андалус), где омейядские правители создали все условия для его музыкально-исполнительской деятельности и педагогической деятельности. Труды Аль-Фараби, Аль-Хорезми, Аль-Исфахани через несколько месяцев после завершения появлялись в библиотеках Кордовы, Багдада и Бухары, оказывая активное воздействие на развитие музыкально-теоретической мысли»<sup>58</sup>.

Эпоха халифатов, таким образом, стала кульминацией средневекового мусульманского искусства высокой традиции. Его образцы, рождавшиеся на огромном пространстве от Андалусии до Персии (Ирана) были объединены пространством классической исламской культуры.

Многие исследователи склонны рассматривать развитие художественного творчества в эпоху средневековой арабской, тюркской и персидской классики в тесной связи с философией и эстетикой суфизма<sup>59</sup>. На музыкальное творчество, без сомнения, существенное влияние оказал получивший широкое распространение суфийский зикр – культовый обряд суфизма, представляющий собой синкретическое молитвенное действо, активно использующее различные формы песно-

---

<sup>58</sup> Назаров, А. Ф. Музыкальные традиции Среднего и Ближнего Востока (о динамической целостности культуры) // Музыкальное, театральное искусство и фольклор. С. 46.

<sup>59</sup> См., например, работы: Бородовская, Л. З. Традиции суфизма в татарской музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004. 24 с.; Шамилли, Г. Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М. : Композитор, 2007. 448 с.; Эльчибеков, К. Общие религиозно-философские и фольклорно-мифологические обоснования иерархии духовенства в суфизме и исмаилизме // Религия и общественная мысль стран Востока. М. : Наука, 1974. С. 299-320; Юнусова, В. Н. Философско-эстетические аспекты суфизма и их отражение в музыке // Философия. Эстетика. Культурология: науч. труды. М. : Московская консерватория, 1995. Вып. 1, сб. 8. С. 106-121 и мн. др.

пений и инструментального музицирования<sup>60</sup>. За зикром не случайно следует признать особенно важную роль с точки зрения развития собственно *музицирования*. В зикре «принимают участие несколько певцов (муншедов) и все члены братства. Развитие ритуала строится по нарастающей динамике, возрастает эмоциональность исполнения, учащается дыхание, ускоряется движение, которое заканчивается вхождением в ритуальный экстаз. Мелодии зикра строятся на протяженных звуках, с преобладанием восходящего движения, обычно в диапазоне, превышающем октаву. В зикре широко применяются струнные, ударные и духовые музыкальные инструменты, например, *тар, нажара, най*. Сложная структура церемониала требовала соблюдения множества условностей для синхронизации действий участников»<sup>61</sup>. Коллективное музицирование, таким образом, является неотъемлемой частью этого ритуала. Помимо музыки, суфийские ритуалы и учения были тесно связаны с символикой поэзии, изобразительного искусства, архитектуры и хореографии. В. Н. Юнусова отмечает, что «суфийские экстатические танцы – ракс, применяемые в зикре, обладают развитой символикой. Их хореография включает в себя пространственные структуры, имеющие особый смысл в искусстве Ближнего Среднего Востока: зигзаг и круг»<sup>62</sup>.

Предположительно с XIII века начал развиваться «новый стиль», музыкально-композиционные и символично-эстетические принципы которого несут на себе отпечаток традиций зикров: принципиальная восходящая направленность мелодического движения всей композиции, «секционное строение» – так называемая «модель лестницы»<sup>63</sup>, нисходящие интонации внутри секций, генетически связан-

---

<sup>60</sup> «Зикр состоит из ряда разделов (фазль), каждый из которых построен по определенным и строго установленным правилам. Гимны и песнопения исполняются в соответствующих макамах и в определенных метроритмах (уадад, экрек)» (Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 34).

<sup>61</sup> Там же. С. 34.

<sup>62</sup> Юнусова, В. Н. Философско-эстетические аспекты суфизма и их отражение в музыке. Вып. 1. сб. 8. С. 112.

<sup>63</sup> Традиционный символ суфийской эзотерики – метафорическая лестница – уже применялся для определения драматургии разновидностей макама. Например, в отношении азербайджанского мугама-дастгаха (Багирова, С. Ю. О драматургии мугама // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент : Издательство лит-ры и искусства, 1981. С. 104-113).

ные с множеством жанров народной музыки. Стилевое обновление ученые связывают с влиянием суфизма: «Вопрос, чем обусловлен новый стиль, практически всегда отправлял исследователей к феномену суфизма как мистико-философского и поведенческого направления в исламе и гораздо реже к концепциям исламского Откровения, роль которого в формировании исламского искусства была неоспоримой»<sup>64</sup>.

Таким образом, в эпоху халифатов завершилось формирование арабской музыкальной классики, сложился основной массив жанровой и стилевой традиции.

Классические образцы арабского искусства были законсервированы традицией на несколько столетий. Сначала по причине их тщательной шлифовки и кристаллизации, а затем по историко-политическим причинам, главная из которых – утрата арабским государством статуса «метрополии».

#### *1.5. Колониальная эпоха: Турецкий период, Французский период*

Установлению турецкого владычества над арабским миром предшествовало столетие войн и политической нестабильности. В самом начале XV века в Сирию пришли войска среднеазиатских тюрков. Оборона мамлюков была сломлена войском Тамерлана. Дамаск был разрушен, а его сокровища вывезены в Самарканд. Сирийские исследователи определяют эпоху тюркского владычества над территорией нынешней Сирии как «монголо-турецкий период». В начале XVI века Сирия и целый ряд других арабских территорий, включая Египет, попали под власть Османской империи.

Со времени разрушения арабской государственности в сирийской музыке и в музыкальных культурах многих арабских стран начинается период остановки развития, консервации «своего» искусства в условиях новой доминирующей тюрко-турецкой культуры. Данная ситуация сохранялась вплоть до середины XIX века. Хотя, время от времени вспыхивали яркие явления в музыкальном искусстве, напоминавшие о былом расцвете арабской культуры, тем не менее, история со-

<sup>64</sup> Шамилли, Г. Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. С. 19-20.

хранила лишь единичные имена ярких арабских музыкантов. Примечательно, что их творчество было связано, в основном со свободной от турецкого владычества Андалусией. Например, Мухаммед Хайк, оставивший сборник песен с комментариями, в которых автор изложил правила их певческого исполнения.

В период Османской империи значительно усилились позиции ортодоксального ислама в жизни колонизированных арабских народов, вновь, как много веков назад, на заре ислама, усилилась тема «недозволенности» музыки и, соответственно, усилилось давление на художественное творчество.

Лишь с середины XIX века в Сирии и в других арабских странах можно говорить о некотором подъеме культурной жизни. В это время в Сирии, как и во многих других странах Ближнего и Среднего Востока, начинается активизация национального самосознания.

Проявившаяся в XIX веке ситуация пробуждения национального самосознания возникла в типичных условиях противостояния официальной государственной культуры турецкой империи и местных традиций. Культурная оппозиция проявлялась даже на уровне языка – в официальных учреждениях арабский язык был заменен турецким. Это привело к вытеснению арабского языка, литературы, письменности на периферию официального государственного развития и сильно сказалась на системе подготовки квалифицированных кадров во всех областях государства. Лучшие специалисты, ученые оказывались в турецких городах, имелись случаи принудительного переселения видных деятелей науки и культуры в Турцию, в первую очередь в столицу империи Стамбул. Ситуация периферийного положения арабского языка продолжалась довольно долго и не могла не повлиять на уровень литературного и научного арабского языка. Примечательно, что арабское письмо (грамматика и каллиграфия), а также основы арабской теории музыки преподавались лишь местными шейхами в религиозных кружках, ставших основой для системы гражданских школ. Такие «гражданские школы» (*кататибы*) выполняли функцию сохранения арабской традиционной культуры и местных традиций, которые все более четко оформлялись в оппозиционную национально-культурную линию.

Одним из главных симптомов активизации национальной культурной жизни стало новое светское искусство, ориентированное с одной стороны, на местные традиции, а с другой, на городскую коммуникативную ситуацию новоевропейского типа. Появляется интерес к музыкальному театру, к музыкальным клубам и к концертной практике. Интерес к концертному исполнению музыки отразился в распространении чисто инструментальных музыкальных жанров *такасим*, *башираф*, *мауаль*, а так же *вокального мувашишаха*.

Во второй половине XIX века в музыкальной культуре Сирии выдвигается такая значительная фигура как *Абу Халиль Аль-Каббани* (1833 или 1841, Конья – 1902 или 1903, Дамаск)<sup>65</sup>.

После долгого перерыва на территории Сирии пишется новый музыкально-теоретический трактат под названием «Шхабский трактат о музыке», автором которого выступил Михаил Машшах.

В начале XX века в годы антитурецких восстаний возник новый жанр – *патриотическая песня*. Патриотическая песня до настоящего времени остается очень популярным жанром в Сирии.

Таким образом, к концу турецкого периода начали активно заявлять о себе ростки новой сирийской музыкальной культуры, ориентированной на местные традиции, на тесную связь с арабским языком (вокальный мувашишах). Эти тенденции получили в дальнейшем свое активное развитие.

В сентябре 1918 году на юге Сирии начались восстания против османского владычества. К концу года турки были разгромлены и изгнаны из страны. В Дамаск вошли сирийские войска под командованием эмира Фейсала ибн Аль-Хусейни, который в 1920 году был провозглашен королем Сирии, а затем Иордании и Ирака. Но очень скоро король был вынужден оставить правление, потому что в этом же году французские войска, разгромив сирийские патриотические отряды, заняли Сирию. В 1922 году по решению Лиги Наций бывшие сирийские владения Османской империи были разделены между Великобританией (получивший под свое управление Иорданию и Палестину) и Францией (получившей

<sup>65</sup> О творчестве Аль-Каббани будет сказано подробнее во Второй главе диссертации.

управление над современной территорией Сирии и Ливана). Французское управление осуществлялось по так называемому «мандату Лиги Наций». В 1941 году Франция предоставила Сирии независимость, сохранив свое военное присутствие до окончания Второй мировой войны. В 1946 году французский военный контингент был эвакуирован из Сирии<sup>66</sup>.

Для развития искусства с приходом французов начался новый этап. Французская администрация способствовала формированию и развитию современных институтов культуры (от учебных заведений до радиостанций и кинематографа). В целом, французский период характеризовался ослаблением контроля над обществом и его культурой со стороны властей и ортодоксального ислама. Процесс возрождения национальных форм музыки, начавшийся в турецкий период, лишь усилился, получив новые импульсы в плане свободы творчества.

Как это часто бывает в условиях поликультурной коммуникации<sup>67</sup>, в XX веке в арабском мире актуализировался вопрос о сохранении и развитии арабской музыки. Идеи панарабизма приобрели широкое распространение и способствовали укреплению культурных связей между арабскими странами.

Показательным и заметным событием для арабских стран стал состоявшийся в 1932 году в Каире Конгресс арабской музыки, на котором обсуждались пути ее развития. В Конгрессе приняли участие практически все известные музыканты и теоретики арабского мира тех лет, в том числе Саид Дервиш, который специально для этого случая написал книгу «Настоящая теория в чтении музыки» («*Al-nazariya al-assasiya fi kiraat al-musiki*»). На Конгрессе была поднята основная проблема арабской музыкальной теории – проблема звукоряда и ладов. По этому поводу шли бурные дискуссии, которые разделили ученых на два противоположных лагеря: некоторые считали основным 12-ступенный звукоряд, а другие 17–22-ступенный. Для музыкальной практики «основной» звукоряд был условным. Специальная комиссия Конгресса в итоге приняла решение о равномерной темпера-

<sup>66</sup> См. об этом подробнее: Медведко, С., Осипов, Д. Сирия : шаг за шагом. С. 52-60.

<sup>67</sup> Закономерности развития и функционирования национальных культур в условиях XX века отражены, например, в кн.: Дулат-Алеев, В. Р. Текст национальной культуры: Новоевропейская традиция в татарской музыке. Казань : КГК, 1999. 244 с.



ции в четверть тона. Кроме темперации признавались четыре главных макама: *раст*, *баят*, *сига* и *саба*. Все остальные ладо-звукоряды трактовались как производные от главных макамов<sup>68</sup>. Сирийские музыканты и теоретики были против этого заключения и пытались доказать ошибочность этой версии. В дальнейшем вопрос структуры и классификации арабских ладов еще не раз становился предметом обсуждения<sup>69</sup>.

И Конгресс арабской музыки, и активизация музыкально-общественной жизни, новые формы художественного творчества – все это стало проявлением ожидаемого возрождения культуры арабских стран, которые вплотную подошли к осознанию с одной стороны своей культурной общности, а с другой – к необходимости развития собственной национальной культуры. Эти процессы получили активное развитие уже во второй половине XX века.

Таким образом, французское правление в Сирии принесло с собой усиление влияния современных («новоевропейских») структур культурного развития. Новоевропейская традиция вступила во взаимодействие с традициями общеарабской и сирийской культуры, определив своеобразие сирийского музыкального искусства на дальнейших этапах его развития.

В XX веке относительно развития культуры в целом и музыкального искусства в частности уже можно говорить о преобладании национально-государственных особенностей над общеарабским путем развития: «В обстановке экономического и политического возрождения арабских стран, в условиях образования независимых арабских государств формируется современная арабская культура, в т. ч. музыкальная, преимущественно в рамках каждой из арабских стран»<sup>70</sup>.

Следующим историческим этапом для Сирии стал период национального возрождения.

<sup>68</sup> См. об этом подробнее: Рафийя, И. История арабской музыки. 2006. Рукопись.

<sup>69</sup> В конце XX века была принята новая классификация макамов, которая используется в арабских странах и в наши дни.

<sup>70</sup> Виноградова, О. А. Арабская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 1. С. 188.

## §2. Современное бытование традиционной музыки

Ведущим жанром народного искусства на Востоке была и остается песня. Первоначально песни не записывались и передавались механизмом устной традиции, что закрепляло их этно-региональную специфику. Когда собиратели песен стали записывать и систематизировать образцы древнего искусства, они обеспечили образцам этно-регионального фольклора функционирование в современных условиях, в том числе возможность бытования вне своей исконной территории и вне круга своих традиционных носителей, а также возможность репрезентировать национальную культуру в целом. Поэтому неслучайна популярность наряду с музыкой национальных композиторов сборников фольклорных песен и исследований традиционной музыки. Например, таких как книга «Арабская песня» Самима Шарифа<sup>71</sup>. Так традиционная музыка становится важнейшим фактором развития современной национальной культуры.

Сирийские народные песни, сохраняющиеся в обиходе до настоящего времени, достаточно разнообразны. В первую очередь, это лирические, свадебные, трудовые, религиозные жанры, а также песни, связанные с верховой ездой.

Наиболее широк жанрово-стилевой диапазон, пожалуй, у лирических песен, которые выступают наиболее популярным жанром современной народной и светской профессиональной музыки<sup>72</sup>. По своему музыкальному складу лирические песни наиболее сложны и многообразны. Для них характерны умеренный темп и четкая метрическая основа, создаваемая сопровождением ударного инструмента. Ритмика же лирических песен отличается гибкостью, местами существенно отходя от ведущей метрической канвы. Господство одноголосного пения и пения в унисон определило характер арабской музыкальной традиции (и теории) с древнейших времен до современности.

<sup>71</sup> صميم الشريف. الأغنية العربية. دراسة، سوريا (Samim, Al-Sharif. Al-oughniya al-arabiya. Syria : Study, 1981. 294 p.).

<sup>72</sup> Популярная музыка в Сирии описана в одноименном труде крупнейшего сирийского исследователя музыкальной культуры Аднана Бен Зуреля (عدنان بن ذريل. سوريا. الموسيقى في سوريا. Adnan, Ben Thureil. Al-musiqa al-shaabeya fi Syria. Syria, 1969. 364 p.).

К лирическим можно отнести следующие традиционные жанры, бытующие с давних времен:

- *Касыда* – в переводе с арабского «поэма», эта форма песенного искусства существует со времен Аббасидов;
- *Мауаль* – лирико-философская поэма импровизационного характера, жанр средневековой арабской музыки;
- *Мувашишах* – жанр, средневековой арабской вокальной поэмы, возникшей на основе андалусийской музыкальной традиции;
- *Тактука* – небольшая песня развлекательного характера;
- *Угния шабия* – народная песня бытового характера, имеет простое мелодическое и метро-ритмическое строение;
- *Ухзужа* – патриотическая песня-приветствие, исполняемая при возвращении солдат с войны.

Показательно, что распространенные в современной практике жанры коренятся в разных районах Сирии, в разных исторических эпохах, и в разных жанрово-стилевых пластах традиции. Однако они функционируют в едином общем массиве традиционного наследия и в таком качестве получают преломление в творчестве профессиональных музыкантов, в том числе композиторов письменной академической традиции. Некоторые жанры особенно важны в аспекте их функционирования в качестве основы композиторского творчества в XX веке.

Очень значительное место в сфере творческих интересов современных музыкантов занимает *мувашишах*. Он является самым распространенным и любимым жанром у сирийцев, особенно в городе Алеппо (Халебе). Кроме того, мувашишах представляет очень мощную линию традиции, связанную с подлинным творческим расцветом арабского музыкального искусства.

Точное время возникновения этого жанра не установлено, но, по утверждению И. Р. Еолян в творчестве *Абада аль Казаз* (XI век) мувашишах уже приобретает «классический вид»<sup>73</sup>. Предполагается, что большую роль в его развитии сыграли бродячие певцы. Некоторые исследователи отмечают, что мувашишах

<sup>73</sup> Еолян, И. Р. Традиционная музыка арабского Востока. М. : Музыка. 1990. С. 45

произошел от нубы<sup>74</sup>. Он пишется на литературном и разговорном языках и относится не только к вокальной музыке, но и применяется в инструментальном музицировании. Первоначально на первом месте был текст и лишь на втором – музыка. Позже с развитием этого жанра, поэзия и музыка стали играть равнозначные роли. В Сирии вокально-инструментальный мувашшах приобрел широкую популярность в Андалусийский период, но особую роль он стал играть в Османскую эпоху, когда стал основным жанром национального музыкального творчества, противопоставляемого официальному искусству Османской империи. Свое значение мувашшах сохранил и по сей день.

Мувашшах имеет несколько структурных разновидностей: классический, «цепной», серийный.

*Классический мувашшах* состоит из четырех компонентов:

- 1) *даур* – куплет (А)
- 2) *даур* – куплет с небольшими изменениями (А<sub>1</sub>)
- 3) *хани* – припев (В)
- 4) *гитаа* – кода (С)

Куплеты (А, А<sub>1</sub>) и окончание (С) имеют структурную связь. Они заканчиваются одинаковым слогом, связаны единым ритмом, и мелодическими арками. В припеве может произойти смена тональности, ритма и мелодии. Схема выглядит следующим образом: А В А<sub>1</sub> В С. Чаще всего классический мувашшах пишется в размерах 10/8, 13/8, 12/4.

*Цепной мувашшах* так же состоит из четырех частей, которые исполняются по очереди друг за другом:

- 1) *даур* – куплет (А)
- 2) *хани* – припев (В)
- 3) *даур* – куплет (А)
- 4) *хани* – припев (В)

---

<sup>74</sup> Нуба («круг») – многочастная циклическая вокально-инструментальная композиция, исполнявшаяся в строгом законченном временном цикле, «круге».

*Серийный мувашишах* состоит из трех куплетов с припевами, где они поочередно чередуются (А В А<sub>1</sub> В А<sub>2</sub> С). Пишется в размерах 3/4, 7/8, 9/8. Как и в классическом мувашишахе, во всех куплетах сохраняется ритм, размер, мелодия, а отличается только стихотворный текст, но в припевах эти параметры музыкального языка изменяются<sup>75</sup>.

Сохраняется в условиях современного бытования и традиционное различие «нескольких видов пения:

- *Такиль* – «тяжелое» пение – это сольное пение, характеризующееся широким применением мелизматического украшения мелодики, имеет сложное метро-ритмическое строение;
- *Хафиф* – «легкое» пение с опорой на регулярную метрику;
- *Асра* – «быстрое» пение – обычно это ансамблевые песни, для которых типична регулярная метрика, обусловленная танцем»<sup>76</sup>.

«Из традиционных танцевальных жанров в Сирии популярностью среди населения пользуется танец *дабке*»<sup>77</sup>. танец в быстром темпе с элементами «притоптывания», распространенный в прибрежных районах Египта, Ливана, Сирии, Палестины (то есть в Восточном Средиземноморье – Леванте). «Дабке исполняется в оживленном темпе и юношами, и девушками. Известны многочисленные разновидности дабки: *шейхания, аланда, нада* и другие. Песни, сопровождающие эти танцы, обычно имеют форму *касыды* (запевает шаир, а хор подхватывает последние строфы и аккомпанируя себе и хлопая в ладоши). Обычно этот танец сопровождает ударный инструмент *дарбукка*, иногда к нему добавляются *най, мизмар, дафф*»<sup>78</sup>.

Кроме дабке, в Сирии «популярен также танец *самах*. Он исполняется девушками в более медленном темпе, чем дабке. Самах сопровождают те же инструменты, но иногда к ним может присоединиться *рабаба*»<sup>79</sup>. Контраст быстрого и

<sup>75</sup> См. об этом подробнее: Adnan, Ben Thureil. Al-musiqa fi Syria. 1969. 147 p

<sup>76</sup> Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 33.

<sup>77</sup> Там же. С. 33.

<sup>78</sup> Там же. С. 33.

<sup>79</sup> Там же. С. 33-34.

медленного танцев (условно – дабке и самах) будет одним из распространенных образно-драматургических приемов у сирийских композиторов письменной академической традиции.

«Известностью пользуются танцы *аль сиюф* («танец с мечами»), бедуинские танцы – *хадуни, аля далсуна, зарзауи, абаляля* и другие.

В Сирии широко распространены музыкальные инструменты, характерные для многих арабских стран: *уд* (арабская лютня), *канун* (78-струнная цитра), *скрипка* (в арабском строе), *нашаткар* (лютня с металлическими струнами), *най* (тростниковая флейта). Многочисленны ударные инструменты – *мизхар* (барабан, мембрана которого крепится к большой раме), *кус* (большой котлообразный барабан), *тар* (круглый бубен), *дарбукка* (продолговатый барабан с одной мембраной), *нажара* (малые литавры), *дафф* (бубен), *табл* (парные литавры, скрепленные вместе). В традиционной музыке инструменты выполняют аккомпанирующую функцию. Они либо дублируют вокальную партию, либо подчеркивают ритмические акценты»<sup>80</sup>.

Основными традиционными арабскими музыкальными инструментами являются, сохраняющими свои позиции в музыкальной практике в Сирии, выступают рабаба, уд, канун, най, дарбукка. (Приложение Б. Иллюстрации 1, 2, 3, 4, 5).

Появление уда относится к третьему тысячелетию до н. э. Точное происхождение этого инструмента неизвестно, одни источники утверждают, что он возник в Египте, а другие – в Иране. «В VII – X веках, в период, который в арабском мире носит название Исламской цивилизации, уд был причислен к самым совершенным инструментам»<sup>81</sup>. Можно сказать, что уд является «королем»<sup>82</sup> среди традиционных инструментов в Сирии.

При раскопках французских экспедиторов в городе Огарет в 1948 году, был найден инструмент, который явился предшественником скрипки. Он получил на-

<sup>80</sup> Там же. С. 34.

<sup>81</sup> Ришмави, Ода. Уд в современной палестинской инструментальной культуре // Музыка народов мира: Проблемы изучения. М. : Московская консерватория. 2008. Вып. 1. С. 409.

<sup>82</sup> Тума, Х. Х Об арабской музыке // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М. : Советский композитор, 1987. С. 142.

звание *рабаба*. Первоначально инструмент состоял всего из одной струны, позже к нему добавили еще одну струну. Исполнитель играл или щипковым, или смычковым способом<sup>83</sup>. Видимо, сходство с рабабом обусловило широкое распространение среди музыкальных инструментов *скрипки*, используемой в ансамблевом и сольном музицировании в арабском строе *d-a-d-a*. Параллельно в практику во второй половине XX века вошла европейская скрипка. Рабаба и скрипка чаще всего используются в качестве аккомпанирующего инструмента в сольной вокально-инструментальной импровизации *такасим*.

Одним из самых совершенных восточных музыкальных инструментов считается *канун*. Время его появления относится к Ассирийской эпохе (X век до н. э.). Канун – это разновидность гуслей, струны которого исполнитель перебирает особыми металлическими наперстками. В настоящее время на этом инструменте 78 струн тройного натягивания. Сохраняя свои позиции в профессиональном музицировании, канун в настоящее время достаточно ограниченно встречается в народном музыкальном быту.

При археологических раскопках было установлено, что очень популярный до настоящего времени духовой инструмент *най* (род флейты) существовал еще в каменном веке (V век до н. э.), и он был сделан из глины. В настоящее время широко распространены как самодельные тростниковые инструменты, так и инструменты фабричного производства.

Из многочисленного семейства ударных инструментов наиболее универсальное применение имеет *дарбукка*. Этот небольшой барабанчик, похожий на широкогорлый кувшин, изготавливается сейчас в основном из металла, но нередко встречается и его традиционная форма из глины. Инструмент имеет одну мембрану и обладает высоким, достаточно чистым тоном.

Многие арабские инструменты позже распространились в Европе, но с измененными названиями<sup>84</sup>. Во второй половине XX века интерес к арабским тра-

<sup>83</sup> Здесь и далее сведения о музыкальных инструментах приводятся по: Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 32-37.; Рафийя, И. История арабской музыки. 2006. Рукопись.

<sup>84</sup> Так, например, уд – пишется на английском *lute*; канун – *canon*; лира – *guitar* и др.

диционным инструментам сильно возрос не только у этноинструменталистов, но и у западных композиторов.

В настоящее время этнографы выделяют в музыкальной культуре Сирии несколько регионов:

- Южный – города *Сувейда, Дараа*, часть *Кунейтры*;
- Центральный – *Хомс, Хама*;
- Северный – *Алеппо*;
- Дамаск, отличающийся от всех регионов своей неповторимой многокомпонентной культурой;
- Горные районы – *Гора Шейх*, находящаяся рядом с Голанскими высотами;
- Города морского побережья – *Латакия, Тартус*;
- Сирийский полуостров – *Хасеке, Дер Аль-Зор, Рака, Пальмира*.

Каждый из этих районов имеет свои характерные черты, проявляющиеся в манере пения, музыкального изложения, в особенностях стиля и жанров.

В южном регионе популярны военные песни и трудовые песни, заметны влияния бедуинской музыки. Широко распространен сольный жанр песни – *такасим* в сопровождении, как правило, *рабаба*, но иногда и *ная*. Город Сувейда богат песнями героико-патриотического содержания. Самые популярные жанры среди населения – это *жуфия*, *леуха*, *дабке* (песня с танцем), а также *мелодекламация* (чтение стихов) под музыку *рабаба*.

В центральном районе популярен вид речитативных песен – *шарги*. Он имеет несколько разновидностей, среди них особо популярен *алья ля шарги*, пишущийся в небольшом, обычно квартовом диапазоне и исполняемый в высоком регистре, где последняя строфа подхватывается хором, и каждая новая фраза начинается с импровизации солиста. Региональная разновидность *дабке* – песня-танец *дальона* – обладает неизменной мелодией при меняющемся словесном тексте.

В Хомсе и Хаме значительное место занимают песни лирического характера. В этих городах между исполнителями часто устраиваются соревнования. Состязаются парами: начинает один солист, который импровизирует стихи, а второй



исполнитель моментально должен подхватить импровизацию и продолжить. Мелодия на протяжении всего соревнования не меняется. Все внимание сосредотачивается на поэтическом тексте, который должен обязательно звучать на местном диалекте. Традиция музыкально-поэтических соревнований была заложена еще в эпоху халифата.

На музыкальное искусство северного района Сирии оказало влияние соседство с Турцией. В этой местности проживает большое количество алавитов, у которых популярны песни молодоженов, исполняющие шаирами. Они состоят из длинных фраз, поющих на одном дыхании.

В городе Алеппо наибольшее распространение имеют жанры: *мувашиах*, *кудуд*, *тактука*, *мауаль*. Очень популярна городская рафинированная музыка. В Алеппо приветствуется состояние «наслаждение музыкой» («*тараб*»), но не гедонистического, а экстатично-эзотерического характера (в суфийских традициях). Песни написаны в сложных формах с символическим, метафорическим текстом. Только профессионалы могли исполнить такую музыку. Город Алеппо богат талантливыми исполнителями, среди них *Сабах Фахри*. Этот певец, не имеющий профессионального музыкального образования, известен тем, что выиграл состязание между певцами-профессионалами, выступая без перерыва четырнадцать часов!

В столице – Дамаске – популярны повседневные (бытовые) городские песни, лирического характера в основном исполняемые женщинами. Разделение песенного репертуара между мужчинами и женщинами в Дамаске проявляется более остро, чем в других городах. К мужским жанрам относится, например, *мелавуи* – религиозная песня. Песни исполняются коллективно, но в коллективе всегда есть ведущий певец.

Широко распространен среди населения жанр *тактука*. Обычно это песня с любовной тематикой. В ней при мужском исполнении воспеваются не физическая красота девушки (внешность), а ее материальные достоинства (одежда). При женском исполнении девушки поют о женихе, которого никогда не видели, так, будто

знают его очень близко. Очень популярны в Дамаске свадебные песни – *заффи* (для невесты) и *арада* (для жениха).

В горных районах встречается архаический тип пения *жазаль*. Эти песни строятся на опевании одного звука (в этом, вероятно, в свое время сказалось влияние византийской псалмодии). Такой тип пения может быть разного характера: иногда повествовательного, с рассказом об исторических событиях, а иногда дидактического или символического характера. Кроме *жазаль*, популярны *атаба*, *мижана*, *дабке* лирического содержания.

В морских районах популярны *мауаль*, *угния*, *дабке*, трудовые песни ловцов жемчуга, а также рыбаков. Обычно это песни бытового содержания, рассказывающие о тяжелом труде людей.

В жанрах Сирийского полуострова есть особенный диалект, сразу отличающий эту местность от другой. Этот стиль исполнения называется *жазрауви* («островной»). Диалект близок к иорданскому и иракскому. Кроме того, жители этого района поют с особенной неповторимой интонацией. Так как в этом районе проживает много этнически смешанных жителей, то и в музыке данного района Сирии отражается интонационно-стилевое смешение. Особенно ясно это видно на примерах смешения макамов.

Завершая обзор субкультур Сирии, отдельно следует отметить поликонфессиональность этой страны и развитую христианскую традицию. В 2000-е годы в Сирии христианство исповедовало почти 10% населения (официальные данные на 2008 год). Полиэтнические и поликонфессиональные традиции на территории Сирии имеют давнюю историю. Еще в XII веке на территории Сирии были образованы государства крестоносцев, просуществовавшие, правда, менее сотни лет. Однако традиции христианства на территории страны были и до крестоносцев, остались они и после.

Музыкальная практика христианской традиции, сохраняющаяся в Сирии, уникальна. Она представляет сирийскую ортодоксальную церковь<sup>85</sup>. Литургиче-

---

<sup>85</sup> «Сирийская служба представляет собой вид литургической драмы, где ведущий (солист) исполняет роль Христа, хор - ангелов. Полная литургия состоит из маанит (гимн в честь

ская христианская музыка до настоящего времени сохранилась в местах проживания христианских общин, в немногих действующих монастырях. Это Монастырь св. Токлы (Феклы) в районе Маалюля, церковь Святой Божьей Матери в Сейднаи. Маалюля уникальна тем, что служба в монастыре ведется на сурьянском (сирийском) диалекте арамейского языка, являющегося «одним из классических языков христианской письменности раннего Средневековья»<sup>86</sup>. Многие жители, проживающие в той местности, говорят на арамейском языке – языке самого Христа<sup>87</sup>.

Представленный в данной главе диссертации обзор основных исторических этапов и современных параметров музыкальной культуры современной Сирии продемонстрировал долгий и трудный путь развития культуры на территории этой страны. Культура Сирии находилась в различных, исторически изменчивых отношениях с другими странами и народами, неоднократно оказывалась перед угрозой «размывания» и ограничения развития. Несмотря на долгий исторический путь, строительство современной культуры началось достаточно недавно. И как всегда бывает у культур с неоднородным темпом развития, поиск баланса и условия взаимодействия между пластами многовековых традиций и активным «международным» языком современности стал одной из главных проблем при определении выбора путей развития современной музыкальной культуры. Индикатором этого развития выступило композиторское творчество, взявшее на себя функцию поиска и утверждения современного национального музыкального языка.

---

Всевышнего), кадишу (sanctus), благодарственных молитв, чтении из Евангелия и т.д.» (Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 34). В службе используются восемь гласов (кинто), два из которых выбирались для ежедневного чередования в течение одной недели.

<sup>86</sup> Акопян, А. Е. Классический сирийский язык / Пер. с арм. А. Е. Акопяна. М. : АСТ-ПРЕСС СКД. 2010. С. 5.

<sup>87</sup> Образцы христианской литургической сирийской мелодики приведены в Приложении А. Рисунок 1, 2. Христианские скульптуры в Маалюле см.: Приложение Б. Иллюстрации 6, 7.

**Глава 2.****СТАНОВЛЕНИЕ КОМПОЗИТОРСКОЙ МУЗЫКИ  
ПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИИ: ТВОРЧЕСТВО СИРИЙСКИХ  
КОМПОЗИТОРОВ 1950 – 1980-х ГОДОВ****§1. Период национального возрождения:  
предпосылки возникновения композиторской музыки  
и развитие музыкальной культуры в 1950–1980-х годах***1.1. Предпосылки формирования сирийского национального музыкального искусства*

Подъем национального самосознания у многих народов Ближнего Востока пришелся на вторую половину XIX – начало XX века. В Сирии он совпал с «турецким периодом» истории. Политика османского государства выстраивалась так, чтобы образование было преимущественно централизованным. Представители местных элит направлялись на учебу в Стамбул и другие крупные центры Турции.

В Турции обучались и многие сирийские музыканты того времени. С одной стороны, это позволяло овладеть какими-то международными нормами профессионального искусства. Но, как было справедливо отмечено: «Музыка на арабском Востоке считалась не столько искусством, сколько ремеслом. В любой стране мусульманского мира она сохраняла тесную связь с народной музыкальной практикой, с фольклором, с опытом игры импровизации на традиционных инструментах. В арабо-мусульманском мире в музыкальных школах – меджлисах, в некоторых медресе (духовных учебных заведениях) специально готовили певцов-декламаторов, которые, в отличие от чтецов Корана, осваивали более свободную манеру песенного исполнения и могли исполнять светские музыкальные произведения»<sup>88</sup>. Именно поэтому по возвращению на родину успех в то время сопутст-

---

<sup>88</sup> Каяк, А. Б. Процессы взаимодействия музыкальных культур в арабо-мусульманском мире. Вып. 2. С. 52.

воват тем, кто старался придерживаться традиций не «османской», а сирийской музыки. Как, например, *Али Дервиш*.

Али Дервиш – выдающийся музыкант, композитор и теоретик, получивший музыкальное образование в Стамбуле. У себя на Родине, в Сирии он получил широкое признание: он считается создателем арабской оперетты и кукольного театра в Сирии. Эти жанры в то время находились на переднем крае национального искусства, позволяли использовать народные мелодии своего региона. Важно, что Али Дервиш одним из первых в XX веке начал собирать и издавать дамасские и алеппские *мувашиахи*. Тем самым музыкант заложил основы формирования письменного корпуса сирийской музыкальной традиции, ее «Текста национальной культуры»<sup>89</sup>.

Вторая половина XIX века ознаменована оживлением общественно-музыкальной жизни. Это выразилось в создании музыкально-театральных трупп, музыкальных клубов (становившихся концертной площадкой для новых светских форм концертного музицирования). Значительную роль в формировании общественного восприятия музыкального искусства сыграли учреждения музыкального образования. «В 1870 году в сирийском городе Алеппо по инициативе известного музыканта *Мустафы Аль-Башнака* была открыта музыкальная школа, в которой все желающие обучались пению и игре на традиционных сирийских инструментах»<sup>90</sup>. Это событие стало важным импульсом для дальнейшего развития сирийской музыки как самостоятельной национальной традиции: у сирийской музыкальной культуры появился свой профессиональный центр.

Мустафа Аль-Башнак был деятелем музыкального театра и музыкального образования, но его так же можно определить и как актера, и как арабского композитора устно-профессиональной традиции. В 1860-х гг. он работал в качестве режиссёра драматического театра в Дамаске. Позднее сотрудничал с сирийским писателем *Фарахом Антуном*, совместно с которым создал музыкальный театр. Именно музыкальный театр взял на себя функцию «авангарда» национально-

<sup>89</sup> Термин В. Р. Дулат-Алеева.

<sup>90</sup> Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 35.

регионального искусства. Аналогичную картину можно констатировать и других арабских странах – соседях Сирии. С театральной сценой и жанром «музыкальной комедии» или «арабской оперетты» были связаны крупные деятели арабского музыкального искусства, постепенно приобретающего персонифицированные характеристики. Это, например, крупнейшая фигура ближневосточной устно-профессиональной композиторской традиции того времени – *Абу Халиль Аль-Каббани*<sup>91</sup>.

Абу Халиль Аль-Каббани (1833 – 1903) родился в турецком городе Конья. В 1860-х годах был режиссером драматического театра в Дамаске, сотрудничал с писателем Фарахом Антуном. Создал собственную труппу музыкального театра, которая работала в Сирии, а затем в Египте. Автор многочисленных музыкально-сценических и инструментально-ансамблевых сочинений, мувашшахов. Умер в Дамаске.

Основная часть творческого наследия Аль-Каббани – это музыкально-театральные сочинения. Интерес к музыкальному театру, в первую очередь, к жанру «музыкальной комедии» был характерен не только для Сирии, но и для ее соседей в эпоху подъема национального самосознания. Обновленный музыкальный театр пользовался успехом и в Египте, и в Ливане. В известной мере он выступал «оппозицией» имперскому османскому искусству, символизируя самобытность национальной культуры.

Для арабских музыкантов и второй половины XIX века, и двух предыдущих веков было характерным заимствование некоторых элементов из турецкой музыки. Каббани был яростным противником турецких заимствований, считая, что они препятствуют развитию сирийской музыки, лишают ее самобытности. Идейные позиции Аль-Каббани поставили его в оппозицию к протурецкому руководству страны. Власти чинили различные препятствия его деятельности, вплоть до за-

---

<sup>91</sup> Здесь и далее сведения о музыкальных деятелях Сирии приводятся по: Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 35-37.; Рафийя, И. История арабской музыки. 2006. Рукопись.; Al-Haitham, Masri. Muwashahat Abou Khalil Al-Qubbani. Syria, 1991. 146 p.

претов постановок спектаклей. В результате Аль-Каббани вместе со своим театром был вынужден эмигрировать в Египет.

На рубеже XIX-XX веков после долгого перерыва стали вновь выдвигаться крупные деятели сирийской музыкальной культуры, имена которых сохранила история. Помимо уже названных Али Дервиша, Аль-Башнака, Аль-Каббани, это, например, такие музыканты как *Ахмед Акиль*, *Салех Аль-Жазбе* и последователи Аль-Каббани в других арабских странах *Салям Аль-Хигази* (Египет), *Мухаммед Лагреби* (Тунис).

Большинство музыкальных деятелей того времени, подобно Аль-Башнаку, по оставшейся от Средневековья традиции устного профессионализма были и авторами, и певцами, и инструменталистами, и актерами, и педагогами одновременно. Продолжилась и трактатная традиция осмысления музыкального искусства. В числе авторов музыкально-теоретических трудов конца XIX – начала XX вв. были сирийцы *Михаил Аллаверде*, *Али Дервиш*, *Магди Аль-Укейли*, *Тауфик Ас-Сабах*.

В начале XX века все более распространенной становилась практика концертного исполнения традиционных музыкально-поэтических жанров – *касыд*, светских *мувашшахов*. Авторские касыды и мувашшахи обретали широкую популярность. Среди наиболее ярких авторов и исполнителей того времени в Сирии *Амар Аль-Бадж*, *Ахмед Убри*, *Камиль Шембир*.

Традиции устно-профессионального творчества в области музыкального театра и мувашшахов в первой половине XX века в Сирии развивались под сильным влиянием крупнейшего деятеля арабского музыкального искусства того времени, египетского певца и автора *Сауда Дервиша*. Процесс персонализации музыкального творчества усиливался. В области инструментальной музыки тоже выделились сирийские авторы и исполнители *Абд Аль-Лятиф Ан-Набки*, *Фуад Хассун*, *Фуад Махфуз*, *Фарид Сабри* и другие музыканты.

Однако в условиях XX века говорить о национальной музыкальной культуре без письменного композиторского творчества было все труднее. В колониальный период эта проблема «заглушалась» общим оживлением культурной жизни, которое принесла с собой европейская администрация в англо-французский пери-

од. В это же время предпосылки формирования национальной композиторской музыки сложились окончательно и реализовались сразу после обретения Сирией независимости.

Как отметил исследователь арабской музыки Ахмед Субхи Рифаи: «Долгое время арабские страны пребывали в колониальной зависимости, что не способствовало активному развитию музыкального искусства. Лишь недавно с колониальной зависимостью было покончено, открылась возможность активно развивать национальную культуру. Но если бы арабская музыка начала теперь развиваться, опираясь лишь на свои внутренние возможности, отказавшись от естественного взаимодействия с другими музыкальными культурами, она значительно обедняла бы возможности своего прогресса. Совсем иначе может пойти развитие арабской музыкальной культуры на основе творческого освоения достижений музыки разных стран и народов, и прежде всего – европейской»<sup>92</sup>.

### *1.2. Становление сирийской государственности и создание основных институтов академической музыкальной культуры*

Сирия получила независимость от Франции формально еще в сентябре 1941 года. Но до конца Второй мировой войны французские войска оставались на ее территории, а в январе 1945 года Сирия объявила войну Германии и Японии. Французский военный контингент был полностью выведен с территории Сирии в 1946 году. Таким образом, в 1946 году Сирия обрела фактическую государственную независимость<sup>93</sup>. С этого времени началась новая страница истории, которую можно определить, как эпоха национального возрождения.

Однако процесс становления государственности продолжался еще много лет и был отмечен неожиданными историческими поворотами. В 1958 году, например, Сирия и Египет объединились в одну страну – Объединенную Арабскую Республику (со столицей в Каире). Этому способствовала популярность панара-

---

<sup>92</sup> Рифаи, А. С. К вопросу об использовании европейской композиторской техники в арабском профессиональном творчестве. С. 2.

<sup>93</sup> См. об этом: Медведко, С., Осипов, Д. Сирия : шаг за шагом. С. 59-60.



бизма в те годы. Но уже в 1961 году Сирия вновь объявила о своей независимости, которую Египет признал, и конфедерация распалась.

Страна стала называться Сирийская Арабская Республика (*Аль-Джумхурийя Аль-Арабийя Ас-Сурийя*) (الجمهورية العربية السورية).

С 1970 года в Сирии установилось единовластие, страну возглавил *Хафез Аль-Асад*. Страна стала одним из главных союзников СССР на Ближнем Востоке. Установившаяся при Хафезе Асаде государственная система сохраняется и в XXI веке, с 2000 года страной руководит его сын *Башар Аль-Асад*.

Во второй половине XX века, в условиях государственной независимости и национального возрождения, развитие сирийской музыкальной культуры стало очень интенсивным. Важнейшим показателем развития культуры является создание инфраструктуры, необходимой для ее «трансляции» в условиях современности. Формирование различных институтов, обеспечивающих условия для культурной коммуникации, во второй половине XX века стало в Сирии одной из приоритетных задач развития страны.

Создание новых учреждений в сфере культуры и творческих коллективов началось уже в первой половине XX века, в период французского протектората. Однако оформиться в институты национального значения, интегрированные в общие направления развития национальной культуры, они смогли лишь во второй половине XX века.

Театр, ставший одним из флагманов национальной культуры еще в османский период, получил в эпоху независимости мощные импульсы для бурного развития. Впервые в истории арабского театра был создан театральный коллектив под руководством *Абдулла Латифа Фатхи*, который в 1946-1947 гг. в Дамаске представил публике спектакли на сирийском диалекте<sup>94</sup>. В 1956 году появился полупрофессиональный свободный театр под руководством *Рафика Джабри*, *Назара Фуада* и *Тауфика Ал-Атари*, который ставил одноактные спектакли социальной тематики. В это же время в Алеппо начал работать «Народный театр», где

<sup>94</sup> Здесь и далее сведения о театрах, учебных заведениях, оркестрах представлены по: URL : <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/102/589.htm> (дата обращения 07.10.2018).; Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 35-37.

выступали известные актрисы Сара и Сана *Дабси*, а в 1957 была создана народная труппа пантомимы.

Большим событием в культурной жизни Сирии стало открытие Арабского национального драматического театра в Дамаске. В его труппу вошли режиссеры *Али Аклян Арсан* и *Асад Фидда*, получившие образование на Западе, а с 1971 года режиссер Александр Кинни, окончивший Государственный институт театрального искусства им. Луначарского (ныне ГИТИС) в Москве. В репертуаре театра помимо арабских пьес (например, «Поле и дождь» Хусейна Хамзи) широко представлены европейские и русские классические и современные пьесы (например, «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского).

Большую популярность завоевал сатирический театр «*Ash-Shauk*» («Колочка»). В настоящее время в Дамаске работают так же Военный театр, Театр сатиры им. Дуред Ляхама, Национальный театр, Театр масок и кукол.

Для кадрового обеспечения театров и повышения уровня исполнительского мастерства в Дамаске был создан Высший институт театральных искусств. В нем преподаются все профилирующие дисциплины – актерское мастерство, сценическая речь, даются уроки музыкально-ритмического воспитания. Искусству театра в Сирии, как и музыкальному искусству, уделяется серьезное внимание, как одному из важнейших средств трансляции культурных ценностей. Кроме того, следует отметить, что по традиции, театральное и музыкальное искусство тесно связаны друг с другом.

Большое значение для развития музыкальной культуры в любой стране имеет система музыкального образования. В 1950 году в Дамаске был основан Восточный институт музыки<sup>95</sup>, в 1962 году на базе Института открылись новые факультеты, и ректором стал крупнейший деятель музыкальной культуры Сирии эпохи независимости – композитор *Сольхи Аль-Вади* (1934–2007). По инициативе Аль-Вади было сформировано два отделения: национальной музыки и европейской музыки. В вузе были сформированы и новые факультеты: фортепианный,

<sup>95</sup> В 1962 году был переименован в Дамасскую консерваторию; в 1991 году в Высший институт музыки. Далее в работе будет использоваться современный вариант названия – Высший институт музыки.

струнный, восточного пения, классического пения. Ректор пригласил в Дамаск ряд российских специалистов, которые продолжали работать в Институте и в XXI веке<sup>96</sup>.

При Институте были созданы первые в Сирии ансамбль скрипачей, ансамбль виолончелистов, камерный оркестр и симфонический оркестр. Основателем и первым руководителем всех творческих коллективов академической музыки был Сольхи Аль-Вади.

В 1963 году на базе Института музыки был создан филиал в городе Алеппо (руководитель *Хашем Фанса*), состоящий также из двух отделений – национальной музыки и западной музыки. Отделение западной музыки было представлено кафедрами струнных инструментов и фортепианного. Институт в Алеппо готовит педагогов для музыкальных и общеобразовательных школ.

В настоящее время в каждом городе Сирии есть музыкальные школы (*махат-араби*), в которых могут обучаться все желающие. Музыкальные школы также готовят педагогические кадры творческого профиля для общеобразовательных школ (Приложение Б. Иллюстрация 8).

Большую роль в популяризации музыкальной культуры сыграло *Главное управление радиовещания и телевидения*. Национальное радиовещание начало работу в 1950 году и располагало центрами в Дамаске и Алеппо. В 1960 году начались трансляции национального телевидения Сирии. При Дамасском радио сразу были сформированы музыкальные коллективы: Арабский оркестр (с участием скрипок в арабском строе, виолончелей и контрабасов), Государственный фольклорный ансамбль, Хор Дамасского радио.

Современная музыкальная инфраструктура была построена в Сирии довольно быстро и позволяла развивать музыкальную культуру по двум основным направлениям: освоение норм мировой академической музыки и современное развитие региональных традиций арабской музыки. Для выполнения такой задачи

---

<sup>96</sup> В 2008 году в Высшем институте музыки было восемь факультетов: фортепиано, струнных оркестровых инструментов, деревянных духовых оркестровых инструментов, ударных инструментов, восточных инструментов, классического пения, восточного пения. В 2005 году в Институте было открыто отделение музыковедения.

были остро необходимы новые произведения, созданные сирийскими композиторами. Это показало бы практическое продвижение по пути развития национальной музыки.

Поскольку задачу объединения публики вокруг нового национального искусства могут решить только творцы новой музыки – композиторы – именно их творчеством определяются основные пути развития национальной музыки. Творческим лидером, возглавившим процесс формирования в Сирии современной музыкальной культуры, стал Сольхи Аль-Вади (صلحيالوادي)<sup>97</sup>.

## §2. Сольхи Аль-Вади

Сольхи Аль-Вади был не только крупным музыкантом, но и выдающимся организатором<sup>98</sup>. Сочетание этих качеств определило ту созидательную роль, которую он сыграл в процессе становления не только композиторской музыки письменной традиции, но и национальной музыкальной культуры в целом. «В Сирии его называли «Творцом культуры»<sup>99</sup>. Его талант, энергия, образованность позволили ему на несколько десятилетий занять место флагамена музыкальной жизни страны. Благодаря инициативной деятельности Сольхи Аль-Вади в Сирии появились музыкальные учебные заведения, симфонический оркестр, оперный театр, стали проводиться ежегодные музыкальные фестивали и концертные сезоны. Как педагог он воспитал целое поколение музыкантов. Сольхи Аль-Вади принадлежал к числу тех людей, которые могли воплотить свои взгляды в факты, а мечты в реальность.

<sup>97</sup> Встречаются так же транскрипции *Сулхи Аль Вади* (см.: Википедия [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%8C-%D0%92%D0%B0%D0%B4%D0%B8,%D0%A1%D1%83%D0%BB%D1%85%D0%B8> (дата обращения: 24.03.2017).); *аль-Уадди* (см.: Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 36.)

<sup>98</sup> Портрет композитора: Приложение Б. Иллюстрация 9.

<sup>99</sup> Краснова, Е. В. (Беляева, Е. В.) Творчество композиторов Сирии: диалог Востока и Запада // PAX SONORIS: история и современность (Памяти М. А. Этингера). 2008. Вып. III. С. 132.

Творчество и музыкально-общественная деятельность Сольхи Аль-Вади ранее не были описаны в отечественной и зарубежной музыковедческой литературе. Первым и пока единственным примером музыковедческого освещения этой крупной творческой фигуры стала статья автора диссертации<sup>100</sup>.

### *2.1. Биография*

Сольхи Аль-Вади родился в 1934 году в Багдаде. Его отец был родом из Ирака, а мать – из Иордании. В 1935 году семья переехала в Сирию, в Дамаск. Сольхи нес в себе культуру нескольких арабских стран: он хорошо знал традиционное искусство Ирака, Иордании, Сирии; ни одна из этих стран не была для него чужой. Это было важным обстоятельством, учитывая специфику внутренних связей внутри арабской культуры и вместе с тем специфику различий региональных традиций.

Многие будущие качества Сольхи были сформированы семьей. Композитор происходил не просто из высокообразованной, но и из высокопоставленной семьи государственных деятелей арабского Ближнего Востока<sup>101</sup>. Его родители уделяли большое внимание воспитанию и образованию детей, отдавая наибольшее предпочтение музыке и литературе. Поэтому Сольхи обучался одновременно в музыкальной и общеобразовательной школах в Дамаске. «Твердо решив стать музыкантом, он поступил в Александрийскую консерваторию в Египте на факультет струнных инструментов. После завершения консерватории его, как одного из лучших студентов, направили в Лондонскую Королевскую академию музыки. В Великобритании он обучался с 1953 по 1960 годы: изучал композицию и симфоническое дирижирование, а также продолжал заниматься на скрипке и альте»<sup>102</sup>.

Вернувшись в Дамаск в 1961 году, Сольхи Аль-Вади сразу включился в музыкально-общественную жизнь и привлек к себе внимание своей активной твор-

<sup>100</sup> Беляева, Е. В. Становление композиторской школы Сирии и творчество Сольхи Аль-Вади // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 5. Ч. 1. С. 27-29.

<sup>101</sup> Отец будущего композитора Хамед Аль-Вади был председателем королевского суда в Иордании, а его дядя Шакер Аль-Вади министром в Ираке.

<sup>102</sup> Там же. С. 28.

ческой деятельностью, которая сыграла роль мощного начального импульса для обновления музыкально-культурной жизни страны. Кроме того, она несла в себе заряд обширных профессиональных знаний, столь необходимый для развития музыкальной культуры в соответствии с современными требованиями.

В первые же годы работы на родине по инициативе музыканта были открыты крайне необходимые учебные заведения: в 1961 году Арабская музыкальная школа (которая в настоящее время носит имя Сольхи Аль-Вади), в 1962 году – Арабский институт музыки, который стал первым профессиональным музыкальным учебным заведением в Сирии. В Институте была открыта, помимо традиционных музыкальных направлений арабского Востока, кафедра европейских музыкальных инструментов.

Таким образом, Аль-Вади заложил основы системы профессионального музыкального образования нового типа в Сирии. Но это было лишь началом, фундаментом новой, современной сирийской музыкальной культуры.

Сольхи был глубоко убежден в необходимости создания в стране симфонического оркестра. «Эта была его мечта, к которой он очень долго и упорно шел»<sup>103</sup>. В значительной мере благодаря его профессиональному авторитету решение о создании симфонического оркестра было принято руководством страны: в 1993 году был образован Сирийский национальный симфонический оркестр, главным дирижером нового коллектива стал Сольхи Аль-Вади.

К концу XX века музыкант стал самым авторитетным и значительным деятелем национальной культуры Сирии. 1980–90-е годы стали для него наиболее плодотворным периодом и в области композиторского творчества: в эти годы были написаны наиболее значительные произведения. Среди них симфонические сочинения *«Концертная увертюра»*, *«Размышление на тему Абдула Ваххаба»*, *«Поэма о любви»*; довольно много произведений камерной музыки (трио, квартеты, произведения для фортепиано, скрипки). Но Аль-Вади не замыкался лишь в академических жанрах, он понимал, что национальная музыка не может формироваться лишь на концертной жанровой системе, она должна быть связана с мас-

---

<sup>103</sup> Там же. С. 28.

совыми институтами культурной жизни. К таковым, безусловно, относятся театр и особенно кино. Композитор с воодушевлением писал музыку для сирийских кинофильмов и театральных спектаклей. Среди таких композиторских работ Аль-Вади была и музыка к спектаклям мировой театральной классики (в том числе «Сон в летнюю ночь» и «Макбет» Шекспира, «Антигона» Софокла).

Одним из факторов, позволивших Сольхи Аль-Вади занять лидирующие профессиональные позиции, была, безусловно, его культурная эрудиция и профессиональная оснащенность. Он хорошо был знаком с творчеством крупнейших композиторов XX века. Его кумирами были С. Прокофьев, А. Шнитке, В. Люто-славский, К. Пендерецкий и особенно Д. Шостакович. Примечательно, что Аль-Вади посвятил Шостаковичу даже не одно произведение: с именем великого советского композитора связаны *Трио для фортепиано, скрипки и виолончели* и *Второй квартет*.

Второй квартет был исполнен в Берлине и имел большой успех. «Является ли это произведение стилизацией музыки Шостаковича?», – спросили композитора после концерта. На что автор ответил: «Это музыкальный язык нашей эпохи»<sup>104</sup>, в очередной раз продемонстрировав свое отношение к своему советскому старшему коллеге, одному из величайших музыкальных гениев XX века.

Как в композиторском творчестве, так и в музыкально-общественной и профессиональной деятельности Аль-Вади огромное значение имел «информационно-просветительский» вектор. Сольхи Аль-Вади последовательно работал над расширением музыкального кругозора слушательской аудитории, активно используя возможности музыкального искусства для межкультурной коммуникации. Например, в 1995 году в Сирии была впервые поставлена опера Генри Перселла «Дидона и Эней». Аль-Вади лично принимал участие в подготовке премьеры и как менеджер, и как музыкальный руководитель постановки. Постановка символично осуществлялась в сохранившихся с античной эпохи древних амфитеатрах Босры и Пальмиры. Для участия в спектакле были приглашены солисты из Великобритании, Сольхи стоял за дирижерским пультом. Этот пример,

<sup>104</sup> Газета «As Sargua» от 24 октября 2005 г.

как и многие другие показывает направленность культурной политики Сирии на интеграцию в мировую культуру, на активное участие в межкультурной коммуникации.

Президент Сирии Хафез Аль-Асад в 1996 году наградил композитора *Орденом за заслуги Первого класса* за большой вклад в развитии музыкальной жизни страны. В мае 2001 Сирию с визитом посетил Папа римский Иоанн-Павел II, который вручил сирийскому музыканту *Медаль св. Петра и Павла* за развитие культуры на Ближнем Востоке и большой вклад в мировое музыкальное искусство. В 1999 году Ереванская консерватория избрала Аль-Вади своим почетным доктором.

Последние годы жизни композитор тяжело болел, он скончался 30 сентября 2007 года в Дамаске. Эта потеря стала большим потрясением не только для сирийского общества, но и для всей современной арабской музыкальной жизни. В память о выдающемся музыканте в Дамасском оперном театре прошел концерт, на котором выступили видные политические деятели и музыканты. Один из них сказал, что Сольхи Аль-Вади был главной и самой важной личностью в современной арабской музыкальной культуре<sup>105</sup>. Он своей творческой энергией и целеустремленностью смог «настроить» прогрессивное музыкальное движение в сирийской музыке, отстаивать свои идеи в далеко непростых условиях, аккуратно сочетая новаторские устремления с присущим арабской культуре традиционализмом. В одной из центральных сирийских газет отмечалось: «Нет сомнения, что, Сольхи Аль-Вади был одним из преуспевающих людей, который смог свои мечты воплотить в реальность, открыть учебные заведения в [нашей] стране. Он получил государственную награду от Сирийского государства, дипломы и благодарности от самых известных музыкальных учреждений, признание от великих музыкантов. И его ничто не радовало больше, чем зрительный зал, наполненный людьми,

---

<sup>105</sup> Автор настоящей диссертацией, работая в 2007 году в Высшем институте музыки в Дамаске, была очевидицей описываемых событий.



которые горели желанием попасть на еще один концерт симфонического оркестра»<sup>106</sup>.

Многообразная деятельность Сольхи Аль-Вади способствовала формированию фундамента для развития современной новой музыкальной жизни страны, которая впервые получила современную систему музыкального образования, симфонический оркестр, оперный театр и другую инфраструктуру современной музыкальной культуры.

## 2.2. Создание академического стиля сирийской композиторской музыки

Композиторское творчество Сольхи Аль-Вади охватывает период в несколько десятилетий. Стиль композитора претерпевал эволюцию от раннего периода учебы в Лондоне с увлечением современными европейскими неофольклорными тенденциями (Б. Барток), через подражания Д. Шостаковичу к органичному сплаву симфонического письма с наследием традиционной арабской культуры.

В самом начале своей композиторской карьеры, в период с 1958 по 1965 годы, основным жанром творчества Аль-Вади была инструментальная миниатюра. Им написано около 20 пьес для фортепиано. Сильное увлечение этим инструментом началось с того момента, когда Аль – Вади в Королевской академии музыки познакомился со своей будущей женой – талантливой английской пианисткой *Синтией Эверетт*. Именно она обратила его внимание на многообразие выразительных возможностей фортепиано. Многие из фортепианных миниатюр были посвящены Синтии, и, по ее признанию, это были технически трудные сочинения.

Несмотря на то, что большинство фортепианных пьес были написаны в годы учебы, уже в них ощущается собственный стиль композитора. Каждое произведение индивидуально и в них отражаются интересы и увлечения Аль-Вади в тот период времени. Например, в *Фуге e-moll* композитор пробует свои силы в написании полифонической музыки.

Первыми были написаны «*Две багатели*» написанные автором 24 и 25 декабря 1958 года. В то время Аль-Вади увлекся Б. Бартоком, особенно его «не-

<sup>106</sup> Газета «Syria Times» от 10 октября 2007 г.

офольклоризмом» – стремлением к изучению и воплощению в современной музыке старинного фольклора. В «Багателях» Сольхи подражает музыкальному стилю венгерского композитора: в трактовке метроритма, использовании нерегулярной метрики, например, во второй «Багатели» происходит частая смена размеров, разнообразных приемов ритмического варьирования; в первой «Багатели» необычна тональная окраска – *F-dur* с пониженными II и VII ступенями (Приложение А. Рисунок 3).

«Багатели» не были связаны с конкретной этнической культурой, но в пьесах последующих лет композитор начинает искать средства проявления арабского влияния на стиль фортепианных миниатюр. Поначалу они имеют достаточно обобщенный характер, как, например, в грациозном и немного меланхоличном «Танце»: незатейливая мелодия звучит на фоне мерного повторяющегося аккомпанемента, который имитирует звучание арабского барабана. В *Прелюдии b-moll* чувствуется влияние арабского импровизационного стиля *такасим*, основная тема прелюдии написана в «народном духе», но не является фольклорной цитатой (Приложение А. Рисунок 4). Цитирование не стало тем путем, который последовательно развивал Сольхи для воплощения в музыке арабских корней. Однако, несколько примеров цитирования в его творчестве есть.

Аль-Вади с раннего детства увлекался творчеством известного египетского певца и композитора *Саида Дервиша* (1892 – 1923). Темы из мувашшаха Саида Дервиша «*Talayti amahli anurha*» («Восходит солнце, как прекрасно утро!») он положил в основу двух своих фортепианных пьес – *Ноктюрна c-moll* и *Прелюдии C-dur*. Прекрасный, проникновенный «Ноктюрн» был позже оркестрован композитором для струнного оркестра (Приложение А. Рисунок 5).

Следует обратить внимание, что все фортепианные миниатюры Аль-Вади относятся к тональной музыке.

Специфические черты арабской культуры в последующие годы творчества Аль-Вади значительно усиливаются, хотя он продолжает оставаться в жанрово-стилевой системе академической тональной музыки.

В 1974 году им был написан *Струнный квартет* – первое произведение этого жанра в сирийской музыке. В нетиповом строении цикла можно отметить влияние поздних квартетов Д. Д. Шостаковича, творчеством которого много лет Аль-Вади был искренне увлечен. Квартет состоит из пяти частей, в каждой из которых можно отметить стремление к использованию каких-либо особенностей национальной культуры: I. *Largo – Allegro – Largo*, II. *Марш (Allegro)*, III. «*Эвкалипты*» (*Moderato – Allegro molto moderato*), IV. «*Элегия Элиаса*» (*Adagio – Agitato – Adagio – Piu mosso – Molto adagio*), V. *Танец (Allegro)*.

Дыхание восточной музыки в этом произведении ощущается сильнее, чем в других сочинениях композитора, причем как более ранних, так и более поздних.

В Первой части с самого начала на фоне аккомпанемента альта и виолончели разворачивается пленительная, необычайно выразительная мелодия скрипок, с утонченно-прихотливым ритмическим рисунком. Это авторская тема Аль-Вади, хотя по складу она очень близка народным напевам, которые бытовали на юге Сирии (Приложение А. Рисунок 6). В репризе эта тема возвращается после контрастной быстрой середины в первоначальном темпе *Largo* и звучит еще более колоритно и страстно в насыщенном виолончельном регистре. Тема проводится несколько раз, но никогда не повторяется точно, она варьируется, и этот прием очень характерен для развития восточной музыки. Быстрая середина Первой части квартета контрастирует не только темпом, но и жанром – это область не песенной (вокальной), а танцевальной (инструментальной) музыки. Имитацию звучания арабского инструментального ансамбля композитор выполняет с помощью сочетания рисунков *pizzicato* у разных инструментов – остинато на одном звуке, «кружащееся» движение на нескольких нотах. Такой прием создает эффект присутствия группы ударных инструментов (Приложение А. Рисунок 7).

Вторая часть квартета названа «*Марш*». Она написана в традиционной для марша трехчастной форме, но в этом необычном марше Аль-Вади есть некоторая композиционная инверсия – главная тема звучит не в крайних частях, а в середине (Приложение А. Рисунок 8), в то время как крайние части представляют собой некое неспешное шествие, не имеющее четкого тематического оформления и тради-

ционных жанровых признаков марша. На «шествие» в крайних частях, возможно, повлияли образы музыки Шостаковича. А главная тема в центре композиции призвана расширить жанровый диапазон современной сирийской музыки, но «Марш» из квартета не имеет никакого интонационного родства с арабской музыкой. Однако, в развитии темы марша использован прием постепенного нарастания динамики, расширения диапазона и ускорения темпа. С одной стороны – это может быть отражением идеи «эпизода нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича, но, возможно, здесь есть глубинная связь с динамикой суфийского зикра<sup>107</sup>.

Третья часть носит программное название – «*Эвкалипты*». Эвкалиптовые рощи на берегах водохранилища Эль-Асад на реке Евфрат в Северной Сирии являются одной из любимых в стране достопримечательностей. В «*Эвкалиптах*» Аль-Вади впервые обратился к традиционному жанру арабской инструментальной музыки – *самаи*. Но все же Аль-Вади, соответственно своему стилю, «европеизировал» традиционный жанр – он звучит в более привычном для академической музыки размере 9/8, а не в традиционном для *самаи* размере 10/8 (Приложение А. Рисунок 9).

Четвертая часть – «*Элегия Элиаса*» – является мемориальным посвящением трагически погибшему другу композитора. В музыкальном стиле здесь более всего заметно влияние лирико-трагедийной музыки Шостаковича, но в организации музыкальной формы Аль-Вади опирается на приемы, ставшие впоследствии широко распространенными в музыке композиторов Сирии. Причиной их востребованности сирийскими композиторами стала связь с некоторыми особенностями традиционной музыки.

Ахмед Рифаи отметил в связи с особенностями строения ряда традиционных арабских жанров: «Некоторые виды вокально-инструментальных сочинений (в частности, ланди, мауаль, касыда) и инструментальных сочинений (такасим) складывается как результат импровизации, и их форма совершенно непредска-

---

<sup>107</sup> Влияние музыкального компонента суфийского ритуала на организацию музыкальной формы в произведениях сирийских композиторов будет рассмотрено ниже, на примере произведений других композиторов, чье обращение к моделям традиционной музыки носило целенаправленный характер.

зума»<sup>108</sup>. Такая свободно развивающаяся форма, представляющая собой то череду контрастных эпизодов, то серию вариационно-вариантных преобразований исходной группы мотивов, в музыке сирийских композиторов обычно связана с обращением к какой-либо традиционной жанровой модели. В «Элегии» Аль-Вади это *такасим*. Самая протяженная по времени часть квартета строится свободно, проходя в своем развитии через несколько состояний воспоминания об ушедшем человеке: от скорбного оцепенения до открытого плача. Однако, у этого свободного развертывания есть композиционная арка – вступление и кода строятся на идентичном материале (Приложение А. Рисунок 10). Именно такую свободно развивающуюся многофазную форму с арочным обрамлением последователи Аль-Вади будут использовать чаще всего в своих сочинениях.

Пятая часть квартета – «Танец» – основана на подлинной народной теме (Приложение А. Рисунок 11). Но композитор не ставит своей целью воспроизвести ее аутентичное звучание – на первом этапе развития сирийской композиторской музыки одного лишь факта появления этно-региональной темы в квартетной партитуре было достаточно. Тем не менее, Квартет стал определенным шагом вперед в поиске средств национальной индивидуализации европейских жанров.

В следующем после написания Квартета 1975 году умер Д. Д. Шостакович. Сольхи Аль-Вади откликнулся на это трагическое известие специально созданным новым произведением – *Трио для фортепиано, скрипки и виолончели* (1975). Этим глубоким, философским сочинением сирийский композитор отдал дань памяти одному из своих кумиров и, как он сам говорил о Шостаковиче, одному из своих главных учителей. Трио, проникнутое искренним и глубоким чувством, оказалось не просто посвящением великому композитору, но и философско-психологическим осмыслением вечной темы жизни и смерти.

Уже сама структура цикла в «Трио» вызывает ассоциации с творчеством Шостаковича: I. *Adagio – Allegro – Adagio*, II. *Бурлеска (Allegro)*, III. Романс (*Adagio*), IV. *Adagio – Moderato – Adagio*. Весь цикл пронизывает лейттема, которая

---

<sup>108</sup> Рифаи, А. С. К вопросу об использовании европейской композиторской техники в арабском профессиональном творчестве. С. 11.

впервые появляется в быстром разделе Первой части – монотонно повторяющийся форшлаг на одном звуке у фортепиано в сопровождении струнных *col legno*. Жутковатый, призрачный характер этой темы и ее последующее лейтмотивное значение заставляют воспринимать ее как тему смерти (Приложение А. Рисунок 12).

В «Бурлеске» продолжается поединок между человеком и смертью. Сольхи Аль-Вади блестяще претворяет в этой, фактически, миниатюре целую панораму inferнальных скерцозных образов, всегда столь убедительных в музыке Шостаковича. Эта часть квартета пронизана лейттемой смерти: она то звучит очень вкрадчиво на стаккато у виолончели, глубоко в басу и напоминает тему пассакальи (Приложение А. Рисунок 13), то приобретает гротесково-плясовой характер (в стиле знаменитых полек Шостаковича), то становится подобна триумфальному торжественному маршу (подобно кульминационному проведению темы в «эпизоде нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича). Жанровая трансформация лейттемы смерти в Трио демонстрирует прекрасное владение Сольхи Аль-Вади широкой жанрово-стилевой палитрой европейской академической музыки. Форма «Бурлески» представляет собой еще один композиционный образец, который затем будет широко востребован сирийскими композиторами: это развитие по принципу постепенной динамизации, приводящее к кульминационному завершению всей формы.

Третья часть – «Романс» – пронзительный монолог, в котором тема смерти отступает, и на первый план выходит человеческое чувство (Приложение А. Рисунок 14). В строении трехчастной формы используется принцип волнового нарастания, завершающегося кульминацией в каждой из частей.

В Финале цикла Аль-Вади выстраивает настоящую музыкальную драму, показывая борьбу лирических, песенных тем и скерцозно-инфернальной темы смерти. В итоге развития образуется символический контрапункт условной «темы воспоминаний» и лейттемы смерти – оstinатный ритм-стук последней подчиняет себе интонационно развитую «человеческую» тему. Как это уже бывало не раз, Аль-Вади образует в коде арку к началу цикла.

«Трио памяти Шостаковича» продемонстрировало тонкое понимание сирийским композитором стиля своего кумира и учителя, в произведении представлено большое количество тем, написанных явно «в подражание» Шостаковичу.

К концу 1970-х годов Сольхи Аль-Вади создал достаточно большое количество произведений в разных жанрах, связываемых с мировой музыкальной классикой; он целенаправленно использовал европейские инструменты и академические составы. В результате ему удалось сформировать основу для дальнейшего развития сирийской композиторской музыки письменной традиции, а также для более широкого распространения мировой музыкальной классики в концертной практике Сирии.

К концу XX века Сольхи Аль-Вади заработал очень высокую профессиональную репутацию далеко за пределами Сирии. Его произведения приобрели известность в странах Ближнего Востока, в Европе и Америке. К числу наиболее популярных произведений композитора относится, без сомнения, *«Размышление на тему Абдула Ваххаба»*.

Абдул Ваххаб – знаменитый на Ближнем Востоке египетский певец и композитор, чей расцвет пришелся на середину XX века. Еще в детстве Сольхи был его поклонником – Ваххаб приезжал в Сирию с концертом, когда будущему композитору было семь лет<sup>109</sup>. Впечатления от выступления Абдула Ваххаба остались у Сольхи в памяти на всю жизнь – это был первый пример, когда он увидел воочию силу воздействия музыки на публику. И это стало для него важной темой для осмысления.

В своем симфоническом *«Размышлении»* Аль-Вади использовал две темы из мувашшаха *«Ты – моя жизнь»*. Как часто бывает у композитора, произведение обрамляется одной из тем Ваххаба в исполнении солирующей виолончели (Приложение А. Рисунок 15). В сопоставлении с симфоническим развитием тема солирующей виолончели становится символом индивидуального творческого начала, она то вливается в оркестр, то противостоит ему. В этом произведении Сольхи

<sup>109</sup> После концерта, потрясенный музыкой, мальчик пошел за кулисы и в знак благодарности и восхищения талантом певца преклонил перед ним колени. Своей жене, Синтии Эверетт, Сольхи не раз рассказывал эту историю, с которой она и поделилась со мной (Е. Б.).

Аль-Вади в очередной раз проявил свою способность несложными музыкально-языковыми средствами раскрывать глубокие лирико-философские образы.

Для сирийской музыки это сочинение стало примером развития национального искусства в контексте как мирового академического (симфонического) искусства, так и общей арабской культуры, которая имеет в музыкальном искусстве давние и прочные традиции. Использование тем современного мувашшаха из репертуара египетского певца показало новые пути развития сирийской профессиональной музыки.

Среди произведений Сольхи Аль-Вади позднего периода выделяется *«Увертюра» для симфонического оркестра (2001)*, относящаяся к последним произведениям композитора. Премьера произведения состоялась в 2002 году в Дамаске.

Жанр симфонической увертюры, к которому композитор ранее не обращался, получил распространение еще в XIX веке, в период расцвета романтического стиля и бурного развития национальных композиторских школ. Большинство одночастных симфонических увертюр были написаны на народные темы или на собственные темы «в народном духе» (Брамс, Балакирев, Сметана и др.). Произведения Сольхи Аль-Вади можно рассматривать, как стремление создать «восточный» аналог европейским романтическим увертюрам на народные темы.

В *«Увертюре»* Аль-Вади используется одна подлинная дамаская народная песня (Приложение А. Рисунок 16), остальной тематизм сочинен композитором. Произведение написано в свободной форме и это отличает восточную увертюру от европейской модели. Романтическая увертюра XIX века унаследовала исторически отстоявшуюся одночастную сонатную форму, которой придерживались многие композиторы. «В музыкальной культуре Востока сонатная форма почти не прижилась, и увертюра Сольхи Аль-Вади не явилась исключением»<sup>110</sup>.

Несмотря на монолитность формы в сочинении можно отметить двухфазность развития: первая построена на дамаской народной теме, а вторая – стили-

---

<sup>110</sup> Краснова, Е. В. (Беляева, Е. В.) Творчество композиторов Сирии: диалог Востока и Запада // PAX SONORIS: история и современность (Памяти М. А. Этингера). С. 132.



зация ритуального танца дервиша. Соотношение разделов не пропорционально, второй превосходит вступление и первую часть вместе взятые, потому что представляет собой уже отмеченную в строении других произведений композитора динамически нарастающую волну, приводящую к кульминации. Особую роль в создании эффекта нарастания играют фигуры «вращения» – это и отдельные повторяющиеся мотивы, и целые темы, у которых окончание совпадает с началом, и остигатные ритмические фигуры аккомпанемента. Интересно, что ритмическая фигура звучала уже в начале увертюры (Приложение А. Рисунок 17), но в тот момент она еще не осознавалась как часть ритуального восхождения. Увертюра завершается ослепительно-светлой кульминацией в *C-dur*, символизируя единение дервиша с мировой гармонией.

Все рассмотренные произведения Сольхи Аль-Вади содержат те или иные композиционные модели или приемы, которые получают дальнейшее развитие в творчестве композиторов Сирии.

### §3. Дия Суккари

#### 3.1. Биография

Дия Фадль ас-Суккари<sup>111</sup> родился в 1938 году в Алеппо, во втором по величине городе Сирии после Дамаска. Будущий композитор вырос в образованной и состоятельной семье. Отец композитора занимал должность в министерстве, он очень любил музыку, и у него была давняя мечта обучиться нотной грамоте и игре на скрипке. Отец нанял себе педагога – известного в городе скрипача, приехавшего из Франции, Мишеля Борисенко. Во время этих занятий всегда присутствовал маленький Дия. Мальчику очень нравились уроки музыки, и он сам захотел учиться играть на музыкальных инструментах. Начав свое музыкальное образование в возрасте шести лет, Дия уже никогда не расставался с музыкой.

---

<sup>111</sup> Портрет композитора: Приложение Б. Иллюстрация 10.

Когда ему исполнилось двенадцать лет, Мишель Борисенко, видя способности мальчика, посоветовал родителям отправить сына во Францию для продолжения своего музыкального обучения. В 1951 году юный Дия Суккари уехал в Париж и поступил в Консерваторию. Во Франции он решил поменять свою специальность со скрипки на композицию и теорию музыки. Его педагогами по композиции стали *Тони Аубин*, а затем *Оливье Мессиан*.

Обучаясь в Консерватории, Дия Суккари продемонстрировал блестящие успехи во всех теоретических дисциплинах: в 1953 году он занял Первое место и получил медаль на консерваторском конкурсе по сольфеджио, в 1960 – по гармонии, в 1961 – по контрапункту. А в 1965 – ему было присуждено Первое место в конкурсе по композиции.

После окончания Консерватории Дия Суккари возвратился в Сирию, несколько лет проработал в Высшем институте музыки в Дамаске, где преподавал гармонию (с 1967 по 1969 гг.). В 1970 году его пригласили работать в Музыкальный институт Сен-Дени, и Суккари вновь уехал во Францию. Его педагогическая деятельность во Франции развивалась очень успешно: после института он был приглашен на работу в свою *alma mater* – Парижскую консерваторию, кроме того, параллельно он преподавал в Сорбонне.

Дия Суккари является автором целого ряда учебно-методических разработок: им написаны учебники по сольфеджио, ритмике, гармонии, инструментоведению; он разработал авторскую программу специального курса по развитию слуха, ритма и музыкальной памяти.

За большой вклад в музыкальную педагогику в 2000 году ему были присвоены звания «Заслуженного артиста» и «Почетного жителя» города Сюрен<sup>112</sup>. Композитор умер в 2010 году во Франции.

На протяжении всего жизненного пути Дия Суккари сочинял музыку, им написано более 80 музыкальных произведений разных жанров: «*Забывтое великоление*» («*Splendeurs oubliees*»), «*Песчаные ветры*» («*Vents dessables*») для симфо-

---

<sup>112</sup> Сюрен (Suresnes) – город во Франции, западный пригород Парижа.

нического оркестра; «*Yakza*» для восточного оркестра; «*Кремниевая искра*» («*L'Étincelle du Silex*»), «*Этюд*» для камерного оркестра; «*Тетрадь сказок*» («*Cahier des legends*»), «*Пророчество*» («*Clairpresage*»), «*Вариации на народную тему*» («*Variation sur une chanson populaire*») и многие другие произведения для фортепиано; а также сочинения для скрипки, арфы, флейты, трубы, саксофона, гитара и других инструментов.

Дия Суккари в раннем творчестве, по совету своих педагогов, широко использовал сирийский фольклор. Со временем, он отходит от «цитирования» народной музыки и использует метод создания собственных тем в народном духе. К одному из таких сочинений относится «*Мелодия*» для струнного оркестра. Звучащая с первых же тактов авторская тема очень близка народным сирийским мелодиям, она разворачивается в мажоре *курд*. В отличие от Сольхи Аль-Вади, который никогда не использовал арабские макамы, Дия Суккари активно сочетает макамы с красочной гармонией в стиле французских импрессионистов. Развитие фоники выразительности гармонии в синтезе с макамальным интонированием можно назвать основной особенностью композиторского стиля Дия Суккари.

### 3.2. «Сирийский импрессионизм»

Профессиональное становление Дия Суккари как музыканта с ранних лет было связано с французской музыкой. Это оказало очень существенное влияние на его эстетические взгляды и композиторское творчество. Педагоги привили молодому музыканту стойкий интерес к французской музыке. Кто-то из крупных французских композиторов в определенное время становился для Суккари объектом повышенного интереса, творческого увлечения. Например, в 80-е годы Дия Суккари увлекся творчеством Габриэля Форе и тщательно изучал многие его произведения. В знак восхищения творчеством выдающегося французского композитора Суккари написал две пьесы – «*Мечту*» и «*Сицилиану*».

В «*Мечте*» («*Rêve*»), написанной для арфы, красочная гармония и тонкая картинная звукопись, «струящиеся» неторопливые пассажи и многоплановая фак-

тура перекликаются с манерой Форе, напоминая его романс «Лунный свет» или музыку из симфонической сюиты «Пеллеас и Мелизанда». Однако есть и существенное отличие – в некоторые пассажи Суккари вплетает арабский макам *ноува атхар*. Так возникает первое взаимодействие французского красочного импрессионистского письма и арабской интонационной сферы.

«Сицилиана», написанная для флейты и фортепиано, развивает эту художественную идею: пассажи в партии фортепиано и небольшая виртуозная каденция флейты опираются на макамсаба *замзаме*. Необычное сочетание арабского лада и импрессионистской гармонии привносит свежесть и новизну звучания как для сирийской, так и для французской публики.

Подобно Габриэлю Форе, Клоду Дебюсси и другим французским композиторам эпохи импрессионизма, Дия Суккари тяготеет к форме миниатюры и к объединению небольших пьес в циклы. К самым известным фортепианным циклам сирийско-французского композитора относятся «Фольклорный альбом», «Тетрадь сказок», «Диадема», «Принц зеленого города», «Сирийская сюита», «Легенды». Всего композитором написано около 50 циклов пьес для разных солирующих инструментов и камерно-ансамблевых составов.

Суккари воспринял от французской музыки эпохи импрессионизма и образную палитру музыкальных миниатюр. Поэтические, символические, мимолетные образы оживают в его музыке, даже если у пьесы нет программного названия (как уже упомянутые «Кремниевая искра», «Песчаный ветер», «Забывтое великолепие» и др.). Ярким примером эффектного образного строя непрограммных пьес является фортепианный цикл «Тетрадь сказок». Вместо названий пьес на создание образа работают средства выразительности, усиливающие сирийско-арабский генезис произведения. «Тетрадь сказок» включает четыре миниатюры, каждая из которых воссоздает какую-либо картину или сцену из овеянной легендами и сказаниями древней арабской истории. Все пьесы цикла интересны расширением палитры композиторского письма Суккари, причем одновременно и в направлении современных европейских техник композиции, и в направлении отражения арабской специфики.

Открывает цикл небольшая пьеса, в основу которой положена подлинная бедуинская песня<sup>113</sup>. В своей несложной по мелодии песне бедуин рассказывает о своих странствиях, приключениях и своей жизни – в традиционном переменном размере. Простая мелодия звучит на фоне богатого, сложно написанного аккомпанемента: в нем соединены красочные созвучия, в которых колористическая сторона превалирует над функциональной, и тонко имитируется игра бедуинского ансамбля ударных инструментов. Бедуинские танцы (*абаляля, аля далсуна, хадунни*) и некоторые песни традиционно исполнялись только с ритмическим сопровождением ансамбля ударных.

Во второй пьесе из «Тетради сказок» воплощен темпераментный мужской танец с саблями *аль-сиюф*, традиционно бытующий в сельской местности. Основная тема изложена в макаме *курд*. Пьеса переливается красочными, острыми гармониями и энергичными ритмическими акцентами. В третьей пьесе автор цитирует народную колыбельную песню, в развитии которой он использует полифонические приемы (имитации, канон). В заключительной пьесе цикла композитор использует иракскую песню, которая становится основой небольшого вариационного цикла. Суккари показывает себя изобретательным «аранжировщиком», демонстрируя в четырех вариациях широкую палитру ладо-тональных, гармонических, тембро-фактурных приемов вариационно-вариантного развития. В приграничных с Ираком северо-восточных районах Сирии раньше были распространены сольные песни *такасим*, представляющие собой свободную импровизацию в сопровождении однострунного рабаба. Строение пьесы Суккари перекликается с принципами импровизационного вариационно-вариантного исполнения старинной сольной песни *такасим*<sup>114</sup>.

Все фортепианные миниатюры Дии Суккари отличаются яркостью образов, красочной гармонией, отражают ритмические и ладовые особенности арабской

---

<sup>113</sup> Бедуины живут на востоке Сирии, в провинциях, пограничных с Ираком. Этот регион иногда даже называют «страной бедуинов».

<sup>114</sup> В середине XIX века по всей территории Сирии получил распространение инструментальный вариант сольной импровизации *такасим*. О его влиянии на творчество сирийских композиторов будет сказано ниже.

музыки и при этом вплотную примыкают к традиции миниатюр французского импрессионизма. Своеобразие и музыкальное богатство сочинений Суккари способствовало тому, что большинство его миниатюр заняли прочное место в педагогическом репертуаре от начинающих до студентов консерваторий в Сирии и во Франции.

#### §4. Нури Искандер

В ряду сирийских композиторов старшего поколения особое место занимает *Нури Искандер*<sup>115</sup>. Этот композитор первым воплотил на практике синтез европейских и арабских инструментов в условиях жанров академической музыки и открыл целый ряд приемов композиторского письма, оказавшихся перспективными формами синтеза Востока и Запада в профессиональной музыке Сирии.

##### 4.1. Биография

Нури Искандер родился в 1938 году в городе Дер Аль-Зор, на берегу Евфрата. Его родители были выходцами из простой крестьянской среды. Мать Искандера, будучи глубоко верующей христианкой, всем своим детям дала религиозное воспитание. Около шести лет семья прожила в Дер Аль-Зоре, а потом переехала в Алеппо – во второй по величине после Дамаска город в Сирии. Все родственники Нури Искандера, за исключением родителей, были людьми музыкальными и играли на разных инструментах: дед на кануне, дядя на уде. В доме Искандеров часто собирались родственники и друзья, устраивались музыкальные вечера, и Нури с детства внимательно вслушивался в традиционные мелодии и ритмы.

Живя в Алеппо, Нури Искандер каждое воскресенье посещал церковную службу в христианском соборе, расположенном недалеко от дома: он не пропускал ни одной службы и изучил все церковные песнопения.

---

<sup>115</sup> Портрет композитора: Приложение Б. Иллюстрация 11.

В возрасте семнадцати лет он познакомился с известным в городе скрипачом и педагогом Мишелем Борисенко и в течение года брал у него уроки скрипичной игры.

После окончания общеобразовательной школы Нури принял участие в конкурсе, который был объявлен для выявления наиболее талантливых студентов. Государство было намерено оплатить им обучение в Египте – в Институте высшей педагогической школы в Каире. Нури Искандер с успехом прошел конкурс и был направлен в Египет для продолжения образования. За пять лет, проведенных в Каире, Нури приобщился к богатой музыкальной жизни, тогда же сформировалось и окрепло его решение стать профессиональным музыкантом. Учебный план педагогического института отводил очень мало часов на изучение музыкальных предметов, этих знаний было недостаточно для профессиональной музыкальной деятельности. Поэтому, вернувшись после окончания Педагогического института в Алеппо, Искандер решил продолжать образование, целенаправленно совершенствовать свои музыкальные навыки. В первую очередь, его интересовали занятия композицией.

Лишь в 1964 году он смог продолжить свое музыкальное образование. Педагогом Искандера стал джазовый музыкант Ваче Ароян, который обучал его классической и джазовой гармонии, а также теории музыки, вместе с педагогом Нури проанализировал самые известные произведения мирового джаза. Это, безусловно, оказало большое влияние на формирование музыкально-эстетических принципов будущего сирийского композитора. Именно в области джазовых композиций лежали первые композиторские опыты Искандера. Однако, совсем скоро он понял, что его творческие интересы связаны не с джазом, а с поиском своего стиля – нового стиля сирийской музыки, вбирающего в себя традиционную музыку региона, современную музыку арабского мира, христианские песнопения Ближнего Востока и мировую музыкальную классику.

Нури Искандер продолжал регулярно посещать церковь и во время одной из служб ему пришла идея создать профессиональный хоровой коллектив. Ценой огромных усилий Искандеру удалось создать хор (хотя и не профессиональный) и

приступить к репетициям с новым коллективом. Искандер изучал христианскую музыку Сирии, особенно *сурьянские песнопения*<sup>116</sup>, он провел большую исследовательскую и творческую работу по адаптации гимнографических памятников сурьянской традиции к хоровому исполнению. После долгой и упорной подготовительной и репетиционной работы хор под руководством Нури Искандера исполнил сурьянскую мессу. Это выступление имело большой успех в городе. Еще около двух лет Искандер руководил хором и продолжал изучать христианскую церковную музыку Ближнего Востока.

С 1970 по 1974 гг. Искандер жил в Бейруте, где продолжил изучение традиционных этнических культур региона. Он изучал армянскую, ассирийскую, арабскую (в ее регионально-племенных вариантах), сурьянскую традиции. В Бейруте Нури Искандер организовал фольклорную группу «*Самирамис*», которая исполняла народные песни и танцы восточного Средиземноморья. Затем композитор вернулся в Сирию, где с конца 1970-х начался период его активного композиторского творчества.

Произведений в академических музыкальных жанрах Нури Искандер создал не много, но все они оказались новым словом в области синтеза традиций музыки Востока и Запада. Все произведения академической традиции могут быть разделены на три жанровые группы. Это камерные ансамбли: *Струнное трио* для двух скрипок и виолончели (первая редакция 1979, вторая – 1994), *Струнный квинтет* (первая редакция в 1985, вторая редакция – 1996). Интересна с точки зрения нового преломления форм традиционной музыки группа произведений в жанре инст-

---

<sup>116</sup> «Сурьянские» или «сирийские» песнопения – корпус духовных напевов восточно-христианской традиции, основывающийся на сурьянском (сирийском) языке. «Сирийский язык» – эдесский диалект арамейского языка. Как отмечает во Введении к учебнику сирийского языка протоирей Леонид Грилихес, сирийский язык «являясь диалектом арамейского языка, очень близок к языку Иисуса Христа, <...> язык самых древних евангельских переводов, язык, на котором писали известные каждому христианину Ефрем Сирийский и Исаак Сирийский (произведения которых читали уже в средневековой Руси благодаря славянским переводам с греческих переводов), язык многочисленных агиографических, исторических, богословских и гимнографических памятников» (Цит. по: Акоюн, А.Е. Классический сирийский язык. С. 3).

В диссертации будет использоваться вариант «сурьянские», чтобы избежать смыслового пересечения с современным национально-государственным значением определения «сирийские».



рументального концерта: *Концерт для уда и камерного оркестра* (1983), *Концерт для виолончели и камерного оркестра* (1986).

Наиболее обширную группу произведений в творческом наследии Нури Искандера образуют вокальные циклы: *«Хаттама»* для солиста и хора (1988), *«Разговор о любви»* для солиста и оркестра (1995), *«Ахад»* (2003), *«Дарящий любовь»* для солиста и хора (2007).

На протяжении всего творческого пути Нури Искандер обращался к музыке так называемого «третьего направления» – основанной на синтезе академического и популярного стилей. Этому способствовали факты биографии: обучение джазу, как первая ступень на пути к профессии музыканта; учеба в Каире – центре арабского кинематографа; практическое руководство концертирующими независимыми коллективами. Кроме того, первый заказ на сочинение музыки композитор получил от драматического театра – в 1964 году он начал работу над музыкой к сказке *«Король и весна»* на слова неизвестного автора (завершена в 1969 г.). В 1970–80-е гг. Нури Искандер активно работал в области киномузыки, написав саундтреки для кинофильмов *«Пятый замок»*, *«Узкие дороги»*, *«Памятники»*; музыку к телевизионному сериалу *«Посредник»* и другие.

Наибольший успех выпал на долю музыки Искандера к спектаклю по комедии классика древнегреческого театра Еврипида *«Рабы Бахуса»* (2002). Этот спектакль принес композитору известность и в Европе, где он был поставлен театром «Zt Hollandia» совместно с арабскими исполнителями и шел на двух языках – арабском и немецком. Спектакль по Еврипиду с музыкой Искандера с большим успехом был показан в Амстердаме, Афинах, Брюсселе, Вене, Кельне и других европейских городах. Особый колорит музыке древнегреческой комедии придавал оригинальный оркестр, в состав которого композитор включил *канун, най, бужук и мизхар*.

Нури Искандером также были написаны многочисленные *касыды* на арабском и *песни* на сурьянском языках. Причем сурьянских песен было написано гораздо больше, чем арабских. Увлечение ближневосточной христианской культурой, в первую очередь сурьянской, сохранялось у Искандера на протяжении всей

жизни. Он стал активным участником сурьянских культурных обществ: несколько раз в период 1980–90-х годов он предпринимал поездки в Швецию, где сосредоточено наибольшее количество сурьянских общин, строго оберегающих свою древнюю культуру.

Творчество Нури Искандера, как и его ровесников, охватывает период становления сирийской музыки, но поздний его период приходится на рубеж веков, который стал эпохой поиска новых путей развития сирийской арабской музыки. Однако Нури Искандер с самого начала творческого пути ставил своей задачей поиск национально-характерного стиля сирийской музыки и с самого начала предлагал оригинальные способы взаимодействия культур. Поэтому он оказал большое влияние на сирийских композиторов второго поколения.

#### *4.2. «Усиление Востока»: восточные ансамблевые формы в жанре инструментального концерта, арабские макамы и суфийские ритуалы в формообразовании*

Желание поработать в области академических жанров созрело у Нури Искандера лишь к концу 1970-х годов, когда он уже был достаточно известным композитором в области популярной музыки. Вероятно, это желание было связано с ожиданиями обновления, с нарождающимися тенденциями к поиску новых путей развития сирийской музыки. Для композитора, с самого начала своей музыкальной деятельности связанного с вопросами организации концертной деятельности своих негосударственных коллективов, наиболее очевидным путем обновления стал синтез жанров и форм академического музыкального искусства с национально-характерными пластами современной популярной и широко распространенной традиционной музыки. Этот художественно-эстетический принцип на определенном этапе развития проявился во многих странах, чьи композиторские школы начали развиваться лишь в XX веке<sup>117</sup>. В последние десятилетия XX века эта тенденция проявилась и в Сирии. Ее родоначальником выступил Нури Искандер.

---

<sup>117</sup> Обзор композиторских школ Азии, Африки и Латинской Америки представлен в кн.: История зарубежной музыки. XX век. 576 с.

Первым произведением европейского академического жанра у Нури Искандера стало *Струнное трио* (1979). Перед созданием трио композитор окончил работу над музыкой к патриотическому кинофильму *«Памятники»*, посвященного героизму сирийских воинов. У него возникла идея создания самостоятельного концертного произведения на материале музыки из этого фильма. Идея реализовалась в Струнном трио, которое было написано для двух скрипок и виолончели; в первой редакции 1979 года произведение было двухчастным. В 1994 году композитор переработал Трио, добавив еще несколько частей. В результате получился пятичастный цикл, в котором части из первой редакции заняли обрамляющие места начала и финала цикла.

Части цикла имеют названия, указывающие на лежащей в основе композиции макам. Это отражает главную идею произведения: Нури Искандер, в отличие от Сольхи Аль-Вади или Дии Суккари не ограничивается фрагментарным обращением к макам, а использует их как фундамент сочинения. Кроме того, в основе каждой части лежит подлинная народная или стилизованная под народную тему, каждая из которых ранее уже звучала в фильме *«Памятники»*.

Первая часть *«Дуэт хиджаз»* целиком выдержана в одном макаме. Тема основана на авторском переинтонировании бедуинской песни из города Ракка. Опора на макамы и традиционную мелодику повлияла на гармоническое и фактурное строение – оно приближено к практике народного музицирования. Например, в *«Дуэте хиджаз»* лирико-эпическая тема звучит в низком регистре у виолончели, без гармонизации, на фоне тремоло скрипки, что имитирует традиционное бедуинское речитативное интонирование под аккомпанемент однострунного рабаба (Приложение А. Рисунок 18).

Вторая часть *«Макам саба “си”»* знаменует собой композиторский эксперимент на основе традиции: в арабской традиционной музыке никогда не играют макам *саба* от звука «си», обычно от звука «ре». Эта часть тоже выдержана в одном макаме, импровизационная мелодия скрипки сопровождается традиционной арабской ритмоформулой *масмуди* у виолончели (Приложение А. Рисунок 19).

Название третьей части «*Vaхи саба*», буквально означает «То, что осталось от [макама] саба». Композитор предлагает очень интересную «игру»: то разворачивая традиционный лад, то словно распыляя его по голосам фактуры, разбирая мелодическую линию. Переход макама из горизонтального измерения в фактурно-гармоническую вертикаль сохраняет для слушателя присутствие макама, хотя в виде традиционно разворачиваемой мелодии его уже нет (Приложение А. Рисунок 20).

Четвертая часть «*Мауаль с севера Сирии*» продолжает идею «растворения» мелодии, ее трансформации. Становясь материалом для интонационных трансформаций, тема мауаля постепенно изменяется до неузнаваемости (Приложение А. Рисунок 21).

Финал цикла «*Макам баят “ре”*» построен песнопениях сурьянской заупокойной службы (Приложение А.Рисунок 22). Как и в фильме «Памятники» – это оплакивание павших воинов. Сильнейший выразительный эффект финала основывается на появлении выразительной гармонизации, хорально-аккордовой фактуры. Здесь, несмотря на заявленный макам *баят* (один из самых распространенных в Сирии), отчетливо слышен синтез двух систем ладогармонического мышления. Струнное трио, таким образом, стало интересным образцом взаимодействия академической и популярной музыки, и, в то же время, традиционных макамов и европейской тонально-гармонической музыки. И то, и другое направление синтеза имело очевидные перспективы для сирийской музыки.

В 1983 году Нури Искандер сделал еще один шаг в направлении новых форм синтеза восточной и западной музыки. Он написал первое в Сирии произведение в жанре инструментального концерта для солиста с оркестром – знаменитый *Концерт для уда и камерного оркестра* (1983) – произведение, в котором на первом плане оказался не европейский, а традиционный арабский инструмент.

Уд («арабская лютня»), как уже отмечалось выше, занимает особое место в арабской музыкальной культуре. Он относится к числу инструментов, формирующих музыкальное мышление и обладает наиболее широким спектром исполнительских возможностей среди арабских инструментов: «Уд считается королем

инструментов – арабская музыкальная теория всегда объяснялась на примере уда. Самая сложная арабская музыка исполняется на этом инструменте»<sup>118</sup>; «Особенно важна была способность уда держать точную настройку струн по чистым квартам, что обеспечивалось специальной конструкцией его головки с большими колками и способствовало достижению точно фиксированной высоты тонов в почти двух-октавном мелодическом диапазоне»<sup>119</sup>.

Занимая столь важное место в арабской музыке, выступая и в солирующей, и в аккомпанирующей вокалу роли, и в составе инструментального ансамбля, *уд* в произведении Нури Искандера впервые предстал перед публикой в формате классического жанра европейской академической музыки. В Концерте Искандер вновь использовал творческий метод, который успешно показал себя в Струнном трио: композитор включил в Концерт некоторые темы из своей киномузыки (на этот раз из нескольких фильмов).

В Концерте для *уда* следует обратить внимание на характерные аспекты музыкального языка. В формообразовании утверждается принцип свободных форм: практически ни одна типовая форма европейской академической музыки не реализовалась в условиях специфического сирийского тематизма. Музыкальные формы, используемые в Концерте, имеют генетическое сходство с традиционными композициями. Например, первая часть состоит из нескольких тематически-контрастных разделов, каждый из которых строится как вариационно-вариантное преобразование своей темы (Приложение А. Рисунок 23). При этом, как правило, используется композиционная арка от начала к концу формы.

Формообразование тесно связано с ладогармоническим развитием в Концерте. Прежде всего, ладогармонический язык произведения примечателен продолжением работы с маками. В первой части осуществляется несколько ладовых модуляций – переходов от одного макама к другому. Переход в новый макам или возвращение в ранее звучавший у Искандера выполняет формообразующую

---

<sup>118</sup> Тума, Х. Х. Об арабской музыке // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. С. 142.

<sup>119</sup> Джани-Заде, Т. М. Музыка исламской цивилизации. Вестник Российского гуманитарного научного фонда. № 1. С. 160.

функцию: это либо начало нового раздела формы, либо арка, обозначающая завершение определенного композиционного раздела. В этом плане смена макамов используется аналогично смене тональности в формах европейской тональной музыки. Например, макам *курд* в первой части Концерта возвращается на границе внутренних разделов формы и обрамляет всю часть (в процессе развития используются макамы *баят, хиджаз, кар, ажам*). Разными макамами композитор подчеркивает также контраст между солистом и оркестром, они даже одну и ту же тему могут исполнять в разных макамах.

Новое слово в сирийской композиции – контрапункт макамов, который Искандер использует в среднем развивающем разделе первой части, выполняющем роль разработки.

Каденция солиста в первой части Концерта, фактически, трактуется композитором как вставная импровизация – *такасим*. Искандер не выписывает каденцию нотами, а просто обозначает хронометраж импровизации солиста (три минуты). С одной стороны, это явная параллель с традиционной арабской инструментальной импровизацией, а с другой стороны – переключка с алеаторикой, которая как раз стала входить в творческую моду в мировой музыке.

Те же принципы композиторского письма использованы во второй и третьей частях Концерта. Это смена макамов внутри формы, вариационно-вариантное развитие внутри разделов, важная роль каденции солиста (во второй и третьей частях каденции нотированы композитором), использование ладовых и тематических арок. Но части различаются по жанру и, соответственно, образному строю. Вторая медленная часть погружает слушателя в таинственный и красочный мир Востока (Приложение А. Рисунок 24). Она отражает неспешность мысли и времени, умение наслаждаться настоящим и думать о прекрасном и вечном. Интересно, что перед каденцией солиста композитор предлагает каждому инструменту оркестра свою мини каденцию – небольшой сольный эпизод импровизационного типа. Для академического инструментального концерта это в принципе ново, но зато для джазовой композиции это необходимый атрибут. Так Нури Искандер устанавливает определенную связь между традиционной арабской и современной

джазовой импровизацией. Быстрый финал основан на танцевальном тематизме (Приложение А. Рисунок 25) и представляет собой пеструю и в тематическом, и в ладовом отношении композицию. К макаму (*хиджаз*) в финале прибавляются мажорные и минорные тональности (*g-moll, Es-dur, c-moll*), старинный диатонический лад (миксолидийский *D* и *F*). А к новым танцевальным темам финала присоединяются темы предшествовавших частей, образуя синтетическую коду концертного цикла. Как это уже было в Струнном трио Искандера, после использования широкой палитры ладов в конце всего произведения возникает устойчивая тональность, что является достаточно сильным выразительным эффектом.

Музыкальные достоинства Концерта для *уда* очень быстро снискали этому произведению широкую популярность не только в Сирии, но и за рубежом. Концерт Нури Искандера в немалой степени способствовал росту популярности *уда* в Европе. Как отмечал Ода Ришмави: «В последнее время в европейских странах *уд* приобретает широкую известность. Встречаются необычные сочетания *уда*, как солирующего инструмента с симфоническим оркестром, в дуэте с гитарой или фортепиано. В репертуаре этого инструмента появляется переложения музыки европейских композиторов. *Уд* с уверенностью завоевывает популярность на Западе и стимулирует интерес европейских музыкантов к восточной культуре»<sup>120</sup>.

Концерт для *уда* стал первым сочинением крупной формы жанром в творчестве Нури Искандера. Первый опыт оказался удачным, и вскоре композитор приступил к созданию еще одного инструментального концерта. В 1985 году был закончен *Концерт для виолончели и струнного квартета*.

Если в предыдущем концерте арабскую традицию олицетворял солист (*уд*), то в новом концерте, написанном для европейского солирующего инструмента, олицетворением традиции был призван стать аккомпанирующий состав – инструментальный ансамбль из четырех скрипок.

Период жизни, когда было написано это сочинение, был трудным для композитора: он потерял мать, которую очень любил, и все его чувства и пережива-

<sup>120</sup> Ришмави, О. *Уд* в современной палестинской инструментальной культуре. Вып. 1. С. 412.

ния отразились в музыке концерта. Первоначально Концерт был двухчастным и завершался трагически. Однако через год у Нури Искандера родилась дочь. И композитор вернулся к своему двухчастному трагическому концерту, чтобы дописать еще одну часть – новый оптимистический финал, изменив тем самым всю концепцию автобиографического произведения. Также во второй редакции изменился состав исполнителей – произведение стало называться *Концерт для виолончели и камерного оркестра* (1986).

В виолончельном концерте Искандер делает следующий шаг в сторону усложнения музыкального языка. Сохраняя все сложившиеся ранее приемы композиторского письма, он расширяет свою стилевую палитру диссонантной интонационностью и аккордикой. В частности, первая часть Концерта (*Moderato*), написанная в рондообразной форме, выступает образцом внетональной музыки, в которой ни один из используемых макамов не становится устойчивым ладом (Приложение А. Рисунок 26). Макамы не просто меняются, но и искажаются диссонантной вертикалью. В результате вся часть, лишённая не только основного лада, но и основного тона заканчивается диссонирующим созвучием *a-b-cis-e-g*. В образном плане этот прием демонстрирует утраченную гармонию, боль и отчаяние.

Вторая медленная часть Концерта – это безраздельная скорбь по матери. Вся музыка этой части строится на темах-плачах, которые композитор отобрал из традиционной арабской музыки. Но разные темы плачей излагаются в одном макаде *баят* у солиста (Приложение А. Рисунок 27). В первой редакции Концерт заканчивался проведением одной из тем-плачей в унисон всеми инструментами. Но во второй редакции на смену горю и смерти пришли радость и жизнь. Добавленная третья часть (*Allegro vivace*) – это картина праздника, написанная, как и первая часть концерта в рондообразной форме. Но для контраста со скорбным началом композитор строит финальное рондо на жизнерадостной, энергичной теме в народном духе (Приложение А. Рисунок 28). Он даже ставит для этой темы пометку – «тема радости». В новой редакции произведение, безусловно, стало более



глубоким в плане философской концепции. Но с точки зрения единства и драматургии цикла оно стало более спорным.

Два инструментальных концерта Нури Искандера, тем не менее, открыли новую страницу в истории сирийской музыки: они показали новые направления работы композиторов с национально-характерным материалом.

Нури Искандер, фактически, первым обратился к религиозным пластам этно-региональной традиции. Причем он открыл не только возможность прямого цитирования религиозных гимнов, но возможность творческого преломления композиционных принципов традиционных моделей.

Одним из ярких примеров такого пути развития профессиональной музыки выступает композиция *«Хаттама»*<sup>121</sup> для солиста, хора и струнного оркестра (1988).

«Хаттама» является практическим предвестником начала новой эпохи сирийской композиторской музыки – всего через несколько лет полноправными событиями музыкальной жизни страны станут произведения композиторов второго поколения.

«Хаттама» стала общественно значимым произведением в силу своего социально-философского содержания, затрагивающего проблемы народа и власти, истории и политики. В основу сочинения положено стихотворение сирийского поэта Ясера Хамуда *«Дарящий любовь»*. В стихотворении говорится, что когда у людей отбирают все, им остается только надежда и вера в Господа. Воззванием к Богу заканчивается «Хаттама».

Нури Искандер в этом сочинении соединил гимны двух религий: песнопения из сурьянской литургии, а также зикры из суфийского радения. Вся композиция делится на два раздела: в первом в основе тематизма лежат исполняемые накануне Пасхи напевы сурьянской службы Чистого четверга (Приложение А. Рисунок 29); в медленном втором разделе моделируется суфийский коллективный зикр (Приложение А. Рисунок 30). Музыкальное воплощение суфийского ритуала

<sup>121</sup> «Хаттама» – букв. с арамейского «Спаситель» – стихотворная форма сирийской (сурьянской) поэзии.

решено с помощью двух волн динамического нарастания: сначала мужской хор, затем женский повторяют, как заклинание, одну и ту же фразу. Постепенно, как в зикре, осуществляется нарастание динамики, ускорение темпа, подъем тесситуры. В итоговой кульминации солист и хор вместе многократно скандируют «Аллах! Аллах! Аллах! Аллах!».

Столь тесно связанная с религиозным пластом традиции, «Хаттама» стала едва ли не первым в арабской композиторской музыке примером переноса на светскую концертную сцену моделей религиозных ритуалов. А соединение в одном произведении символов христианской и мусульманской религий придало произведению общенациональный характер. Впервые это произведение Нури Искандера прозвучало в Швеции в 1989 году, затем «Хаттама» была исполнена в Дамаске и Алеппо.

Нури Искандер, будучи композитором старшего поколения, продолжил свой творческий путь и в XXI веке. Уже в качестве классика сирийской музыки.

## **§5. Основные результаты развития**

### **Сирийской композиторской музыки в 1950 – 1980-х гг.**

Главной особенностью развития профессиональной музыкальной культуры в Сирии в 1950 – 1980-х гг. стало формирование национальной композиторской школы в контексте мировой музыки академической традиции. Относительно предыдущих периодов истории сирийской музыки первые композиторы-академисты были, безусловно, национальным музыкальным авангардом. Они предложили новый для национальной культуры музыкальный язык, новую жанрово-стилевую систему. Рассмотренных в этой главе диссертации композиторов, можно классифицировать, немного перефразируя определение Л. О. Акопяна, который назвал «ведущими европейскими авангардистами первого поколения» Мадерну, Ноно, Булеза, Берио, Анри, Барраке, Штокхаузена<sup>122</sup>. Сольхи Аль-Вади, Дия Суккари,

<sup>122</sup> Акопян, Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М. : Практика, 2010. С. 16.

Нури Искандер являются ведущими сирийскими композиторами *первого поколения* – именно с них начинается сирийская композиторская музыка письменной традиции.

До появления первого поколения «академистов» музыканты Сирии долгое время находились в рамках норм традиционного искусства. И эта линия традиции не прекратилась во второй половине XX века. Именно к традиционному устно-письменному музыкальному искусству, синкретически связывающему автора и исполнителя, использующего в лучшем случае частичную фиксацию музыкального текста относятся результаты творчества сирийских музыкантов того же исторического периода, работавших параллельно с композиторами – «академистами» первого поколения. Это, например, сочинявшие «для арабского оркестра *Дарис Аль-Атроша, Нишана Сахат Кудси, Хашем Аль-Фанса, Шауфик Шабиб, Сами Аш-Шауа, Мухаммед Хассен Аш-Шуджан и др.*»<sup>123</sup>.

Появление новых тенденций связано со стремлением интегрировать национальную музыку в мировую музыкальную культуру. Неслучайно композиторы первого поколения получали образование преимущественно за рубежом: *Аль-Вади* учился в Великобритании, *Дия Суккари* во Франции, *Нури Искандер* в Египте, *Нури Рухейбани* в ГДР, *Ахмед Рифаи*<sup>124</sup> в СССР, в Москве. Принципиальное отличие композиторов первого поколения от «традиционалистов» сформулировал Ахмед Субхи Рифаи: «Арабская музыкальная культура может и должна постоянно обогащаться и обновляться. В числе источников ее обогащения и обновления есть место и лучшим образцам, и творческим принципам европейского музыкального искусства. Активное взаимодействие культур – единственно возможный

<sup>123</sup> Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 36.

<sup>124</sup> Нури Рухейбани – автор нескольких камерно-инструментальных сочинений и балета, однако, по стилю его творчество практически не отличалось от традиционных композиций и поэтому не оказало влияния на развитие композиторской музыки (также как творчество *Ибрахим Ад-Дервиша, Фадль Ас-Сараджа и др.*). См. об этом: Там же. С. 36.

*Ахмед Рифаи* стал исследователем арабской музыки, его работы цитируются в диссертации.

путь для подлинного прогресса, для развития и обогащения традиций, для расцвета каждой национальной культуры»<sup>125</sup>.

Ситуация, требующая поиска новых путей развития, формирования новых моделей мышления, актуализирует роль основоположника. Любая национальная композиторская школа в период становления нуждается в фигуре творческого лидера. Фигура основоположника выделяется во многих национальных композиторских школах, которые формировались в условиях нового национального самосознания (с XIX века и далее). Фигура такого типа играет важную роль в становлении национальной композиторской школы как структурного феномена национальной культуры<sup>126</sup>. В условиях молодых композиторских школ, чье становление пришлось на XX век, от основоположника требовались, как правило, не только собственно музыкальные свершения, но и активная музыкально-общественная деятельность. Эту миссию в Сирии взял на себя и эффективно выполнил Сольхи Аль-Вади.

Поскольку создание соотносимого с мировой практикой академического стиля сирийской музыки было главной целью, Аль-Вади на ранних этапах творчества не прибегал даже к цитированию народных тем. В дальнейшем композитор использовал цитаты фольклора в своих сочинениях, но никогда, ни в одном из своих произведений не использовал арабские макамы и восточные инструменты. Тем самым он создал академический «полюс», который начал оказывать влияние на композиторское творчество. Сольхи Аль-Вади привил на сирийской музыкальной почве не только академический стиль композиции новоевропейского типа, но и установил главный параметр национального академического стиля: это отмеченное Ахмедом Рифаи «активное взаимодействие культур»<sup>127</sup>. Аль-Вади установил параметры диалога современного композиторского письма и традиционного

<sup>125</sup> Рифаи, А. С. К вопросу об использовании европейской композиторской техники в арабском профессиональном творчестве. С. 16.

<sup>126</sup> О национальной композиторской школе (НКШ) в структурном аспекте см.: Данилова, И. В. Этапы развития чувашской профессиональной музыки. К проблеме становления национальной композиторской школы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 24 с.

<sup>127</sup> Рифаи, А. С. К вопросу об использовании европейской композиторской техники в арабском профессиональном творчестве. С. 16.

наследия. В таком диалоге наследие обозначает себя с помощью традиционных жанров, которые являются носителями истории, традиционных образов и форм художественного высказывания. Аль-Вади нередко обращался к древним пластам фольклора, цитируя, например, песни бедуинов. Как указала И. Р. Еолян: «Бедуинский фольклор, искусство, как наиболее древнее, связанное с языческими корнями художественного творчества аравитян, несет на себе отпечаток подлинно национального духа, мировосприятия»<sup>128</sup>.

Таким образом, обращение к жанрам и формам, которые с одной стороны несут на себе «отпечаток национального духа», а с другой могут быть интегрированы в современный композиторский язык и есть основная художественная модель для формирования основ современного национального музыкального стиля. И эта задача целенаправленно решалась в творчестве Сольхи Аль-Вади.

Дия Суккари и Нури Искандер также внесли свой неповторимый вклад в создание современного сирийского музыкального стиля. Оба композитора существенно расширили жанрово-стилевые и образно-эстетические горизонты сирийской музыки. Важнейшей музыкально-языковой проблемой, которая решалась в творчестве Суккари и Искандера была проблема взаимодействия европейского языка и ладовой специфики сирийской музыки, выражающейся в системе макамов.

Макам – это не только конструктивная основа, ладо-звукорядные параметры композиции, но и опять-таки ее национальная духовно-мировоззренческая основа. Как пишет Т. М. Джани-Заде: «Музыка, основанная на макаме, действительно обладает способностью увлечь “истинно слушающего” к высотам божественной красоты и совершенства»<sup>129</sup>. В произведениях Суккари и Искандера макамы выступают носителями традиционных эстетических, эмоционально-психологических и даже религиозно-философских категорий.

Основным художественным результатом работы композиторов с макамами стало открытие принципов музыкально-языкового взаимодействия, принципов

<sup>128</sup> Еолян, И. Р. Очерки арабской музыки. С. 23.

<sup>129</sup> Джани-Заде. Т. М. Музыка исламской цивилизации. Вестник Российского гуманитарного научного фонда. № 1. С. 157.

художественного синтеза с участием макамов. Макамы, как отмечалось исследователями, обладают способностью к объединению разных эпох в единую традицию, это одно из свойств «разнолокальной макомной, мукамной, мугамной музыки» – «сосуществование, взаимодействие и синтез древнейших, древних и средневековых пластов народно-профессиональной музыки с более поздними – вплоть до новейших образцов музыкально-поэтического творчества»<sup>130</sup>. Но помимо взаимодействия между историческими пластами и «разнолокальными» вариантами, макамы могут использоваться в условиях сосуществования и синтеза разных стилей и ладовых систем.

Понимание макама, как ладового термина, характерно и для старинных трактатов, и для современных исследований. «В средневековых трактатах термин маком (макам) употребляется не в современном его значении (жанр произведений), а в смысле модуса (лада) или типовой попевки, лежащей в основе музыкальных произведений», – пишет Т. С. Вызго<sup>131</sup>. Т. М. Джани-Заде, отмечает: «Думается не случайно некоторые азербайджанские музыковеды различают два понятия – “мугам” и “макам”. С первым связывается определенный жанр, особая импровизационного склада музыкальная форма. Со вторым – ладовый строй, тональный звукоряд, гамма»<sup>132</sup>. Ладовые различия обычно являются для национальной композиторской музыки главным препятствием для адаптации на национальной почве европейской жанрово-стилевой системы. Особенно если учесть, что лад (макам), как фундамент музыкального материала, это еще и «типовая модель мелодии», и «музыкальные жанр и форма»<sup>133</sup>.

Поэтому следует отметить, как принципиальное художественное открытие используемую Дией Суккари технику соединения колористической импрессиони-

<sup>130</sup> Юнусов, Р. Ю. Макомат – как полижанровая система // Музыка тюркского мира: сб. ст. Алматы : Дайк-Пресс. 2009. С. 242.

<sup>131</sup> Вызго, Т. С. Об одном эстетическом принципе средневекового Востока // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент : Издательство лит-ры и искусства, 1978. С. 197.

<sup>132</sup> Джани-Заде, Т. М. Тематизм мугамной импровизации // Теоретические проблемы внеевропейских культур. Сб. тр. М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1983. Вып. 67. С. 73.

<sup>133</sup> Садыкова, В. Н. Средневековые восточные каноны в современном мугаме // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности. Л. : ЛГИТМиК, 1981. С. 144.

стской гармонии и макамов. Открытием также является используемый Нури Искандером метод неоднократной макаменной модуляции внутри одной музыкальной формы.

Важно, что макамы обладают национальной спецификой, что позволяет с их помощью обозначать этно-региональный колорит в музыкальном произведении. «Общие структурные принципы не лишают макама признаков национального своеобразия в различных странах. Специфика национальной культурной среды способствует изменению функций составных частей макама, их последовательности, влияет на соотношение ладоинтонационных связей и контуры метроритмической структуры», – отмечает Т. Расулова<sup>134</sup>. Сегментирование макамов, предпринимаемое Дией Суккари и Нури Искандером призвано не только обеспечить технологическую возможность «сцепления» звукоряда макама и тонально-гармонического развития, но и акцентировать национально-характерные интонации, связанные с бытованием традиционных мелодий именно в Сирии.

Оказавшись в условиях европейского письма, маком оказался способным к синтезу, что проявилось не только в его «адаптации» к фактурно-гармоническому и тембровому строю западной музыки, но и в его активном влиянии на формирование и стиль в целом. Ведь «каноническое искусство макама немыслимо без импровизационности, которая достигает в нем вершин художественного совершенства»<sup>135</sup>. И это качество макамы принесли с собой в произведения сирийских композиторов. Тем самым применительно к творчеству Сольхи Аль-Вади, Дии Суккари, Нури Искандера можно говорить не только об «освоении» ими европейского композиторского письма, но и об их влиянии на европейский музыкальный язык. Неслучайно произведения Аль-Вади, Суккари и Искандера неизменно встречали с интересом на концертах в Европе. В первую очередь их влияние проявилось в особенностях формообразования, которое во многом определялось принципами традиционных арабских жанров и их композиционных принципов, включая импровизационность.

<sup>134</sup> Расулова, Т. Макама – искусство национальное // Азия и Африка сегодня: сб. ст. М.: Музыка, 1984. Вып. 4. С. 45.

<sup>135</sup> Там же. С. 45.

Но, безусловно, импровизационность в произведениях композиторов имеет существенный отличия, их наглядно иллюстрирует тезис Д. К. Кирнарской: ««Композитор – музыкант-профессионал в высшей степени. Это в полной мере относится к эстетической направленности его восприятия – сосредоточение на интрамузыкальных процессах, стремление к едва ли не физическому ощущению целостности и завершенности музыкальной мысли»<sup>136</sup>. Импровизационность в рамках письменного творчества становится категорией формообразования и эстетико-стилевым «маркером», а не способом музыкального мышления устной традиции.

Помимо стилового преломления традиции, в некоторых случаях можно отметить интересное преломление традиционных жанровых признаков сирийской музыки сквозь призму европейского жанра. Например, жанр инструментального концерта, трактованный Нури Искандером как диалог солиста и ансамбля, моделировал структуру такой композиции как *атаба*, которая целиком строится на чередовании эмоциональных речитаций солиста и коллективных ответов.

За каждой из таких жанрово-стилевых находок композиторов первого поколения стоит, с одной стороны, традиция, а с другой формируется потенциал для ее дальнейшего развития. Это, безусловно, важный результат развития сирийской композиторской музыки в 1950 – 1980-х гг.

Развитие композиторской музыки письменной традиции и музыкальной инфраструктуры новоевропейского типа привело к быстрому росту музыкального исполнительства<sup>137</sup>, концертно-филармонической практики и индустрии грамзаписей, музыкально-театрального искусства и кино в Сирии. Рост интереса к му-

---

<sup>136</sup> Кирнарская, Д. К. Музыкальное восприятие: проблема адекватности: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1997. С. 14.

<sup>137</sup> В эти годы в Сирии впервые появились концертирующие исполнители на европейских музыкальных инструментах, получившие образование за рубежом. Это, например, скрипачи *Наджми Суккари* (учился в Москве), *Райяд Кудси* (учился в Праге); пианист, лауреат Первой премии Всеарабского конкурса пианистов *Хозван Зиркли* и др. Параллельно, не менее активно вели концертную деятельность исполнители на традиционных музыкальных инструментах, а также артисты в области современной популярной музыки.



зыкальному искусству, как мировому, так и традиционному, выразился в активизации сирийского музыковедения и фольклористики<sup>138</sup>.

В целом, в период 1950 – 1980-х гг. были сформированы все основные элементы инфраструктуры для развития музыкальной культуры академического направления, и для поддержки и сохранения традиционного музыкального наследия. Существенный качественный рост общего уровня музыкальной культуры повлиял на подготовку музыкальных кадров следующего поколения, творчество которых пришлось уже на следующий период истории, отмеченный изменениями в области мирового информационного пространства и художественной коммуникации.

---

<sup>138</sup> Среди авторов музыкально-исторических и этномузыкологических работ того времени: Хасан Абаб, Аднан Бен Зурель, Самим Шариф (см.: عدنان بن ذريل . الموسيقا في سوريا. سوريا : مطبعة أليف الأديب Adnan, Ben Thureil. Al-musiqā fi Syria. Syria : Matbaa Alef Ba Al-adib, 1969. 147 p.; عدنان بن ذريل . الموسيقا الشعبية في سوريا . سوريا Adnan, Ben Thureil. Al-musiqā al-shaabeya fi Syria. 364 p.; صميم الشريف . الأغنية العربية . سوريا . دراسة , سوريا Samim, Al-Sharif. Al-oughniya al-arabiya. Syria : Study, 1981. 294 p).

### Глава 3.

## ПОИСК НОВЫХ ПУТЕЙ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ: ТВОРЧЕСТВО СИРИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 1990 – 2000-х ГОДОВ

### §1. Музыкальная жизнь Сирии на рубеже XX – XXI веков: основные тенденции и события

#### *1.1. Развитие профессиональной музыкальной культуры: мировая интеграция и национальные традиции*

В последние десятилетия XX века Сирия все более активно и плодотворно двигалась в направлении международной культурной интеграции. Все чаще на концертных и театральных сценах страны звучала мировая музыкальная классика. Развитие музыкальной культуры, интегрированной в современное мировое культурное пространство и при этом сохраняющей генетические связи с многовековой арабской культурой, фактически, рассматривалось как одна из важнейших задач государства. Показательно, что каждое лето в Дамаске проходил «*Art House summer music festival*», на котором выступали сирийские и зарубежные музыканты из разных стран. В 2008 году Дамаск был объявлен культурной столицей среди арабских государств. В связи с этим событием в городе было проведено большое количество музыкальных мероприятий, некоторые из которых имели широкий международный резонанс<sup>139</sup>.

Достигнутым результатам предшествовала планомерная работа по развитию в стране музыкальной инфраструктуры. Например, «в 1993 году был создан Сирийский национальный симфонический оркестр, художественным руководителем

---

<sup>139</sup> Афиша концертов и музыкальных форумов в Дамаске весеннего сезона 2008 года, проходившего под эгидой года «Дамаск – культурная столица» приведена в Приложении В.

и главным дирижером которого стал Сольхи Аль-Вади»<sup>140</sup>. В очень короткий срок симфонический оркестр вышел на уровень активно работающего, высокопрофессионального коллектива<sup>141</sup>. В его репертуар входят произведения мировой музыкальной классики и произведения сирийских композиторов. Появление симфонического оркестра способствовало активизации музыкальной жизни в Сирии, развитию межкультурной коммуникации и повышению интереса к достижениям мировой художественной культуры. Запоминающимся событием музыкальной жизни страны стала, например, состоявшаяся в 1995 году постановка оперы Генри Перселла «Дидона и Эней» под руководством Сольхи Аль-Вади, с участием приглашенных солистов из Великобритании, хора Высшего института музыки и Сирийского национального симфонического оркестра. Успех постановки шедевра мировой оперы активизировал работу по организации в Сирии постоянной музыкально-театральной сцены. И в 2004 году в Дамаске был открыт Оперный театр (Приложение Б. Иллюстрация 12).

Международные культурные связи Сирии в XXI веке становились все более широкими. В том числе в области профессиональной академической музыкальной культуры. Сирийский национальный симфонический оркестр в 2000 годы стал активно гастролирующим коллективом, много выступая по всей стране и за рубежом (Приложение Б. Иллюстрация 13). Концерты сирийского коллектива проходили в Германии, Египте, Марокко, ОАЭ, Тунисе, Турции.

На рубеже XX–XXI веков в Сирии произошло существенное расширение концертно-филармонической практики академического типа, появлялись новые творческие коллективы (оркестры, ансамбли), а также новые имена в области сольного исполнительства академической музыки. Интересным коллективом стал, например, камерный оркестр «*Mari*» под руководством Раада Халафа – единственный женский оркестр на Ближнем Востоке. Основой репертуара этого активно гастролирующего по стране и за рубежом оркестра стала мировая музыкальная

---

<sup>140</sup> Беляева, Е. В. Становление композиторской школы Сирии и творчество Сольхи Аль-Вади // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 5. Ч. 1. С. 28

<sup>141</sup> После смерти Сольхи Аль-Вади оркестром руководит Миссак Бахкбударян.

классика. В эти же годы сформировались многие камерные ансамбли, ориентированные на академическую музыку. Например, большую популярность приобрело струнное трио «*Sham*» («Дамаск»)<sup>142</sup> в составе скрипки, альты и виолончели, исполняющее мировую музыку в широком диапазоне исторических стилей – от барокко до авангарда XX века.

На волне общего подъема в музыкально-общественной и концертной жизни значительно увеличилась численность творческих коллективов, исполняющих музыку на традиционных арабских инструментах, так называемых «восточных оркестров». Особенно следует отметить тенденцию к изучению истории и теории традиционной музыки и ее обязательное включение во все институты музыкально-культурной жизни от концертных коллективов до специальных музыкальных учебных заведений. Таким образом, трактовка традиционной музыки, как национальной классики, была неотъемлемой частью общего подъема музыкальной культуры в стране. Среди коллективов, работающих в области традиционной сирийской арабской музыки следует отметить:

– Оркестр с символическим музыкально-историческим названием «*Tajamo Zuriab*» («Собрание Зирьяба»), специализирующийся на исполнении старинной музыки древних городов Огарет, Мари, Эбла и сопровождающий музыкальные спектакли, под руководством Раада Халафа;

– Восточный оркестр при Высшем институте музыки «*Al-Farka al-vataniely al musika al-arabia*» («Государственная группа арабской музыки») под руководством заведующего кафедрой восточной музыки Иссама Рафия;

– Оркестр под управлением Жуана Каражули, директора махат-араби им. Сольхи Аль-Вади;

– Оркестр «*Dimashk*» («Дамаск») под руководством Усамы Хайята;

– Восточный ансамбль и хор под руководством Любаны Кантар<sup>143</sup>, исполняющий исключительно традиционную музыку.

<sup>142</sup> Второе название столицы Сирии, широко употребляемое местным населением страны.

<sup>143</sup> Сведения о коллективах и их руководителях даны по состоянию на май 2008 года.

Помимо музыкальных коллективов в Сирии сформировались многочисленные танцевальные ансамбли. Некоторые из них специализировались на группе каких-либо традиционных танцев (например, ливано-палестино-сирийских дабке), либо на обобщенно-жанровых современных концертных арабских танцах (как, например, ансамбль «*Inana*» («Инана») под руководством Жихада Муффлеха) (Приложение Б. Иллюстрация 14), либо на классических хореографических композициях (как, например, группа «*Ramad*» («Пепел») под руководством Ляванда Хажо).

Большую роль в развитии музыкальной культуры в Сирии, как и во всем арабском мире, играют исполнители-солисты. Многие сирийские виртуозы в начале XXI века получили известность далеко за пределами страны. На первых строчках исполнительского рейтинга традиционно можно разместить вокалистов: *Любана Кантар, Пьер Хури, Саид Хури, Басем Хури, Шади Али, Рашиа Ризек, Рена Хаддад, Сюзан Хаддан, Лена Шаммиан, Дима Оршу* и др. Среди инструменталистов можно отметить таких известных артистов как «*Айсам Рафе, Аднан Фатхалла* (уд), *Мухаммад Усман* (бузук, лауреат Первой премии Всеарабского конкурса исполнителей на традиционных инструментах в Каире), *Ферас Шарстан, Тауфик Мирхан* (канун), *Муслим Рахаль* (най), *Кинан Азмех* (кларнет)»<sup>144</sup>, *Салим Нами* (фагот), *Тарек Малас, Симон Мреш* (ударные), *Газуан Зиркли, Ражи Саркиз, Васим Кутуб* (фортепиано), *Мария Армауд* (скрипка), *Асиль Хамдан* (виолончель) (Приложение Б. Иллюстрации 15, 16, 17).

Заметным подъемом характеризуется система музыкального образования этого периода, которая пользовалась широкой поддержкой государства и предоставляла возможность обучаться музыке практически всем желающим. В сирийском Высшем Институте Музыки в начале XX века были представлены практически все специальности мирового академического музыкального искусства и традиционной арабской музыки. На базе главного музыкального вуза страны постоянно организовывались международные фестивали и конференции, для проведения мастер-классов, а также для работы на постоянной основе в институт при-

<sup>144</sup> Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. С. 36.

глашались ведущие музыканты и квалифицированные педагоги из разных стран мира, в том числе из России.

Повышение качества музыкального образования, безусловно, сказалось на уровне, как профессиональных музыкантов Сирии, так и на растущем культурном уровне и расширении аудитории академических концертов.

### *1.2. Любительское музицирование, музыкальное просветительство и музыка в медиа*

Широкое распространение музыкального искусства в обществе выступает важным фактором общего подъема культуры. Поэтому в Сирии большое внимание уделялось поддержке любительского музицирования и музыкального просветительства. Показательно, что приобщение к любительскому музицированию осуществлялось по двум направлениям одновременно – в области мировой академической музыки и в области этно-региональной музыкальной традиции. В городе Алеппо, например, даже была образована любительская оперная труппа (под руководством Ованеса Костаняна); в Дамаске при самом крупном научном центре страны – Государственном университете – создан любительский студенческий оркестр; а в сирийской армии – медно-духовой бэнд.

В условиях сложившегося на рубеже XX–XXI веков глобального информационного пространства традиционная культура стран и народов начинает нуждаться в формах поддержки. На примере Сирии очень хорошо видно, что традиционная арабская музыка тоже переживает ренессанс: она становится интересной для изучения и активно возвращается в музыкальный быт народа. В Сирии существовала целая система разноплановых фольклорных фестивалей, которые проводились в разных городах страны и помогали находить и поддерживать наиболее талантливых и одаренных певцов, музыкантов, танцоров из народной, непрофессиональной среды. Один из самых известных таких фестивалей – Международный фестиваль фольклорных коллективов в Босре, который проводился на сцене сохранившегося древнеримского театра с великолепной акустикой (Приложение Б. Иллюстрация 18).

В эпоху развития средств массовой информации музыка заняла важное место в программах сирийского телевидения и радио. Телевидение, наряду с документальными фильмами и сериалами, уделяло специальное внимание культурно-просветительской работе. Каждую неделю на центральном канале «Первый сирийский» еженедельно выходили просветительские программы, такие как «*Lyagat Al-Alayam*» («Язык мира») и «*Aurak Sakafia*» («Культурные страницы»). В них звучала музыка в исполнении арабских и симфонических оркестров, рассказывалось о главных музыкальных событиях в стране и мире. Также в 2000-х годах начал транслироваться новый арабский культурно-просветительский канал «*Dunia*» («Весь мир»).

Наряду с телевидением большой вклад в культурно-просветительскую работу вносят сирийские радиостанции «*Sot shabab*» («Голос молодежи»), «*Izaat Dimashk*» («Радио Дамаск»), «*Arabesk*» («Арабески»), «*Sot Al-Gaaed*» («Голос завтрашнего дня»), «*Sham FM*» («Дамаск FM») и пресса. В стране выпускалось несколько специализированных изданий по культуре и искусству, среди которых: ежеквартальный журнал «*Al hayat al-musiqiya*» («Музыкальная жизнь»); выходящий два раза в месяц журнал «*Funun*» («Творчество»); газеты «*Sot Shabab*» («Голос молодежи») и «*Al-Hayat Al-Masrahie*» («Театральная жизнь»). Кроме того, в периодических изданиях иной направленности помещались анонсы культурных событий.

Музыкальной классикой, как мировой, так и восточной, конечно же, не исчерпывался перечень распространенных пластов музыкального искусства. Как и в большинстве стран мира, в Сирии широко распространена современная популярная музыка. Популярностью на рубеже веков в Сирии пользовались эстрадные певцы *Шакир Брехан*, *Наим Хамди*, *Шакира*, *Авраам Руссо* и многие другие. Следует отметить, что в большой степени находящаяся под глобальными влияниями популярная музыка, тем не менее, сохранила на сирийской эстраде национально-самобытный характер, который выразился в использовании в песнях сирийского диалекта, традиционных для провинций страны интонационных оборотов.

Соединение классической и популярной музыки осуществилось в кино, киномузыка обрела статус самостоятельного направления искусства. История сирийского кинематографа насчитывает более 70 лет, но его музыкальный компонент обрел большую популярность лишь в последние десятилетия XX века, когда музыка к кинофильмам и телесериалам стала звучать и вне экрана. Среди композиторов, получивших известность за работы в области киномузыки выделяется имя Саада Хусейни. Этот композитор известен не только в Сирии, но и за ее пределами. В 1995 году Саад Хусейни был награжден премией на Каирском фестивале музыки за лучшую музыку к фильму «*Layali Solhiya*» («Ночи Сольхии»). Хусейни написал музыку к более чем пятнадцати кинофильмам. Среди них такие популярные на всем Ближнем Востоке как: «*Bab Hoara*» («Дверь Хоара»), «*Al-Faurez*» («Мушкетеры»), «*Al-Havali*» («Старые времена»), «*Bukra Ahlaym*» («Завтра лучше») и др. В киномузыке Саад Хусейни широко применяет арабские лады и ритмы, диалектные жанры фольклора, национальные инструменты, и даже вводит инструменты собственного изобретения (например, малый канун). В целом, киномузыка внесла существенный вклад в формировании слушательской аудитории и повлияла на творчество современных композиторов академического направления.

### *1.3. Развитие культурных связей в регионе*

Сирия – неотъемлемая часть арабского мира. Хотя за долгую историю ее границы часто менялись, но в каждый период своей истории Сирия сохраняла тесные связи с соседними странами и народами. Современная Сирия расположена в Восточном Средиземноморье, граничит на севере с Турцией, на востоке с Ираком, на юге с Иорданией и Израилем, на западе с Ливаном и имеет выход к Средиземному морю. Со всеми странами-соседями Сирия поддерживала тесные культурные контакты, в том числе и музыкальные (за исключением Израиля, что обусловлено политическими отношениями).

Наиболее тесные связи у Сирии установлены с Ливаном. Эти страны связывает не только генетически близкая культура, но и общая история. И на протяжении



нии долгого времени многие культурные проекты сразу планировались как общие, направленные на охват культурного пространства двух соседних стран. В Ливане проводится пять регулярных фестивалей, посвященных разным стилям музыкального искусства. Например, Бейрутский фестиваль посвящен симфонической и оперной мировой классической музыка; Фестиваль в Бейт Эддине – балету, опере, джазу, современной и духовной музыка; в Тире и Баальбеке проводятся ежегодные фольклорные форумы; знаменитый Библосский фестиваль проходит под эгидой ЮНЕСКО – на нем представлено искусство разных стран мира, в том числе и соседней Сирии. Сирийские музыканты являются активными и постоянными участниками ливанских фестивалей.

Общее культурное пространство двух стран скрепляют артисты и композиторы, в равной мере популярные среди публики двух стран. Например, братья *Рахбани*, работающие в модернизированном стиле арабской театральной музыки<sup>145</sup>. Их музыка нередко звучит на концертах в Дамасском оперном театре, а на фестивале в Босре братья регулярно демонстрируют свои популярные «оперетты» (или, как раньше их называли, «музыкальные комедии», продолжающие традиции национальных музыкально-театральных представлений, развивающиеся со времен классика ливанско-сирийской устно-профессиональной музыки Аль-Каббани).

---

<sup>145</sup> Ливанский исследователь Мусса Сахаб Салим дает творчеству братьев Рахбани достаточно критическую оценку с точки зрения сохранения традиции: «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. Можно сказать, что со временем их музыка полностью потеряла арабский характер и в их произведениях установилось безраздельное господство абстрактных европейских форм» (Мусса, Сахаб Салим. Музыкальное искусство Ливана // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М. : Советский композитор, 1987. С. 204.).

Творчество в «традиционном стиле» ливанской певицы *Фейруз* (жены Асси Рахбани), по общему мнению, ныне считается продолжением линии традиционной арабской музыкальной классики. Интересно, что братья Рахбани, работающие в жанре арабской оперетты, в своем творчестве развивают традиции не только арабо-мусульманской, но и сирийской христианской музыки.

Также среди получивших признание в Сирии ливанских музыкантов можно назвать *Марсея Хамзе* и *Щербеля Рухане*.

Культурные связи между Сирией и Ираком до вторжения американских войск в Ирак были очень тесными. Известный иракский музыкант – исполнитель на уде *Мунир Башир* многократно приезжал в Дамаск со своими концертами. Среди талантливых иракских музыкантов надо отметить композитора и исполнителя на уде *Насира Шамма*. В 2010-х годах в связи с напряженной обстановкой в Ираке, многие известные музыканты и композиторы были вынуждены покинуть пределы страны.

В соседней арабской Иордании долгое время не было высших учебных музыкальных заведений, и только несколько лет назад был открыт факультет культуры и искусства при Педагогическом университете. Мировая музыкальная классика мало распространена в этой стране, а традиционная музыка имеет несколько направлений. Интересно, что традиционные танцы имеют в основном ливанское, турецкое, иракское, сирийское происхождение, и трактуются музыкантами Иордании именно с учетом национальных различий. Музыкальным связующим звеном между традиционалистской Иорданией и Сирией выступила киномузыка. Можно сказать, что благодаря киномузыке в Иордании появился свой композитор *Тарек Насир* работающий именно в этом жанре.

Из соседних с Сирией стран самую развитую инфраструктуру музыкальной культуры и самую насыщенную музыкально-общественную жизнь имеет, безусловно, Турция. Однако, отношения с Турцией исторически неоднозначны. С одной стороны страны объединены общей историей, а с другой у сирийцев все еще сохраняется память об османском господстве. Интересно, что наиболее активно развиваются связи между Сирией и Турцией в области новейшей композиторской

музыки. Именно с этим пластом музыкального искусства связан наибольший взаимный интерес. Например, известный современный сирийский «композитор-авангардист» Хассан Таха несколько раз посещал Турцию с авторскими концертами. В свою очередь Дамаск посещают турецкие музыканты, исполняющие современные произведения композиторов Турции.

Среди турецких композиторов еще в 1950–60-е годы были очень распространены поиски синтеза национальной музыки и мирового музыкального авангарда. Основателями «восточного авангарда» в Турции считаются композиторы *Ильхан Усманбаш* и *Дженгиз Танч*. Творчество этих авторов не просто широко известно профессиональным музыкантам Сирии, но и весьма почитается сирийскими композиторами второго поколения. Такие произведения И. Усманбаша, как, например, *Струнный квартет*, оркестровая пьеса «*Движения*», «*Прыжок в пространство*» для скрипки и четырех инструментов специально изучаются в Высшем институте музыки в Дамаске. Творческая установка на поиск синтеза мировых передовых тенденций и национальных традиций сохранила актуальность и в начале XXI века.

Культурные связи связывают Сирию не только с ближайшими соседями, но и с другими арабскими странами, в первую очередь, с Египтом. В Сирии необычайно популярно творчество египетского певца и композитора *Абдула Ваххаба*. Многолетний музыкально-общественный лидер Сирии Сольхи Аль-Вади с детства преклонялся перед творчеством этого талантливой «общеарабского» музыканта, и как дань его памяти написал произведение «*Размышление на тему Абдула Ваххаба*», в котором использовал две темы из песенного репертуара египетского певца. А в основу пьес Сольхи Аль-Вади *Ноктюрн* (с-moll) и *Прелюдия* (С-dur) для фортепиано положены темы из творчества другого не менее известного египетского композитора – Саида Дервиша<sup>146</sup>.

Сирийский национальный симфонический оркестр часто включает в свой репертуар произведения египетских композиторов, например: оркестровые эпизо-

---

<sup>146</sup> Эти произведения Сольхи Аль-Вади были рассмотрены в Главе 2 диссертации.

ды из оперетты Саида Дервиша «*Лейли и Меджнун*», симфонические произведения *Хасана Рашида*, *Омара Хайрата*, *Омара Аль-Шария* и других композиторов. Часто звучит музыка египетских авторов и на сцене Оперного театра в Дамаске. В Египте и в Сирии развивается направление «популярной интерпретации» как европейской, так и восточной классики: даже в каноническое искусство макама могут вноситься заметные элементы современной авторской трактовки, порожденные, как правило, эстетикой популярной музыки и шоу-культуры.

Страны были связаны и устойчивым сотрудничеством в области музыкального образования: многие сирийские студенты из Высшего института музыки стажировались, а затем работали в симфонических оркестрах Египта. Каждый год, в период летней практики, студентам предоставлялась возможность, пройдя серьезный конкурс, поработать в арабских (Египетском, Палестинском) и европейских симфонических оркестрах.

С европейскими странами Сирия тоже была связана по линии музыкального образования. Особенной интенсивностью характеризовались связи с Францией, что очевидно обусловлено давними историческими связями – в период французского протектората в Сирии начала активно развиваться музыкальная инфраструктура новоевропейского типа.

Культурные контакты Сирии с Ираном были и остаются прочными и многосторонними<sup>147</sup>.

Как и Иран, Сирия является конгломератом этнических племен, а также большого количества национальных диаспор. Одной из самых больших этнических групп среди таких диаспор является армянская. Армянские музыканты играют довольно заметную роль в музыкальной жизни страны: руководят ведущими творческими коллективами, преподают в музыкальных учебных заведениях. Между музыкантами Армении и Сирии установлены тесные профессиональные связи. Камерный хор Высшего института музыки в Дамаске под управлением В. Ба-

---

<sup>147</sup> Вопрос взаимодействия арабской и персидской культуры, безусловно, требует отдельного и специального подхода, и в данной работе затрагиваться не будет.

бенко неоднократно гастролировал по городам Армении, выступал в Ереване (Приложение Б. Иллюстрация 19).

Давние традиции имеют крепкие профессиональные связи Сирии с СССР, а ныне с Россией. Наиболее прочной линией музыкального сотрудничества Сирии и России является система музыкального образования. В Высшем институте музыки в Дамаске и в Педагогическом институте в Алеппо вплоть до недавнего времени работали многие российские специалисты – музыканты разных специальностей. А многие талантливые студенты продолжали свое музыкальное образование в России<sup>148</sup>.

Некоторые сирийские композиторы и исполнители, получившие образование в России или в Европе, не вернулись на родину, однако в своем творчестве не порвали связей с арабской культурой<sup>149</sup>.

Таким образом, к началу XXI века Сирия представляла собой государство, активно развивающее свою культуру, стремящееся и к интеграции в современную мировую музыкальную среду, и в то же время к сохранению своих национальных самобытных культурных особенностей. Эту «сверхзадачу» сирийского современного музыкального искусства можно четко проследить в творчестве всех композиторов Сирии второго поколения, которое сформировалось и сейчас работает в совершенно других коммуникативных и художественно-эстетических условиях.

---

<sup>148</sup> Например, дочь Сольхи Аль-Вади – Хамса Аль-Вади, закончила Московскую консерваторию им. Чайковского (1982) и ее аспирантуру (1985) по классу фортепиано у профессора П. В. Месснера.

Сирийский композитор *Раад Халаф*, в 1979 году поступил в музыкальное училище в Москве по классу скрипки. После его окончания он был принят в Музыкальную академию им. Гнесиных по классам скрипки и композиции.

<sup>149</sup> Например, *Камаль Баллан*, племянник известного в Сирии музыканта Фахида Баллана, живет и работает в Москве. В 1997 году он создал профессиональный камерный оркестр, в котором является солистом и художественным руководителем. Оркестр исполняет традиционную арабскую музыку в аранжировке Баллана и композиции его собственного сочинения. Он сотрудничает со многими известными музыкантами: Дживаном Гаспаряном, Анатолием Герасимовым, Вячеславом Горским, Владимиром Волковым, Аркадием Шилклопером и другими российскими исполнителями.

Композитор Зейд Джабри после окончания учебы в Польше, остался жить и работать в Европе. Однако он регулярно приезжает в Сирию и в каждом своем сочинении вступает в диалог с древней культурой арабского Ближнего Востока.

К ведущим композиторам Сирии второго поколения, чье начало творческого пути пришлось на рубеж XX–XXI веков, относятся *Шафия Бадреддин, Хассан Таха, Карим Рустом, Зейд Джабри*.

## §2. Шафия Бадреддин

### 2.1. Биография

К числу наиболее ярких современных композиторов Сирии относится, безусловно, Шафия Бадреддин<sup>150</sup>.

«Шафия Бадреддин родился в 1972 году в небольшом городе Сувейда на юге Сирии. Будущий композитор вырос в образованной, творческой семье. Его отец был знатоком арабской поэзии и сам всю жизнь писал стихи, а мать обладала красивым голосом и исполняла народные песни. Любовь родителей к искусству передалась всем их сыновьям: не только будущий композитор Шафия, но и двое его младших братьев получили музыкальное образование»<sup>151</sup> во Франции, обучаясь параллельно по классам трубы и виолончели.

Уже в детские годы проявилась многогранная одаренность Шафии: он удивлял прекрасной памятью и слухом, увлекался наукой и музыкой, очень хорошо рисовал. «Сильное воздействие на него оказал народный музыкальный быт, песни и танцы разных жанров, услышанные в детстве»<sup>152</sup>. Эти яркие впечатления не могли не отразиться на формировании художественного вкуса будущего композитора. В семилетнем возрасте начались его систематические занятия музыкой: сначала он учился игре на аккордеоне, а через несколько лет стал учиться играть на *уде*. Однако после окончания школы Шафия не стал профессиональным музыкантом, а поступил в Электротехнический техникум, хотя любительские занятия музыкой он не бросил. Лишь после окончания техникума Шафия окончательно принял решение стать музыкантом и в 1992 году поступил в Высший институт

<sup>150</sup> Портрет композитора: Приложение Б. Иллюстрация 20.

<sup>151</sup> Беляева, Е. В. Творчество сирийского композитора Шафи Бадреддина и особенности «ближневосточного музыкального авангарда». Филология и культура. 2014. № 1. С. 248.

<sup>152</sup> Там же. С. 248.

музыки в Дамаске по классам уда и кларнета. Шафия Бадреддин впоследствии проявил себя как талантливый исполнитель на уде. В 2000 году он принял участие во II Международном конкурсе удистов в Бейруте (Ливан), где стал лауреатом второй премии.

Профессиональные занятия композицией начались у Шафии Бадреддина лишь после окончания Института музыки, когда он поехал во Францию для продолжения музыкального образования в аспирантуре. Бадреддин обучался в Национальной консерватории Лиона в период с 2002 по 2006 гг. по классу композиции у профессоров Кристофа Моду и Стефана Бореля; а также по классу дирижирования у профессора Люксембургской консерватории Карла Жанса. После обучения в Европе Шафия Бадреддин вернулся в Сирию, где приступил к работе в Высшем Институте Музыке в Дамаске в качестве преподавателя композиции, инструментовки и сольфеджио.

Творчество Шафии Бадреддина довольно быстро стало популярным среди сирийской публики. В Дамаске ежегодно проводились его авторские концерты, в программе которых были представлены и премьеры, и ранее исполнявшиеся произведения. Музыкальная общественность связывала с именем композитора ожидания новых открытий в сирийской музыке: Бадреддин символизировал своим творчеством «новое слово» в национальной культуре. На всех авторских концертах композитор сам стоял за дирижерским пультом. Каждый концерт Бадреддина становился событием для сирийской музыкальной культуры, потому что это было не только подведение творческих итогов, но и яркая заявка на поиск новых путей развития сирийской музыки.

В буклете к одному из авторских концертов Шафия Бадреддин изложил свои взгляды на развитие музыкальной культуры в стране:

*«Давайте взглянем на общую картину музыкального мира, в том числе на Сирию, и поговорим о серьезной музыке. Если мы посмотрим на арабское музыкальное наследие, то увидим, что те или иные образцы представляют определенные периоды нашей культуры, а некоторые из них можно назвать арабской классикой, например, арабскую песню или такие музыкальные жанры, как муаш-*

*шах, самаи, лонга и др. Безусловно, эти произведения обладают неповторимой музыкальной красотой и нужны нам. Но они выражают идеалы прошлого.*

*А если задать вопрос о современной арабской музыке: нашли ли мы свой музыкальный язык в XXI веке, и есть ли у этого языка свой индивидуальный облик, как это было у наших предков? Отвечу: в настоящее время в сирийской музыке идут поиски в этом направлении.*

*Своими концертами я хочу показать некоторые нетрадиционные взгляды или мысли, которые, тем не менее, я не могу назвать не арабскими. Это произведения разных периодов моей жизни, написанные в разных стилях. Это моя попытка ответить на заданные выше вопросы»<sup>153</sup>.*

Свои культурологические размышления композитор воплощал на практике. Он создал целый ряд музыкальных произведений, в той или иной степени отражающих идеи поиска новых образов, новых жанровых трактовок и стилевых решений в современной сирийской музыке. Среди наиболее известных произведений Бадреддина: Концерт для тромбона с оркестром «*Joufiya*» («Жуфия»), Концерт для *ная* и восточного оркестра, Концерт для кларнета с оркестром, Струнный квартет, Квинтеты № 1 и № 2, «*Мауиляция*», «*Трансформация*», «*Впечатления*», музыка для театра «*Танец на кладбище*» и др.

Произведения Шафии Бадреддина приобрели известность не только в Сирии, но и за ее пределами.

## *2.2. Творческие поиски в жанре инструментального концерта*

В период 2000–2001 годов Бадреддин написал два произведения подряд в жанре инструментального концерта. Один из концертов предназначался для солирующего тромбона и симфонического оркестра, а другой для солирующего *ная* и восточного оркестра. Несмотря на принципиальные различия в исполнительских составах у этих двух концертов есть общая особенность – поиск нового интонационного и жанрово-стилевого «словаря» современной сирийской академической

---

<sup>153</sup> Бадреддин, Шафия. Слово от автора / Программа-буклет концерта «Восточные узоры». Дамаск : Театр оперы и балета, 27 октября 2008 г. (Перевод мой – Е. Б.)



музыки. Выбрав для творческого поиска жанр инструментального концерта в его «симфонической» и «восточно-оркестровой» версиях, Бадреддин принимает композиторскую эстафету от своего идейного предшественника Нури Искандера. Именно с этим жанром были связаны творческие поиски новых путей развития для сирийской музыки в творчестве композитора старшего поколения.

*Концерт для тромбона с оркестром «Жуфия»* Шафии Бадреддина создавался в 1999–2000 годах, но его первое исполнение состоялось лишь 4 апреля 2007 года в Дамасском театре оперы и балета.

Линия обновления сирийской академической музыки, начатая Нури Искандером, четко прослеживается в концертах Шафии Бадреддина, перекликаясь с творчеством старшего коллеги не только в принципиальной эстетической установке, но и в конкретных композиторских методах. Основной задачей является поиск языка современной арабской музыки, который выражал бы идеалы не прошлого, а настоящего (перефразируя приведенное выше высказывание Бадреддина). А основным методом – создание современного тематизма, генетически связанного с традиционной музыкой Сирии и, шире, с арабской культурой.

Впервые в сирийской музыке Бадреддин дает инструментальному концерту, написанному для симфонического оркестра, программное название, позволяющее акцентировать арабский генезис произведения. Автор назвал концерт «*Жуфия*».

Жуфия – это разновидность мужской арабской народной песни, коренящейся на юге Сирии (в районе городе Дара). Песни этого жанра прославляют доблесть и героизм мужчин-воинов. По словам композитора: «С ратными подвигами очень хорошо ассоциируется сильное и благородное звучание тромбона»<sup>154</sup>.

Подобно Нури Искандеру, который построил свой *Концерт для уда* на широко известных темах своей киномузыки, Шафия Бадреддин выбрал в качестве тематической основы Концерта для тромбона несколько известных мелодий народных песен в жанре *жуфия*. Но в условиях нового исторического этапа, на рубеже XX – XXI веков интонационный строй народного тематизма получил иное,

<sup>154</sup> Использованы материалы интервью автора диссертации с Ш. Бадреддином в Высшем институте музыки в Дамаске 10 апреля 2007 г.

достаточно интересное преломление в условиях техник композиторского письма XX века. Кроме того, Бадреддин перенес народные мелодии в пяти- и семеродольные размеры, не свойственные песням этого жанра изначально.

Две темпово-контрастные части Концерта исполняются без перерыва и отражают два различных эмоционально-психологических состояния: в I части (*Allegro – Presto*) изображен сбор армии перед началом битвы; во II части (*Adagio*) выражается скорбь о павших героях, не вернувшихся с поля боя. Сама батальная картина остается «за кадром». Таким образом, Шафия Бадреддин предложил слушателям музыкально-философское осмысление темы войны.

Первая часть Концерта написана в сонатной форме без разработки с вступлением и каденцией. Стимул развития, пронизывающий все разделы первой части, заложен в теме вступления, которая является воплощением мужественного, героического начала.

Это своего рода призыв, клич к сбору армии перед боем. Композитор использует суровую фигуру *фруллато*<sup>155</sup> и фанфарный мотив восходящего минорного трезвучия (Приложение А. Рисунок 31). В дальнейшем развитии тема вступления будет выступать связкой между частями и символически завершит весь Концерт.

Две основные темы первой части (темы главной и побочной партий) основаны на существенно переинтонированном народно-песенном материале. Они продолжают героическую, воинственную линию. Ладовой основой тем выступают макамы, одним из средств развития – их смена. В оркестре композитором использованы различные тембро-фактурные приемы нагнетания и динамизации: остинатные ритмические фигуры, специфические «броски» смычка на струны, острые акценты в размерах 5/8 и 7/8 и др.

Интересной композиционной находкой в этом Концерте стала каденция солиста. В каденции впервые две народные темы *жуфия* проводятся полностью. Но, проводя темы песен целиком, композитор постепенно убирает метрическую сет-

---

<sup>155</sup> Фруллато – прием игры тремоло на духовых инструментах без трости.

ку: сначала указывая лишь размер, но без деления на такты, а затем продолжает изложение уже и без указания размера (Приложение А. Рисунок 32). Трактовка каденции как сурово-сдержанного лирико-психологического монолога показывает всю «военную» тему сквозь призму одного воина – человека, которому предстоит отправиться в бой. И военная тема, сцена общенародных батальных приготовлений получает неожиданное завершение, а вся первая часть новое философское и психологическое измерение.

Вторая часть – драматическое, трагическое *Adagio* написано в свободной форме, в которой можно выделить два раздела. Каждый раздел начинается с проведения новой темы у тромбона (Приложение А. Рисунок 33). Плач по погибшим достигает кульминации в момент туттийного проведения оркестром на фортиссимо второй темы *Adagio* в мажоре *хиджаз кар* – как символ общенародного горя (Приложение А. Рисунок 34).

Но завершается концерт темой вступления, в которой вновь пробуждается воинственный дух, а сама она предвещает призыв к новой битве. Композиционная арка между кодой второй части и вступлением первой части образует своего рода замкнутый круг, многозначный в своем чередовании воодушевления и скорби.

Если Концерт для тромбона «Жуфия» открыл новые образные горизонты национальной музыки, то последовавший сразу же за ним Концерт для *ная* и восточного оркестра должен был продемонстрировать технику расширения ладовой основы сирийской музыки на основе традиционных макамов.

*Концерт для ная и камерного оркестра* был написан в 2001 году. Буквально за несколько лет Концерт стал самым популярным и часто исполняемым произведением современной сирийской музыки. «В основу Концерта положены народные напевы» обширного региона, «расположенного вокруг бассейна реки Евфрат»<sup>156</sup>.

Первой творческой задачей композитора в этом произведении стал показ художественных возможностей *ная*, как солирующего инструмента. По довольно-таки распространенному в сирийской академической музыкальной среде мнению

---

<sup>156</sup> Беяева, Е. В. Творчество сирийского композитора Шафи Бадреддина и особенности «ближневосточного музыкального авангарда». Филология и культура. 2014. № 1. С. 250.

считалось, что най – это очень простой инструмент, и потому его выразительные возможности ограничены. Бадреддин опроверг это утверждение, он написал технически сложное сочинение, требующее от исполнителя большого мастерства, особенно при переходе от одного макама к другому.

Второй творческой задачей, едва ли не более важной в аспекте поиска путей развития сирийской музыки, стала техника ладового развития арабской музыки, заключающаяся в модуляциях от одного макама к другому, ладовых отклонениях и новых принципах соединения мелодий. Актуальность такого композиторского поиска была связана с тем, что большинство арабских песен написано в основном в одном ладу и лишь небольшая их часть содержит смену лада.

Для более показательного результата ладовой работы композитор выбрал для своего сочинения одночастную форму, главным макамом в которой является *накриз*. В процессе развития происходят отклонения в другие лады. Детальный анализ этих отклонений мог бы стать темой отдельной музыкально-теоретической работы. Ладовое развитие композитор искусно совмещает с мотивно-интонационным преобразованием тематизма и жанрово-стилевой драматургией. В Концерте три основные темы, каждая из которых играет главную роль в «своей» части формы.

Первая тема – лирическая песня, звучащая первоначально у скрипок и виолончелей и лишь затем у *ная* (Приложение А. Рисунок 35). Композитор сопоставляет солирующий инструмент с мелодически выразительной струнной группой, и, тем самым, показывает, что возможности *ная* в исполнении песенной лирики своеобразны и выразительны, и что они могут конкурировать с таким «мастером кантилены», как струнная группа оркестра.

Вторая тема – народный танец. Этот образ главенствует во втором разделе формы. В основу темы положен фольклорный танцевальный ритм *дабке чеби*, широко распространенный в пограничных с Ираком пустынных северо-восточных районах Сирии (Приложение А. Рисунок 36).

Третья тема – лирический трехдольный танец в духе вальса, объединяющий песенность первой темы и танцевальность второй. (Приложение А. Рисунок 37).

Таким образом, в третьей заключительной фазе формы происходит трансформация и объединение первой и второй тем, в результате которой появляется новая трехдольная тема (в размере  $\frac{3}{4}$ ) тема. Она вбирает в себя не только интонации предыдущих тем, но и их образы: лирический характер песни и ритмическую энергию танца. При этом заключительная тема представляет собой совершенно новую мелодию. Постепенно ускоряясь, подобно танцу суфиев, она завершает Концерт.

Таким образом, в *Концерте для ная и камерного оркестра* Бадреддин продемонстрировал не только новую для сирийской композиторской музыки технику ладовых трансформаций, но и новые способы генерирования музыкального тематизма на основе переинтонирования фольклорных моделей, а также в преобразовании тематизма внутри произведения в результате мотивно-интонационной и жанрово-стилевой работы композитора.

Отдельно следует отметить инструментальную драматургию, в которой естественно соединились инструменты симфонического оркестра и традиционные тембры арабской инструментальной музыки. Соединение тембров выразилось у Бадреддина не только в сопоставлении солирующего *ная* и оркестра, но и в самом оркестровом составе. В Концерте Бадреддина оркестр состоит из полной струнной группы (первые и вторые скрипки, альт, виолончель, контрабас), группы ударных инструментов (*рик* и *дафф*) и солирующего *ная*.

Между Концертом для тромбона и Концертом для ная Бадреддином была написана *Фантазия для кларнета, струнного оркестра и ударных* (2000). Премьера Фантазии состоялась в 2002 году. Это произведение, фактически, является разновидностью жанра инструментального концерта, написано на «одной волне» с двумя другими концертами для духовых инструментов и во многом совпадает с ними по творческому методу и по решаемым художественным задачам.

Фантазия для кларнета написана в свободной одночастной форме, в развитии которой, тем не менее, явно прослеживаются две контрастные фазы развития. Их можно условно разграничить как *Adagio* и *Presto* с некоторыми темповыми вариантами медленного и быстрого движения внутри этих разделов. Анализ

этого произведения показывает его композиционное родство с духовыми концертами, вплоть до отдельных приемов тематической работы: постепенная кристаллизация темы из начального «звукового пятна» (Приложение А. Рисунок 38), использование выразительных возможностей крайних регистров, фрагментарное применение сонорных приемов, модуляции из одного макама в другой, строение формы по принципу «цикличности в одночастности» и сопоставления движения «медленно – быстро», использование композиционной арки в виде вступления и коды на одном материале, применение трехдольной «вальсовой» темы для генеральной кульминации и другие более мелкие детали композиторского письма. Особое внимание следует обратить на используемый оркестровый (ансамблевый) состав и работу композитора с тембровой палитрой.

Как известно, состав «восточного оркестра», опираясь на устойчивые ансамблевые функции участников, достаточно свободен в выборе конкретных инструментов. Эта особенность традиционной инструментальной культуры Ближнего Востока открыла путь для поиска нового синтеза тембров, исполнительских приемов, фактурных функций, художественных образов и техник композиторского письма в инструментальной музыке композиторов Сирии.

Шафия Бадреддин продемонстрировал применение авторского состава камерного оркестра, варьируемого с помощью группы ударных инструментов этнорегионального происхождения, в *Концерте для ная с камерным оркестром и Фантазии для кларнета, струнного оркестра и ударных*. В своих последующих сочинениях композитор целенаправленно разрабатывал художественный синтез «Запад – Восток» в условиях камерного ансамбля и поиска тембровых средств выразительности.

### 2.3. Синтез «Запад – Восток» в инструментальных ансамблях

Шафия Бадреддин в своем творчестве придает большое значение тембروفоническому фактору. С тембро-акустическими поисками, синтезом не только «Запада» и «Востока», но и различных техник композиторского письма XX века связаны интересы Бадреддина в зрелом периоде творчества. Первые шаги в этом

направлении были предприняты уже в сочинениях концертного жанра, но более детально они прослеживаются в написанном после духовых концертов, в струнном квартете.

*Струнный квартет* был написан в 2002 году и первоначально состоял из двух темпово-контрастных частей, однако вскоре композитор расширил свою задачу в этом сочинении, и в 2003 году квартет стал четырехчастным циклом. Произведение знаменовало собой опыт создания современного «восточного» квартета на основе одного из самых устойчивых камерных ансамблей западной академической музыки.

Первое исполнение этого сочинения состоялось в 2007 году и прошло с огромным успехом. Неслучайно в 2008 году Струнный квартет Бадреддина был включен в программу Международного фестиваля камерной музыки, проходившего в Дамаске под эгидой движения «Культурная столица Ближнего Востока».

Квартет демонстрирует синтез «Запад – Восток» сразу по нескольким параметрам. Форма строится по принципу «цикличности в одночастности» – четыре контрастные части исполняются без перерыва. Такая трактовка опирается одновременно на классический четырехчастный сонатно-симфонический цикл и на взаимосвязанную внутреннюю контрастную цикличность мугама. Функции частей в Квартете распределены следующим образом: I часть – медленное вступление; II часть – в быстром темпе, тематически четкая конструкция, направленная на достижение кульминационной вершины в конце части; III часть – в медленном темпе, лирико-философский центр цикла; IV часть – в быстром темпе, развернутая «синтетическая кода» цикла.

Интонационный строй Квартета делится на две сферы, изначально противопоставляемые, а в результате развития – взаимосвязанные. Одна из них – остро диссонантная, хроматическая – представлена несколькими тематическими построениями в первой и второй частях. Ее концентрированным выражением становится начальное построение первой части, основанное на горизонтальном развертывании и одновременном звучании двух тритонов малосекундового соотношения – своего рода символ хроматической диссонантности (Приложение

А. Рисунок 39). Развитие этого материала осуществляется по принципу комбинирования микротем, их горизонтальных и вертикальных перестановок, полифонических приемов. В целом, оно родственно серийной технике, хотя лежащие в основе развития тематические сегменты не трактуются композитором как серии.

Другая интонационная сфера – основывающаяся на макамах и связанных с традиционной арабской музыкой попевках-микротемах – разворачивается в третьей медленной части и присутствует в качестве неотъемлемого итога развития в заключительной части (Приложение А. Рисунок 40). Развитие в рамках этой интонационной сферы выстраивается по принципу свободного импровизационного развертывания и в какой-то мере противопоставляется конструктивно организованному диссонантному хроматическому тематизму.

Жанрово-стилевые элементы, генетически связанные с этно-региональной традицией представлены во всех частях Квартета. Тем самым даже конструктивно-полифонические диссонантные разделы обретают «восточный» колорит. Так в середине первой части вводится характерный арабский ритм *самаи сакиль*, в быстрой второй части частый уход партии виолончели в низкий регистр на остинатном ритме создает эффект партии ударного инструмента в ансамбле (Приложение А. Рисунок 41), третья часть является воплощением импровизационного стиля *такасим*. При появлении первой макамной темы в третьей части у первой скрипки композитор делает в партитуре указание «*рабаба*», предлагая исполнителям имитировать звукоизвлечение и агогику традиционного ближневосточного инструмента.

Любопытно, что противопоставляемые по интонационному строю, технике изложения материала и даже технике звукоизвлечения «Запад» и «Восток» неожиданно сближаются при использовании в музыкальной ткани сонорных элементов. Таким образом, тембр, как природное акустическое явление, становится связующим звеном для разных музыкальных традиций, пришедших в конце XX века к пониманию тембра, как предмета творчества.



Ярким примером творческой установки на тембровые поиски и на новый уровень синтеза «Запад – Восток» выступает произведение Шафии Бадреддина «*Transformation*» («Трансформация», 2005).

Премьера произведения состоялась в 2005 году. В контексте истории сирийской композиторской музыки, это, безусловно, авангардное произведение. Оно сочетает элементы различных композиторских техник XX века с ансамблевыми принципами музицирования, связанными с традиционной ближневосточной культурой. «В «Трансформации» автор использует нетиповой состав ансамбля: скрипка, флейта, английский рожок, кларнет, контрабас, вибрафон, арфа и ударные. С одной стороны – это ансамбль европейских инструментов, но с другой – каждый инструмент выполняет определенную ансамблевую функцию, которую можно сопоставить с арабским оркестром»<sup>157</sup>. Очевидно, что в этом ансамбле представлены все основные функции инструментов, которые включает в себя «восточный ансамбль» *тахт*. Например, скрипка – аналог *рабаба*; флейта выступает в роли *ная*; арфу можно соотнести с *кануном*; а в группе ударных участвуют инструменты, напрямую заимствованные из ближневосточной практики музицирования – *снер*, разновидности барабанов.

В буклете своего авторского концерта композитор высказался о замысле «Трансформации»: «*Это сочинение показывает изменения различных параметров звука: трансформацию тонов, состояния темпа и времени, плотности и размеров пространства. Это переход плотности к пустоте; от напряжения и движения к покою и устойчивости; переход от мелких длительностей к длинным и от быстрого темпа к медленному, осуществляемый без изменения метра*»<sup>158</sup>.

Все названные композитором звуковые параметры действительно определяют развитие музыкальной ткани в «Трансформации», но спектр изменений звукового материала в ней даже шире. Произведение написано в типичной для Бадреддина форме – одночастной композиции с двумя ярко выраженными фазами

<sup>157</sup> Беляева, Е. В. Музыка сирийских композиторов рубежа XX-XXI вв.: новый этап диалога культур. 2014. № 4. Ч. 1. С. 37.

<sup>158</sup> Бадреддин, Шафия. Слово от автора / Буклет концерта. Дамаск : Театр оперы и балета. 4 апреля 2007 года.

развития. Две фазы отделены друг от друга генеральной двухтактовой паузой, которая обозначает беззвучную границу-трансформацию от одного состояния звукового материала к другому, анонсированному автором выше.

Общее ритмическое развитие строится по принципу постепенного изменения длительностей, которые трансформируются от вступительного тремоло, постепенно кристаллизующегося в тридцать вторые (Приложение А. Рисунок 42) и далее по принципу постепенного укрупнения длительностей. Вторая фаза начинается уже с четвертей, а завершается бревисом. Этим приемом композитор достигает своеобразного эффекта «временной спирали».

Интересно, что весь этот процесс словно зашифрован в первых двух тактах «Трансформации» в соотношении партий трех духовых инструментов (флейты, английского рожка и кларнета), но не по горизонтали, а по вертикали. Каждый инструмент исполняет свою ритмическую фигуру: в их партиях движение мелодической линии постепенно «приостанавливается», за счет увеличения длительностей: у флейты от восьмиолей до четвертей, у английского рожка от септолей до четвертей и у кларнета от секстолей до четвертей. Таким образом, Бадреддин привносит в сирийскую музыку популярную в композиторском творчестве рубежа веков тему отражения в музыке пространственно-временных концепций (от остановленного времени до фрактальной геометрии).

Ладовая основа тесно связана с основной художественной задачей произведения. «Трансформация» построена по принципу «новой тональности»<sup>159</sup>, в ней отсутствуют признаки тонально-гармонической функциональности, но есть основной тон, некий главный устой – звук *cis*, вокруг которого формируется полный хроматический звукоряд. Также в произведении «использованы макамы – *раст*, *баят*, *саба*, *сига*. Но арабские лады не звучат в этом произведении целиком, а

---

<sup>159</sup> Термин «новая тональность» используется в соответствии с теоретической позицией, изложенной в кн.: Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. М. : Музыка, 2005. С. 152 и далее.

представлены своими наиболее характерными трихордовыми и тетрахордовыми сегментами»<sup>160</sup>.

Ладотональные параметры и тембро-фонические особенности «Трансформации» сливаются благодаря необычному приему, использованному композитором. Этот прием связан с настройкой используемой в ансамбле арфы, которая в данном произведении имеет четвертитоновую настройку. Необычное решение партии арфы образует партитуру, сочетающую в ансамбле инструменты с фактически разным строем. Это приводит к тембровым трансформациям и сближает ансамбль Бадреддина с некоторыми азиатскими инструментальными ансамблями, объединяющими инструменты с определенной и неопределенной высотой звука (например, индонезийский *гамелан*). Но в равной мере это приводит и к ладотональным трансформациям, что ярко демонстрирует трансформация исходного устоя *до-диез* в заключительный тон *до-четверть диез*.

Бадреддин применяет в «Трансформации» различные приемы современного композиторского письма, включая серийную технику, сонорику, контролируруемую алеаторику. Однако композитора нельзя отнести к последователям этих направлений музыкального мышления. И сонорные, и серийные приемы используются им лишь фрагментарно, ни одно его сочинение не может быть целиком отнесено к серийности, сонорике или алеаторике. В «Трансформации», например, серийная техника используется очень свободно, скорее, как символ общераспространенного музыкального языка XX века: тема-серия постепенно рождается из ритмического остинато в партии скрипки в первой фазе формы, а во второй она проводится уже в полностью оформленном двенадцати тоновом варианте. Но точное, «графичное» интонирование скрипки словно размывается колеблющимся тембром вибратона.

Пристрастие Бадреддина к тембровым поискам сформировалось в период учебы во Франции. «Он не оставил без внимания одно из популярных течений, которое родилось в этой стране во второй половине XX века – спектральную тех-

---

<sup>160</sup> Беляева, Е. В. Творчество сирийского композитора Шафи Бадреддина и особенности «ближневосточного музыкального авангарда». 2014. № 1. С. 249.

нику»<sup>161</sup>. Первоначально спектральная музыка связывалась только с компьютерными возможностями генерирования и построения обертонов, но в последние годы ее трактовка стала значительно шире. В частности, на Международной конференции в Стамбуле в 2003 году, посвящённой спектральной музыке, получил уточнение сам термин: было предложено распространить его действие на любую музыку, чья структура или язык основываются, в первую очередь, на тембровых параметрах (и не только компьютерного происхождения). Именно в таком понимании идеи спектральной музыки были подхвачены сирийским композитором: углубленное вслушивание в звук, в его жизнь в пространстве и времени, где он (звук) живет и трансформируется.

Таким образом, «Трансформацию» можно отнести и к одному из первых примеров сирийской спектральной музыки. Кроме того, «Трансформация» стала первым произведением сирийской музыки, в котором в эстетико-философском аспекте были поставлены вопросы отражения в музыкальной материи современной пространственно-временной проблематики.

Творческий путь Шафии Бадреддина продолжается и в настоящее время. Он по-прежнему идет по пути поиска нового языка сирийско-арабской музыки, неизменно расширяя жанрово-стилевой диапазон своего творчества и поднимаясь по ступеням композиторского мастерства.

### **§3. Хассан Таха**

#### *3.1. Биография*

Одним из ярких представителей сирийских композиторов второго поколения является Хассан Таха<sup>162</sup>. В его творчестве нашли отражение новые тенденции композиторского творчества рубежа XX–XXI веков, и получили реализацию новые пути развития сирийской композиторской музыки.

---

<sup>161</sup> Там же. С. 249.

<sup>162</sup> Портрет композитора: Приложение Б. Иллюстрация 21.

Хассан Таха родился в 1969 году в городе Хомс. Как это часто бывает у будущих крупных музыкантов, музыкальные способности дали о себе знать с самого детства. Хассану повезло – его дядя был известным в городе исполнителем на уде, именно он первым заметил, что племянник всегда внимательно прислушивался к звучанию музыкального инструмента и даже пытался играть на нем. Вскоре стало очевидно, что мальчика надо обучать музыке. Для этого был приглашен получивший музыкальное образование в Милане друг семьи Хани Шамуд. Под его руководством мальчик изучал теорию музыки, европейскую гармонию, познакомился с произведениями И.С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена. Занятия со знатоком профессиональной музыки оказали большое влияние на интеллектуальное и музыкальное развитие будущего композитора.

Однако, ничуть не меньшее влияние на формирование творческого восприятия Хассана Тахи оказывала повседневная жизнь города. В тринадцать лет Хассан записался в музыкальный клуб. В 1970–1980-х годах в городах Сирии повсеместно открывались клубы для любителей музыки. В них все желающие разучивали и исполняли произведения арабских авторов. Сразу несколько таких клубов работали и в Хомсе. При каждом клубе обязательно был свой оркестр и хор. Среди творческих коллективов и отдельных исполнителей была большая конкуренция, поэтому каждые два месяца в городе проводились музыкальные фестивали, продолжая традиции средневековых арабских «музыкальных состязаний».

С первого года посещения клуба, Хассан Таха стал учеником руководителя оркестра, который по традиции начал его музыкальное образование с обучения игре на уде. Будущий композитор провел в клубе около шести лет. К этому времени относятся его первые творческие опыты – несколько небольших пьес для уда, которые он сам и исполнял.

После окончания средней школы Хассан по настоянию родителей поступил в Медицинское училище, но мечта стать профессиональным музыкантом никогда не оставляла его. Поэтому в 1993 году, окончив училище, он уехал в Дамаск, где успешно сдал экзамены и был зачислен в Высший институт музыки по классу уда.

Ректор института Сольхи Аль-Вади в то время набирал музыкантов для симфонического оркестра и предложил Тахе обучаться еще и на валторне.

Во время учебы Таха возобновил самостоятельные занятия композицией: им был написан «Концерт для бузука и арабского оркестра», а также музыка для театральных спектаклей по пьесам Шекспира «Гамлет», Сервантеса «Дон Кихот» и арабского драматурга Садалла Воннуса «Опьяневшие дни».

После окончания института некоторое время Хасан работал в оркестре. А в 2003 году он отправился в Маастрихт (Нидерланды), чтобы продолжить обучение в аспирантуре по классу композиции у профессора Иоганна Сланке.

Получив образование в Европе, Хассан Таха вернулся в Сирию. Его творчество отразило две стороны полученного музыкального образования – арабскую и европейскую, синтезировав их в новый для сирийской композиторской музыки стиль. Композитор плодотворно работал в разных жанрах и для различных исполнительских составов. Наибольший резонанс получили такие его сочинения как: Сюита для арабского оркестра, хора и солистов; Увертюра для большого симфонического оркестра; Концерт для фортепиано с оркестром; Струнный квартет; Соната для валторны и фортепиано; «Хроматическое самаи». Репертуарными стали практически все его отдельные сочинения для скрипки, валторны, кларнета, кануна, уда. Помимо композиторского творчества Хассан Таха занимался общественной деятельностью и часто выступал с музыкально-критическими статьями на страницах сирийского журнала «*Al hayat al-musiqiya*» («Музыкальная жизнь»).

### *3.2. Диалог традиций как новый путь развития*

В период учебы в Нидерландах Хассан Таха освоил навыки европейской композиции. Однако у него не появилось ни одного сочинения, в котором не прослеживаются арабские корни. Творческий метод композитора опирался на синтез западной и восточной (арабской) музыки, причем музыка Запада и Востока представлена в его творчестве как современными, так и старинными моделями. Европейская музыка в этом новом синтезе, пожалуй, впервые в арабской композитор-

ской музыке представлена моделями, характерными для неоклассицизма: барочная танцевальная сюита, павана, инструментальная ария, фугато и др.

В первый же год учебы в Европе Хассан Таха написал пьесу «*Фольклорный танец*» (2003). Первоначально «Фольклорный танец» был написан для восточного оркестра и английского рожка. Показательно, что затем Таха создал вторую редакцию пьесы, переоркестровав сочинение для камерного оркестрового состава европейских инструментов. В новой партитуре были флейта, английский рожок, кларнет, валторна, литавры, арфа и струнная группа.

«Танец» построен на темах, которые очень близки по интонационному строю и характеру арабским народным мелодиям. Он написан в характерной двухчастной форме «медленно – быстро», которая в танцевальных композициях нередко отражает чередование женского и мужского начала. Первая (медленная) часть – это женский танец. Его основная тема поручена английскому рожку, ее неторопливое развертывание придает танцу степенность и вместе с тем изящество. Переход темы к скрипам придает ей новый «теплый» тембр и лирический, нежный характер.

Вторая часть вступает темповым контрастом (*Allegro*) и означает выход мужчин. Композитор начинает мужской танец активной ритмической фигурой «*муссальясь ираки*» (иракский ритм) (Приложение А. Рисунок 43). «Муссальясь ираки» выступает общей основной ритмоформулой танца, звучащей в партии оркестра, а на фоне этого ритма развертываются три разные темы, каждая из которых связана с особым тембром какого-либо традиционного инструмента – уда, ная и кануна. Тематическое решение отличает «Фольклорный танец» Хассана Тахи от народных композиций, которые тоже строятся на чередовании солирующих трех инструментов (уда, ная и кануна), но при этом все солирующие эпизоды основываются на одной теме. Хассан Таха отходит от правил арабской народной музыки, вводя несколько тем в один танец. Но при этом все темы у композитора основываются на одном макаме, что, несомненно, связывает это произведение с народной традицией. Таким образом, уже в ранней небольшой пьесе Таха продемонстрировал основную черту своего творческого метода – синтез западной и

восточной (арабской) традиции, охватывающий не только жанрово-стилевой, но и тембро-фонический уровень.

Свои творческие поиски композитор продолжил в серии инструментальных пьес для разных инструментов. Это «*Самаи*» и «*Павана*» для скрипки; «*Танец*» для валторны, кларнета и кануна; «*Мувашишах*» для уда.

Традиционный инструментальный жанр *самаи* – это один из любимых жанров Хассана Тахи, в своем творчестве композитор обращался к нему неоднократно. «*Самаи*» для скрипки соло (2006) опирается на два традиционных признака этого жанра – ритмоформулы в размере 10/8 и на «круговую» (рондообразную) композицию. Начинается пьеса несколько сумрачным вступлением, в котором показаны две основные интонации – тритон и уменьшенная терция. После такого «речитативного», напряженного вступления, основная танцевальная тема самаи звучит просветленно и устойчиво (Приложение А. Рисунок 44). Два эпизода контрастны основной теме, они отражают виртуозное начало этой сольной инструментальной пьесы. Завершается «Самаи» кодой, которая в два раза больше «рондообразной» части пьесы и связана с воплощением импровизационного принципа традиционной арабской инструментальной музыки. В основе этой заключительной импровизационной части лежит все тот же тритоновый мотив.

Говоря о формообразующем потенциале моноинтонации и ее связи с мугамом и принципом ладового развертывания, Т. М. Джани-Заде отмечает, что «представление о ладе приводит к выводу, что в мугаме есть тема или некая моноинтонация, изложенная в самом начале, и ее дальнейшее развитие»<sup>163</sup>. Это не единственная глубинная, генетическая связь композиции данной пьесы с традиционной арабской музыкой. Специфически сделана и кульминация «Самаи», фактически ради этой кульминации и написана заключительная импровизационная часть. Постепенно осуществляется повышение тесситуры, устремляясь вверх мелодическая линия одновременно наращивает динамику, достигающей в своей вершинной точке трех форте. Дополняет приемы создания в кульминации особого

<sup>163</sup> Джани-Заде, Т. М. Тематизм мугамной импровизации. Теоретические проблемы вне-европейских культур. Вып. 67. С. 38



эмоционального состояния заметное ускорение темпа. Все эти средства воздействия на эмоциональную реакцию слушателей имеют давнюю традицию, коренятся в средневековых канонах мугамного искусства. «Все музыкально-выразительные средства в момент кульминации подчинены одной задаче – созданию максимального эмоционального контакта между исполнителем и слушателем»<sup>164</sup>. Эти средства рассчитаны на возникновение у слушателя особого эмоционального состояния: «В арабской музыкальной практике существует специальный термин “*тараб*” - состояние эмоционального переживания при слушании музыки. По умению достичь такого эффекта у публики определяется степень мастерства современного арабского певца или инструменталиста»<sup>165</sup>. Для состояния «тараб» особое значение имеет правильно выстроенная кульминация. Хассан Таха выстраивает кульминацию своего «Самаи» очень виртуозно. Пьеса эффектно завершается короткой реминисценцией основной темы, вернувшейся как краткое воспоминание о прекрасном мгновении и образующей композиционную арку.

«Павана» для скрипки соло (2006) представляет собой, фактически, образец того же композиторского стиля (Приложение А. Рисунок 45), только на основе старинного европейского жанра. «Самаи» и «Павана» не объединены в цикл. Но будучи написанными в одном и том же году для одного и того же инструмента, воспринимаются как связанные общей идеей. В основе обеих пьес лежит традиционный инструментальный жанр ритуально-танцевального происхождения, при этом один из них олицетворяет арабскую (восточную), а другой южно-европейскую (западную) традицию. Однако эти различные по происхождению жанры объединяются композитором под знаком общего монодийного стиля, который базируется на принципе «моноинтонации» и «попевочного строения». Причем интонационный строй этих произведений синтезирует принципы строения мелодики как на основе макама, так и на основе додекафонии, образуя диссонантную ткань, сквозь которую словно проступают блики попевок, основанных на традиционных арабских ладах-макамах.

<sup>164</sup> Садыкова, В. Н. Средневековые восточные каноны в современном мугаме. С. 153.

<sup>165</sup> Там же. С. 154.

Показательным примером синтеза западной и восточной музыки является *Сюита для арабского оркестра, хора и солистов* (2005). Премьера состоялась в 2005 году в Дамаске<sup>166</sup>. Классический арабский оркестр – *тахт* (или *тахт вапку*) имеет стабильный состав инструментов. В него входят уд, скрипка (с настройкой *d-a, d-a* – так называемый «арабский строй»), канун, табл, най. Состав оркестра «является стандартным для всех арабских стран»<sup>167</sup>.

В Сюите Хассан Таха, используя тахт, расширяет группу ударных инструментов, что не противоречит традиционной практике, и вводит партии солирующих сопрано и тенора. Если выступление солистов в сопровождении тахта – это проявление традиции, то использование хора относится уже к практике нового времени – оно получило распространение первоначально в форме ансамблей в эпоху расцвета устно-профессионального музыкального театра (например, у Аль-Каббани) и закрепилось в практике сирийских композиторов первого поколения.

«Хасса Таха в предисловии к партитуре пояснил, что форма сюиты заимствована от Баха, но каждая часть в данном произведении связана с традиционной культурой»<sup>168</sup> Сирии и представляет собой старинный жанр арабской музыки. Барочная сюита «по-арабски» выглядит как последовательность жанрово-характерных частей: I. *Mhorabe*; II. *Samai*; III. *Mowachah*; IV. *Raksa*.

Первая часть «Мхорабе» (с араб. – «сражение») – это театрализованное танцевальное действие, являющееся составной частью свадебного обряда. Танец-сражение входит в празднование, происходящее на мужской половине: друзья хвалят жениха, отмечая его доблесть, и поют песни (*рада*), в это же время мужчины разыгрывают сцену сражения на саблях.

«Мхорабе» из Сюиты Хассана Тахи строится на подлинной народной теме из города Хомса. Написанная в ладу раст, тема звучит в исполнении хора и солис-

<sup>166</sup> Автор диссертации присутствовала на этой премьере и засвидетельствовала воодушевленный прием Сюиты для арабского оркестра, хора и солистов слушателями концерта.

<sup>167</sup> Ришмави, О. Уд в современной палестинской инструментальной культуре. Музыка народов мира: Проблемы изучения. Вып. 1. С. 411.

<sup>168</sup> Беляева, Е. В. Музыка сирийских композиторов рубежа XX-XXI вв. : новый этап диалога культур // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 4. Ч. 1. С. 37.

тов в унисон, что характерно для арабской народной музыки. Оркестр используется в аккомпанирующей роли (Приложение А. Рисунок 46).

Первая и вторая части исполняются *attassa*. Вторая часть – это еще одно обращение Хассана Тахи к широко распространенному в арабской музыке жанру *самаи*. Согласно традиции, «Самаи» из Сюиты для арабского оркестра написано в рондообразной форме, базируется на оstinатном ритмическом сопровождении в размере 10/8 (Приложение А. Рисунок 47). Пьеса характеризуется сменой солирующих инструментов в разных разделах формы и сменой лада в контрастных эпизодах: основная тема в макаме *раст* в исполнении уда, ная и кануна; первый эпизод в макаме *сига*, соло ная; второй эпизод в макаме *курд*, соло кануна.

«Третья часть Сюиты названа «Мувашшах», как самая распространенная и популярная вокальная форма в музыкальной культуре Сирии. Однако композитор представляет этот жанр в инструментальном изложении, без вокального соло»<sup>169</sup>. Возникает своеобразный сирийский пример инструментальной арии, нередко встречающейся в сюитных циклах эпохи барокко. Инструментальный мувашшах сохраняет основные характеристики вокального мувашшаха: семидольный размер (7/4 в крайних частях и 7/8 в средней части); использование длинных нот, образующих синкопы и прихотливые смещения ритмических акцентов в мелодии; общий лирический эмоциональный тон высказывания. Основная тема, пленительная и страстная, исполняется тремя традиционными инструментами (уд, най и канун) – в рамках сюиты они образуют достаточно устойчивое трио. На основной теме в макаме *курд* строятся крайние разделы пьесы, их жанровая характеристика определяется и использованием в аккомпанементе ритмической фигуры *наувахт* (в варианте пьесы для европейских инструментов со струнным оркестром она подчеркнута сильным тембром виолончелей и контрабасов) (Приложение А. Рисунок 48). Обращает на себя внимание использование в среднем разделе «Мувашшаха» формы фугато, тема которого написана в макаме *раст*. Использованием полифонической техники Таха усиливает «диалог» своего произведения с музыкой европейского барокко.

---

<sup>169</sup> Там же С. 37.

Четвертая часть Сюиты – «*Ракса*» («Танец») – выполняет роль энергичного, зажигательного финала. Это обобщенно-жанровый танец, объединяющий мужчин и женщин. Финал изложен в трехчастной форме с лирической серединой: основная тема стремительно разворачивается в макаме *фарах фаза* (производный лад от макама *нугаванд*, соответствующий натуральному европейскому соль-минору) и имеет мужественный характер (Приложение А. Рисунок 49); середина – мягкая, женственная, основанная на лирической теме в переменном ладу и размере 5/8. В финале Сюиты композитор продолжает использовать прием перехода в новый макам при смене солирующего инструмента.

В целом Сюита повторяет на арабском материале принцип последовательности частей барочного сюитного цикла, основанного на постепенном усилении темпового и образного контраста соседних частей: *умеренно медленно* (Аллеманда / Мхорабе) – *умеренно быстро* (Куранта / Самаи) – *медленно* (Сарабанда / Мувашшах) – *очень быстро* (Жига / Ракса).

Таким образом, в Сюите Хассан Таха демонстрирует синтез западной и восточной музыки, устанавливающий их диалог на уровне традиционных, старинных моделей. Произведение сирийского композитора можно также определить, как один из примеров «необарокко» в арабской музыке, причем эта эстетическая установка была объявлена автором в качестве художественного намерения.

Наиболее крупным произведением Хассана Тахи, основанном на синтезе традиционных моделей западной и восточной музыки, стал *Концерт для фортепиано с оркестром* (2007).

Фортепианный концерт посвящен известному на Ближнем Востоке пианисту *Ражи Саркису*<sup>170</sup>. Он впервые исполнил Концерт Хассана Тахи 17 января 2008 года на авторском вечере композитора, который состоялся в Дамасском театре оперы и балета им. Хафеза Аль-Ассада.

«Концерт» состоит из трех частей: I. *Allegro moderato*; II. *Adagio*; III. *Allegro* (вторая и третья части исполняются без перерыва).

<sup>170</sup> Ражи Саркис родился в Сирии. Окончил Высший институт музыки в 1997 г. по классу фортепиано российского педагога Виктора Бунина, затем аспирантуру в Сорбонне (Франция). Пианист много концертирует, часто приезжает в Сирию.

Первая часть написана в свободной форме<sup>171</sup> и отличается многотемностью и контрастной многоэлементностью. Однако в ней можно выделить контуры трехфазного строения. Открывается концерт небольшим вступлением, в котором преобладают тритоновая и квартовая интонации. Каждая из них несет потенциал развертывания: тритон является зерном будущего хроматического развития, а чистая кварта – зерном развертывания традиционных макамов (Приложение А. Рисунок 50). Уже во вступлении разворачивается макам *саба*.

Основная тема Первой части концерта, звучащая у фортепиано, соткана из этих двух интонаций. Она содержит «вращающийся» мотив на фоне остигатной ритмической фигуры аккомпанемента. Ритмический рисунок темы тоже характеризуется остигатностью, а в условиях постепенного нарастания динамики и достижения в конце всего раздела кульминации тема обретает явственные аналогии с музыкальным компонентом суфийского зикра: тема вращения корреспондирует с образом «вертящихся дервишей»<sup>172</sup>.

После кульминации начинается вторая фаза формы, основанная, по словам самого автора, на преломлении жанра *мувашишах*. Сама тема этого лирического раздела завуалирована в триольных фигурациях солирующего фортепиано. Но у струнной группы звучит арабский ритм *наувахт*, который, наряду с переменным размером 6/4 – 7/4, является ярким жанровым признаком мувашишаха. Эта фаза тоже постепенно динамизируется, пока не достигает кульминации. Третья, заключительная фаза формы также представляет собой нацеленную на достижение кульминации волну. Она синтезирует некоторые композиционно важные элементы предшествовавшего развития: триольное «вращение», остигатную ритмическую фигуру, терпкие тритоновые и квартовые интонации из вступления. Ко всем ранее звучащим элементам добавляется новая проникновенная мелодия, которая

---

<sup>171</sup> Следует отметить, что сонатная форма достаточно ограниченно используется в композиторской музыке Ближнего Востока, а если и используется, то всегда с какими-то изменениями, усиливающими контрастно-составной принцип развития.

<sup>172</sup> Абдуллазаде, Г. А. Движение Вселенной в суфийских танцах Сема и их отражение в религиозном обряде «Зикр» в секте «Накшибенди» // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. Материалы Международной научной конференции. М. : Пробел-2000, 2015. С. 389

постепенно разрастается и становится движущей силой третьей волны развития, приводящей к генеральной кульминации.

Вторая часть *Adagio* сопоставима с медитативным ритуалом, погружающим человека в самые потаенные глубины сознания. Лейтинтонацией медленной части является малая секунда  $e - f$ : первоначально она мистически звучит в очень низком регистре у фортепиано. На ее основе строятся и вырастают все последующие темы *Adagio* (Приложение А. Рисунок 51). Постепенно лейтинтонация поднимается вверх из басового регистра. Композитор во II части вводит в партитуру симфонического оркестра дополнительный ударный инструмент – *снер* (малый барабан), который является одним из главных ударных инструментов в восточном оркестре и часто используется в медитативных практиках суфиев.

Интересно решен центральный раздел медленной части – фактически, композиционный центр всего Концерта. Это каденция солиста. Композитор предлагает свой вариант каденции, но указывает, что вместо него может быть собственная импровизация солиста. Тем самым он вновь сближает традиционные модели арабской инструментальной импровизации и импровизационной каденции в европейской музыке до бетховенского времени.

После импровизации звучит новая музыкальная тема в размере 9/8, построенная на теме андалусийского мувашшаха. Весь раздел построен на неизменной ритмической фигуре *аксак*, звучит в макаме курд.

Кода образует композиционную арку к вступлению, возвращая лейтинтонацию малой секунды, которая звучит как ритуальное, постоянно повторяющееся заклинание  $f - e - e - f$ .

Финал Концерта представляет собой динамичную и пеструю картину праздника: словно в калейдоскопе мелькают мотивы из тем предыдущих частей, но в условиях вариационно-вариантного развития. По словам композитора, в финале он хотел изобразить арабскую свадьбу и использовал тему народного танца *дабке*, которая в исполнении медно-духовой группы имитирует свадебные приветствия. После медитативно-ритуальных предыдущих частей Финал воспринимается как яркая жанрово-характерная сцена из народной жизни.

Несмотря на обилие связей с традиционными формами ближневосточной культуры, Фортепианный концерт, без сомнения, выступает ярким образцом сирийского модерна – произведением, отразившим новый уровень синтеза традиционных моделей западной и восточной музыки. Жанр инструментального концерта со всеми его традиционными атрибутами (включая импровизационную каденцию солиста) решен Хассаном Тахой сквозь призму глубинных связей с традиционными формами своего региона. Это и интонационный синтез хроматической тональности и арабских макамов, и взаимодействие принципов музыкального формообразования разных цивилизаций. Среди таких принципов в данном произведении ярко проявились формообразующие черты музыкального компонента суфийских ритуалов. Жанры религиозных ритуалов нередко выступают залогом сохранности традиций, нередко «религиозные музыкальные жанры преподносят наиболее архаичные, нетронутые временем символы древних культур»<sup>173</sup>. В Фортепианном концерте проявились практически все основные приемы музыкального решения суфийского зикра: «вращение» и заклинательный, остигатный характер попевок; принцип динамического нарастания, направленный на постепенное достижение кульминации. При этом формообразующие модели западной и восточной традиций наполняются у Хассана Тахи современным интонационным строем, синтезирующим разные традиции.

### *3.3. Серийная техника в сирийской музыке*

В творчестве Хассана Тахи возникает еще один новый путь развития современной сирийской (и, шире, арабской) композиторской музыки. Это специфический музыкальный язык, основанный на синтезе серийной техники и системы макамов. Он был реализован сирийским композитором в нескольких произведениях.

Впервые серийность, как творческий метод, проявилась в сочинении Хассана Тахи 2005 года под названием *«Хроматическое самаи»*.

---

<sup>173</sup> Бородовская, Л. З. Фольклор как способ сближения национальных культур (воспитательный и методический аспекты) // Музыкально-теоретическое образование: традиции, новаторство, перспективы: сб. науч. ст. М. : МГУКИ. 2014. С. 106.

Произведение было создано под впечатлением проведенного в Высшем институте музыки в Дамаске цикла мастер-классов европейских педагогов композиции по техникам композиторского письма XX века. Лекции, семинары и мастер-классы сопровождались тогда концертами из произведений серийной музыки. Эта тема очень увлекла Хассана Таху, и под впечатлением от услышанного он решил написать сочинение с использованием серийной техники. Необычайно быстро, всего за 2 дня было написано «Хроматическое самаи», которое сразу же было исполнено в рамках еще продолжающегося цикла мастер-классов по серийной технике.

В «Хроматическом самаи» Хассан Таха, фактически, осуществлял творческий эксперимент: жанровая матрица традиционного жанра (характерный размер 10/8; акценты на первую, шестую и седьмую доли; ритмическая фигура *самаи такиль*) была наполнена «хроматической» двенадцатитоновой музыкальной тканью, для организации которой композитор применил характерные приемы серийной техники. Особенно интересно, что первоначально композиция была написана для уда и стала первым в истории серийным произведением для традиционного арабского инструмента. Однако, затем композитор переделал сочинение для ансамбля европейских инструментов, что позволило сделать более рельефным и темброво-дифференцированным звучание голосов, учитывая использование полифонических приемов. В окончательной редакции произведение исполняется квинтетом в составе: гобой, кларнет, валторна, виолончель и фортепиано (Приложение А. Рисунок 52).

Интересно отметить, что принцип смены инструментовки, к которому часто прибегает Хассан Таха в равной степени родственен и традиционной инструментальной культуре арабского Востока, и музыкальной практике любимого этим композитором западноевропейского барокко.

Значительно более сложным образцом синтеза серийности и макамого мышления выступает *Струнный квартет* (2007). Сочинение было впервые исполнено 17 января 2008 года на уже упомянутом авторском концерте Хассана Тахи в Дамасском театре оперы и балета.



Струнный квартет состоит из двух частей: I. Allegro, II. Adagio.

Отнести сочинение Хассана Тахи к строгой серийной музыке нельзя, однако, использование принципов серийности определяет всю композицию квартета. Излюбленная композитором тритоновая интонация играет важную роль в этом произведении, выступая, фактически, лейтинтонацией. Первая быстрая часть квартета написана в сонатной форме с эпизодом в разработке и сокращенной репризой – это типичная для многих национальных культур разновидность сонатности, обусловленная особенностью используемого тематизма<sup>174</sup>.

Квартет открывается активной, стремительной главной партией с резко звучащим тритоновым ходом, подчеркнутым синкопированным ритмом. (Приложение А. Рисунок 53). Композиционной особенностью главной партии является постепенное формирование ее темы: из разрозненных, «разбросанных» по партиям разных инструментов постепенно складывается тема-серия, появляющаяся лишь в т. 12. Возможно, что формирование темы именно к двенадцатому такту не случайно и отражает осознанную числовую структуру. Начинаясь в т. 12 главная тема-серия образуется из двенадцати звуков, но композитор позволяет себе позволять некоторые из звуков, свободно трактуя строгие нормы серийной техники.

Побочная партия написана в жанре самаи, который узнается по характерному размеру 10/8 и остинатной ритмической фигуре *самаи сакиль* в партии виолончели. Образ побочной партии является повторением художественного открытия, представленного ранее в «Хроматическом самаи» Хассана Тахи (Приложение А. Рисунок 54).

Особенностью разработки является появление эпизода в макаде *саба*. После него дальнейшее развитие основывается на мотивных переключках эпизода и темы главной партии. Таким образом, их системы звуковой организации вступают во взаимодействие. Композитор использует технику «сцепления» макаменных попевок и сегментов серии, добиваясь очень необычного интонационного синтеза.

---

<sup>174</sup> Об этом подробно: Дулат-Алеев, В. Р. Татарская музыкальная литература. Казань : Казанская гос. консерватория, 2007. С. 175–180.

Сокращенная, динамическая реприза начинается с вершины-источника, которая отмечена тритоновой лейтинтонацией. На протяжении всего репризного раздела лейтинтонация безусловно главенствует, утверждая напряженно-диссонантную интонационную сферу: она словно стирает из памяти попевки макама.

Установившееся напряжение передается и следующей части, хотя она обозначена как *Adagio*. По свидетельству самого композитора сочинению музыки предшествовала графическая форма, начерченная автором и определившая структуру *Adagio*. Это интересный образец экспрессивной, диссонантной, философско-психологической медленной музыки, многократно встречавшейся в XX веке. Таха привлекает широкий арсенал приемов современного композиторского письма: глиссандо, сонорные тремоло, неожиданные кластеры. Психологизм и символическая наполненность *Adagio* усиливаются в связи с использованием звуковых монограмм. Композитор зашифровал во второй части квартета два имени – «Хассан» и «Нажат», свое имя и имя своей жены. Как было отмечено в связи использованием собственных монограмм в современной музыке: «Композитор способен становиться своеобразным “лирическим героем” собственного произведения. Тогда знаком этого становится введение монограммы. В XX веке она превращается в своеобразный музыкальный автопортрет, наполненный глубоким личностным смыслом и выполняющим философско-рефлективную функцию»<sup>175</sup>.

В дополнение к сказанному, зашифрованные в музыкальной ткани имена в произведении Тахи можно трактовать не только как портреты конкретных людей, но и как символическое отражение мужского и женского начала.

Первый раздел *Adagio*, на первый взгляд, имеет свободное строение, развиваясь подобно барочным прелюдиям. Но на самом деле это «ономафония» – зву-

---

<sup>175</sup> Волошко, С. В. Квартеты Д. Шостаковича: к проблеме семантики жанра // Д. Д. Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора: сб. ст. М. : Композитор, 2007. С. 434.

ковая зашифровка имени собственного<sup>176</sup>. Во втором разделе Adagio складывается и начинает развиваться двенадцатитоновая тема-серия (Приложение А. Рисунок 55).

Следует отметить композиционное родство Adagio с первой частью квартета – главная тема в ней тоже возникает не сразу, а постепенно складывается из сегментов-попевок. Еще одна композиционная аналогия возникает с принципом барочного микроцикла «прелюдия и фуга» – свободно развивающаяся часть предшествует четко структурированной, ориентированной на преобразования темы.

Сознательное обращение Хассана Тахи к серийной технике свидетельствует о поиске нового пути развития сирийской музыки, о расширении горизонтов творческого мышления у композиторов второго поколения. Как отмечает Т. Н. Дубравская, говоря о расширении музыкального мышления в XX веке: «Несомненно, однако, что именно серийность, в совокупности разных ее проявлений понимаемая не только как узко технический прием, но и как принципиально новый тип мышления, принадлежит к самым значительным из этих достижений. И именно в таком качестве – как некий тип мышления, некий особый способ видения мира – серийность в свое время стала объектом исследования ученых – структуралистов»<sup>177</sup>. Несомненно, что в таком же качестве – модели нового мышления – серийность стала объектом изучения и для сирийского композитора.

Однако следует отметить, что использование серийного метода отличается у Хассана Тахи некоторыми особенностями. Серийная техника применяется достаточно свободно, она выступает в произведении носителем определенного интонационного строя, если не противопоставляемого, то, безусловно, сопоставляемого с традиционной системой макамов. Анализ композиций с использованием серийной техники показывает, что для Хассана Тахи интересной представляется

<sup>176</sup> Об ономафонии подробно: Сурминова, О. В. Ономафония как феномен имени собственного в музыке второй половины XX – начала XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2011. 322 с.

<sup>177</sup> Дубравская, Т. В. Музыкальный авангард XX в.: механизмы исторической преемственности // Философские науки. 2005. № 12. С. 69.

техника «сцепления» серии и макама. Поэтому неслучайно его серийный метод более близок не Шёнбергу и его Нововенской школе, а другому венскому композитору – Йозефу Маттиасу Хауэру, разрабатывавшему свой метод двенадцатитоновости, значительно отличающийся от шёнберговского<sup>178</sup>. В цикле мастер-классов в Дамаске, в которых принимал участие и Хассан Таха, австрийские участники впервые открыли для своих сирийских коллег разнообразие методов серийности. Сирийский композитор остановился на том из них, который имел больший потенциал для ладового синтеза с традиционными маками.

## §4. Карим Рустом

### 4.1. Биография

Ярким представителем сирийских композиторов второго поколения является Карим Рустом<sup>179</sup>. Диапазон его творчества охватывает музыку «в арабском стиле», популярную музыку и джаз.

Карим Рустом родился в 1971 году в Дамаске. Отец Карима, сириец, был известным хирургом; у его матери тоже было медицинское образование и она имела американское гражданство. В семье очень любили музыку, хотя профессиональных музыкантов в роду не было. В 1983 году семья эмигрировала в США. Переезд тяжело отразился на душевном состоянии мальчика. Он с детства был впечатлительным и легко ранимым ребенком. Перемена места жительства, культуры, окружения сказались на его развитии. Мальчику трудно было найти друзей, понимавших его натуру. Поэтому Карим полностью погрузился в самообразование: он стал много читать, с интересом изучал классическую и джазовую музыку.

---

<sup>178</sup> В основе метода Хауэра лежит система 44 «тропов», каждый из которых представляет собой двенадцатитоновый комплекс. Троп состоит из взаимодополняющих шестизвучий, имеющих как горизонтальное (звукорядное), так и вертикальное (аккордовое) измерение. В отличие от серии в каждом шестизвучии допускается изменение порядка звуков, что способствует их функционированию в качестве ладовых звукорядов. О сравнении серийных методов подробно: Векслер, Ю. С. О двух венских школах двенадцатитоновой техники: Шёнберг vs. Хауэр // Журнал Общества теории музыки. 2015. № 3 (11). С. 1–11.

<sup>179</sup> Портрет композитора: Приложение Б. Иллюстрация 22.

В возрасте 16 – 17 лет, еще учась в колледже, Карим Рустом принял решение стать музыкантом. Особенно его привлекал джаз, поэтому после окончания колледжа он сразу поступил на джазовый факультет Массачусетского университета. Его педагогами были Чарли Банакос (теория джаза) и Мишель Гандолфи (композиция). Окончив в 1995 году университет, Карим Рустом захотел навестить родину, и это событие стало поворотным в его жизни и творчестве.

Приехав в Сирию, молодой джазовый музыкант заинтересовался и серьезно увлекся арабской музыкой, детские впечатления от музыкального мира Сирии дали новые, глубоко эмоциональные и, вместе с тем, серьезно осмысленные плоды. Карим Рустом начал серьезно изучать теорию арабской музыки, средневековую арабскую поэзию, а также научился играть на *уде*.

В 1997 году музыкант получил премию Pete Carpenter fellowship (BMI Foundation)<sup>180</sup> и переехал в Лос-Анджелес, где приступил к работе композитором на киностудии. Однако он не только не перестал изучать музыку своей родины, но и начал все более активно сочинять музыку «в арабском стиле», а также делать первые шаги в направлении поиска форм музыкального синтеза Запада и Востока.

Создавший значительное количество интересных, генетически связанных с Сирией произведений, Карим Рустом в настоящее время преподает в Университете Тафтс в Бостоне восточную музыку.

#### *4.2. Ритм и метр средневековой арабской поэзии в современной камерно-инструментальной музыке*

Карим Рустом специально изучал средневековую арабскую литературу и ее теорию. Подход композитора к воплощению арабской художественной традиции отличается глубоким знанием особенностей старинного искусства. Рустом с наибольшим интересом относится к вокально-инструментальному пласту традиционной музыки и наиболее значительная часть его сочинений связана именно с во-

---

<sup>180</sup> Фонд BMI является некоммерческой организацией, основанной в 1985 году. Программы Фонда включают конкурсные стипендии, гранты для профессионального развития молодых композиторов, работающих в сфере кино, телевидения и видеоигр.

кально-инструментальной камерной музыкой. Хотя у него есть несколько чисто инструментальных произведений, тесно связанных с арабской культурой.

«Для симфонического оркестра композитор написал произведение», которое можно классифицировать как симфоническую фантазию «на арабские темы, под названием *«Upon Eastern Breezes»* («На восточном бризе»). В основу были положены подлинные арабские мелодии, распространенные в Египте, Ираке и Палестине. В партитуру симфонического оркестра Рустом ввел *уд* и *рикк*»<sup>181</sup>. Однако обращение к симфоническому оркестру при создании современной арабской музыки было для Рустома единичным случаем, так как симфонический оркестр не был подходящей формой для реализации интересующих композитора средневековых моделей арабской вокально-инструментальной музыки. В значительно большей степени его привлекали камерные составы.

Произведение *«Samai Nugavant»* («Самаи нугаванд») было написано для восточного инструментального ансамбля, в состав которого композитором включены *уд*, флейта, канун, традиционные ударные и академические струнные. Произведение, судя по всему, было призвано показать особенности жанра *самаи* западной публике. Арабский макам *нугаванд*, богато орнаментированная, изысканная мелодия, размер 10/8, традиционный состав партий ансамбля, одночастная форма с внутренним делением на контрастные разделы – все эти атрибуты составляют хрестоматийный набор признаков старинного жанра *самаи*.

Но наиболее интересным примером использования ритмов и метров средневекового арабского музыкально-поэтического искусства в условиях современной камерно-инструментальной музыки стал *«Buhur»* для *кларнета, скрипки, альты и виолончели*. Это произведение было создано специально для Фестиваля камерной музыки в Сирии, который проходил в марте 2008 года.

---

<sup>181</sup> Беляева, Е. В. Музыка сирийских композиторов рубежа XX-XXI вв. : новый этап диалога культур // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 4. Ч. 1. С. 38.

«Бухур» – это название учения о метрах стихосложения, которое было распространено в арабской (а затем в персидской и тюркской) трактатной традиции, начиная со Средних веков<sup>182</sup>.

Сочинение Карима Рустома состоит из трех частей, каждая из которых содержит мелодический эквивалент поэтического метра (бухура):

1. «*Al-Ramal*» (в пер. с араб. – «бег»);
2. «*Al-Kamel*» (в пер. с араб. – «настоящее»);
3. «*Al-Mutadarek*» (в пер. с араб. – «продолженное»).

Примечательно, что из шестнадцати бухуров композитор выбрал для финала выявленную позднее, «продолжающую» метрическую формулу. Это достаточно символический выбор, отражающий настрой самого автора на развитие, продолжение традиции.

Бухур *Al-Ramal* в первой части произведения звучит не сразу, а лишь в среднем разделе в партии виолончели (Приложение А. Рисунок 56), далее к изложению темы присоединяется кларнет в качестве дублирующего тембра.

Вторая часть, построенная на бухуре *Al-Kamel*, написана в свободно-импровизационной форме *такасим*. В основе композиции этой части лежит принцип развития мелодии, соответствующий *бейтам* арабского стиха, где с каждым новым бейтом происходит смена темы<sup>183</sup>. Рустом использует семь тем така-

<sup>182</sup> В отечественной филологии принято связывать учение об арабском арузе с трудами Халила ибн Ахмада (715 – 786), которого также называют «отцом арабской филологии» и основоположником теории аруза. «Три стадии учения Халила ибн Ахмада об арузе: а) Учение о кругах аруза; б) Учение о метрах (бахр-бухур); в) Учение о зихафах (т.е. об изменениях, происходящих в основных стопах)» (Тоиров, Урват. Становление и развитие аруза в теории и практике персидско-таджикской поэзии: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Душанбе, 1997. С.8).

Однако, Карим Рустом, говоря о своем изучении старинной арабской поэзии, ссылается на более древние труды другого арабского ученого, математика и музыканта, жившего во Пв. – *Аль-Фаранди* (100 – 170). Композитор считает, что *Аль-Фаранди* был первым, кто систематизировал рифмованные стихи, выявив пятнадцать видов ритмических «*руд*» или рифм и дал им название «*бахр*», а позже переименовав их в «*бухур*»: *Al-Tawil*, *Al-Madid*, *Al-Basit*, *Al-Wafer*, *Al-Kamel*, *Al-Hazaj*, *Al-Rajaz*, *Al-Ramal*, *Al-Sari*, *Al-Munsareh*, *Al-Hafif*, *Al-Mudaria*, *Al-Muktadab*, *Al-Mujtath*, *Al-Mutakareb*. Позже, другим арабским ученым, известным под псевдонимом *Ахфаш Аль-Аусад* (Саид бен Мисада Аль-Мажаж), был выявлен шестнадцатый вид метра (бухура) – *Al-Mutadarek*. Вплоть до настоящего времени арабская поэзия опирается на шестнадцать видов бухура.

<sup>183</sup> Арабское стихотворение состоит из «бейтов». Их должно быть не менее семи пар (максимального предела не существует).

сим, первая из которых звучит сразу в начале части (Приложение А. Рисунок 57). Во второй части композитор представляет и несколько макамов: основной макам всего сочинения *баят*, но в этой части проводятся также макамы *раст* и *баяти шури*, причем новый макам каждый раз появляется в партии кларнета.

В завершающей части, основанной на самом «новом» бухуре *Al-Mutadarek*, неожиданно появляется насыщенное полифоническое развитие (главным образом, имитации и даже канон). Полифоническая ткань создает ощущение «распыления» мелодии, распада единого целого на фрагменты, но это только на поверхностном интонационном уровне. Скрепляющим фактором выступает метрическая формула *Al-Mutadarek*, цементирующая всю полифоническую конструкцию. Это, безусловно, продуманный символический прием (Приложение А. Рисунок 58).

Интерес композитора к метроритмической основе арабской музыкально-поэтической традиции выразился в его особом внимании к жанрам камерно-вокальной музыки. До Карима Рустома никто из сирийских композиторов не считал вокальную музыку «творческой лабораторией» – слишком сильно она была в сознании людей связана с устоявшимися традиционными формами.

#### 4.3. Вокальные циклы: от этноджаза к мувашишаху

Музыкальное мышление профессионального джазового музыканта влияет у Карима Рустома и на особенности сочинений в «восточном стиле». Наиболее яркие и интересные примеры синтеза джаза и традиционной сирийской музыки возникли у Рустома в вокальных сочинениях. Первым творческим опытом в этом на-

---

В сочинении Карима Рустома в строении мелодий и комбинации их фрагментов (начальных и заключительных оборотов) при детальном анализе прослеживается аналогия с техникой стихосложения. Например: первая часть бейта называется «*аль-садр*», а вторая – «*аль-ажуз*». Каждая из них тоже подразделяется на несколько составных элементов, например, последний в аль-садр называется «*руд*», а в аль-ажуз – «*дараб*». Если все стихотворение точно соблюдает все правила написания, то оно называется целым или полным. Если отсутствует какой-либо элемент, то такое стихосложение называется раздельным. Каждый вид метра (бухура) состоит из основных рифмованных слов – *тафаилей*. Тафаилей всего восемь: *failon, faulon, mafailon, mufaalaton, mustafilon, mafulat, failaton, mutafailon*. В функции частей бейта и тафаилей в музыке выступают различные элементы синтаксической структуры мелодии – фразы, мотивы, интонации и др. (Анализ синтаксической структуры мелодии представлен в исследовании: Арановский, М. Г. Синтаксическая структура мелодии. М. : Музыка, 1991. 319 с.).



правления у Карима Рустома была вокальная композиция «*Amares combatir*» («Любить – значит сражаться») на стихи испанского поэта Октавио Паза<sup>184</sup>. Инструментальное сопровождение написано для альты и фортепиано. Очень распространенный джазовый дуэт скрипки и фортепиано скорректирован композитором в пользу некоторого приглушения, «засурдинивания» скрипичного тембра, замененного на тембр альты. Причина такого решения кроется в намерении композитора использовать в композиции материал сирийского мувашшаха.

Мелодия известного сирийского мувашшаха «*Hubi daani lil visal*» («Любовь, оставь меня!») звучит уже в инструментальном вступлении. Этот мувашшах традиционно исполняется в макаме *баяти шури* (*c – d четверть бемоль – es – f – ges – a – b – c*), но Рустом проводит тему в макаме *хиджаз кар курд* (*c – des – es – f – g – as – b – c*). Кроме этого, композитор применяет не связанную с этим мувашшахом ритмическую фигуру *аксак френжи* (т. 3) – эти приемы понадобились для более естественной стилевой модуляции в яркий джазовый стиль в конце вступления (Приложение 1. Рисунок 59).

Основная вокальная мелодия произведения авторская, она полна неги и томления, которое автор искусно создает, смешивая прихотливые узоры вокальной восточной мелодики с пряными джазовыми гармониями, и обогащая всю фактуру контрапунктирующими подголосками альты, который звучит то как джазовый, то как восточный инструмент. В среднем разделе движение активизируется, усиливаются джазовые акценты. Но завершается композиция возвращением темы сирийского мувашшаха у альты.

Рассмотренная композиция открывала композитору прямой путь к арабской разновидности все более популярного этноджаза<sup>185</sup>. Но Карим Рустом направил свои поиски в сторону усиления генетических связей своего творчества с традиционной арабской музыкально-поэтической культурой.

<sup>184</sup> Изобретение мувашшаха приписывается андалусийскому придворному поэту и певцу Мукаддаму ибн Муафа, который жил в конце IX – начале X вв. в Кордове. Возможно поэтому, Карим Рустом, целенаправленно изучавший историю традиционной музыки, остановил свой выбор на стихотворении испанского поэта.

<sup>185</sup> О феномене этноджаза см.: Огородова, А. В. Этноджаз как социокультурный феномен: автореф. дис. ... канд. философ. наук. Белгород, 2008. 24 с.

*Вокальный цикл «Hot tea, mint and olives» («Горячий чай, мята и оливы»)* написан для дискантовых голосов и фортепиано, он допускает исполнение, как солистами, так и хором. Подобно инструментальной пьесе Карима Рустома «Самаи нугаванд», он был ориентирован на презентацию современной музыки «в арабском стиле» для западной аудитории. Цикл был исполнен Бостонским детским хором в 2007 году.

Цикл написан на стихи современного арабского поэта Ибтисама Бараката. В каждой из трех песен цикла использована какая-то интересная, выразительная деталь, связанная с арабским музыкальным искусством. В песне «Приглашение на чай» («*Tea invitation*»), открывающей цикл, автор удивил публику приемом голосовой имитации арабских традиционных ударных инструментов *дарбуக்கы* и *рикка*, обыгрывающим два наиболее распространенных типа ударов (*дум* и *так*). Звук, извлекаемый ударом всей ладони или только пальцев, получается, соответственно, открытым или закрытым. Песня основана на ритмической формуле *юрок самаи*, которая всегда записывается в размере 6/8 (Приложение А. Рисунок 60). Основная тональность песни *F-dur* в заключительном разделе сначала сопоставляется, а затем как бы сливается с тональностью *Fis-dur*. В итоге заключительный устой представляет собой «расщепленный» тон, соединяющий звуки *F* и *Fis*. Такой «сдвиг» тональности создает эффект размытости тонов, усиливает тембромфоническую красочность и, в конечном итоге, усиливает ассоциации с «восточной музыкой».

Вторая песня «Алфавиты моей жизни» («*Alphabets of my life*») во многом является для Карима Рустома автобиографичной. В песне говорится о двух алфавитах: один из них арабский, который пишется и читается справа налево, а другой – английский, читаемый слева направо. Эти два алфавита постоянно взаимодействуют, «встречаются и расстаются» (как выразился сам композитор), но оба живут в его душе. Поэтому в песне композитор соединяет, а точнее переплетает арабский и английский алфавиты.

Сначала в песне расппеваются буквы алфавита (Приложение А. Рисунок 61). После этого у сопрано появляется рассказ о двух алфавитах в жизни композитора,

который строится на новой музыкальной теме в переменном размере. Карим Рустом в этой песне использует дорийский и фригийский лады, как своеобразный «компромисс» между музыкальным миром Запада и Востока.

В основе третьей, заключительной части – «Песнь оливкового дерева» («*The song of zaytoon trees – O'Live!*») – лежит арабский традиционный хороводный танец *дабке*. В тематическом решении можно выделить пять попевок, которые повторяются несколько раз, изображая круговое движение танца (Приложение А. Рисунок 62). Затем динамика танца усиливается хлопками в ладоши, притопами, возгласами «*Yallah!*» (араб. – «давай иди, действуй!»), ускорением темпа и характерными «кружащимися» фигурами, которые часто сопровождают подход к кульминации в танцевальной и ритуальной музыке. Кульминацией финала выступает кода, построенная на теме из первой части («опоясывающая» композиция в традициях мувашшаха), в которой возникает игра слов из названий всего цикла и его последней песни: «*Olive*» («олива», символичная для Сирии) и восклицание «*O'Live*» (англ. – «О, жизнь!»).

Современное преломление арабской традиционной музыкально-поэтической культуры можно видеть в цикле для меццо-сопрано и струнного трио «Мувашшах»<sup>186</sup>.

Как классический мувашшах состоит из пяти строк, так и цикл «Мувашшах» («*That which is adorned*») состоит из пяти частей. В каждой части автор свободно применяет арабские макамы: в I части – *хиджаз кар*, во II части – *хузам*, в III части – *накриз*, в IV части – *курд* и в V части – *афар курд*. Карим Рустом в этом произведении не цитирует фольклор, но все его мелодии пронизаны народным духом, наполнены узнаваемыми интонациями сирийских мувашшахов. Кроме того, произведение Рустома, будучи современным по музыкальному языку, написано на тексты средневековой арабской поэзии.

---

<sup>186</sup> Цикл известен под названием «*That which is adorned*», что для композитора является буквальным переводом на английский язык слова «мувашшах».

В I части композитор использовал стихотворение «Персидскому тростнику, колышущемуся на ветру» («*To a Persian reed blown about by the wind*») поэта XIII века Аль-Саббуни<sup>187</sup>:

*Посмотри на тростник,  
колышущийся на ветру  
над нашими бокалами с вином.  
Может быть ему недостаточно  
той росы, которую он выпил,  
и поэтому он взмахивает листьями  
в поисках вина?  
Как приятно смотреть  
на изгиб его стройной талии.  
Давайте дадим ему напиток  
из наших бокалов.  
Поскольку он опьяневший,  
мы можем позволить ему  
касаться наших голов.*

Композитор использует форму ААВА, отражающую принцип рифмовки первого, второго и последнего бейта строфы традиционного мувашшаха. Основной макам в этой части *хиджаз кар* (с-des-e-f-g-as-h-c) взята за основу в нисходящем направлении. Автор дополнительно применяет тетра хорды (*жинсы*) других макамов, образующихся от лада *хиджаз кар*: *нугаванд* (с-des-e-f) и *хиджаз* (с-des-e-f). Часть написана в традиционном для мувашшах размере 13/8. Несмотря на то, что в инструментальном аккомпанементе участвует только струнное трио, акустически создается ощущение присутствия в ансамбле ударных. Это возникает вследствие того, что Рустом предписывает исполнителю виолончельной партии,

---

<sup>187</sup> Здесь и далее перевод стихов на рус. яз. мой – Е. Б.

помимо игры смычком, отстукивать по корпусу инструмента повторяющуюся ритмическую фигуру *дхарафат* (Приложение А. Рисунок 63).

II часть – «Голубая река» («*Blue river*»), написана на стихи Мухаммада Ибн Галиба Аль-Русафи (ум. 1177):

*Река с прозрачными водами,  
струящаяся между берегами,  
заставит тебя поверить в то,  
что это – жемчужный поток.  
В полдень высокие деревья  
укрывают ее тенью  
придавая ей металлический цвет.  
А сейчас ты видишь ее голубой,  
облаченную в парчу,  
как воин в доспехах,  
отдыхающий в тени своего знамени.*

В этой части Рустом продемонстрировал искусство вариационно-вариантного развития одной темы. Тема, словно река, с одной стороны непрерывна в своем развитии, с другой – постоянно меняется, варьируется. Она то задерживается на крупных длительностях, то оплетается прихотливой орнаментикой (Приложение А. Рисунок 64).

Строфическая форма подчеркивается троекратным началом темы с одного и того же звука-источника, но при каждом новом проведении она меняет свой диапазон и рисунок мелодической линии, с каждым проведением диапазон мелодии расширяется, но остается в пределах макама *хузам*. Строфы отделены друг от друга инструментальными ритурнелями, в которых продолжают варьироваться отдельные элементы из темы.

III часть – «Отсутствие» («*Absence*»), написана на стихи Абу Бакрала Аль-Туртуши (1059 – 1126), жившего в восточной Андалусии.

*Каждую ночь я всматриваюсь  
 в небеса в поисках звезды,  
 на которую смотришь ты.  
 Я расспрашиваю путешественников  
 с разных уголков земли  
 в надежде встретить того,  
 кто вдыхал твой аромат.  
 Когда дует ветер,  
 Я подставляю ему лицо:  
 вдруг бриз принесет  
 весточку от тебя.  
 Я брожу, брожу по дорогам  
 Без всяких целей и намерений.  
 Возможно в песне  
 прозвучит твое имя.  
 Я тайком рассматриваю  
 лица каждого встречного,  
 надеясь уловить черты твоей красоты.*

Это лирический центр цикла и самая масштабная его часть. Основным ладом третьей части является накриз (as-b-ces-d-es-f-ges-as), а также производные и близкие к нему макамы. Например, хиджаз асар (as-b-ces-d-es-fes-g-as), курд, баят.

Третья часть цикла обрамляется инструментальным эпизодом, в котором композиционно важна ритмоформула в размере 9/4 у альты и виолончели, которую автор, по его собственному свидетельству, почерпнул в одной из книг о старинных ритмических формулах арабской музыки (Приложение А. Рисунок 65). Также в инструментальном эпизоде у скрипки в высоком регистре проводится жалобная тема, основанная на секундовых интонациях, превращающихся в кульминационных точках в острые септимы. Эту тему можно назвать современной

инструментальной арией *lamento* в арабском стиле. На материале этой вступительной темы строится весь последующий вокальный раздел.

Всего в форме этой части цикла три вокальных раздела. Во втором разделе вокальная партия записана как *quasi*-импровизация (раздел обозначен в партитуре ремаркой *Quasi rubato*). А аккомпанирующему ансамблю предлагается несколько вариантов исполнения (необычное преломление принципа импровизационной вариативности устно-профессиональной традиции), но в конечном итоге все партии должны сойтись в унисон (Приложение А. Рисунок 66).

Каждый вокальный раздел в этой части больше предыдущего, третий – самый протяженный. Он отмечен возвращением первоначальной старинной ритмической формулы. А вокальная партия, поначалу, словно застывшая на одном звуке, к концу раздела начинает быстро динамизироваться и завершается на кульминационной вершине.

Вокальные разделы соединяются инструментальными эпизодами. В инструментальных связках используются приемы имитационной полифонии, включая канон. С учетом обрамляющего построения инструментальных эпизодов в форме четыре, а общее количество вокальных и инструментальных разделов в этой части семь, что соответствует строению «большого» мувашшаха.

IV часть – «Сатира» («*Satire*»), написана на стихи Ибн Шарафа (ум. 1068):

*Несмотря на то, что ты устраиваешь*

*прекрасные музыкальные вечера,*

*чтобы развлечь нас,*

*позволь сказать тебе откровенно:*

*певцы – это мухи,*

*флейтисты – комары,*

*а танцоры...*

*о, танцоры – это блохи.*

«Сатира» написана в двухчастной форме, обе части начинаются с инструментальных вступлений. Во вступлении к первой части композитор находит ин-

тересный тембро-агогический прием: когда слушаешь эту музыку, то создается впечатление, что звучит канун, а не струнное трио. Вокальная партия простая по мелодическому рисунку, ее свободное, словно импровизационное течение в маке курд выражается переменным размером  $4/8 - 3/8 - 4/8$  (Приложение А. Рисунок 67).

Инструментальный переход ко второй части выполнен в другом стиле: в конце связки звукоряд *курд* сменяется макамом *саба* от звука *d*. В т. 35 партия скрипки имитирует игру на ударных инструментах с помощью комбинации *pizzicato* и флажолетов. Вокальная партия носит неустойчивый, даже гротесковый характер, благодаря обильным вкраплениям хроматики и постоянной смене размера:  $4/4 - 7/8 - 4/4 - 13/16 - 6/8 - 7/8 - 5/8 - 6/8 - 4/4$ . Вся совокупность выразительных средств в этой части цикла позволяет определить его как разновидность скерцо.

V часть – «Белый жеребец» («*The white stallion*»), на стихи Абу Сольта Умейя:

*Бледный, как утренняя звезда  
в час восхода солнца,  
он ступает гордо,  
украшенный золотым седлом.  
Те, кто видели его идущим со мной  
в бой, завидовали мне и говорили:  
«Кто обуздал рассвет с плеядами?  
Кто оседлал молнию с полумесяцем?»*

В заключительной части цикла основную выразительную роль играет звуко-изобразительный прием – имитация конской скачки. Финал написан в свободной форме, в маке *афар курд* ( $a - b - c - dis - e - f - gis - a$ ). На протяжении всей части, как в ритуальном танце или действе, сохраняется единое настроение и тип движения (Приложение А. Рисунок 68).



Завершение цикла исключительно важным для традиционной арабской культуры образом коня, безусловно, символично. Этот образ удивительно соединяет жизнь и пронизывающую весь «Мувашшах» идею ритма. Как пишет Т. В. Цареградская: «Законы ритма формируются вокруг нас. Они пронизывают собой всю Жизнь и оказывают влияние на человека, а через него – на музыку»<sup>188</sup>.

А ритм, как систему организации музыки и поэзии, Карим Рустом явно считает одним из главных генетических стержней, связывающих традицию и современность, при всем различии их историко-культурных контекстов, интонационных словарей и стилевых горизонтов.

## §5. Зейд Джабри

### *5.1. Биография*

Самым молодым представителем второго поколения сирийских композиторов, работающих на международном уровне, является Зейд Джабри<sup>189</sup>. Этот яркий музыкант всего за несколько лет активной работы сумел внести заметный вклад в развитие современной сирийской музыки.

Зейд Джабри родился в 1975 году в Дамаске. Он вырос в творческой семье: его отец работал режиссером на сирийском телевидении, а мать была художницей. Зейд с самого детства тянулся к музыке, мог часами слушать аудиозаписи произведений самых разных композиторов. С десяти лет он начал целенаправленно учиться музыке – сначала были занятия по сольфеджио и теории музыки, а затем мальчик начал играть на скрипке под руководством Рияда Суккари.

Еще в школе Зейд начал изучать симфонические партитуры, а к концу школьного обучения его любимыми композиторами стали Барток, Стравинский и Шостакович. После окончания школы Джабри очень хотел продолжить свое образование в Европе. В возрасте девятнадцати лет он приехал в Польшу, где в тече-

---

<sup>188</sup> Цареградская, Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М. : Классика-XXI, 2002. С. 121.

<sup>189</sup> Портрет композитора: Приложение Б. Иллюстрация 23.

ние года изучал польский язык в Краковском университете и параллельно готовился к вступительным экзаменам в Краковскую музыкальную академию. В 1995 году Зейд Джабри успешно сдал все вступительные экзамены и был зачислен в академию на факультет композиции по классу Збигнева Бужарского.

На втором году обучения композиции Зейд Джабри представил свое первое полностью законченное произведение «Две песни для сопрано и струнного оркестра»(1997). Музыка Джабри произвела настолько сильное впечатление на педагогов факультета, что было принято решение отправить это произведение на конкурс композиторов имени Адама Дидора, традиционно проводящийся в польском городе Санок. И молодому композитору за это произведение была присуждена Первая премия.

Синтез Востока и Запада в музыке молодого сирийца получил настолько свежее и тонкое воплощение, что первое же сочинение принесло Зейду Джабри признание как среди европейской, так и среди арабской публики. В основу «Двух песен» были положены стихотворения сирийских поэтов в переводе на польский язык. Первая песня «*W tym samym miejscu*» («В том самом месте») на стихи Михедина выражает боль и скорбь по ушедшей любви (Приложение А. Рисунок 69). Вторая песня «*Zwierciadło obłoków*» («Мерцание облаков») на стихи Адониса представляет собой удивительной красоты «музыку длиннот», в которой как будто представлены все варианты статики: оцепенение, замкнутый круг безысходности, вечность неба. При этом музыка поражает глубиной психологически сложный состояний (Приложение А. Рисунок 70).

Сразу после «Двух песен» композитор представил пьесу для симфонического оркестра «*Adar*» («Адар»,1998). А в 1999 году принял участие в престижном Международном музыкальном фестивале в Германии (Musik werkstatt Buckow).

«*Trio Bayat*» («Трио Баят») для кларнета, скрипки и виолончели (1999) обязано и своим названием, и особенностями музыкального материала одноименно-

му макаму»<sup>190</sup>. При создании этого сочинения Зейд Джабри впервые поставил перед собой задачу соединения европейского многоголосия с арабским макамом. Для лада баят характерно понижение второй ступени на 3/4 тона, и четвертитоновые интонации обыгрываются уже в начале сочинения, а для европейского слуха они поначалу звучат как необычные глиссандо. Музыкально-языковой идеей Джабри в этом сочинении была соединение макама через четвертитоновые ступени с европейской микрохроматикой и, далее, с сонорикой. Тембровые краски, «соноры» широко используются в «Трио Баят», и, пожалуй, затмевают в данном сочинении макаменный интонационный компонент. Композитор вновь показал себя мастером «статичных состояний», использования красочных звуковых пятен и одновременно пронизывающих их графичных линий (Приложение А. Рисунок 71). «Трио Баят» было с успехом исполнено в 2006 году в Берлине на фестивале «*Young Euro Classic*».

К перечню сочинений Джабри, демонстрирующих искусство «застывшего времени» в музыке можно добавить пьесу для смешанного хора «Прекрасная тишина» («*Beati Pacificie for mixed choir*», 2000).

Учитывая склонность Зейда Джабри к сонорике, не удивительно, что после окончания Академии он стал стажером в классе Кшиштофа Пендерецкого, у которого продолжил обучение композиции, а также начал учиться симфоническому дирижированию. А затем Зейд стал ассистентом К. Пендерецкого и поступил в аспирантуру для получения ученой степени PhD. Выдающийся польский композитор оказал на Зейда Джабри очень большое влияние, которое красноречиво проявилось в его творчестве и привело к возникновению сирийской сонорики.

Идея воплощения в музыке разных типов движения (или, наоборот статических состояний), а также пространственных или графических символов осталась для композитора интересной творческой задачей на несколько лет. Она реализовывалась Зейдом Джабри в своеобразных рассредоточенных циклах, таких как пьесы «*Gesture*» («Жест», 2000) и «*Gesture II*» («Жест II, 2002) для скрипки и фор-

<sup>190</sup> Беляева, Е. В. Музыка сирийских композиторов рубежа XX-XXI вв. : новый этап диалога культур // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 4. Ч. 1. С. 38.

тепиано или «*Glyptos*»<sup>191</sup> (2005) и «*Glyptos II*» (2011) для флейты и фортепиано. Первая пьеса «*Glyptos*» была написана по заказу знаменитого ежегодного Международного фестиваля современной музыки «Варшавская осень». Композитор в этом произведении продолжил свои поиски отображения в музыке пространственных форм, графических линий, но вместе с тем установил глубинную связь современного произведения с древней культурой своего родного региона, вспомнив распространенное еще до нашей эры в Месопотамии особое скульптурное искусство – глиптику (Приложение Б. Иллюстрация 24).

Родному региону и его культуре полностью посвящен еще один рассредоточенный цикл Зейда Джабри: «*Левант*»<sup>192</sup> для двух скрипок и малого симфонического оркестра (2003); «*Левант II*» для малого симфонического оркестра (2003); «*Левант III*» для скрипки и малого симфонического оркестра (2004).

Композитор активно работает в жанре инструментального концерта, но все его произведения в этом жанре написаны либо для солирующей скрипки, либо для солирующего кларнета: *Концерт для скрипки и малого симфонического оркестра* (2000), *Концерт для скрипки и симфонического оркестра № 2* (2005), *Концерт для кларнета и малого симфонического оркестра* (2004), «*Песня без слов*» и «*Песня без слов II*» для кларнета и струнного оркестра (2007). В ряду концертов выделяется «*Восточный концерт*» для кларнета, виолончели и оркестра (2004), в котором композитор в присущей ему манере ищет точки соприкосновения Востока и Запада с помощью глубинных пластов древних культур.

Параллельно погружениям в глубокую древность Зейд Джабри обращается к современным средствам цифрового века – к использованию в композиции компьютера. Первое сочинение такого типа – «*Computer Music No. 1*» for tape – было написано в 2003 году. Этот рассредоточенный цикл позднее был продолжен. А затем Джабри соединил компьютер и акустические инструменты в знаковом сочи-

<sup>191</sup> Glyptos (греч.) – «вырезанное», «изваянное».

<sup>192</sup> «Левант» (фр., ит. «Levante») – в Средние века общее название стран Востока. Затем это название применялось к странам восточного Средиземноморья (Сирия, Ливан, Египет, Турция, Греция, Кипр), в более узком (региональном) значении – общее название для Сирии, Ливана и Палестины.

нении «*Solhi Al-Wadi in memorian*» («Памяти Сольхи Аль-Вади»), написанном в 2008 году для компьютера, кларнета, скрипки, альты и виолончели.

Композитор находится в расцвете своих сил и продолжает творческие поиски. Творчество Зейда Джабри получило довольно широкое признание: его сочинения исполнялись в Армении, Германии, Италии, Нидерландах, Польше, Сирии, США, Тунисе, Франции.

### 5.2. Сирийская сонорика от ученика Пендерецкого

Элементы сонорики использовали в своих произведениях практически все сирийские композиторы второго поколения. Но наиболее последовательно и детально этот тип композиторского письма применялся в сирийской музыке Зейдом Джабри. Некоторые сочинения композитора можно в полной мере назвать сонорными.

«*Chamber Music*» («Камерную Музыку») для струнного оркестра Джабри посвятил своему первому педагогу по композиции Збигневу Бужарскому. Однако, в произведении с первых тактов заметно влияние второго и главного учителя – Кшиштофа Пендерецкого (Приложение А. Рисунок 72).

Произведением, в котором сонорика играет очень значительную выразительную роль, является *Концерт для кларнета и симфонического оркестра*. Он был создан в 2004 году специально для известного сирийского кларнетиста *Кинана Азмеха*. Впервые кларнетовый концерт прозвучал в 2005 году в Дамасском оперном театре, в исполнении Сирийского национального симфонического оркестра под управлением Миссака Бахбударяна. Одночастный концерт обнаруживает в своем строении сходство с формой «Трена памяти жертв Хиросимы» Пендерецкого, которую определяют, как «сонатность в условиях сонорики»<sup>193</sup>. Как часто бывает у Джабри, тема вступления включает в себе потенциал всего последующего развития двух сопоставляемых сфер звучностей (Приложение А. Рисунок 73).

<sup>193</sup> См. Главу XVIII «Музыкальные формы в условиях сонорики и алеаторики» в кн.: Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII-XX веков. М. : ТЦ Сфера, 1998. 344 с.

Кларнет является одним из любимых инструментов в творчестве Джабри – для него написаны не только два концерта, но и две «*Песни без слов*». Один из кларнетовых концертов Джабри ориентирован на современный европейский музыкальный язык, а другой, под названием «Восточный концерт» – на синтез современного европейского и традиционного арабского музыкального языка. Это показывает, что композитор видит в кларнете и его тембре возможности для достижения такого органичного синтеза. Следует заметить, что и в творчестве других композиторов второго поколения кларнет тоже используется довольно часто, как темброво усиленный аналог духовых ближневосточных инструментов.

«*Song Without Words II*» («Песня без слов № 2») для кларнета и струнного оркестра была написана композитором по заказу киевского струнного оркестра «Камерата» под управлением Валерия Матюшина, и впервые прозвучала в исполнении этого коллектива на Фестивале современной музыки в Киеве в 2007 году. Для исполнения виртуозной партии солирующего кларнета был специально приглашен Кинан Азмех. В «Песне без слов № 2» Зейд Джабри использует производное от сонорики течение, определяемое как «музыка звучностей»<sup>194</sup> или колористика. В основу ткани положена секундовая интонация, которая впоследствии будет «распадаться» на четвертьтоны, а затем на «звуковые пятна» (Приложение А. Рисунок 74).

Прием перерождения секундовых лейтинтонаций в четвертитоновые, а затем в колористические «звучности» Джабри использует неоднократно. Можно сказать, что этот путь взаимовлияния интонируемой (в том числе четвертитоновой арабской) музыки и звучностей с неопределенной тоновой структурой является особенностью творческого почерка композитора.

Интересной особенностью сонорного письма в «Песне без слов» является сопоставление абстрактных звукоцветочных комплексов и звукоизобразительных приемов, в частности, пения лесных птиц.

---

<sup>194</sup> Теория современной композиции. С. 382.

### 5.3. Осознание единства сирийской музыки. Музыка «Памяти Сольхи Аль-Вади»

Почтительное отношение Зейда Джабри к своим учителям, продемонстрированное в его явных и скрытых посвящениях, нашло свое выражение и в сочинении, посвященном основоположнику сирийской композиторской школы – Сольхи Аль-Вади.

Композиция «Памяти Сольхи Аль-Вади» (*«Solhi Al – Wadi in memoriam»*) для компьютера, кларнета, скрипки, альты и виолончели была написана специально для Фестиваля камерной музыки, прошедшего в марте 2008 года в Дамаске.

Структура сочинения строится на музыкальных шифрах, обозначающих год рождения (первый раздел), место рождения (второй раздел), год и место смерти (третий раздел).

Год рождения Аль-Вади – 1934 – зашифрован интервальной структурой между звуками начальной темы (Приложение А. Рисунок 75). Второй раздел, характеризуется сменой размера на 5/4 (распространенный ритм для арабской музыки) и опирается на тему-монограмму *b-a-g-h-d-a-d* (Багдад – место рождения Аль-Вади), которая звучит в партии кларнета. В третьем разделе снова происходит смена размера на 3/4, напряжение динамики постепенно спадает и у кларнета звучит монограмма *d-a-m-as* – Дамаск (композитор указывает это в нотах), обозначающая место, где Аль-Вади прожил всю свою жизнь. Монограмма повторяется дважды, потом за ней следует зашифрованный в интервалах между тонами темы год смерти композитора – 2007.

По замыслу Зейда Жабри в произведении сопоставляются две сферы, которые можно охарактеризовать, как «небесную» и «земную». «Небесную» сферу озвучивает компьютер – мир цифрового звука, высшего порядка, не зависящего от эмоций и случайностей. При этом компьютерные звуки приближены к тембрам реальных акустических инструментов. «Земную» сферу олицетворяют «живые» инструменты, находящиеся в руках людей. Отдаленные друг от друга в начале две сферы в конце произведения сближаются и практически сливаются, что с точки зрения человеческой жизни имеет, безусловно, символическое значение.

Полвека для исторического развития не большой период. Но за это время сирийские композиторы создали свою, хотя и немногочисленную, композиторскую традицию. Произведение, посвященное самым младшим сирийским композитором ее основоположнику, является примером осознания единства своей национальной композиторской школы.

### **§6. Основные результаты развития сирийской композиторской музыки в 1990 – 2000-х гг.**

Обобщая результаты развития сирийской композиторской музыки в 1990 – 2000-х гг., в первую очередь нужно отметить, что в полной мере состоялось и реализовалось второе поколение национальных композиторов. Следовательно, можно говорить о наличии сирийской композиторской школы.

Подобно «второй волне авангарда», второе поколение сирийских композиторов ставило перед собой те же цели, что и композиторы первого поколения, но решало их, во-первых, с помощью других средств, а во-вторых, в изменившейся исторической, коммуникативной и информационной ситуации.

В обоих случаях, и в отношении первого, и в отношении второго поколений композиторов мы имеем дело с целенаправленной работой по формированию нового музыкального мышления в контексте национальной сирийской музыки. Анализируя новое мышление, формируемое музыкальным авангардом XX века, Т. Н. Дубравская предлагает типологическое сравнение: «Если искать этому какие-либо аналогии в истории музыки, то, по-видимому, нечто подобное (хотя, разумеется, лишь в некоторой степени) происходило в период раннего средневековья: на смену монодийному музыкальному мышлению, корнящемуся в культуре античности, пришло мышление полифоническое — эпоха монодии в музыкальном искусстве сменилась эпохой многоголосия (*musica composita*), с ее абсолютно новыми звуко-пространственными представлениями»<sup>195</sup>. В отношении сирийской музыки

---

<sup>195</sup> Дубравская, Т. Н. Музыкальный авангард XX в.: механизмы исторической преемственности. Философские науки. 01.12.2005. С. 80).



приведенная аналогия верна еще в большей степени, поскольку композиторы в прямом смысле меняли монодийное мышление на полифоническое (многоголосное). Но конечно же, обновление музыкального мышления применительно к композиторской музыке арабских стран, в том числе Сирии, затрагивало не только собственно музыкальные параметры, но и фундаментальные эстетические и даже исторические параметры национального самосознания.

В цитированной выше статье Т. Н. Дубравской о музыкальном авангарде XX века специально рассматривается проблема «авангард и серийное мышление». Для творчества сирийских композиторов второго поколения решение проблемы соотношения символов традиции и техник композиторского письма XX века тоже была едва ли не основной. Примечательно, что Бадреддин, Джабри, Рустом и Таха, не будучи сериалистами, так или иначе обращались к элементам серийной техники. Синтез двенадцатитонового письма и арабских макамов можно считать одним из важных творческих результатов сирийской музыки рубежа веков.

Соединив серийность и макамы, сирийские композиторы, фактически, вышли на очень высокий уровень обобщения, показав, что общность этих систем заключается в *эстетике канона*. И серийность, и система макамов имеют некие глубинные общие закономерности, которые можно охарактеризовать словами А. В. Ивашкина: «Найти единое в огромном множестве явлений, сопоставимое в несходном, скрытую однородность – в, казалось бы, явном противоречии – вот эстетический смысл серийного метода мышления»<sup>196</sup>. На наш взгляд, сказанное может быть адресовано и многовековой системе макамов, связывающей эпохи и регионы исламского мира.

Помимо серийной техники, которая у сирийских композиторов впитала в себя сегменты звукорядов макамов, были осуществлены разные варианты синтеза с другими техниками композиции XX века.

У всех композиторов рубежа веков большое значение приобретает тембр-фоническая выразительность, фрагментарно перетекающая в сонорику. Синтез

---

<sup>196</sup> Ивашкин, А. В. Канон в музыке как эстетический принцип: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1978. С. 16.

традиции и сонорики основывается на использовании в традиционной музыке инструментов с неопределенной высотой звука, распространенной в фольклоре и некоторых театрализованных танцах звукоподражательности. Диалог с древними пластами традиции находит логичное продолжение в тембро-красочных поисках современных композиторов разных стран Востока. Например, А. С. Алпатова отмечает: «Целью соединения разнообразных тембров становится передача богатства и красоты окружающего человека звукового мира, выражение полноты природных звучаний и встроенности в них звуков и музыки человеческого происхождения»<sup>197</sup>. Помимо звукоизобразительной эстетики у синтеза восточных ладов и сонорики есть еще один важный конструктивный путь. Он заключается в раскрытии потенциала четвертитоновых звуковых соотношений в условиях многоголосной ткани и звуковой вертикали, открывающих прямой путь к микрохроматике и сонорным кластерам. Все эти пути были так или иначе реализованы в музыке сирийских композиторов рубежа XX – XXI веков.

Важным результатом творчества композиторов второго поколения является сближение композиторского творчества с исламской традицией. Хотя, как отмечают исследователи: «Отличительная особенность ислама – отсутствие разграничения между храмовой и внехрамовой областями жизни верующих: жизнь мусульманина религиозна в целом. Закономерно поэтому, что традиционная профессиональная (светская) музыка мусульманского Востока изучается в контексте проблемы канона, имеющего религиозные корни»<sup>198</sup>. Тем не менее, в творчестве рубежа веков проявления исламской культуры стали более значительными, поскольку приобрели характер творческой задачи.

Например, в произведениях целенаправленно воплощались форма и отдельные символы религиозных ритуалов, преимущественно суфийских, поскольку они имели ярко выраженный музыкальный компонент. Привнесение формул и композиционных особенностей суфийского зикра оказало влияние и на философско-

---

<sup>197</sup> Алпатова, А. С. Азиатский музыкальный авангард: Образы архаики в творчестве Х. Маседы и Т. Такэмицу // Музыкальная академия. 2010. № 2. С. 155.

<sup>198</sup> Шаяхметова, А. К. Музыкальный аспект культовой практики ислама: на примере джума-намаза: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2012. С. 11.

эстетические характеристики произведений, и на особенности их интонационного и ритмического строя, и даже формообразования. К числу примеров влияния на принципы формообразования можно отнести широкое распространение таких приемов как динамичная форма, направленная к кульминации и завершаемая ею; цикличность в одночастности; остигатные эпизоды вместо разработочного развития, сопрано-остигатные микроциклы внутри произведения и др.

Привлечение выразительных возможностей ритуалов служило не только решению задач музыкально-языкового своеобразия, но и отражало более глубокие, связанные с мироощущением творческие намерения. Как справедливо было замечено: «Если музыкант не способен на самоуглубление, он не сможет создать истинную музыку. Так суфии языком мистики пытались выразить психологию музыкального творчества»<sup>199</sup>. Все композиторы второго поколения ставили перед собой исключительно глубокие духовные задачи – у Бадреддина, Джабри, Рустома, Тахи практически нет произведений, ориентированных на развлечение, они всегда ориентированы на реализацию глубокого замысла.

Отсюда еще одна параллель с религиозной философией и исламской концепцией «явленного и сокрытого». Композиторы не только апеллируют к духовной традиции, они используют и свои методы символизации, эзотерики, иносказания. Интересно, что почти все композиторы второго поколения обращались к ономафонии (звуковым монограммам и шифрам).

В целом, к концу 2000-х годов, благодаря творчеству Шафии Бадреддина, Зейда Джабри, Карима Рустома, Хассана Тахи в сирийской музыке была представлена почти вся палитра техник композиторского письма XX века. Были открыты новые пути развития сирийской музыки, связанные одновременно с мировой интеграцией и с укреплением диалога с традицией. Творческий путь композиторов Сирии продолжается.

---

<sup>199</sup> Абдуллазаде, Г. А. Движение Вселенной в суфийских танцах Сема и их отражение в религиозном обряде «Зикр в секте «Накшибенди». С. 388.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество композиторов Сирии второй половины XX – начала XXI веков стало в истории музыкальной культуры страны новым этапом развития национального искусства. Значение этого периода в истории страны определяется обретением Сирией государственной независимости и формированием собственных путей развития национальной культуры.

Сирийское государство с момента обретения национальной независимости проводит культурную политику, направленную на поддержку и развитие в стране музыкального искусства. Направление развития объединяет два основных вектора – сохранение традиционной музыкальной культуры и развитие современных форм музыкального творчества, распространенных во всем мире. Два основных вектора объединены под эгидой интеграции сирийского искусства в процессы мирового культурного сотрудничества, межкультурной коммуникации и подъема общего уровня музыкальной культуры внутри страны. За короткий исторический период в Сирии была создана инфраструктура для развития современной академической и фольклорной культуры. В частности: была выстроена система музыкального образования, включая Высший институт музыки в Дамаске и высшие музыкальные учебные заведения в других крупных городах; организованы государственные симфонический и камерные оркестры; построен оперный театр; налажены музыкальное радиовещание и телевидение, индустрия аудиозаписей, нотных, книжных и периодических научно-просветительских изданий и т.д.

Первое поколение сирийских композиторов представлено именами Сольхи Аль-Вади, Дии Суккари, Нури Искандера. Эти композиторы решали новую для сирийской музыкальной культуры задачу создания музыкальных произведений письменной традиции, интегрированных в пространство мировой академической музыки. Творческая сложность этой задачи обусловлена необходимостью поиска нового музыкального языка и, фактически, необходимостью формирования нового музыкального мышления. «Соединяя западную технику композиции с на-

циональными традициями представители современной музыкальной культуры Востока создают такое явление, которое можно обозначить как “третий” язык, тот язык, который объединяет национальные истоки с современной техникой композиции», – так было предложено оценивать суть творческого процесса композиторов, находившихся в творческой ситуации, аналогичной первому поколению композиторов-сирийцев<sup>200</sup>. Оригинальный, самобытный музыкальный язык сирийской академической музыки письменной традиции, безусловно, был создан в творчестве Сольхи Аль-Вади, Дии Суккари и Нури Искандера.

История сирийской композиторской музыки четко разделяется на два этапа. Первый начался в условиях обретения государственной независимости и национального возрождения и был связан с творчеством трех ведущих композиторов, каждый из которых был представлен в Главе второй диссертации «Становление композиторской музыки письменной традиции: творчество сирийских композиторов 1950 – 1980-х гг.». Второй этап начался с приходом в профессию композиторов следующего поколения, творчество которых было связано с новой эпохой рубежа веков и связанных с ней художественными тенденциями. Ведущие композиторы этого исторического периода Шафия Бадреддин, Хассан Таха, Зейд Джабри, Карим Рустом были рассмотрены в Третьей главе диссертации «Поиск новых путей развития национальной музыки: творчество сирийских композиторов 1990 – 2000-х гг.». Для классификации исторических этапов развития композиторского творчества в Сирии, по аналогии с принятыми в музыковедении понятиями первой и второй «волны» авангарда, использованы определения «композиторы первого поколения» и «композиторы второго поколения».

Принадлежащие к одному поколению композиторы объединены не только хронологией, но и общностью решаемых задач. Каждый композитор, вместе с тем, обладает неповторимостью своего творческого облика и выступает носителем какой-то собственной художественной идеи. Так, если использовать характе-

---

<sup>200</sup> Завгородняя, Г. Ф. Вреязизмерительность как показатель отличия западного и восточного мышления // Восток – Запад: культура и цивилизация. Материалы междунар. музыковед. семинара и науч.- практ. конф. Одесса : Астропринт. 2004. С. 134).

ристики в публицистическом стиле, то у каждого сирийского композитора есть какая-то выполненная творческая миссия:

Сольхи Аль-Вади – основоположник сирийской национальной композиторской школы, создатель академического стиля сирийской музыки письменной европейской традиции;

Дия Суккари – создатель сирийского импрессионизма с использованием макамов, сирийско-французский композитор (ученик О. Мессиаана);

Нури Искандер – создатель «восточного стиля» в условиях европейских жанров на основе использования ладовых, жанрово-стилевых и ритуальных традиционных форм; представитель восточно-христианской (арамейской) культуры;

Шафия Бадреддин – создатель новых форм синтеза западной и восточной музыкальной традиций на основе преломления традиционных арабских жанров в условиях техник композиторского письма XX века;

Хассан Таха – создатель образцов сирийского неофольклоризма и сирийской серийности;

Карим Рустом – создатель сирийского этноджаза и сирийского «неоклассицизма», под которым следует понимать преломление моделей классического арабского музыкально-поэтического творчества (касыд, мувашшахов) в условиях техник композиторского письма XX века; сирийско-американский композитор;

Зейд Джабри – создатель сирийской сонорики (ученик К. Пендеревского).

Для каждого из сирийских композиторов главной задачей творчества был поиск собственной интонации, которая должна была репрезентировать музыку, как сирийскую. Как справедливо было сказано: «Интонация в свернутом виде представляет собой всю культуру. Музыка – в каждом моменте ее бытия – это свернутая культура. Поэтому она так мгновенно, как голос матери, воспринимается в данной культуре, и поэтому же она выступает своеобразным символом данной культуры вовне – для представителей всего мира»<sup>201</sup>. Поэтому создание новых сочинений для авторов молодой композиторской школы сопряжено с

---

<sup>201</sup> Земцовский, И. И. Текст – культура – человек: опыт синтетической парадигмы // Советская музыка. 1992. № 4. С. 4.

постоянным поиском интонации (в широком смысле слова), интонации, помогающей раскрыть контекст богатой многовековой культуры.

Среди маркеров национальной идентичности в музыке есть основные, фундаментальные: «В каждой современной национальной культуре есть несколько устойчивых символов идентичности: язык, конфессия, традиционный музыкальный фольклор»<sup>202</sup>. В творчестве сирийских композиторов в роли устойчивого символа идентичности, помимо названных, выступает также многовековая традиция устно-письменного профессионального музыкально-поэтического искусства арабов. Диалог с этой ветвью национальной культуры существенно обогатил художественную палитру творчества современных композиторов Сирии, и дал им дополнительные средства выражения национальной специфики. Примечательно, что помимо общих художественных принципов арабской музыкально-поэтической классики у сирийских композиторов нашли отражение в творчестве региональные особенности традиции, распространенными на территории Сирийской Арабской Республики, а также различные этно-региональные особенности культуры арабских племен на территории страны.

Творчество композиторов Сирии, будучи плодом современной культуры и ориентируясь на развитие, тем не менее, связано множеством нитей с традицией, со своей историей. Это традиционность высшего порядка, которую А.В. Ивашкин связывает с эстетическим принципом канона: «Конкретные исторические данности, приметы различных эпох свободно сосуществуют в целом ряде художественных явлений, поднимаясь как бы на более “высокий” уровень, функционируя в новом контексте. Поэтому особенно актуальным становится вопрос о принципах единства, взаимосвязанности искусства прошлого и настоящего. Исследование эстетического принципа канона открывает новый угол зрения: музыка нашего столетия и искусство прошлых веков сближаются, сходятся и обретают новый смысл в единой сущностной перспективе, как явления онтологически близкие,

---

<sup>202</sup> Бородовская, Л. З. Фольклор как способ сближения национальных культур (воспитательный и методический аспекты). С. 109.

подчиненные сходным эстетическим законам»<sup>203</sup>. Опора на традицию позволяет даже самым авангардно настроенным композиторам быть носителями национальной культуры.

Связи с родной Сирией, с национальной культурой не обрываются, даже если композитор живет и работает за пределами страны (Дия Суккари, Карим Рус-том, Зейд Джабри), кроме того, «порой в их творчестве диалог Восток – Запад проявляется даже нагляднее, а возникающий в результате художественный синтез – ярче»<sup>204</sup>.

Таким образом, в диссертации на основе анализа жанрово-стилевых особенностей произведений сирийских композиторов выявлены основные тенденции развития профессионального композиторского творчества в этой стране:

- Установлены музыкально-языковые связи между творчеством композиторов Сирии и традиционной арабской культурой (включая ее локально-региональные разновидности), причем эти связи существенно усилились в творчестве композиторов второго поколения на рубеже XX–XXI вв.;

- Выявлено взаимодействие композиторского творчества с государственной политикой в области культуры, в том числе с формированием в Сирии инфраструктуры для поддержки современной музыкального искусства в его международных формах (создание государственного симфонического оркестра, оперного театра, Высшего института музыки в Дамаске, музыкальных программ телевидения и радио и т.д.);

- Определены на основе анализа музыкально-общественной жизни Сирии за исследуемый исторический период ведущие композиторы и их значительные произведения;

- Собраны и систематизированы данные о жизненном и творческом пути всех ведущих композиторов Сирии;

---

<sup>203</sup> Ивашкин, А. В. Канон в музыке как эстетический принцип. С. 8.

<sup>204</sup> Беяева, Е. В. Музыка сирийских композиторов рубежа XX – XXI вв.: новый этап диалога культур // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 4. Ч. 1. С. 37.



- Дана характеристика музыкального языка и эстетико-философских ориентиров каждого из ведущих композиторов, выводы об основных особенностях творчества композиторов Сирии и роли каждого из них в истории сирийской музыки сделаны на основе анализа их наиболее значительных произведений;

- Выявлены этапы развития сирийской композиторской музыки, охарактеризованы их особенности в контексте музыкальной жизни страны и мирового музыкального искусства.

Становление композиторской школы Сирии было изначально обусловлено стремлением к созданию в стране современной культуры, опирающейся на национальные традиции и открытой для межкультурной коммуникации, международного сотрудничества и интеграции в мировую культуру. Как справедливо отметил исследователь арабской музыки, сирийский композитор и музыковед Ахмед Субхи Рифаи: «Взаимоотношение различных национальных культур является одной из самых значительных проблем XX века, поскольку их естественное развитие в современных условиях невозможно без взаимодействия»<sup>205</sup>.

Развитие композиторского творчества в Сирийской Арабской республике во второй половине XX – начале XXI веков позволяет говорить о сложившейся сирийской композиторской школе, имеющей свои художественные достоинства и неповторимые особенности в контексте мировой музыкальной культуры.

---

<sup>205</sup> Рифаи, А. С. К вопросу об использовании европейской композиторской техники в арабском профессиональном творчестве. С. 3.

## СЛОВАРЬ ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ПОНЯТИЙ И ТЕРМИНОВ СИРИЙСКОЙ МУЗЫКИ

абалаяля: Бедуинский танец, исполняющийся под аккомпанемент ударных инструментов (С. 45, 76)

азан: Призыв к молитве у мусульман, возвещаемый с минарета муэдзином (С. 24)

аланда: Разновидность танца дабке (С. 45)

аль сиюф: Мужской танец с мечами (С. 46, 77)

алья далсуна: Бедуинский танец (С. 46, 76)

арада: Свадебная песня для жениха (С. 50)

атаба: Песня-жалоба, в которой чередовались сольные речитативы и коллективные ответы. Каждая строка завершалась одинаковой буквой (С. 22, 50, 96)

ашерито: Струнный инструмент в форме лиры, имеющий до 10 струн (С. 19)

бузук: Струнный щипковый музыкальный инструмент, разновидность лютни (С. 81, 101, 125)

бук: Духовой инструмент из камыша с отверстиями в нем, позжестал изготавливаться из металла и принял форму согнутого рога (С. 19)

бухур (бахр-бухур): Учение о метрах в средневековой арабской поэзии (С. 142, 143)

дабке: Традиционный танец в быстром темпе с элементами «притоптывания» (С. 45, 46, 48, 49, 50, 101, 134, 146)

дальона: Песня-танец (С. 49)

дарбукка: Ударный музыкальный инструмент в форме барабана неопределенной высоты звучания (С. 46, 47, 145)

дафф: Ударный музыкальный инструмент, разновидность бубна (С. 46, 116)

жазаль: Архаический тип пения (С. 50)

жуфия: Народная мужская песня военно-героической тематики (С. 48, 112, 113, 114)

зарзауи: Бедуинский танец (С. 46)

- заффи: Свадебная песня для невесты (С. 50)
- зикр: Исламская духовная практика, заключающая в многократном произнесении молитвенной формулы (С. 35, 68, 89, 132, 134, 162)
- канун: Щипковый струнный музыкальный инструмент с трапециевидным корпусом и 72-струнами (С. 45, 46, 47, 78, 81, 101, 104, 105, 120, 130, 151)
- касыда: Форма лирического стихотворения в арабской поэзии (С. 21, 43, 45, 55, 68, 81, 104, 125, 127, 129, 142, 166)
- кудуд: Фольклорная песня (С. 49)
- кус: Ударный музыкальный инструмент в форме большого котлообразного барабана (С. 46)
- леуха: Народный танец (С. 48)
- макам: В традиционной арабской музыке многозначный термин, обозначающий ладовый звукоряд, лад, текстомузыкальную композицию (С. 29, 31, 41, 75, 77, 83, 84, 85, 86, 88, 93, 94, 95, 107, 114, 115, 117, 119, 122, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 139, 142, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 160, 161, 166)
- мауаль: Вокально-инструментальная форма, в виде свободного не ритмического пения под аккомпанемент кануна, рабаба, уда (С. 32, 39, 43, 49, 50, 68, 84)
- мелауви: Мужская песня религиозного характера (С. 50)
- мижана: Песня на народном диалекте, исполняемая вместе с атабой (С. 21, 50)
- мизмар: Духовой музыкальный инструмент, род зурны (С. 46)
- мизхар: Ударный музыкальный инструмент (С. 46, 81)
- мувашшах: Жанр арабской средневековой строфической песни с рефреном. Обычно содержит от пяти до семи строф, а строфы могут содержать от четырех до десяти строк. Первые два бейта и последний бейт строфы рифмуются (С. 34, 39, 43, 44, 49, 53, 55, 66, 71, 111, 127, 130, 131, 132, 133, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 152, 166)
- мучня: Разновидность лютни (С. 32)
- мхорабе: Свадебное театрализованное действие с танцами в мужской половине дома (С. 130, 131)
- нада: Разновидность танца дабке (С. 45)

- надеб: Песня-плач по умершему (С. 25)
- нажара: Ударный музыкальный инструмент, вид барабана (С. 36, 46)
- най: Духовой музыкальный инструмент, продольная флейта с 6-8 игровыми отверстиями (С. 36, 46, 47, 48, 74, 81, 101, 105, 111, 112, 115, 116, 117, 120, 127, 129, 130)
- нашаткар: Струнный щипковый музыкальный инструмент, разновидность лютни с металлическими струнами (С. 46)
- нуаах: Песня-плач по умершему (С. 25)
- нуба: Многочастная циклическая вокально-инструментальная композиция (С. 44)
- нузга: Струнный щипковый инструмент, разновидность гуслей (С. 32)
- оказ: Место, где соревновались певцы-музыканты (С. 21)
- рабаба: Струнный смычковый инструмент с 1 струной (С. 46, 47, 48, 77, 81, 119, 120)
- ракса: В переводе с арабского «танец» (С. 36, 130, 131)
- риkk: Ударный инструмент, разновидность бубна (С. 116, 141, 145)
- самаи: Инструментальный жанр, циклическая пьеса (С. 34, 68, 111, 125, 127, 128, 130, 131, 135, 136, 137, 141, 142, 145)
- самах: Женский танец в медленном темпе (С. 46)
- снер: Малый барабан, является одним из главных ударных инструментов в восточном оркестре (С. 120, 133)
- табл: Ударный музыкальный инструмент в виде парных литавр (С. 46, 129)
- таглиль: Жанр гостевой песни (С. 25)
- таджвид: Правило чтения Корана и кораническая дисциплина (С. 23)
- такасим: Импровизация на музыкальном инструменте (С. 39, 47, 48, 66, 69, 77, 86, 143)
- тактука: Песня развлекательного характера (С. 43, 49, 50)
- тар: Ударный музыкальный инструмент, круглый бубен (С. 36, 46)
- тараик: Система фиксации мелодий (С. 29)
- тахт: Инструментальный восточный ансамбль (С. 120, 129)
- угния шабия: Народная песня бытового характера (С. 43)

уд: Струнный щипковый инструмент, арабская лютня (С. 17, 25, 28, 30, 34, 46, 47, 48, 78, 80, 84, 85, 87, 101, 103, 111, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 140, 141, 142)

ухзужа: Песня-приветствие патриотического содержания (С. 43)

хабаб: Песня кочевников (С. 19)

хадуни: Бедуинский танец (С. 46, 76)

хазиж: Арабский ритм (С. 25)

хедаб: Песня лирического характера (С. 19, 25)

хида: «Песня погонщиков верблюдов, исполнялась соло без музыкального сопровождения в темпо-ритме караванного шага верблюда»<sup>206</sup> (С. 19, 24)

шаир: Профессиональный певец-поэт (С. 20, 49)

шалисто: Древний трехструнный музыкальный инструмент (С. 19)

шарги: Песня речитативного характера (С. 48)

шейхания: Разновидность танца дабке (С. 45)

---

<sup>206</sup> Юнусова, В. Н. Ислам: музыкальная культура и современное образование в России. С. 15.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### *На русском языке*

1. Абдуллазаде, Г. А. Движение Вселенной в суфийских танцах Сема и их отражение в религиозном обряде «Зикр в секте «Накшибенди» / Г. А. Абдуллазаде // Музыкальная наука в XXI веке : пути и поиски. Материалы Международной научной конференции. – М. : Пробел-2000, 2015. – С. 388-398.
2. Абдуллазаде, Г. А. Музыка, человек, общество (в древней и средневековой культуре Востока и Запада) / Г. А. Абдуллазаде. – Баку : Язычы, 1991. — 244 с.
3. Агаева, С. Х. Музыкальные инструменты средневековья в трактатах Абдулгадир Мараги / С. Х. Агаева // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – М. : Музыка, 1987. – С. 89-101.
4. Агаева, С. Х. Проблемы ритма в музыкальной науке Ближнего и Среднего Востока (IX–XVII вв.) / С. Х. Агаева // Архитектура и искусство Ближнего и Среднего Востока. – Баку : ЭЛМ, 1992. – Т. 2. – С. 121-133.
5. Акопян, А. Е. Классический сирийский язык / Пер. с арм. А. Е. Акопяна. – М. : АСТ-ПРЕСС СКД, 2010. – 432 с.
6. Акопян, Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. — М. : Практика, 1995. — 256 с.
7. Акопян, Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 2010. – 855 с.
8. Акопян, Л. О. Религиозный аспект в поздней советской музыке : от Д. Д. Шостаковича и далее / Л. О. Акопян // От искусства оттепели к искусству

- распада империи. Сб. статей. Отв. ред. Н. А. Хренов. – М. : ГИИ, Канон+, 2013. – С. 272-285.
9. Алексеев, Э. Е. Раннефольклорное интонирование : звуковысотный аспект / Э. Е. Алексеев. – М. : Сов. композитор, 1986. – 240 с.
  10. Алкон, Е. М. К вопросу об «устном» и «письменном» в музыкальных традициях Востока и Запада / Е. М. Алкон // Известия Восточного института Дальневосточного государственного университета. —1996.—№ 3.— С. 161-166.
  11. Алкон, Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Алкон Елена Мееровна. – Владивосток, 2001. – 48 с.
  12. Алпатова, А.С.Азиатский музыкальный авангард : Образы архаики в творчестве Х. Маседы и Т. Такэмицу / А. С. Алпатова// Музыкальная академия. – 2010. – № 2. – С. 154-158.
  13. Аммар, Ф. Х. Раннее многоголосие на Востоке / Ф. Х. Аммар // Советская музыка. – 1975. –№ 7. – С. 112-114.
  14. Амрахова, А.А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов) / А.А. Амрахова.– Баку : Элм, 2004. – 308 с.
  15. Амрахова, А.А. Семантический синтаксис : параллели в лингвистике и музыкознании/ А. А. Амрахова // Искусствознание и гуманитарные науки современной России. Параллели и взаимодействия. Сб. статей по материалам международной научной конференции (9–12 апреля, 2012). – М. : Книга по требованию, 2012. – С. 352-358.
  16. Амрахова, А.А. Феномен программности : от романтизма к поставангарду / А. А. Амрахова // Романтизм : истоки и горизонты. Сб. материалов межвузовской конференции. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2012. – С.156-160.

17. Амрахова А.А. Особенности формообразования в современной музыке. К теории референции / А. А. Амрахова // Музыкально-исполнительское искусство и научное знание : Параллели и взаимодействия. Сб. статей по материалам Международной научной конференции (5-11 апреля, 2010). – М. : Книга по требованию, 2012. С.136-143.
18. Амрахова, А.А. Процесс концептуализации в формообразовании музыкального произведения / А. А. Амрахова // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия. Сб. материалов Международной научной конференции (14-19 апреля, 2014).–М. : Edinburgh, 2014. – С.17-23.
19. Амрахова, А.А. Ментальные структуры в формообразовании / А. А. Амрахова //Актуальные проблемы музыкальной педагогики. – 2014. – № 2. – С. 28-35.
20. Андреева, Е. С. Темпоральное мышление Б. Бартока и Д. Лигети в свете диалога Востока и Запада : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Андреева Елена Сергеевна. – Саратов, 2013. – 27 с.
21. Арановский, М. Г. Синтаксическая структура мелодии : исследование / М. Г. Арановский. – М. : Музыка, 1991. – 319 с.
22. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – М. : Музыка, 1971. – 375 с.
23. Асафьев, Б. В. О народной музыке / Б. В. Асафьев. – М. : Музыка, 1987. – 248 с.
24. Багирова, С. Ю. О драматургии мугама / С. Ю. Багирова // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. –Ташкент : Издательство лит-ры и искусства, 1981. – С. 104-113.
25. Бадреддин, Шафия. Слово от автора / Буклет концерта – Дамаск : Театр опера и балета. – 4 апреля 2007 г.



26. Бадреддин, Шафия. Слово от автора / Буклет концерта «Восточные узоры». – Дамаск : Театр оперы и балета. – 27 октября 2008.
27. Беляев, Е. А. Религии и церкви / Е. А. Беляев // Современная Сирия : сб. ст. – М. : Издательство восточной литературы, 1958. – С. 30-45.
28. Беляева, Е. В. Влияние стиля Д. Д. Шостаковича на развитие композиторского творчества в Сирии / Е. В. Беляева // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия. Материалы V международной научно-практической конференции. – Казань : Издательство Казанского университета, 2016. – С. 144-147.
29. Беляева, Е. В. Музыка сирийских композиторов рубежа XX-XXI вв. : новый этап диалога культур / Е. В. Беляева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 4. – Ч. 1. – С. 36-38.
30. Беляева, Е. В. Становление композиторской школы Сирии и творчество Сольхи Аль-Вади / Е. В. Беляева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 5. – Ч. 1. – С. 27-29.
31. Беляева, Е. В. Творчество сирийского композитора Шафи Бадреддина и особенности «ближневосточного музыкального авангарда» / Е. В. Беляева // Филология и культура. – 2014. – № 1. – С. 247-251.
32. Бобровский, В. П. О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х годов / В. П. Бобровский // Музыка и современность : сб. ст. – М. : Музыка, 1974. – Вып. 8. – С. 161-201.
33. Бобровский, В. П. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича / В. П. Бобровский // Дмитрий Шостакович : сб. ст. – М. : Советский композитор, 1967. – С. 359-396.
34. Бобровский, В. П. О переменности функций музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1970. – 227 с.

35. Бородовская, Л. З. Фольклор как способ сближения национальных культур (воспитательный и методический аспекты) / Л. З. Бородовская // Музыкально-теоретическое образование : традиции, новаторство, перспективы : сб. науч. ст. – М. : МГУКИ, 2014. – С. 106-109.
36. Бородовская, Л. З. Традиции суфизма в татарской музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Бородовская Лилия Зелымхановна. – Казань, 2004. – 24 с.
37. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Бянь Мэн. – СПб., 1994. – 24 с.
38. Валькова, В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура : автореф. дис... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Валькова Вера Борисовна. – М., 1993. – 48 с.
39. Валькова, В. Б. Поздний период творчества Д.Д. Шостаковича / В. Б. Валькова // История отечественной музыки второй половины XX века.– СПб. : Композитор, 2005. – С. 39-76.
40. Валькова, В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура / В. Б. Валькова. – Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1992. – 163 с.
41. Васильченко, Е. В. Музыкальные культуры мира / Е. В. Васильченко. – М. : РУДН, 2001. – 410 с.
42. Векслер, Ю. С. О двух венских школах двенадцатитоновой техники : Шёнберг vs. Хауэр / Ю. С. Векслер // Журнал Общества теории музыки. – 2015. – № 3 (11). – С. 1-11.
43. Виниченко, А. А. Внеевропейские факторы в музыкальном искусстве начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Виниченко Андрей Анатольевич. – Саратов, 2006. – 21 с.

44. Виноградова, О. А. Арабская музыка / А. О. Виноградова // Музыкальная энциклопедия. – Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 181-188.
45. Виноградов, В. С. Заметки по русскому музыкальному востоковедению / В. С. Виноградов // Музыка народов Азии и Африки : сб. ст. – М. : Советский композитор, 1987. – Вып. 5. – С. 182-240.
46. Виноградов, В. С. Классические традиции иранской музыки / В. С. Виноградов. – М. : Советский композитор, 1982. – 164 с.
47. Виноградов, В. С. Музыка Советского Востока от унисона к полифонии / В. С. Виноградов. – М. : Советский композитор, 1968. – 233 с.
48. Виноградов, В. С., Асафьев, Б. В. О музыке Востока / В. С. Виноградов, Б. В. Асафьев // Музыка народов Азии и Африки : сб. ст. – М. : Советский композитор, 1987. – Вып. 5. – С. 8-14.
49. Волошко, С. В. Квартеты Д. Шостаковича : к проблеме семантики жанра / С. В. Волошко // Д. Д. Шостаковичу посвящается. К 100-летию со дня рождения композитора : сб. ст. – М. : Композитор, 2007. – С. 432-437.
50. Вызго, Т. С. Об одном эстетическом принципе средневекового Востока / Т. С. Вызго // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Ташкент : Издательство лит-ры и искусства, 1978. – С. 195-198.
51. Вязкова, Е. В. Процессы музыкального творчества : Сравнительный текстологический анализ : автореф. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Вязкова Елена Васильевна. – М., 1998. – 46 с.
52. Вязкова, Е. В., Лебедева И. Г. Некоторые современные концепции анализа средневековой монодии / Е. В. Вязкова, И. Г. Лебедева // Эстетические проблемы музыкознания : сб. тр. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1988. – Вып. 97. – С. 93-110.

53. Гаврилова, Н. А. Проблема национального в музыке XX века : Чехия и Словакия : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Гаврилова Наталия Александровна. – М., 1996. – 48 с.
54. Газиев, И. М. Певцы-поэты в средневековой тюркской культуре / И. М. Газиев // Из истории татарской музыкальной культуры : науч. труды Казанской консерватории. – Казань : КГК, 2010. – Вып. 2. – С. 32-47.
55. Галицкая, С. П. Теоретические вопросы монодии / С. П. Галицкая. – Ташкент : Фан, 1981. – 91 с.
56. Гальцева, Т. Б. Этнокультурная специфика музыкального восприятия : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Гальцева Татьяна Борисовна. – М., 1994. – 24 с.
57. Гачев, Г. Д. Национальные образы мира : Космо-психо-логос / Г. Д. Гачев. – М. : Прогресс : Культура, 1994. – 479 с.
58. Герштейн, Э. Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX – начала XX веков : к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Герштейн Элина Георгиевна. – М., 1995. – 23 с.
59. Григорьева, Т. П. Образы мира в культуре : встреча Запада с Востоком / Т. П. Григорьева // Культура, человек и картина мира : сб. ст. – М. : Наука, 1987. – С. 262-300.
60. Грубер, Р. И. Всеобщая история музыки : в 2 т. / Р. И. Грубер. – М. : Музыка, 1965. – Т. 1. – 484 с.
61. Гуляницкая, Н. С. Введение в современную гармонию / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 1984. – 256 с.
62. Гумилев, Л. Н. Письмо в редакцию «Вопросов философии» / Л. Н. Гумилев // Вопросы философии. – 1989. – № 5. – С. 127-131.

63. Даниелу, А. Традиция и новаторство в различных музыкальных культурах мира / А. Даниелу // Музыкальные культуры народов : традиции и современность. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 5-18.
64. Данилова, И. В. Этапы развития чувашской профессиональной музыки. К проблеме становления национальной композиторской школы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Данилова Ирина Витальевна. – М., 2003. – 24 с.
65. Джани-Заде, Т. М. Музыка исламской цивилизации / Т. М. Джани-Заде // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. – 2003. – № 1. – С. 156-168.
66. Джани-Заде, Т. М. Личность и канон в азербайджанских мугамах / Т. М. Джани-Заде // Музыка народов Азии и Африки. – М. : Советский композитор, 1987. – Вып. 5. – С.101-132.
67. Джани-Заде, Т. М. Мугам – импровизация на лад / Т. М. Джани-Заде // Современные методы исследования в музыкознании : сб. ст. – М. : Музыка, 1977. – С. 17-28.
68. Джани-Заде, Т. М. Поэтика музыки в исламе (к постижению ритуала и музыки в суфизме) / Т. М. Джани-Заде // Невербальное поле культуры. Тело. Вещь. Ритуал. — М. : РГТУ, 1996. – С. 102-109.
69. Джани-Заде, Т. М. Тематизм мугамной импровизации / Т. М. Джани-Заде // Теоретические проблемы внеевропейских культур : сб. тр. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1983. – Вып. 67. – С. 36-84.
70. Джани-Заде, Т. М. Этнический фактор в культуре исламской цивилизации (К вопросу о тюркской музыкальной субкультуре в исламе) / Т. М. Джани-Заде // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте : Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Казань : Казанская консерватория, 2009. – С. 44-54.

71. Димитриади, Н. Б. Некоторые стилевые особенности русской музыки о Востоке / Н. Б. Димитриади // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. – Л. : Музыка, 1974. – Вып. 13. – С. 106-125.
72. Дрожжина, М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века / М. Н. Дрожжина. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2004. – 244 с.
73. Дрожжина, М. Н. Восток – Запад : два типа реконструкции в контексте проблемы композитор-фольклор / М. Н. Дрожжина // Музыкальная культура как национальное и мировое явление : сб. ст. – Новосибирск : ИПК НГК, 2002. – С. 255-263.
74. Дрожжина, М. Н. Композиторский тип профессионализма как элемент современной музыкальной культуры Ирана / М. Н. Дрожжина // Музыка народов мира : Проблемы изучения. – М. : Московская консерватория, 2008. Вып. 1. – С. 202-215.
75. Дубравская, Т. В. Музыкальный авангард XX в. : механизмы исторической преемственности / Т. В. Дубравская // Философские науки. Министерство образования Российской Федерации. – 2005. – № 12. – С. 68-81.
76. Дулат-Алеев, В. Р. Текст национальной культуры : Новоевропейская традиция в татарской музыке / В. Р. Дулат-Алеев. – Казань : КГК, 1999. – 244 с.
77. Дулат-Алеев, В. Р. Композитор и национальная история / В. Р. Дулат - Алеев // Век Салиха Сайдашева : межвуз. сб. ст. – Казань : Казанская гос. консерватория, 2000. – С. 5-23.
78. Дулат-Алеев, В. Р. Глинка, Серов и русская опера как символы национального искусства / В. Р. Дулат-Алеев // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения : Материалы международных науч. конф. : в 2-х тт. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – Т. 2. – С. 25-41.

79. Дулат-Алеев, В.Р. Татарская музыкальная литература / В. Р. Дулат – Алеев. – Казань : Казанская гос. консерватория, 2007. – 492 с.
80. Дулат-Алеев, В. Р. «Музыка и Ислам» Хади Кильдебакки (К 100-летию первого татарского «музыковедческого» исследования) / В. Р. Дулат-Алеев // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте. – Казань : Казанская гос. консерватория, 2009. – С. 29-34.
81. Дулат-Алеев, В. Р. Фарид Яруллин и татарская музыка в межкультурной коммуникации / В. Р. Дулат-Алеев. – Казань : Tatarica, 2014. – № 2 (3). – С. 174-184.
82. Дулат-Алеев, В.Р. Парадигма исламской культуры в татарской музыке советского периода / В. Р. Дулат-Алеев // Культура и цивилизация. – 2017. Том 7. № 5А. – С. 396-404.
83. Дурандина, Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX-XX веков : историко-стилевые аспекты / Е. Е. Дурандина. – М. : РАМ, 2005. — 240 с.
84. Дьячкова, Л. С. Гармония в музыке XX века / Л. С. Дьячкова. – М. : Музыка, 1994. – 144 с.
85. Егорова, О. К. Культурологические аспекты изучения пентатоники / О. К. Егорова // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры. Материалы межресп. науч. конференции. Казань, 1-2 ноября 1993 г. – Казань : Казанская гос. консерватория, 1995. – С. 6-12
86. Еолян, И. Р. Очерки арабской музыки / И. Р. Еолян. – М. : Музыка, 1977. – 192 с.
87. Еолян, И. Р. Творчество Гамаль Абдель Рахима : взаимодействие традиций Востока и Запада / И. Р. Еолян // Взаимодействие художественных культур Востока и Запада. — М. : Гос. институт искусствознания, 1998. – С. 159-174.
88. Еолян, И. Р. Традиционная музыка арабского Востока / И. Р. Еолян. – М. : Музыка, 1990. – 238 с.

89. Ерасов, Б. С. О сравнительном изучении мировых религий / Б. С. Ерасов // Сравнительное изучение цивилизаций : сб. ст. – М. : Аспект пресс, 1998. – С. 126-129.
90. Еремеев, Д. Е. Ислам : образ жизни и стиль мышления / Д. Е. Еремеев. – М. : Политиздат, 1990. – 288 с.
91. Завадская, Е. В. Культура Востока в современном западном мире / Е. В. Завадская. – М. : Музыка, 1977. – 143 с.
92. Завгородняя, Г. Ф. Времяизмерительность как показатель отличия западного и восточного мышления / Г. Ф. Завгородняя // Восток – Запад : культура и цивилизация. Материалы междунар. музыковед. семинара и науч.- практ. конф. – Одесса : Астропринт, 2004. – С. 130-134.
93. Земский, Д. А. Арабский народный инструмент уд : строение, исторический анализ / Д. А. Земский // Восток – Запад : культура и цивилизация. Материалы междунар. музыковед. семинара и науч.- практ. конф. – Одесса : Астропринт, 2004. – С. 412-413.
94. Земцовский, И. И. Текст – культура – человек : опыт синтетической парадигмы / И. И. Земцовский // Советская музыка. – 1992. – № 4. – С. 3-6.
95. Иванов – Ехвет, А. И. Национальные культуры : естественность притяжения / А. И. Иванов – Ехвет // Советская музыка. – 1989. – № 6. – С. 30-38.
96. Ивашкин, А. В. Канон в музыке как эстетический принцип : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ивашкин Александр Васильевич. – М., 1978. – 24 с.
97. Игнатенко, А.А. Религиозные и секулярные тенденции в современной арабской культуре / А. А. Игнатенко // Религии мира. – М. : ВЛ, 1990. – С. 77-96.
98. Из истории татарской музыкальной культуры : Науч. труды Казанской консерватории. Вып.2. / Сост. В. Р. Дулат-Алеев – Казань : КГК, 2010. – 184 с.



99. Ирзабекова, Е. История музыкального ориентализма в контексте проблемы «Восток и Запад» / Е. Ирзабекова // Музыка Востока и Запада : взаимодействие культур : сб. ст. – Алма-Ата : АГК, 1991. – С. 3-7.
100. Ислам. Словарь атеиста. М. : Политиздат, 1988. – 258 с.
101. История зарубежной музыки. XX век : Учебное пособие. / Сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. – М. : Музыка, 2005. – 576 с.
102. Исхакова-Вамба, Р. А. О семнадцатиступенной системе восточной музыки / Р. А. Исхакова-Вамба. – Казань : Новое издание, 1998. – 32 с.
103. Каган, М. С., Хилтухина, Е. Г. Проблема «Запад – Восток» в культурологии : взаимодействие художественных культур / М. С. Каган, Е. Г. Хилтухина. – М. : Наука, 1994. – 160 с.
104. Карелина, Е. К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней / Е. К. Карелина. – М. : Композитор, 2009. – 552 с.
105. Кароматов, Ф. М., Эльснер, Ю. Макам и маком / Ф. М. Кароматов, Ю. Эльснер // Музыка народов Азии и Африки. – М. : Сов. композитор, 1984. – Вып. 4. – С. 88-135.
106. Каяк, А. Б. Процессы взаимодействия музыкальных культур в арабо – мусульманском мире / А. Б. Каяк // Культура в современном мире : опыт, проблемы решения : сб. ст. – М. : Музыка, 2003. – Вып. 2. – С. 45-52.
107. Кириллина, С. А. Эволюция египетских суфийских братств (XIX – начало XX в.в.) / С. А. Кириллина // Ислам. Проблемы идеологии, права, политики и экономики : сб. ст. – М. : Наука, 1985. – С. 172-191.
108. Кирнарская, Д. К. Классическая музыка для всех / Д. К. Кирнарская. – М. : Слово, 1997. – 270 с.
109. Кирнарская, Д. К. Музыкальное восприятие : проблема адекватности : автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Кирнарская Дина Константиновна. – М., 1997. – 36 с.

110. Климович, Л. И. Коран и космос / Л. И. Климович // Наука и религия. – 1961. – № 5. – С. 9-13.
111. Кныш, А. Д. Некоторые проблемы изучения суфизма / А. Д. Кныш // Ислам. Религия, общество, государство : сб. ст. – М. : Наука, 1984. – С. 87-96.
112. Кожобеков, И. К. К проблеме монодической ладофункциональности / И. К. Кожобеков // Традиционная музыка Азии. Проблемы и материалы : сб. ст. – Алматы : Дайк – Пресс, 1996. – С. 119-137.
113. Конен, В. Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века / В. Д. Конен // Музыкальный современник. – 1973. – № 1. – С. 32-82.
114. Конен, В. Д. Этюды о зарубежной музыке / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1975. – 210 с.
115. Конен, В. Д. Третий пласт : Новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1994. – 160 с.
116. Коротько, Т. В. Музыкальная жизнь Турецкой Республики / Т. В. Коротько // Альманах современной науки и образования. – 2011. – № 9. – С. 9-10.
117. Красникова, Т. Н. Фактура в музыке XX века : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Красникова Татьяна Николаевна. – Москва, 2010. – 55 с.
118. Краснова, Е. В. (Беляева, Е. В.) Творчество композиторов Сирии : диалог Востока и Запада / Е. В. Краснова (Е. В. Беляева) // PAX SONORIS : история и современность (Памяти М.А.Этингера). – Астрахань : Гос. фольклорный центр «Астраханская песня», 2008. – Вып. III. – С. 132–134.
119. Крачковский, И. Ю. Арабская культура в Испании / И. Ю. Крачковский. – М.-Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1937. – 32 с.

120. Куделин, А. Б. Средневековая арабская поэтика /А. Б. Куделин. – М. : Прогресс, 1983. – 264 с.
121. Курбатская, С. А.Серийная музыка : вопросы истории, теории, эстетики / С. А. Курбатская. – М. : ТЦ Сфера, 1996. – 128 с.
122. Кууз, А. Прошлое и настоящее мусульманских общин в странах Евразии / А. Кууз // Исламо – христианское пограничье : итоги и перспективы изучения : сб. ст. – Казань : ИЯЛИ, 1994. – С. 70-72.
123. Кушнарев, Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки / Х. С. Кушнарев. – Л. : Музгиз, 1958. – 265 с.
124. Кюрегян, Т. С. Неомодалность и музыкальная форма / Т. С. Кюрегян // Музыкальное искусство XX века : творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции : сб. ст. – М. : Московская консерватория, 1992. – С. 96-129.
125. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVIII –XX веков / Т. С. Кюрегян. – М. : ТЦ Сфера, 1998. – 344 с.
126. Левин, З. И. Развитие основных течений общественно-политической мысли в Сирии и Египте / З. И. Левин. – М. : Наука, 1972. – 268 с.
127. Леви-Провансаль, Э. Арабская культура в Испании / Э. Леви-Провансаль. – М. : Наука, 1967. – 96 с.
128. Леман, А. С. О национальном и интернациональном началах в современной музыкальной педагогике / А. С. Леман // Музыка культуры народов : Традиции и современность : сб. ст. – М. : Советский композитор, 1973. – С. 235-239.
129. Лесовиченко, А. М. Возможности измерения уровня развития музыкальной культуры европейского типа / А. М. Лесовиченко //Музыкальная культура как национальное и мировое явление : Материалы международной научной конференции. – Новосибирск : Новосибирская гос. консерватория, 2002. – С. 114-119.

130. Лисовой, В. И. Традиции месоамерики в современной музыке Мексики и Гватемалы : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Лисовой Владимир Иванович. – М., 2013. – 24 с.
131. Лосев, А. Ф. О понятии художественного канона / А. Ф. Лосев // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М. : Наука, 1973. – С. 5-26.
132. Лотман, Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс / Ю. М. Лотман // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М. : Наука, 1973. – С. 27-46.
133. Лупинос, С. Б., Шушкова, О. М. Становление концепции единства мировой культуры и творческое наследие Лейбница / С. Б. Лупинос, О. М. Шушкова // Взаимодействие художественных культур Востока и Запада. — М. : Гос. институт искусствознания, 1998. – С. 75-111.
134. Луппов, А. Б. Пентатоника и современная техника композиции / А. Б. Луппов // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры : материалы межреспубл. науч. конф. – Казань : КГК, 1995. – С. 147-155.
135. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки / Л. А. Мазель. – М. : Советский композитор, 1991. – 375 с.
136. Мазель, Л. А. О мелодии / Л. А. Мазель. – М. : Музгиз, 1952. – 300 с.
137. Мазель, Л. А. Проблемы классической гармонии / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1972. – 616 с.
138. Макомы, мугамы и современное композиторское творчество : Межресп. науч.-теорет. конф. Ташкент, 10-14 июня 1975. – Ташкент : Изд-во лит. и искусства, 1978. – 259 с.
139. Максуд, Р. М. Ислам / Р. М. Максуд. – М. : Фаир-Пресс, 1999. – 304 с.
140. Мартынов, И. И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века / И. И. Мартынов. – М. : Музыка, 1970. – 503 с.

141. Мациевский, И. В. Интонация, контонация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной) / И. В. Мациевский // Музыка народов мира : Проблемы изучения. – М. : Московская консерватория, 2008. – Вып. 1. – С. 9-56.
142. Медведко, С., Осипов, Д. Сирия : шаг за шагом / С. Медведко, Д. Осипов. – Арабинфом, 2001. – 608 с.
143. Меркулов, К. А. Ислам в мировой политике и международных отношениях / К. А. Меркулов. – М. : Международные отношения, 1982. – 320 с.
144. Михайлов, Дж. К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Михайлов Дживани Константинович. – Тбилиси, 1972. – 24 с.
145. Михайлов, Дж. К. Сирийская музыка / Дж. К. Михайлов // Музыкальная энциклопедия. – Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 32-37.
146. Музыкальная энциклопедия / Сост. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – 528 с.
147. Музыкальная эстетика стран Востока / Сост. В. П. Шестаков. — М. : Музыка, 1967. – 414 с.
148. Мультхем, Сахар. Основные этапы развития музыкальной культуры Сирии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Мультхем Сахар. – М., 1989. – 24 с.
149. Мусса, Сахаб Салим. Музыкальное искусство Ливана / С. С. Мусса // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – М. : Советский композитор, 1987. – С.202-206.
150. Назайкинский, Е. О. Логика музыкальной композиции / Е. О. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

151. Назайкинский, Е. О. О психологии музыкального восприятия / Е. О. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 82 с.
152. Назаров, А. Ф. Музыкальные традиции Среднего и Ближнего Востока (о динамической целостности культуры) / А. Ф. Назаров // Музыкальное, театральное искусство и фольклор. – Ташкент : Фан, 1992. – С. 34-46.
153. Науменко, Т. И. Музыковедение : стиль научного произведения (опыт постановки проблемы) / Т. И. Науменко – М-во культуры Российской Федерации, Российская акад. музыки им. Гнесиных. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2005. – 210 с.
154. Нестьев, И. В. Музыкальная культура на рубеже веков / И. В. Нестьев // Музыка XX века : сб. ст. – М. : Музыка, 1976. – Вып. 1. – С. 11-25.
155. Огородова, А. В. Этноджаз как социокультурный феномен : автореф. дис. ... канд. философ. наук : 24.00.01 / Огородова Алена Владимировна. – Белгород, 2008. – 24 с.
156. Орлов, Г. Древо музыки / Ред. Л.Ковнацкая. — Вашингтон — СПб : Сов. композитор, 1992. – 408 с.
157. Орлова, Е. В. К проблеме взаимоотношения восточных и западных художественных традиций в музыке XX века / Е. В. Орлова // Проблемы музыкознания : сб. научн. тр. – М. : МДОЛК, 1976. – Вып IV. – С. 19-36.
158. Паласин, А. де Л. Зирьяб из Кордовы и арабо-андалузская музыка / А. де Л. Паласин // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 225-231.
159. Полонская, Л. Р. Современные мусульманские идейные течения / Л. Р. Полонская // Ислам. Проблемы идеологии, права, политики и экономики : сб. ст. – М. : Наука, 1985. – С. 6-26.
160. Постсоветское мусульманское пространство. Религия, политика, идеология. – М., 1994. – 248 с.

161. Проблемы лада : сб. статей. – М. : Музыка, 1972. – 314 с.
162. Пустыльник, И. Я. Принципы ладовой организации в современной музыке / И. Я. Пустыльник. – Л. : Советский композитор, 1979. – 190 с.
163. Расулова, Т. Ислам и музыка / Т. Расулова // Азия и Африка сегодня : сб. ст. – М. : Музыка, 1990. – Вып. 1. – С. 34-42.
164. Расулова, Т. Макамат – искусство национальное / Т. Расулова // Азия и Африка сегодня : сб. ст. – М. : Музыка, 1984. – Вып. 4. – С. 44-45.
165. Рафийя, И. История арабской музыки / Программа учебной дисциплины. Дамаск : Библиотека Высшего института музыки. 2006. Рукопись.
166. Рифаи, А. С. К вопросу об использовании европейской композиторской техники в арабском профессиональном творчестве : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Рифаи Ахмед Субхи. – М., 1979. – 16 с.
167. Ришмави, О. Х. Уд в современной палестинской инструментальной культуре / О. Х. Ришмави. //Музыка народов мира : Проблемы изучения. – М. : Московская консерватория, 2008. – Вып. 1. – С. 409-412.
168. Робинсон, Б. У. Музыка при Сефевидском дворе : «Шахнаме» шаха Тахмаспа / Б. У. Робинсон // Борбад и художественные традиции народов центральной и передней Азии : история и современность. – Душанбе : До-ниш, 1990. – С. 112-120.
169. Ромащук, И. М. Большой симфонический оркестр в зеркале времени / И. М. Ромащук. – М. : Музыка, 2005. – 132 с.
170. Роулэнд, Б. Искусство Запада и Востока / Б. Роулэнд. – М. : Изд-во иностр. литературы, 1958. – 120 с.
171. Рустам-Заде, Д. Р., Рустам-Заде, З. П. Традиционное и современное в творчестве А. Сайгуна /Д. Р. Рустам-Заде, З. П. Рустам-Заде // Взаимодействие художественных культур Востока и Запада. — М. : Государственный институт искусствознания, 1998. – С. 230-246.

172. Савенко, С. И. Музыкальный текст как предмет интерпретации. Между молчанием и красноречивым словом / С. И. Савенко // Западное искусство. XX век. Проблемы интерпретации. – М. : КомКнига, 2007. – С. 147-158.
173. Садыкова, В. Н. Средневековые восточные каноны в современном мугаме / В. Н. Садыкова // Традиции музыкального искусства и музыкальная практика современности. – Л. : ЛГИТМиК, 1981. – С. 144-155.
174. Сайдашева, З. Н. Татарская музыка в контексте «Восток – Запад» : к проблеме «европеизация» / З. Н. Сайдашева // Вестник КГУКИ. –2012. - № 1. – С.37-40.
175. Сайдашева, З. Н. Песенная культура татар Волго-Камья : эволюция жанрово-стилевых норм в контексте национальной истории / З. Н. Сайдашева. – Казань : Матбугат йорты, 2002. – 170 с.
176. Самха, Амин Эль – Холи. Проблемы музыкального наследия сегодня / Амин Эль – Холи Самха // Музыка народов Азии и Африки : сб. ст. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 2. – С. 301-304.
177. Сапонов, М. А. Менестрели : Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья / М. А. Сапонов. – М. : Музыка, 1996. – 424 с.
178. Сапонов, М. А. Устная культура как материал медиевистики / М. А. Сапонов // Традиция в истории музыкальной культуры (Античность. Средневековье. Новое время). Сб. научн. трудов. — Л. : ЛГИТМиК, 1989. — С.58-72.
179. Сергеева, Т. С. Музыка Ал-Андалус : рождение западно-арабской классики / Т. С. Сергеева. – Казань : КГК, 2008. – 308 с.
180. Сергеева, Т. С. Нуба – андалусская музыкальная классика : проблема исторической реконструкции / Т. С. Сергеева // Музыковедение. – 2006. – № 4. – С. 20-27.
181. Сергеева, Т. С. Придворная музыкальная традиция мусульманского Востока : этикет исполнения и слушания классики (на материале средневе-



- ковых источников) / Т. С. Сергеева // Музыкаведение. – 2008. – № 6. – С. 56-62.
182. Сисаури, В. И. Об исторической типологии систем музыкального мышления / В. И. Сисаури // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. – Л. : ЛГИТМиК, 1980. – С. 87-117.
183. Скребков, С. С. Гармония в современной музыке. Очерки. / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1965. – 103 с.
184. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – М. : Музыка, 1973. – 446 с.
185. Скребкова-Филатова, М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.
186. Скурко, Е. Р. Башкирская академическая музыка : Традиции и современность / Е. Р. Скурко. – Уфа : Гилем, 2005. – 320 с.
187. Современная Сирия. – М. : Изд-во восточной литературы, 1958. – 325 с.
188. Соколов, А. С. Музыкальная композиция XX века : диалектика творчества / А. С. Соколов – М. : Музыка, 1992. – 230 с.
189. Соколов-Ремизов, С. Н. Тайна взаимодействия разноязычных художественных систем / С. Н. Соколов-Ремизов // Взаимодействие художественных культур Востока и Запада. – М. : Государственный институт искусствознания, 1998. – С. 218-229.
190. Способин, И. В. Лекции по курсу гармонии / И. В. Способин. – М. : Музыка, 1969. – 240 с.
191. Страны Ближнего и Среднего Востока. Краткий политико-экономический словарь. – М. : Политиздат, 1964. – 207 с.

192. Сурминова, О. В. Ономафония как феномен имени собственного в музыке второй половины XX – начала XXI веков : дис. ... канд. искусствоведения 17.00.02 / Сурминова Ольга Викторовна. – Казань, 2011. – 322 с.
193. Сусидко, И. П. О виртуозности : двойные стандарты в музыковедении / И. П. Сусидко // Сборник статей по искусствознанию, филологии, истории. – М. : Изд-во Московского университета, 2012. – С. 353-358.
194. Танч, Дж. Традиционная и современная музыка в Турции / Дж. Танч // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – М. : Советский композитор, 1987. – С.217-218.
195. Теория современной композиции / Отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.
196. Тихонова, Т. В. Диалог Восток – Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века (музыкально-театральные модели) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Тихонова Татьяна Васильевна. – М., 2003. – 27 с.
197. Тоиров, Урват. Становление и развитие аруза в теории и практике персидско-таджикской поэзии : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 / Тоиров Урват.– Душанбе, 1997. – 48 с.
198. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство / И. И. Толстикова. – М. : Альфа-М : Инфра-М, 2011. – 415 с.
199. Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность : Сборник материалов / Второй Междунар. музыковед. симпоз., Самарканд, 7-12 окт. 1983 г.; Составители Д. А. Рашидова, Т. Б. Гафурбеков. – М. : Сов. композитор, 1987. – 327 с.
200. Тримингем, Дж. Суфийские ордена в исламе / Дж. Тримингем. – М. : Прогресс, 1989. – 256 с.

201. Тума, Х. Х Об арабской музыке / Х. Х. Тума // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – М. : Советский композитор, 1987. – С. 141-145.
202. Тюлин, Ю. Н. Музыкальная форма / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1974. – 352 с.
203. Тюлин, Ю. Н. Учение о гармонии / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1966. – 223 с.
204. Философия и религия на зарубежном Востоке : XX век. – М. : Наука, 1985. – 272 с.
205. Фильштинский, И. М., Шидфар Б. Я. Очерк арабо – мусульманской культуры / И. М. Фильштинский, Б. Я. Шидфар. – М. : Наука, 1971. – 146 с.
206. Хавас, С. М. Современная арабская народная песня / С. М. Хавас. – М. : Советский композитор, 1970. – 198 с.
207. Хамиси, Ф. Музыкальное возрождение в Египте во второй половине XIX– первой четверти XX вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Хамиси Фахти. – М., 1986. – 24 с.
208. Хасан, А. Ф. Ладовые принципы арабской народной музыки /А. Ф. Хасан. – М. : Сов. композитор, 1984. — 184 с.
209. Хасан, А. Ф. Раннее многоголосие на Востоке /А. Ф. Хасан // Советская музыка. – 1975. – № 7. – С.112-116.
210. Хасанова, А. Н. Органическая музыка Тан Дуна : зрелищные традиции и звуковые эксперименты китайского авангарда / А. Н. Хасанова // Музыка как национальный мир искусства : Материалы Международной научной конференции (Казань, 23-25 апреля 2015 г.). – Казань : КГК, 2015. – С. 194-203.
211. Хасанова, А. Н. Переменные метры в музыке татарских композиторов : некоторые особенности использования / А. Н. Хасанова // Музыкаозна-

- ние в зеркале современности : Материалы Международной научно-практической конференции (Казань, 15-16 мая 2014 года) / Отв. ред. З. М. Явгильдина, Д. Ф. Хайрутдинова, Н. В. Шириева. – Казань : Изд-во «Отечество», 2014. – С. 37-42.
212. Холопов, Ю. Н. Кризис музыки XX века в ритме циклов истории / Ю. Н. Холопов // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. – М. : ГИИ, 2000. – С. 275-290.
213. Холопов, Ю. Н. Мелодика : научно-методический очерк / Ю. Н. Холопов. – М. : Музыка, 1984. – 88 с.
214. Холопов, Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии / Ю. Н. Холопов // Музыка и современность : сб. ст. – М. : Музыка, 1974. – Вып. 8. – С. 229-278.
215. Холопов, Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии / Ю. Н. Холопов // Музыка и современность : сб. ст. – М. : Музыка, 1974. – Вып. 8. – С. 229-277.
216. Холопов, Ю. Н. Очерки современной гармонии. Исследование / Ю. Н. Холопов. – М. : Музыка, 1974. – 284 с.
217. Холопов, Ю. Н. Функциональный метод анализа современной гармонии / Ю. Н. Холопов // Теоретические проблемы музыки XX века : сб. ст. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 2. – С. 169-199.
218. Холопова, В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В. Н. Холопова. – М. : Советский композитор, 1971. – 303 с.
219. Холопова, В. Н. Зрительный ряд в музыке / В. Н. Холопова // Пространство и время в музыке. – М. : Музыка, 1992. – С. 13-25.
220. Холопова, В. Н. Теория музыки : мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2002. – 368 с.

221. Холопова, В. Н. Фактура / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 86 с.
222. Цареградская, Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана / Т. В. Цареградская. – М. : Классика-XXI, 2002. – 376 с.
223. Ценова, В. С. О современной систематике музыкальных форм / В. С. Ценова // *Laudamus* : сб. ст. – М. : Композитор, 1992. – С. 107-114.
224. Ценова, В. С. Структурный феномен Новой музыки : техники композиции / В. С. Ценова // *Satornenetopera*. Ю. Н. Холопов и его научная школа : сб. ст. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2003. – С. 275-283.
225. Цуккерман, В. А. Музыкально – теоретические очерки и этюды / В. А. Цуккерман. – М. : Советский композитор, 1970. – 557 с.
226. Чалоян, В. К. Восток – Запад / В. К. Чалоян. – М. : Наука, 1979. – 254 с.
227. Чахвадзе, Н. В. Русский композитор и Восток : особенности взаимодействия : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Чахвадзе Натэлла Владимировна. – Магнитогорск, 2012. – 42 с.
228. Шамилли, Г. Б. Истинное и ложное настоящее в «Мифе об импровизации» (К проблеме понимания и интерпретации классической музыки ислама) / Г. Б. Шамилли // *Миф – Восток – XX век* : сб. ст. – СПб. : ДБ, 2006. – С. 261-283.
229. Шамилли, Г. Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики / Г. Б. Шамилли. – М. : Композитор, 2007. – 448 с.
230. Шамилли, Г. Б. Мусики и образ ангельского словословия / Г. Б. Шамилли // *Музыка и время*. – 2007. – № 8. – С. 9-13.
231. Шамилли, Г. Б. Мусики как слово и «вещь» / Г. Б. Шамилли // *Музыка и время*. – 2005. – № 11. – С. 9-15.

232. Шамилова, Г. Б. Проблемы интерпретации трактатов о музыке эпохи Сефевидов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Шамилова Гюльтекин Байджановна. – М., 1996. – 24 с.
233. Шахназарова, Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма / Н. Г. Шахназарова. – М. : Советский композитор, 1983. – 153 с.
234. Шахназарова, Н. Г. Музыкальная культура России в контексте связей с Западом и Востоком // Русское искусство между Западом и Востоком. Материалы конференции. Москва. Сентябрь, 1994. – М. : Государственный институт искусствознания, 1997. – С. 53-62.
235. Шахназарова, Н. Г. О национальном в музыке / Н. Г. Шахназарова. – М. : Музыка, 1968. – 86 с.
236. Шахназарова, Н. Г. Современность как традиция / Н. Г. Шахназарова // Музыкальная Академия. – 1997. – № 2. – С. 12-19.
237. Шаяхметова, А. К. Музыкальный аспект культовой практики ислама : на примере джума-намаза : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Шаяхметова Альфия Камельевна. – Новосибирск, 2012. – 24 с.
238. Шоттен, А. Обзор марокканской музыки / А. Шоттен. – М. : Музыка, 1967. – 131 с.
239. Эггебрехт, Х. Г. Традиции, новаторство и универсальность музыкальных культур / Х. Г. Эггебрехт // VII Международный музыкальный конгресс. Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. — М. : Сов. композитор, 1973. – С. 66-72.
240. Элиаде, М. Словарь религий, обрядов и верований / М. Элиаде. – М. : Рудомино, 1997. – 376 с.
241. Эльчибеков, К. Общие религиозно-философские и фольклорно-мифологические обоснования иерархии духовенства в суфизме и исмаилизме

- ме / К. Эльчибеков // Религия и общественная мысль стран Востока : сб. ст. – М. : Наука, 1974. – С. 299-320.
242. Юнусов, Р. Ю. Макомат – как полижанровая система / Р. Ю. Юнусов // Музыка тюркского мира : сб. ст. – Алматы : Дайк – Пресс, 2009. – С. 240-246.
243. Юнусова, В. Музыка народов мира : проблемы изучения / В. Юнусова // Музыковедение. – 2006. – № 1. – С. 41-42.
244. Юнусова, В. Н. Инструментальные ансамбли в классической музыке Ближнего и Среднего Востока : проблемы истории и типологии / В. Н. Юнусова // Музыка народов центральной Азии : сб. ст. – Алматы : Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, 2009. – С. 140-148.
245. Юнусова, В. Н. Ислам : музыкальная культура и современное образование в России / В. Н. Юнусова. – М. : Хронограф, 1997. – 152 с.
246. Юнусова, В. Н. О типологии и сущностных чертах традиционных нотаций Азии / В. Н. Юнусова // Музыка народов мира : Проблемы изучения. – М. : Московская консерватория, 2008. – Вып. 1. – С. 57-79.
247. Юнусова, В. Н. Творческий процесс в классической музыке Востока : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Юнусова Виолетта Николаевна. – М., 1995. – 48 с.
248. Юнусова, В. Н. Теоретические проблемы творческого процесса в Макомате / В. Н. Юнусова // Музыка. Творчество, исполнение, восприятие : Сб. научн. тр. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1992. – С. 36-53.
249. Юнусова, В. Н. Философско-эстетические аспекты суфизма и их отражение в музыке / В. Н. Юнусова // Философия. Эстетика. Культурология : науч. труды. – М. : Московская консерватория, 1995. – Вып. 1, сб. 8. – С. 106-121.
250. Юркова, А. Абу Али ибн Сина и его музыкальная терапия / А. Юркова // Старинная музыка. – 2007. – № 3-4. – С. 31-33.

251. Юсфин, А. Г. Об изучении ладовой функциональности монодической музыки / А. Г. Юсфин. – М. : Музыка, 1983. – 64 с.
252. Яковлев, Е. Г. Искусство и мировые религии / Е. Г. Яковлев. – М. : Высшая школа, 1985. – 287 с.
253. Янов-Яновская, Н. С. К проблеме освоения многоголосия монодийными культурами / Н. С. Янов-Яновская // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. – Ташкент : Фан, 1983. – С. 5-18.
254. Янов-Яновская, Н. С. У истоков многоголосия в узбекской музыке / Н. С. Янов-Яновская // Музыка народов Азии и Африки. – М. : Сов. композитор, 1984. – Вып.4. – С. 11-45.
255. Янов-Яновская, Н. С. Одна культура — две традиции / Н. С. Янов-Яновская // Музыкальная академия. – 1999. – № 3. – С. 21-27.

**На иностранных языках**

256. Arnold, D. The New Oxford companion to music / D. Arnold. – Oxford – New York, 1983. – Volume 2. – 1007 p.
257. El-Sbawan, S. traditional arab music ensembles in Egypt since 1867 : The Continuity of Tradition within a contemporary framework / S. El-Sbawan // Ethnomusicology. – Los Angeles, 1984. – № 2. – P. 271-287.
258. Faruqi, L. Islam and art / L. Faruqi. – Islamabad, 1988. – 216 p.
259. Jargy, S. The folk music of Syria and Lebanon / S. Jargy // World of music. – U. K., 1978. – No 1. – P. 24-36.
260. Husmann, H. The practice of Organum in the liturgical singing of the Syrian churches / H. Husmann // Aspects of Medieval and Renaissance music. – N. Y., 1966. – P. 57-67.



261. Kamien, R. Music an appreciation / R. Kamien. –McGraw-Hill Humanities : Social Sciences – 2014. – 480 p.
262. Lovino, R. Musica e musicisti nella storia / R. Lovino. – Genova, 2004. – 432 p.
263. Mahdi, S. La musique arabe : structures, historique, organologie / S. Mahdi. – Paris, 1972. – 100 p.
264. Nasr, S. Islamic Art and Spiritualiti / S. Nasr. – UNI Pr., 1987. – 224 p.
265. The New Grove dictionary of music and musicians / edited by Stanley Sadie – Macmillan Publishers Limited, 1985.– Volume 1. – 2788 p.
266. Touma, H. H. Die Music der Araber / H. H. Touma. – Wilhelm-Shaven : Henrichshofem's Verl., 1989. – 233 p.
267. Abdel, Aziz Abdel Jalil. Al-musiqa al-andalysiya al-magribiya / Abdel Aziz Abdel Jalil. –Kuwait : Al-majles al-watani lis-saqafe wa al-funoon wa al-adab, Alem Al-Maarifa, 129. – 1988. – 271 p.
- عبد العزيز عبد الجليل .الموسيقى الأندلسية المغربية . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب,  
عالم المعرفة, 129, الكويت, 1988. 271 ص
268. Abdel, Aziz Abdel Jalil. Madkhal ilya tarikh al-musiqa al-magribiya /Abdel Aziz Abdel Jalil. – Kuwait : Al-majles al-watani lis-saqafe wa al-funoon wa al-adab, 1983. – 217 p.
- عبد العزيز عبد الجليل .مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية . الكويت , المجلس الوطني للثقافة والفنون  
والآداب, 1983.217, ص
269. Adnan, Ben Thureil. Al-musiqa fi Syria /Adnan Ben Thureil. – Syria : Matbaa Alef Ba Al-adib. – 1969. – 147 p.
- عدنان بن ذريل . الموسيقى في سوريا . سوريا, مطبعة ألف باء الأديب, 1969. 147 ص
270. Adnan, Ben Thureil. Al-musiqa al- shaabeya fi Syria / Adnan Ben Thureil. – Syria, 1969. – 364 p.
- عدنان بن ذريل . الموسيقى الشعبية في سوريا . سوريا, 1969.364, ص

271. Afif, A. Tabbarah. The spirit of Islam / Afif A. Tabbarah. – Lebanon, 1978. – 246 p.

عفيف عبد الفتاح طيارة. روح الاسلام. لبنان, 1978. 246 ص

272. Ahmad, Al-Jundi. Fan tarikh al-ghina al-arabi / Ahmad Al-Jundi. – Syria, 1988. – 205 p.

أحمد الجندي. فن تاريخ الغناء العربي. سوريا, 1988. 205 ص

273. Ahmad, Al-Jundi. Ruwad al-angham al-arabiya / Ahmad Al-Jundi. – Syria, Dar Tlas, 1984. – 168 p.

أحمد الجندي. رواد الأنغام العربية. سوريا, دار طلاس, 1984. 168 ص

274. Al-Haitham, Masri. Muwashahat Abou Khalil Al-Qubbani / Al-Haitham Masri. – Syria, 1991. – 146 p.

الهيثم مصري. موشحات أبو خليل القباني. سوريا, 1991. 146 ص

275. Ali, Al-Qaim. Al-musiqa tarikh wa athar / Ali Al-Qaim. – Syria : Dar Ash-sheikh Lil dirasat wat-tarjama wan-nashr. – 1988. – Part. 1. – 244 p.

علي القيم. الموسيقى تاريخ و أثر. جزء 1, سوريا, دار الشيخ للدراسات والترجمة والنشر, 1988. 244 ص

276. Henri, Farmer. Tarihal-mysikaal-arabia / Henri Farmer. Translated by Hussein Nassar. – Cairo : Dar Maktabe Masr, 1957. – 344 p.

هنري فارمر. تاريخ الموسيقى العربية. ترجمة حسين نصار، القاهرة: دار مكتبة مصر, 1957. 344 ص

277. Hussein, Yousuf. Mysiqaal-sharqal-arabiya / Hussein Yousuf. – Cairo, 1957. – 357 p.

حسين يوسف. موسيقى الشرق العربية. القاهرة, 1957. 357 ص

278. Husein, AliMahfuz. Moajamal-mysiqaal-arabiya / Husein Ali Mahfuz. – Cairo, 1964. – 140 p.

حسين علي محفوظ. م عجم الموسيقى العربية. القاهرة, 1964. 140 ص

279. Ihsan, Al-Hindi. Alhan almoalef as-souri / Ihsan Al-Hindi. – Syria, 1991. – 278 p.

احسان الهندي . ألحان المؤلف السوري . سوريا , 1991 . 278 ص

280. Konstantin, Rezeq. Al-mysiqaal-sharqie / Konstantin Rezeq. –Lebanon : Al-maktaba al-azhariya lit-turath, 1993. – Volume 2, part 3. – 467 p.

قسطنطين رزق . الموسيقى الشرقية . مجلد 2, جزء 3 , لبنان , المكتبة الأزهرية للتراث , 1993 . 467 ص

281. Konstantin, Rezeq. Al-mysiqaal-sharkiyawa al-ghinaal-arabi / Konstantin Rezeq. – Cairo : Hindawi organization for education and culture, 1936.– 97 p.

قسطنطين رزق . الموسيقى الشرقية والغناء العربي . القاهرة , مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة , 1936 . 97 ص

282. Muhammad, Kamel Al-Khal'ae. Al-mysiqaal-sharkiya / Muhammad Kame lAl-Khal'ae. – Cairo : Progress Press, 1322 AH. – 355 p.

محمد كامل الخالعي . كتاب الموسيقى الشرقية . مطبعة التقدم ، القاهرة ، 1322 هـ . 355 ص

283. Mo'atamaral-musiqaal-arabiya al-awal. – Cairo, 1932. – 96 p.

مؤتمر الموسيقى العربية الأول . القاهرة , 1932 . 96 ص

284. Sofi, Al-Din Al-Armawi. Kitab al-adwar fi al-musiqaa / Safi Al-Din Al-Armawi. – Cairo : report of Ghitas Abdelmalek Hashaba, Publications of the EgyptianGeneral Authorityfor libraries, 1986. – 466 p.

صفي الدين الأرموي . كتاب الأدوار في الموسيقى ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة (منشورات الهيئة المصرية العامة للمكتبات . القاهرة , 1986 . 466 ص

285. Samim, Al-Sharif. Al-oughniya al-arabiya / Samim Al-Sharif. – Syria, Study, 1981. – 294 p.

صميم الشريف . الأغنية العربية . سوريا , دراسة , 1981 . 294 ص

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

- Иллюстрация 1.** Музыкальный инструмент *рабаба*
- Иллюстрация 2.** Музыкальный инструмент *уд*
- Иллюстрация 3.** Музыкальный инструмент *канун*
- Иллюстрация 4.** Музыкальный инструмент *най*
- Иллюстрация 5.** Музыкальный инструмент *дарбукка*
- Иллюстрация 6.** Статуя Девы Марии в Маалюле
- Иллюстрация 7.** Статуя Иисуса Христа в Маалюле (ныне разрушена)
- Иллюстрация 8.** Концерт учеников музыкальной школы им. Сольхи Аль – Вади
- Иллюстрация 9.** Композитор и дирижер Сольхи Аль – Вади (1943 – 2007)
- Иллюстрация 10.** Композитор Дия Суккари (1938 – 2010)
- Иллюстрация 11.** Композитор Нури Искандер (р. 1938)
- Иллюстрация 12.** Оперный театр в Дамаске
- Иллюстрация 13.** Сирийский симфонический оркестр
- Иллюстрация 14.** Танцевальный ансамбль «Инана»
- Иллюстрация 15.** Сирийская певица Лина Шаммамиан
- Иллюстрация 16.** Сирийские исполнители на традиционных инструментах: Аднан Фатхалла (уд), Тауфик Мирхан (канун)
- Иллюстрация 17.** Сирийский виолончелист Асиль Хамдан
- Иллюстрация 18.** Римский амфитеатр в городе Босра
- Иллюстрация 19.** Камерный студенческий хор Высшего Института Музыки под управлением В. Бабенко
- Иллюстрация 20.** Композитор Шафия Бадреддин (р. 1972)
- Иллюстрация 21.** Композитор Хассан Таха (р. 1969)
- Иллюстрация 22.** Композитор Карим Рустом (р. 1971)
- Иллюстрация 23.** Композитор Зейд Джабри (р. 1975)
- Иллюстрация 24.** Образец мессопатамской глиптики. Поход царя Салманасара III в Сирию. Фрагмент бронзовой обшивки ворот дворца в Балавате 859 – 824 гг. до н. э. (из коллекции Британского музея)

*Приложение А.*

**НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ.**

Рисунок 1

Образец восточно-христианского (сурьянского) песнопения

The image displays a musical score for an Eastern Christian (Suryan) chant. It consists of five systems of music, each with a melody line (treble clef) and a lisson line (bass clef). The lyrics are written in Cyrillic script below the melody line. The score is in 4/4 time and features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and ties. The lisson part consists of sustained notes, often with ties, providing a harmonic foundation for the melody.

**Melody**  
 A - neh a - neh Ts - d'bak - ka - r - tou - ma -

**Lisson**

7  
 bi - yal - lu - tef 2a - na 2a - r - do - n wa - ra - mad fu -

13  
 3u - d - tu 2ay - dan mou - sa - fa - ri - sa - n fi - l - ku -

19  
 bour wa - na - dhu - tul - 3i - dhu - mal - mu - ja - r - ra - da - tu -

25  
 fu - kul - ti ya - lai - ta - shi - 3 -





## Рисунок 5

## Сольхи Аль-Вади «Ноктюрн»

Allegretto

Piano

*p* *esepressop*

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked 'Allegretto' and 'Piano' with dynamics *p* and *esepressop*. The second system begins at measure 6. The third system begins at measure 11. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various articulations like slurs and accents.



## Рисунок 6

## Сольхи Аль-Вади «Струнный квартет» I часть

**LARGO**

Violin I

Violin II

Viola

*pp*

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

## Рисунок 7

## Сольхи Аль-Вади «Струнный квартет» 1 часть, основной раздел

9 *pizz.* **Allegro**

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

13 **Allegro**

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

17 *arco*

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

21

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

## Рисунок 8

## Сольхи Аль-Вади «Струнный квартет» II часть

**Allegro Marcia**

The musical score is divided into three systems, each starting with a measure number (22, 26, and 30). The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

- System 1 (Measures 22-25):**
  - Vln. I:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 23. Markings include *pizz.* and *fp*.
  - Vln. II:** Starts with a rest, then plays a melodic line starting at measure 23. Markings include *Sul Pont* and *fp*.
  - Vla.:** Plays a steady eighth-note accompaniment. Marking: *p*.
  - Vc.:** Plays a steady eighth-note accompaniment. Marking: *p*.
- System 2 (Measures 26-29):**
  - Vln. I:** Plays a melodic line starting at measure 26. Markings include *arco*, *Sul Pont*, and *pp*.
  - Vln. II:** Plays a melodic line starting at measure 26. Markings include *pizz.* and *ff*.
  - Vla.:** Plays a steady eighth-note accompaniment. Markings include *pizz.*, *arco*, *sfz*, and *pp*.
  - Vc.:** Plays a steady eighth-note accompaniment. Markings include *pizz.*, *arco*, *sfz*, and *pp*.
- System 3 (Measures 30-33):**
  - Vln. I:** Plays a melodic line starting at measure 30. Marking: *arco*.
  - Vln. II:** Plays a melodic line starting at measure 30. Marking: *mf*.
  - Vla.:** Plays a melodic line starting at measure 30. Markings include *pizz.*, *arco*, *sfz*, and *f*.
  - Vc.:** Plays a melodic line starting at measure 30. Markings include *pizz.*, *arco*, *sfz*, and *f*.

## Рисунок 9

## Сольхи Аль-Вади «Струнный квартет» III часть

Moderato

Violin I  
*pp*

Violin II  
*pp*

Viola  
*pp*

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Detailed description: The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'pp'. Violin I and II play a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Viola has a melodic line with slurs and a fermata. The Cello has a simple eighth-note accompaniment. The second system continues the same parts, showing more complex rhythmic patterns and slurs for the Violin I and II parts, and a melodic line for the Viola. The Cello part continues with its accompaniment.

## Рисунок 10

## Сольхи Аль-Вади «Струнный квартет» IV часть

Adagio IV

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system, labeled 'Adagio IV', features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Each staff begins with a dynamic marking of *p* (piano). The music is in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The second system continues the piece with the same four instruments. The Violin I and II staves have a dynamic marking of *ff* (fortissimo) at the end of the first measure. The Viola and Cello staves have a dynamic marking of *f* (forte) at the end of the first measure. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

## Рисунок 11

## Сольхи Аль-Вади «Струнный квартет» V часть

First system of the musical score (measures 9-11). The score is for a string quartet with four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Violin I (Vln. I):** Measures 9-11. Measure 9: *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato). Measure 10: *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco). Measure 11: *p* (piano), *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato).
- Violin II (Vln. II):** Measures 9-11. Measure 9: *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato). Measure 10: *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco). Measure 11: *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato).
- Viola (Vla.):** Measures 9-11. Measure 9: *f* (forte). Measure 10: *p* (piano). Measure 11: *p* (piano).
- Violoncello (Vc.):** Measures 9-11. Measure 9: *arco* (arco). Measure 10: *arco* (arco). Measure 11: *arco* (arco).

Second system of the musical score (measures 12-14). The score is for a string quartet with four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- Violin I (Vln. I):** Measures 12-14. Measure 12: *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco). Measure 13: *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco). Measure 14: *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato).
- Violin II (Vln. II):** Measures 12-14. Measure 12: *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco). Measure 13: *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco). Measure 14: *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato).
- Viola (Vla.):** Measures 12-14. Measure 12: *arco* (arco). Measure 13: *arco* (arco). Measure 14: *arco* (arco).
- Violoncello (Vc.):** Measures 12-14. Measure 12: *arco* (arco). Measure 13: *arco* (arco). Measure 14: *arco* (arco).

Violin I and Violin II parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents and dynamic markings such as *arco*, *pizz.*, and *p*. The Viola and Violoncello parts provide a harmonic accompaniment with similar rhythmic motifs.

The Violin parts continue with intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The Violoncello part features a mix of *arco* and *pizz.* techniques, maintaining the rhythmic foundation.

## Рисунок 12

## Сольхи Аль-Вади «Трио» I часть

This section includes Violin, Violoncello, and Piano parts. The Violin part has a melodic line with a *dim.* marking. The Violoncello part features a rhythmic accompaniment with *ff* dynamics. The Piano part provides a complex harmonic and rhythmic accompaniment, with a *ff* dynamic and a *col legno* instruction for the Violoncello.

82

Vln.

Vc.

Pno.

82

*dim.*

*ff*

85 *piu mos*

Vln.

Vc.

Pno.

86

*ff*

*col legno*

*ff*

*ff*

Detailed description: This page of a musical score contains two systems of music for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The first system, starting at measure 82, features a 4/4 time signature. The Violin part has a melodic line with eighth notes and rests. The Viola part plays a similar rhythmic pattern with a *dim.* (diminuendo) marking. The Piano part has a bass line with chords and a *ff* (fortissimo) dynamic. The second system, starting at measure 85, is marked *piu mos* (more slowly). The Violin part has a *ff* dynamic. The Viola part is marked *col legno* and *ff*. The Piano part continues with a *ff* dynamic. Measure numbers 82, 85, and 86 are indicated at the beginning of their respective staves.



## Рисунок 13

## Сольхи Аль-Вади «Трио» Бурлеска

Violin *cell*

Cello *p*

Piano *p* 8<sup>va</sup>

Vln. *p* *mf* *mf* *dim.* *pp*

Vc. *p* *mf* *pp* *pizz.*

Pno. *p* *rit.*

## Рисунок 14

## Сольхи Аль-Вади «Трио» Романс

Violin

Cello

Piano *p*

Vln. *mp*

Vc.

Pno. *p*

Рисунок 15

Сольхи Аль-Вади «Размышление на тему Абдула Ваххаба»

lento

flute 1 picc  
flute 2  
oboe 1-2  
clarinette 1-  
clarinette 2  
bassoon 1  
contra- 2- bassoon  
-horn 1-2-3  
trumpette 1-2  
trombone 1-2  
harp  
Timpani G.A.D.  
Xylophone  
violin 1  
violin 2  
viola  
cello 1  
cello 2  
contra bass

*mf* solo *pp*  
*pizz* *p*  
*pizz* *p*

## Рисунок 16

## Сольхи Аль-Вади «Увертюра», дамаская песня

The image displays a page of a musical score for the 'Uvertura' by Al-Wadi, a Damascene song. The score is written on a system of 18 staves, organized into two main sections. The top section consists of 10 staves, with the first staff containing a vocal line and the subsequent nine staves representing an orchestral ensemble. The bottom section consists of 8 staves, with the first staff containing a vocal line and the subsequent seven staves representing the orchestral ensemble. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, all arranged in a traditional Western musical notation style.

## Рисунок 17

## Сольхи Аль-Вади «Увертюра»

The image shows a page of a musical score for the Overture by Al-Wadi, page 221. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute I-Picc, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Horn in F 1, Horn in F 2, Horn in F 3, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Tuba, Timpani, Bass Drum/Cymbals, Snare Drum, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The tempo is marked 'Allegro'. The score is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including accents and fortissimo markings. The woodwinds and strings play a complex, rhythmic accompaniment, while the brass instruments provide a strong, rhythmic foundation. The overall texture is dense and energetic, characteristic of a full orchestral overture.

## Рисунок 18

## Нури Искандер «Струнное трио» I часть

Violin

Cello

Vln.

Vc.

Vln.

Vc.

Vln.

Vc.

## Рисунок 19

## Нури Искандер «Струнное трио» II часть

Violin I

Violin II

Cello

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

## Рисунок 20

## Нури Искандер «Струнное трио» III часть

Violin I

Violin II

Cello

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

## Рисунок 21

## Нури Искандер «Струнное трио» IV часть

Violin I

Violin II

Cello

Vln. I

Vln. II

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vc.

## Рисунок 22

## Нури Искандер «Струнное трио» V часть

The image displays the first four measures of a musical score for Violin I, Violin II, and Cello. The score is written in 5/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). Each staff begins with a boxed letter 'A' in the first measure. Violin I plays a continuous eighth-note pattern. Violin II plays a series of whole notes. The Cello part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

The second system of the score covers measures 5 through 8. Violin I continues with a melodic line of eighth notes. Violin II plays a sequence of whole notes. The Cello part remains mostly silent, with some chords in the first measure.

The third system of the score covers measures 9 through 12. Violin I plays a more complex eighth-note pattern. Violin II plays a sequence of whole notes. The Cello part is silent throughout these measures.



## Рисунок 23

## Нури Искандер «Концерт для уда» I часть

♩ = 85 A Nouri Iskandar

Flute  
Clarinet in Bb  
Bassoon  
Trumpet in Bb  
Horn in F  
Horn in F  
Trombone  
Udu  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Double Bass

*p*

## Рисунок 24

## Нури Искандер «Концерт для уда» II часть

A Nouri Iskandar

Flute  
Clarinet in Bb  
Bassoon  
Trumpet in Bb  
Horn in F  
Horn in F  
Trombone  
Udu  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Double Bass

*pp*

## Рисунок 25

## Нури Искандер «Концерт для уды» III часть

♩ = 70 Third Movement Noori Iskandar.

**A**

Flute

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Trumpet in B $\flat$

Horn in F

Horn in F

Trombone

Drum

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

*f*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

Рисунок 26

Нури Искандер «Концерт для виолончели» I часть

♩ = 80

NOURI ISKANDAR

Flute

Clarinet in Bb

Horn in F

Trumpet in Bb

Trombone

Violoncello

Violin I

Violin 2

Viola

Violoncello

Contrabasso

FL

CL

Hn.

Tpt.

Tbn.

Vc.

Vln. I

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

## Рисунок 27

## Нури Искандер «Концерт для виолончели» II часть

Flute

Clarinet in Bb

Horn in F

Trumpet in Bb

Trombone

Violoncello

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

3

## Рисунок 28

## Нури Искандер «Концерт для виолончели» III часть

♩ = 120

Flute

Clarinet in Bb

Horn in F

Trumpet in Bb

Trombone

Violoncello

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

*pizz.*

## Рисунок 29

## Нури Искандер «Хаттама»

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Arabic script.

**System 1:** The vocal line begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are: "ن نوکامة وغي ن مة دي بك تور فبطا تا". The piano accompaniment is in 4/4 time.

**System 2:** The vocal line begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are: "عوبغ درب وعللا ن زفاوتن حي نص شو تنا عا". The piano accompaniment is in 4/4 time.

**System 3:** The vocal line begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The lyrics are: "ته رذ رزطر بك شو عا". The piano accompaniment is in 4/4 time.

## Рисунок 30

## Нури Искандер «Хаттама»

83

Choir

ش شومع ال رودالبا فال بصي دلس بك كلس... رو صدي ع رت غر نو بي يا

86

Choir

من اندا للي ال صود الحا فل بصي

87

Choir

88

Choir

Рисунок 31

Шафия Бадреддин «Концерт для тромбона» I часть

**Joufiya.**  
**concerto trombon**

Sb. BADREDDIN 1972

The image shows a page of a musical score for a concerto for trombone. The title is "Joufiya. concerto trombon" by Shafiq Badreddin, dated 1972. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute 1-2, Horn 1-2, Clarinet in A 1-2, Bassoon 1-2, Cor in F 1-2, Cor in F 3-4, Trompette in A 1-2, Trombone, Tuba, Percussion, Timpani, Trombone Solo, Violin I, Violin II, Alto, Violoncello, and Contrebasse. The Trombone Solo part is the most prominent, featuring a melodic line with dynamics markings such as *f* and *ff*. The score includes various musical notations like notes, rests, and dynamic markings.



## Рисунок 32

## Шафия Бадреддин «Концерт для тромбона», каденция

The image displays a musical score for a Trombone Cadenza. The score is written on ten staves, each beginning with a measure number (4, 6, 8, 11, 14, 18, 20, 21, 22, 23). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The word "cadenza" is written above the first staff. The score is presented in a standard musical notation format, including clefs, time signatures, and key signatures.

## Рисунок 33

## Шафия Бадреддин «Концерт для тромбона» II часть

Fl. 1-2  
Hr. 1-2  
Sax. 1-2  
Trp. 1-2  
Tbn. 1-4  
Perc.  
Timb.  
Solo  
Vln. I  
Vln. II  
A.  
Vc.  
Cb.

280  
281  
282  
283  
284

*espressivo*  
*p*

## Рисунок 34

## Шафия Бадреддин «Концерт для тромбона» II часть, 2 тема

Fl. 1-2 *animato*  
 Hrn. 1-2  
 Sax. 1-2 *staccato*  
 Cl. B. 1-2 *staccato*  
 Bsn. 1-2 *staccato*  
 Trp. 1-4 *ff*  
 Trbn. 1-4 *ff*  
 Perc. *ff*  
 Tuba *ff*  
 Bass Solo *animato*  
 Vln. I *animato*  
 Vln. II *staccato*  
 A. *ff*  
 Vcl. *staccato*  
 Cb. *staccato*

## Рисунок 35

## Шафия Бадреддин «Концерт для наия» 1 тема

Nay *♩ = 104*  
 Riq+Daf  
 Violin I *f*  
 Violin II *f*  
 Viola *f*  
 Cello *f*  
 Contrabass *f*  
 Nay *pizz.*  
 R.+D.  
 Vln. I *f*  
 Vln. II *f*  
 Vla. *f*  
 Vcl. *f*  
 Cb. *f*

## Рисунок 36

## Шафия Бадреддин «Концерт для наая» 2 тема

Musical score for the second theme of "Concerto for Nay" by Shafiq Badredin. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Nay:** Melodic line starting at measure 12, featuring a first ending at measure 17.
- R. + D. (Rhythm and Drums):** Provides a steady rhythmic accompaniment throughout the section.
- Vln. I (Violin I):** Accompanies the Nay with a melodic line, marked with *Cresc.* and *mf*.
- Vln. II (Violin II):** Provides harmonic support with a melodic line, marked with *Cresc.* and *mf*.
- Vla. (Viola):** Provides harmonic support with a melodic line, marked with *Cresc.* and *mf*.
- Vc. (Violoncello):** Provides harmonic support with a melodic line, marked with *Cresc.* and *mf*.
- Cb. (Contrabasso):** Provides harmonic support with a melodic line, marked with *Cresc.* and *mf*.

The score is divided into two systems. The first system (measures 12-16) features a rhythmic accompaniment in R. + D. and strings with a crescendo. The second system (measures 17-21) shows the Nay playing a melodic line with a first ending, while the strings play pizzicato accompaniment.

## Рисунок 37

## Шафия Бадреддин «Концерт для наая» 3 тема

145

нау

R.+D.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

149

нау

R.+D.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

## Рисунок 38

## Шафия Бадреддин «Фантазия для кларнета»

Adagio

solo  
cl in b

percu 1

percu 2

vi 1

vi 2

alt

vlla

c. b

d.v. in 3

pont

arco pont

pizz

sul tasto

## Рисунок 39

## Шафия Бадреддин «Струнный квартет» I часть

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

$\text{♩} = 50$

$\text{♩} = 54$

pizz

espressivo

p

12

## Рисунок 40

## Шафия Бадреддин «Струнный квартет» III часть

122 tempo libre

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

124 rabub

## Рисунок 41

## Шафия Бадреддин «Струнный квартет» II часть

54

2 ème mouvement

allegro vivace

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

58

## Рисунок 42

## Шафия Бадреддин «Трансформация»

Sh. BADREDDIN

Flute

English Horn

Clarinet in Bb

Solo Violin

Harp

percussion 1

percussion 2

percussion 3

Contrabass

measures 54-57

musical notation including dynamics (pp, p), articulation (accents), and performance instructions (ad libitum, ad libitum)

The score is for measures 54 through 57. It features a woodwind section (Flute, English Horn, Clarinet in Bb), a string section (Solo Violin, Contrabass), a harp, and a percussion section (Symbals, Snare, and three other percussion parts). The woodwinds and strings play melodic lines with dynamic markings of *pp* and *p*. The harp and percussion provide accompaniment. The percussion parts include Symbals, Snare, and three other percussion instruments. The Solo Violin part is marked *ad libitum*. The Contrabass part is also marked *ad libitum*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



## Рисунок 43

## Хассан Таха «Фольклорный танец»

Musical score for "Folk Dance" by Hassan Tahar, measures 25-28. The score is arranged for a symphony orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- E. Hn. (English Horn)
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet)
- Hn. (Horn)
- Timp. (Timpani)
- Hr. (Harp)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II 1 (Violin II 1)
- Vla. 1 (Viola 1)
- Vc. 2 (Violoncello 2)
- D.B. 2 (Double Bass 2)

The score begins at measure 25. The E. Hn. part has a dynamic marking of *f* starting in measure 28. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties. The key signature has one sharp (F#).

This musical score page contains measures 29 through 32. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.**: Flute, rests in all measures.
- E. Hn.**: English Horn, plays a sustained note in measures 29-31, then a melodic phrase in measure 32.
- B♭ Cl.**: Bass Clarinet, rests in measures 29-31, then plays a melodic phrase in measure 32.
- Hn.**: Horn, plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout.
- Timp.**: Timpani, plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout.
- Hp.**: Harp, rests in all measures.
- Vln. I**: Violin I, plays a sustained note in measures 29-31, then a melodic phrase in measure 32.
- Vln. II 1**: Violin II 1, plays a sustained note in measures 29-31, then a melodic phrase in measure 32.
- Vla. 1**: Viola 1, plays a sustained note in measures 29-31, then a melodic phrase in measure 32.
- Vc. 2**: Violoncello 2, plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout.
- D.B. 2**: Double Bass 2, plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout.



Рисунок 46

Хассан Таха «Сюита для арабского оркестра и хора» I часть

Suite for Arabic Orchestra No.1  
To Najat

Mhorabe Hassan Taha

The score is divided into two systems. The first system includes:

- Soprano and Tenor vocal parts with lyrics.
- Nai (flute).
- Kanoun (oboe).
- Lute.
- Timpani and Cymbals.
- Violin I and Violin II.
- Viola.
- Violoncello (Cello).
- Double Bass.

The second system continues the instrumental parts:

- Soprano and Tenor vocal parts.
- Nai.
- Kanoun.
- Lute.
- Timpani.
- Cymbals.
- Violin I and Violin II.
- Viola.
- Violoncello.
- Double Bass.

Рисунок 47

Хассан Таха «Сюита» II часть

**Samai**

Allegro

S

T

Nai

mem

L

Imp.

Cym.

n. II

II

la. I

vc. I

B. I

## Рисунок 48

## Хассан Таха «Сюита» III часть

# Mowachah

Without words

Hassan Taha

The musical score for "Mowachah" is written for a chamber ensemble. It consists of the following parts:

- Nai:** Treble clef, 7/4 time signature, tempo *Allegretto Cantabile*, dynamics *mf*.
- Kanoun:** Treble clef, 7/4 time signature, tempo *Allegretto Cantabile*, dynamics *mf*.
- Lute:** Treble clef, 7/4 time signature, tempo *Allegretto Cantabile*, dynamics *mf*.
- Triangle:** Percussion staff, tempo *Allegretto*.
- Cymbals:** Percussion staff, tempo *Allegretto*.
- Violin I:** Treble clef, 7/4 time signature, tempo *Allegretto Cantabile*, dynamics *p*.
- Violin II:** Treble clef, 7/4 time signature, tempo *Allegretto Cantabile*, dynamics *p*.
- Viola:** Alto clef, 7/4 time signature, tempo *Allegretto Cantabile*, dynamics *p*.
- Violoncello:** Bass clef, 7/4 time signature, tempo *Allegretto Cantabile*, dynamics *mp*, playing *pizz* (pizzicato).
- Double Bass:** Bass clef, 7/4 time signature, tempo *Allegretto Cantabile*, dynamics *mp*, playing *pizz* (pizzicato).

The score is divided into three measures. The first measure contains the initial melodic phrases for the Nai, Kanoun, and Lute. The second measure continues these phrases with some variations. The third measure concludes the piece with sustained notes in the strings and a final flourish in the woodwinds.

Рисунок 49

Хассан Таха «Сюита» IV часть

Dance

Hassan Taha

The image displays a musical score for the piece "Dance" by Hassan Taha. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Nai, Kamaon, Lute, Percussion, Triangle, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The second system continues the staves for Nai, Kan, L., Per, Trgl., Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegro". Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). Performance techniques such as "Pizz" (pizzicato) and "arco" (arco) are indicated. The score shows rhythmic patterns and melodic lines for each instrument, with some instruments playing in unison or harmony.

## Рисунок 50

## Хассан Таха «Концерт для фортепиано с оркестром» I часть

To Raji Sarkis  
Concerto for Piano and Orchestra Nr.1  
Hassan Taha

*Allergo moderato* ♩=90

Flauti I & II  
Oboe  
Clarinete in Bb  
Fagotto  
Corni I & II  
Trombe I & II  
Tromboni I & II  
Tuba  
Timpani  
Basso  
Snare Drum  
Basso Drum  
Piano  
Violini I & II  
Viola  
Violoncello  
Basso Continuo



2

Fl 1  
Fl 2  
Ob  
Cl in Bb  
Bsn  
Hr 1-2  
Hr 3-4  
Tr 1-3  
Tbn 1-3  
Tm  
Sn Dr  
Cym  
Pno  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vcl  
Db

Рисунок 51

Хассан Таха «Концерт для фортепиано» II часть

Adagio  $\text{♩} = 60$

Fl 1-2  
Ob  
Cl in Bb  
Bsn  
Hr 1-2  
Hr 3-4  
Tr 1-3  
Tbn 1-2  
Tbn 3  
Tbn  
Sn Dr  
Pno  
Vln I  
Vln II  
Vla  
Vcl  
Db

This page of a musical score contains the following instruments and parts:

- Flute (Fl):** Part 1, measures 1-4.
- Oboe (Ob):** Part 1, measures 1-4.
- Bassoon (B.C.):** Part 1, measures 1-4.
- Clarinet in B-flat (Cl. Bb):** Part 1, measures 1-4.
- Trumpet 1-4 (Tr. 1-4):** Parts 1, 2, 3, and 4, measures 1-4.
- Trombone 1-3 (Tr. 5-7):** Parts 1, 2, and 3, measures 1-4.
- Timpani (Timp):** Part 1, measures 1-4.
- Drum (Dr):** Part 1, measures 1-4.
- Piano (Pn):** Part 1, measures 1-4.
- Violin 1 (Vln I):** Part 1, measures 1-4.
- Violin 2 (Vln II):** Part 1, measures 1-4.
- Viola (Vla):** Part 1, measures 1-4.
- Cello (Vcl):** Part 1, measures 1-4.
- Double Bass (Cb):** Part 1, measures 1-4.

The score is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb). The woodwind and brass parts are mostly rests, with some melodic lines appearing in the Clarinet in B-flat and Trumpet 1-4 parts. The string parts feature sustained chords and moving lines, particularly in the Violin 1 and Violin 2 parts. The percussion parts include timpani rolls and a drum part with a steady rhythm.

## Рисунок 52

## Хассан Таха «Хроматическое самаи»

## Samaii Chromatic

Hassan Taha

The musical score is for the piece "Samaii Chromatic" by Hassan Taha. It is written for a chamber ensemble consisting of Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, Piano, and Cello. The score is in 10/8 time and begins with the tempo marking "Allegro".

The first system includes the following parts and markings:

- Oboe:** Starts with a "solo" marking and a dynamic of *mf*.
- Clarinet in Bb:** Starts with a dynamic of *pp*.
- Horn in F:** Starts with a dynamic of *ppp*.
- Piano:** Starts with a dynamic of *mp*.
- Cello:** Starts with a dynamic of *mp* and a "pizz" (pizzicato) marking.

The second system continues the ensemble's performance, with the Horn in F part marked with a dynamic of *p*.

## Рисунок 53

## Хассан Таха «Струнный квартет» I часть

String Quartet No.1

**I**

Hassan Taha

Allegro  $\text{♩} = 120$

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

## Рисунок 54

## Хассан Таха «Струнный квартет» I часть

Molto espressivo

*p*

*mp*

*mp*

*mp*

## Рисунок 55

## Хассан Таха «Струнный квартет» II часть

The image displays a musical score for the second part of Hassan Taha's String Quartet. The score is arranged in three systems, each containing four staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.).

**System 1:** The first system shows the initial measures. The Violin I and II parts feature a melodic line with a trill-like figure. The Viola and Cello parts provide harmonic support with sustained notes. Performance markings include *Pizz* (pizzicato), *arco* (arco), and *mf* (mezzo-forte).

**System 2:** The second system continues the melodic development in the Violin parts. The Viola and Cello parts have a more active role with moving lines. Performance markings include *arco*, *mf*, and *f* (forte).

**System 3:** The third system features a dense texture with rapid sixteenth-note passages in the Violin and Viola parts. The Cello part has a rhythmic accompaniment. Performance markings include *mf*, *Pizz*, and *mp* (mezzo-piano).

The image displays three systems of musical notation for a string quartet, specifically measures 17 through 21. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.).

- System 1 (Measures 17-18):** Vln. I and Vln. II play melodic lines with *espressivo* markings. Vln. I has a *stacc.* marking. Vln. II has a *mf* marking. Vla. and Vc. play a bass line with *arco* and *mp* markings. Vln. I has a *f* marking.
- System 2 (Measures 19-20):** Vln. I and Vln. II play chords with *mf* and *f* markings. Vla. and Vc. play chords with *p* and *mp* markings. Vln. I has a *mf* marking. Vln. II has a *f* marking. Vla. has a *p* marking. Vc. has a *mp* marking and a note marked "(15 th partial)".
- System 3 (Measures 21-22):** Vln. I and Vln. II play melodic lines with *espressivo* markings. Vln. I has a *mf* marking. Vln. II has a *mf* marking. Vla. and Vc. play a bass line with *mp* markings. Vln. I has a *f* marking. Vln. II has a *mf* marking. Vla. has a *mp* marking. Vc. has a *mp* marking.

Рисунок 56

Карим Рустом «Бухур» I часть

This page contains a musical score for strings and woodwinds, spanning measures 64 to 117. The score is organized into systems, each containing staves for different instruments. The instruments shown are Bassoon (Bb Cl.), Violin I (Vln.), Violin II (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Clarinet (Cl.).

- System 1 (Measures 64-67):** Features a Bassoon part with a tempo marking of  $\text{♩} = 64$  and dynamics of *pp* and *ppp*. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vcl.) are marked *pp* and include the instruction "arco sul tasto".
- System 2 (Measures 68-71):** The Bassoon part has a tempo marking of  $\text{♩} = 172$  and a dynamic of *pp*. The Violin I part has a tempo marking of  $\text{♩} = 172$  and a dynamic of *p*. The Violin II and Violoncello parts are marked *mf*.
- System 3 (Measures 72-75):** The Violin I part is marked *mf*. The Violoncello part includes the instruction "arco sul tasto" and a dynamic of *mf*.
- System 4 (Measures 76-79):** The Bassoon part is marked *pp*. The Violin I and Violin II parts are marked *pp*. The Violoncello part is marked *mf*.
- System 5 (Measures 80-83):** The Violin I part is marked *mf*. The Violoncello part is marked *f*.
- System 6 (Measures 84-87):** The Violin I part is marked *pp*. The Violoncello part is marked *f*.
- System 7 (Measures 88-91):** The Bassoon part is marked *pp*. The Violin I part is marked *pp*. The Violoncello part is marked *f*.
- System 8 (Measures 92-95):** The Bassoon part is marked *pp*. The Violin I part is marked *pp*. The Violoncello part is marked *f*.
- System 9 (Measures 96-99):** The Bassoon part is marked *pp*. The Violin I part is marked *pp*. The Violoncello part is marked *f*.
- System 10 (Measures 100-103):** The Bassoon part is marked *pp*. The Violin I part is marked *pp*. The Violoncello part is marked *f*.
- System 11 (Measures 104-107):** The Bassoon part is marked *pp*. The Violin I part is marked *pp*. The Violoncello part is marked *f*.
- System 12 (Measures 108-111):** The Bassoon part is marked *pp*. The Violin I part is marked *pp*. The Violoncello part is marked *f*.
- System 13 (Measures 112-115):** The Bassoon part is marked *pp*. The Violin I part is marked *pp*. The Violoncello part is marked *f*.
- System 14 (Measures 116-117):** The Bassoon part is marked *pp*. The Violin I part is marked *pp*. The Violoncello part is marked *f*.

## Рисунок 57

## Карим Рустом «Бухур» II часть

Musical score for Figure 57, Part II of "Bukhur" by Karim Rustom. The score is for a woodwind and string ensemble. It includes staves for Clarinet in Bb, Violin I, Viola, Cello, Bb Clarinet, Violin I, Viola, and Violoncello. The tempo is marked as quarter note = 64. The key signature has two flats. The score shows various dynamics such as *f*, *p*, *mp*, and *poco f*.

## Рисунок 58

## Карим Рустом «Бухур» III часть

Musical score for Figure 58, Part III of "Bukhur" by Karim Rustom. The score is for a woodwind and string ensemble. It includes staves for Clarinet in Bb, Violin I, Viola, Cello, Bb Clarinet, Violin I, Viola, and Violoncello. The tempo is marked as quarter note = 138. The key signature has two flats. The score shows various dynamics such as *f*, *p*, and *mp*.



Рисунок 59

Карим Рустом «Amores combatir»

The musical score is for the piece "Amores combatir" by Karim Rustom. It is written in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. The score is arranged for Alto (Al.), Viola (Via.), and Piano (Pno.).

The score is divided into five systems:

- System 1:** Features a vocal line for Alto (Al.) which is mostly silent. The Viola (Via.) and Piano (Pno.) parts are active, with dynamic markings of *mp* and *f*.
- System 2:** The vocal line remains silent. The Viola and Piano parts continue with complex rhythmic patterns and dynamics ranging from *mp* to *ff*.
- System 3:** The vocal line is silent. The Viola part has a dynamic marking of *p*. The Piano part features a dense texture with *mp* dynamics.
- System 4:** The vocal line is silent. The Viola part has a dynamic marking of *pp*. The Piano part continues with intricate accompaniment.
- System 5:** The vocal line enters with the lyrics "A-mor es con- ba-tir". The dynamic marking is *p*. The Viola part has a dynamic marking of *pp*. The Piano part has a dynamic marking of *mf*.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings to guide the performer.

## Рисунок 60

## Карим Рустом «Приглашение на чай»

♩ = 62

*p*

Soprano I  
 dām te-ke tek dām tek dām te-ke tek dām tek dām te-ke tek dām tek

Soprano II  
 dām te-ke tek dām

Alto

Alto  
 diviso

Piano  
*p*

---

S I  
 dām te-ke tek dām tek dām te-ke tek dām tek dām te-ke tek dām tek

S II  
 dām te-ke tek dām tek dām te-ke tek dām dām te-ke tek dām tek dām te-ke tek dām

A  
*p smorz*  
 dām tek tek dām tek tek dām tek tek

A  
 div.  
*p smorz*  
 dām dām dām dām

Piano

## Рисунок 61

## Карим Рустом «Алфавиты моей жизни»

Soprano I  
 Soprano II  
 Alto  
 Piano

Tempo:  $\text{♩} = 104$

Lyrics: A B C D E x - if h'

Lyrics: F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

## Рисунок 62

## Карим Рустом «Песнь оливкового дерева»

Soprano I  
 Soprano II  
 Alto  
 Piano

Tempo:  $\text{♩} = 100$  (Dance like)

Lyrics: Hey - sub!

Lyrics: Till me who you are

Рисунок 63

КаримРустом «That Which is Adorned» I часть

موشح  
That Which is Adorned  
I. To a Persian reed blown about by the wind  
Text by Ibn al-Sābūnī (13th century) (Sevilla)  
Kareem Roustom

$\text{♩} = 152$

Musical score for 'That Which is Adorned' (I. To a Persian reed blown about by the wind) by Kareem Roustom. The score includes vocal parts and instrumental parts for strings, woodwinds, and brass. The tempo is marked as quarter note = 152. The lyrics are in English and Arabic script.

Lyrics (English):  
Look at the reed... A-ma-na-ma-ma  
rocked by the wind... A-ma-na-ma-ma... bu... ad... be... ning... A-

Lyrics (Arabic):  
ih yaa... \*Hawwa th... ih yaa... Hamaa th...

## Рисунок 64

## КаримРустом «That Which is Adorned» II часть

Calm  $\text{♩} = 104$  (Maintain same  $\text{♩}$  tempo throughout movement)

5 The ri-ver of

10 di-a-phi-nous wa-tern

## Рисунок 65

## КаримРустом «That Which is Adorned» III часть

Allegro  $\text{♩} = 54$

5

## Рисунок 66

## КаримРустом «That Which is Adorned» III часть

que - sive tra-vel-les fas - the four

Play each phrase A three B followed by phrase C (A, C, F, A, B, F etc.). Each phrase should be played as if an accompanying the voice and completely independent of the other instruments. Repeat on two staves then join to voice. Do at the end of the second staff. The violins to be smoothed the down bow on each. 20 and others follow as written.

## Рисунок 67

## КаримРустом «That Which is Adorned» IV часть

♩ = 160

pizz. p ma con forza

pizz. p ma con forza

animato pizz. f

pizz. f

## Рисунок 68

## КаримРустом «That Which is Adorned» V часть

The image displays a musical score for three systems, each containing three staves (treble, alto, and bass clefs). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 168. The first system (measures 1-5) features a piano introduction with dynamics ranging from *ff* to *mf*. The second system (measures 6-11) continues the piano texture with dynamics from *pp* to *p*. The third system (measures 12-15) shows a more active piano part with dynamics from *mf* to *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

## Рисунок 69

## Зейд Джабри «В том самом месте»

Violin I *p* *mf* *mf* *div.*

Violin II *p* *mf* *mf* *div.*

Viola *p* *mp* *mf* *div.*

Cello *mf* *mf* *div.*

Double Bass *mf* *mf* *div.*

Tempo: ♩ = 50

Vln. I *unis.* *rit.* *a tempo* *f* *mp* *div.*

Vln. II *unis.* *mf* *f* *mf* *f* *mp* *div.*

Vla. *unis.* *f* *mp* *div.*

Vc. *unis.* *f* *mp* *div.*

D.B. *f* *mp*





## Рисунок 71

## Зейд Джабри «Трио Баят»

The musical score is for a Trio in B-flat major, titled "Trio Bayat" by Zeyd Jabri. It is in 3/4 time and marked with a tempo of quarter note = 50. The score is arranged for Clarinet in Bb (Cl. in B), Viola (Va), and Violoncello (Vc). The piece is divided into three systems of music.

**System 1:** The Clarinet part begins with a rest, followed by a single note marked *pp*. The Viola and Violoncello parts enter with a melody marked *p*, which then transitions through *mp* and *mf* dynamics.

**System 2:** The Clarinet part features a dynamic range from *ff* to *pp* and back to *ff*. The Viola and Violoncello parts continue their melodic lines with dynamics ranging from *mf* to *ff*.

**System 3:** The Clarinet part starts with a rest and then plays a melodic line marked *pp*. The Viola and Violoncello parts play a more active accompaniment with dynamics ranging from *mp* to *f*.

Рисунок 72

Зейд Джабри «Камерная музыка»

This musical score is for a chamber ensemble consisting of Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The music is in 4/4 time and begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 60$ . The Violin I part starts with a  $mf$  dynamic, followed by a  $f$  dynamic with a triplet of eighth notes. The Violin II part enters with a  $ff$  dynamic. The Viola and Cello parts also feature  $ff$  dynamics and triplet patterns. The Contrabass part is marked  $mf$ . The score includes various performance instructions such as *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco). The piece concludes with a  $ff$  dynamic.

This musical score is for a chamber ensemble consisting of Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The music is in 4/4 time and begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 60$ . The Violin I part starts with a  $pp$  dynamic. The Violin II part enters with a  $pp$  dynamic. The Viola and Cello parts also feature  $pp$  dynamics. The Contrabass part is marked  $pp$ . The score includes various performance instructions such as *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco). The piece concludes with a  $pp$  dynamic.

## Рисунок 73

## Зейд Джабри «Концерт для кларнета и оркестра»

♩ = 80

**Concerto for clarinet and orchestra**  
*for Kivan Adnesh* Z. Jabri

The image shows a page of a musical score for a concerto. At the top, it is titled "Concerto for clarinet and orchestra" with the subtitle "for Kivan Adnesh" and the composer's name "Z. Jabri". A tempo marking "♩ = 80" is present. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, English Horn, Clarinet in Bb 1 & 2, Bass Clarinet, Saxophone 1 & 2, Trumpet 1 & 2, Trombone 1 & 2, Tuba, Euphonium, Percussion, and various string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello I, Cello II, Double Bass, and Contrabass). The clarinet part is written on a staff in the middle of the ensemble, showing several measures of music with notes and rests. The string parts at the bottom show rhythmic patterns with slurs and accents.

This page of musical score, numbered 269, contains a dense arrangement of musical staves. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The score is organized into two main systems. The upper system includes staves for woodwinds (flutes, oboes, bassoons, and clarinets), strings (violins, violas, cellos, and double basses), and brass (trumpets, trombones, and tubas). The lower system continues the orchestration with additional woodwinds and strings. The notation includes dynamic markings such as *mf* and *ff*, and various articulation marks. The overall style is characteristic of a late 19th or early 20th-century symphonic work.

## Рисунок 74

## Зейд Джабри «Песня без слов № 2»

Violin I 1  
Violin I 2  
Violin I 3  
Violin I 4  
Violin I 5  
Violin I 6  
Violin I 7  
Violin I 8  
Violin II 1  
Violin II 2  
Violin II 3  
Violin II 4  
Violin II 5  
Violin II 6  
Viola 1,2  
Viola 3,4  
Cello 1,2  
Cello 3,4  
Double Bass 1,2

♩ = 60

The image shows a page of a musical score for the piece "Song Without Words No. 2" by Zeyd Jabri. The score is arranged for a string ensemble, including Violin I (8 parts), Violin II (6 parts), Viola (4 parts), Cello (4 parts), and Double Bass (2 parts). The tempo is marked as ♩ = 60. The score features complex, flowing melodic lines with many slurs and ties, characteristic of the "Song Without Words" genre. The notation is dense, with many notes and rests across the staves. The page number 270 is visible at the top right.

This page of a musical score, numbered 271, contains the following parts and staves:

- Vln. I:** Staves 11 through 18, showing melodic lines with various articulations and dynamics.
- Vln. II:** Staves 19 through 26, providing harmonic support with rhythmic patterns.
- Vla.:** Staves 27 through 30, featuring melodic and harmonic lines.
- Vc.:** Staves 31 through 34, showing dense, rhythmic textures.
- D.B.:** Staves 35 and 36, providing the bass foundation for the ensemble.

The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*, and various musical notations including slurs, accents, and articulation marks.

## Рисунок 75

## Зейд Джабри «Памяти Сольхи Аль-Вади»

♩ = 60

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Tape, Clarinet in Bb, Violin, Viola, and Cello. The second system includes parts for W. Ch., Bb. Cl., Vln., Vla., and Vc. The score is written in 3/4 time with a tempo of 60 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamic markings and performance instructions.

**System 1:**

- Tape:** Rest.
- Clarinet in Bb:** *p* (piano), *f* (forte).
- Violin:** *pizz.* (pizzicato), *p* (piano), *G.P.* (Grave Performance).
- Viola:** *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *G.P.* (Grave Performance).
- Cello:** *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte).

**System 2:**

- W. Ch. (Woodwind Chorus):** *G.P.* (Grave Performance).
- Bb. Cl. (Bassoon):** *p* (piano), *f* (forte).
- Vln. (Violin):** *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *G.P.* (Grave Performance), *f* (forte), *p* (piano).
- Vla. (Viola):** *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *G.P.* (Grave Performance), *sf* (sforzando), *arco* (arco).
- Vc. (Cello):** *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *f* (forte), *p* (piano).



*Приложение Б.*

**ИЛЛЮСТРАТИВНЫЙ МАТЕРИАЛ**

*Иллюстрация 1*



Рабаба

*Иллюстрация 2*



Уд

*Иллюстрация 3*

Канун

*Иллюстрация 4*

Най

*Иллюстрация 5*

Дарбукка

*Иллюстрация 6*



Статуя Девы Марии в Маалюле

*Иллюстрация 7*



Статуя Иисуса Христа в Маалюле(ныне разрушена)

*Иллюстрация 8*



Ученики музыкальной школы (*махат-араби*) им. Сольхи Аль-Вади

*Иллюстрация 9*



Композитор и дирижер Сольхи Аль – Вади (1934 – 2007)

*Иллюстрация 10*

Композитор Дия Суккари (1938 – 2010)

*Иллюстрация 11*

Композитор Нури Искандер (р. 1938)

*Иллюстрация 12*

Оперный театр в Дамаске

*Иллюстрация 13*

Сирийский симфонический оркестр

*Иллюстрация 14*



Танцевальный ансамбль «Инана».

*Иллюстрация 15*



Сирийская певица Лина Шаммамиан



*Иллюстрация 16*

Сирийские исполнители на традиционных инструментах: Аднан Фатхалла (уд),  
Тауфик Мирхан (канун)

*Иллюстрация 17*

Сирийский виолончелист Асиль Хамдан

*Иллюстрация 18*



Римский амфитеатр в городе Босра

*Иллюстрация 19*



Камерный студенческий хор Высшего Института Музыки под управлением В. Бабенко

*Иллюстрация 20*

Композитор Шафия Бадреддин (р. 1972)

*Иллюстрация 21*

Композитор Хассан Таха (р. 1969)

*Иллюстрация 22*



Композитор Карим Рустом (р. 1971)

*Иллюстрация 23*



Композитор Зейд Джабри (р. 1975)

*Иллюстрация 24*

Образец мессопатамской глиптики. Поход царя Салманасара III в Сирию. Фрагмент бронзовой обшивки ворот дворца в Балавате 859 – 824 гг. до н. э. (из коллекции Британского музея)

*Приложение В.*

**СВОДНАЯ АФИША КОНЦЕРТОВ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРУМОВ В  
ДАМАСКЕ ВЕСЕННЕГО СЕЗОНА 2008 ГОДА,  
ПРОХОДИВШЕГО ПОД ЭГИДОЙ ГОДА  
«ДАМАСК – КУЛЬТУРНАЯ СТОЛИЦА»**

<b>Дата</b>	<b>Программа концерта или название спектакля</b>
03/03/2008	Концерт Еулалии Соле (фортепиано), Испания
04/03/2008	Г. Берлиоз «Фантастическая симфония» в исполнении Сирийского национального симфонического оркестра под управлением французского дирижера Сильвиана Газанкони
05/03/2008	Вручение Ордена Первой Степени сирийским артистам Рафику Шабай, Нихаду Калии и Абдуллу Латифу Фатхи
08/03/2008	Музыкальный концерт Сирийского женского симфонического оркестра «Мари» под управлением Раада Халафа
11/03/2008	Концерт Сирийского Военного оркестра
13/03/2008	Камерный фестиваль музыки сирийских композиторов – Шафии Бадреддина, Хассана Тахи, Зейда Джабри, Карима Рустома, Дия Суккари
15-16/03/2008	Современное танцевальное шоу «Бахок» в исполнении китайского балета.
18/03/2008	Концерт Народного сирийского оркестра под управлением Маджита Сараелддина. В программе сочинения Мохаммада Абдулла Ваххаба
25/03/2008	Концерт Арабского музыкального трио под управлением Аммара Юонеса
27/03/2008	Концерт Маяда Ал – Хинави (вокал), Сирия
31/03/2008	Концерт Газуана Зерикли и Димы Оршо (фортепиано), квартет «Тwaïs» под управлением Иссама Рафия, Сирия

02/04/2008	Театрально-танцевальное шоу «The Charm of Donhwang» в исполнении труппы Китайской оперы и балета
06/04/2008	Концерт оркестра «ISolisti Veneti» под управлением Клаудио Симоне, Италия
08/04/2008	Концерт Шадена Аль-Яфи (фортепиано), Сирия
15-16/04/2008	П. И. Чайковский. «Лебединое озеро» в исполнении Национального Академического Белорусского театра оперы и балета
18-19- 20/04/2008	Драматический спектакль «Corps Otages» под управлением Фадхеля Джабри
21/04/2008	Концерт Мередиты Монк (вокал), Америка
23/04/2008	Концерт Аси Корепановой (фортепиано), Россия
24-25/04/2008	Танцевальное представление «Solo and Auftaucher» в исполнении немецкой танцевальной группы
27-28/04/2008	Танцевальное представление «Artischoke» в исполнении немецкой танцевальной группы
04/05/2008	Танцевальное шоу «Vach» в исполнении испанской группы
07/05/2008	Музыкальная драма «Baroque Carnival» в исполнении итальянской труппы
08/05/2008	Концерт «Love you twice» композитора и исполнителя на нае Кудси Органза, Турция
12-13-14-15- 16/05/2008	Драматический спектакль В. Шекспира «Ричард Третий», режиссер Сулейман Аль-Бассим
12/05/2008	Концерт Оркестра Франкфуртского Университета
13/05/2008	Ф. Мендельсон-Бартольди. «Paulus Oratorio» в исполнении Хейдельбергского симфонического оркестра и хора
15/05/2008	Музыкальный концерт «Nachaz Group for Critic Arab Music» под управлением Басселя Салеха

19/05/2008	Концерт «RodregoGuitarOrchestra» под управлением Мазена Ал – Салеха
22/05/2008	Концерт «NahawandGroupforArabMusic» под управлением Назиха Асаада
24/05/2008	Концерт Пражского симфонического филармонического оркестра
27/05/2008	Второй гала-концерт Сирийского национального симфонического оркестра под управлением Мисака Бахбударяна
28/05/2008	Концерт Сирийского национального симфонического оркестра под управлением Мисака Бахбударяна
29/05/2008	Концерт Ядвиги Котновской (флейта) и Машиежа Грзуповски (фортепиано), Польша