

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ  
БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ

*На правах рукописи*

**АЛЬ-ШУРМАН АЛИ САЛЕМ ХУСЕЙН**

**ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА ИОРДАНИИ  
(Свадебные обряды)**

Специальность: 17.00.02 – Музыкальное искусство

**ДИ С С Е Р Т А Ц И Я**

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор философских наук,  
профессор: **АБДУЛЛАЗАДЕ Г.А.**

БАКУ – 2002

## СОДЕРЖАНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| ВВЕДЕНИЕ.....  | 3   |
| I ГЛАВА. ПЕСЕННЫЙ ЖАНР – ОСНОВА МУЗЫКИ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ<br>ИОРДАНИИ.....                                    | 11  |
| § 1.1. Бедуинские и рифийские песнопения – как основа музыкального<br>искусства Иордании.....              | 11  |
| § 1.2. Песни в цикле свадебного обряда Иордании.....   | 34  |
| § 1.3. Народно-патриотическая тематика в свадебном обряде.....   | 67  |
| II ГЛАВА. СВОЕОБРАЗИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ РИТМИКИ И<br>ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ В СВАДЕБНОМ<br>ОБРЯДЕ..... | 82  |
| § 2.1. Ритмика танцевального искусства в народной музыке<br>Иордании.....                                  | 82  |
| § 2.2. Народные инструменты в обрядовой музыке<br>Иордании.....  | 105 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....  | 133 |
| СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....  | 137 |

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность проблемы.** Исследуемая проблема вызывает большой интерес в области фольклористики по нескольким направлениям истории и теории народной музыки Иордании:

а) изучение этно-исторической картины фольклорной музыки Иордании;

б) историческое углубление в область фольклорной музыки, на примерах конкретных музыкальных образцов свадебного обряда;

в) сосредоточенность на жанре свадебного обряда как синкретического вида искусства в плане целостного драматургического осмысления, с предоставлением широкого спектра и возможностей в формообразовании;

г) наконец, исходящие из свадебного обряда синкретные разветвления в музыкально-инструментальном, словесно-поэтическом, танцевально-ритмическом, зрелищно-театрализованном жанре.

Современные исследования в Иордании в области фольклористики и этнографии начинают сосредотачиваться вокруг изучения богатого наследия народной музыки в плане его инструментального исполнения на уде и методики его преподавания. Проблема вызывает научный интерес также в свете сравнительного анализа «Восток-Запад» как достояние национальных, культурных ценностей и традиций в сфере музыкального искусства Иордании.

Иордания, после приобретения независимости, получила широкие возможности в развитии науки и исследовании богатого наследия, называемого – арабская культура. Та культура, из которой черпали и черпают народы многих стран мира. Иордания часть этой культуры, но имеющая свою самобытность. Дух самобытности возрождается с новой силой в период приобретения свободы и независимости, что наблюдается и в Иордании на

примере развития многих отраслей науки и культуры, одним из которых является музыкальное искусство.

Со стороны исследователей и ученых Иордании делаются попытки в области классификации народных песен Иордании – их разделяют на бедуинские и рифийские жанры с позиции кочевого и оседлого образа жизни. Углубленное и всестороннее рассмотрение свадебного обряда как образца песенно-фольклорного жанра в его развернутом виде, исследуется впервые. Классификация песен свадебного обряда с его музыкально-инструментальной, танцевально-ритмической, словесно-поэтической и театрализованной подачей, вызывает большой научный интерес, как исследование синкретического характера образцов фольклорной музыки. Углубляя, тем самым, ценность и актуальность данной работы, как исследования, имеющего этно-музыкальное значение. Эта работа актуальна и тем, что впервые на образцах песен собранных со всех регионов Иордании, ведется достаточно полный музыкальный анализ с упором на жанр свадебного обряда и сопутствующие ему разновидности танцевально-ритмических атрибутов, инструментальных сопровождений, театральных действий, одним словом, полное жанровое отражение всего свадебного обряда. Здесь попутно ведется сравнительный анализ свадебного обряда с соседними странами – Палестиной и Азербайджаном, как странами с восточными культурными традициями, что придает исследованию более широкий ракурс в плане преемственности традиции и их различий.

**Степень научной разработанности.** Научную разработанность прямо или косвенно отражающую данное исследование, можно проследить в следующих трудах:

Фольклорная традиция как историческое достояние прошлого, раскрыто исследователем: Мухаммедом Гауанмихом в его докторской диссертации: «Творческое усвоение песнопений Иордании, как материал преподавания арабской музыки в Иорданском Национальном Музыкальном

Институте» (1992), показывается общая картина системы образования Иордании в контексте развития народной музыки. Он демонстрирует опыт по методу преподавания предмета арабской музыки, исходя из разделения на две группы обучения – общеарабская и иорданская. Им же была написана книга «Иорданская оухзужа»<sup>1</sup>, где помимо музыкальных песенных образцов, дается биографический и творческий экскурс композиторов-исполнителей.

В историко-этнографическом русле, с позиции проблем «Восток-Запад» работает иорданский доктор искусствоведения Абд Илхамид Хамам в докторской диссертации, защищенной в Великобритании, на тему: «Иорданская музыка и ее взаимоотношение с западной музыкой» (1981). Здесь дается в историческом аспекте общая картина фольклорной музыки Иордании в контексте традиционной арабской музыки. Делаются попытки классификации и системного подхода к данному исследованию.

Абу Рруб Тауфиг в своем труде «К изучению иорданского фольклора» (Издательство рабочей печати, Иордания, Амман, 1980) выделяет один параграф по свадебным обрядам, но здесь музыкальные примеры и этапы свадеб отсутствуют.

Анализ словесно-поэтического содержания фольклорных песен дается в книге Альбаргуси Абдалятифа «Народные арабские песни в Палестине и Иордании» и Серхана Немира «Наши народные песни на западном берегу реки Иордан».

В русле исследования обрядовых песен можно отметить магистерскую работу Абд иссалама Хаддада под названием «Бедуинские песнопения Иордании» (1994).

Среди арабских ученых, посвятивших свои работы проблемам традиционной музыки, можно отметить Фарука Хасана Аммара и его книгу, написанную на русском языке: «Ладовые принципы арабской народной му-

---

<sup>1</sup> Оухзужа – песнопения в патриотическом духе

зыки» (1984). Также ряд диссертаций на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: Камаль Рамадан Аль-Риди: «Пути развития египетской музыки конца XIX – середины XX века» (М., 1984); Мугари Бухари: «Музыкальная культура Алжира и проблемы исполнительского искусства» (М., 1993 г.); Мотасем Хадер Али Адилех «Музыкально-поэтическая система арабо-палестинского фольклора» (Киев, 1997); Хури Хутаф Марун «О двух стилевых тенденциях в ливанской симфонической музыке» (Киев, 1997); и т.д.

Со стороны зарубежных ученых можно отметить ряд исследований, касающихся проблем общеарабской культуры, в частности музыки. Из них можно выделить работы исторического направления: Лейн Э.У. «Нравы и обычаи египтян в первой половине XIX века»; Шоттен А. «Обзор марокканской музыки»; Фармер Г.Дж. «История арабской музыки»; Еолян И.Р. «Традиционная музыка Арабского Востока»; Тума Х.Х. «Арабская музыка» и т.д.

В Азербайджане в области фольклорной музыки как в историческом плане, так и в теоретическом, проделана большая работа со стороны Сеидовой С. «Древняя Азербайджанская обрядовая музыка» и «Азербайджанская народно-профессиональная музыка»; Фархадовой С. «Обрядовая музыка Азербайджана»; Зохрабова Р. «Азербайджанские теснифы» и «Мугам»; Абдуллазаде Г. «Музыка, человек, общество»; Бабаева Э. «Традиционная музыка»; Сафаровой З. «Абдулгадир Марагаи» и «Живые традиции»; Имрани Р. «История мугама» и «Мугам начинается с Шумерского периода»; Абдуллаевой С. «Народный музыкальный инструментарий Азербайджана» и т.д.

**Новизна исследования.** Впервые делается попытка изучить фольклорную музыку Иордании в свадебном обряде, имеющую широкие исследовательские возможности, раскрывающиеся в:

- а) тематическом многообразии сюжетной линии;
- б) жанровом охвате обряда;
- в) особенностях формообразования;
- г) танцевально-ритмических основах;
- д) вокальном, вокально-инструментальном сопровождении;
- е) театрализованных действиях обряда;
- ж) своеобразии синкретического начала

Впервые в синкретической форме рассматривается свадебный обряд, с которым связаны многие песенные, вокальные и вокально-инструментальные, танцевальные и театрализованные жанры Иордании, охватывающей любовную патриотическую, трудовую, сатирическую тематику.

Впервые, сделана попытка классификации свадебного цикла в его поэтапном становлении и системного осмысления всего обряда, а также сравнительного анализа свадебных обрядов Палестины и Азербайджана, в первом случае как с соседней страной, во втором случае как с республикой, имеющей общие культурные и религиозные традиции.

Диссертация по существу является первой работой, как в зарубежной, так и в отечественной литературе, где в полной мере раскрывается весь процесс свадебного обряда Иордании, включая этапы свадебного цикла, их жанровое отражение в музыкально-зрелищном содержании и формы всего обряда.

**Цель и задачи.** Поставленные проблемы определили цель исследования – охватить все этапы свадебного обряда в виде «событийности» характера в жанровом отражении музыкального фольклора культурных традиций Иордании на основе древних бедуинских и рифийских песнопений, инструментального и вокально-инструментального сопровождения, в танцевально-ритмической и театрализованной форме.

Наряду с этим, целью работы является сравнительный анализ этапов свадебного обряда с соседней с Иорданией страной – Палестиной, а также

Азербайджаном, как одной из стран, имеющих много общего в региональном (Восток), культурно-духовном и религиозном плане.

В связи с этим выдвигаются следующий ряд задач исторического, этнографического, теоретического характера в области музыкальной фольклористики Иордании:

- раскрытие исторических и этнических корней песнопений кочевых и оседлых племен в виде бедуинских и рифийских песен;

- расшифровка и анализ музыкальной формы и поэтического содержания фольклорных песенных образцов, собранных со всех регионов Иордании;

- раскрытие роли и значения свадебного обряда в контексте целостного представления и жанрового отражения в фольклорном музыкальном творчестве;

- раскрытие формирующих и формообразующих моментов свадебного процесса с элементами танцевальности, инструментального сопровождения и театральных действий;

- сравнительный анализ свадебных традиций Палестины и Азербайджана;

- рассмотрение патриотической тематики, широко использующиеся в процессе свадебного обряда, и пути его развития в творчестве современных композиторов Иордании.

- выяснение роли инструментов и инструментального сопровождения в свадебном обряде и создание полной картины музыкального инструментария Иордании в контексте общеарабской и арабской музыкальной культуры.

- развернутая танцевально-ритмическая характеристика традиционных танцев «Аддабках», «Аджофийех», «Ассамер» и «Хабль муадда'», входящих в цикл свадебного обряда и сопровождающих весь ход торжества.

**Метод и методология.** Научное осуществление данного труда опиралось на исторический и этнографический метод исследования, с применением сравнительного и сопоставительного анализа. Исходя из положения: единичное из общего и обобщение единичного - исследование выработало определенную методологию, идущую индуктивным и дедуктивным путями. Взгляд на историю и возрождение музыкальных культурных традиций Иордании в контексте общеарабской культуры, явились определяющим процессом, имеющим «ценностное» значение.

Изучение духовного наследия, выраженное в фольклорной музыке Иордании, в частности свадебных обрядах, дает представление о преемственности традиций. А в свою очередь преемственность и новации, отражаются в виде культурных ценностей в музыкальном искусстве Иордании, как части Арабского мира и как самостоятельной культуры.

В диссертационной работе в процессе всего исследования автор опирается на все вышеизложенные положения методов научного исследования, с практическим применением оригинальных музыкальных образцов в песенно-танцевальном и вокально-инструментальном жанре свадебного обряда.

**Объектом исследования** явился полный цикл обряда иорданской свадьбы, во всех его этапах и жанрового отражения песенного творчества, танцевально-ритмических, вокально-инструментальных и театрализованных действий.

**Фактический материал** исследования собран, расшифрован и анализирован соискателем из уст музыкальных информаторов, проживающих по всей территории Иордании и, имеющих возрастную ценз от 30-ти до 90 лет.

**Практическая значимость работы** заключается в том, что, материал диссертации, выводы и результаты исследования могут быть использованы как вспомогательная литература, в преподавании соответствующих тем, по истории музыки Иордании и истории фольклорной музыки Иордании. В

музыкальных вузах зарубежных стран, применимы к преподаванию по предмету «Музыка стран Востока» в разделе - Иордания.

Диссертация может явиться методическим руководством при подготовке к лекциям и семинарам по музыкальной фольклористике в музыкально-просветительских организациях и высших учебных заведениях.

**Апробация.** Диссертационная работа была обсуждена на заседаниях кафедры «Истории музыки», «Истории и теории Азербайджанской народной музыки» и научной лаборатории «Восстановление и реконструкция азербайджанских народных инструментов» Бакинской Музыкальной Академии.

Результаты исследования легли в основу тезисов и статей опубликованных в 1999-2001 гг., а также в виде доклада на VI и VII республиканских конференциях молодых ученых и аспирантов Азербайджана и IV научной республиканской конференции по «Проблемам исследования азербайджанской национальной музыки».

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, двух глав включающих пять параграфов, заключения и библиографии.

## ГЛАВА I. ПЕСЕННЫЙ ЖАНР – ОСНОВА МУЗЫКИ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ ИОРДАНИИ

### § 1.1. Бедуинские и рифийские песнопения – как основа музыкального искусства Иордании

Формирование музыки арабо-язычных народов населявших в различные исторические периоды Ближний и Средний Восток, Северную Африку и Юго-Западную Европу, восходит к концу II тысячелетия, до н.э., т.е. к эпохе древних цивилизаций (египетской, шумерской, вавилонской, ассирийской и др.) существовавших на современной территории арабских стран.

Возраст арабской музыки насчитывается с момента расселения арабов на Аравийском полуострове, ставшим очагом арабской культуры, в целом. Ранний арабский период – Джахилия в истории именуется «бедуинским», которому присущи все признаки кочевой культуры, включая и музыкальную. Музыка сопровождала все ритуальные действия и оставила отпечатки на музыкально-поэтических формах – касыда (любовно-поэтическая музыка) и разных песенных жанрах. В те времена «широко были распространены эпические сказания, восхвалявшие доблесть предков-героев, а также песенные жанры: марса, или марсийа (заплачка, траурная элегия), маратхи (похоронная песня), сар (песня мести), урджуза (вызов на защиту Родины), хиджа (сатира), мадх (хвала), худа' (караванная песня погонщиков верблюдов), хабаб (песни конников) и др. В северных районах (Ливан, Сирия, Палестина, Иордания, Ирак) был популярен жанр атаба (жалоба) – песенный диалог, построенный на чередовании эмоциональных сольных речитативах и коротких ответов». (65, с. 183) Говоря словами С.Сеидовой «У древних народов пение сопровождало все события и стороны жизни». (108, с. 3)

Начиная с VI-VII вв. двор халифов династии Омейядов «Умауйун» (661-750 гг.) и особенно в эпоху Аббасидов «абасийун» (750-847 гг.) музы-

ка завоевывает прочное место в повседневной городской и сельской жизни. Хотя ислам официально и отвергал принципы христианской художественной образности, но на разных этапах правления халифата отношение к музыке было неодинаковым как к одному из запрещенных Кораном удовольствий. Коран сыграл большую роль в усовершенствовании высокого поэтического слога арабской литературы. И не только арабской, «Коран как образец высокого художественного совершенства, имел большое влияние на культуру мусульманского мира. Он воздействовал не только на формирование арабского языка и укреплению правил стилистики, а также литература созданная на языке других народов, не оставалась в стороне от огромного влияния Корана.» (108, с. 18) Начиная с эпохи Аббасидов, музыка завоевывает при дворе Дамаска и Багдада, в виде классического музыкального стиля, прочное место. Соответственно со временем и потребностями культуры того времени формируются музыкально-вокальные и поэтические жанры. «Среди видов этой музыки – таксим (сольный инструментальный) и лайяли (сольный вокальный жанр импровизационного характера). Зарождаются и музыкальные формы, связанные с религиозно-мусульманским культом: речитация (с IX в. распевание) сур (глав) Корана (без инструментального сопровождения и без хора); адан (призыв к молитве); маулид (музыкальное повествование о рождении пророка Мухаммеда, исполняется респонсорно певцом-солистом и хоровой группой, поющей в унисон); мадих (поэма-славление пророка, обычно с сопровождением барабанов); музыка мистической церемонии суфийских братств – зикр (букв. – поминовение; включает пение, речитацию, инструментальную игру), шиитской мистерии тазийе (первоначально церемония оплакивания, с XVI-XVII вв. – процессии-представления сопровождающиеся песнопения под звуки тарелок); с XVIII – начало XIX вв. – театрализованные музыкальные представления).» (65, с. 36)

Конец XIII века и начало XIV века ознаменуются ослаблением и упадком арабского халифата и господством османского «отманийун» периода вплоть до начала XX века. Процесс же распада единой арабской культуры на самостоятельно национальные культуры приходится к концу XIX и началу XX веков. В этом контексте Иордания – расположенная на святой земле, отличающейся духовным богатством, учеными и знаменитыми людьми, также представляет собой очаг древней культуры и многовековых традиций тесно связанная единой арабской культурой.

Иордания провозгласила себя как самостоятельная страна в 1921 году и была официально названа «Имарат Шарг Аль-Ардон». С этого момента начинается процесс становления и развития музыкальной культуры Иордании.

Как выходцы из одной единой арабской культуры на Иорданию оказывает большое влияние культура соседних, пограничных стран, таких как Сирия и Палестина. Палестина же в социальной и культурной жизни Иордании, в связи с политическими событиями и войны между Израилем и Палестины, потери своих территориальных земель и временного поселения на территории Иордании, сыграла определенную роль, в плане интеграции и взаимовлияния. В данном случае, говоря о музыкальном искусстве Иордании, приходится делать параллели с музыкальным искусством Палестины.

Исследование традиционной музыки Иордании, из выше изложенного становится ясно, что в обязательном порядке связано с общеарабской музыкальной культурой, истоки которой уходят в глубь веков. Носителями этого искусства назывались - шаир (прорицатель, поэт, музыкант), мутриб (певец) – пели, аккомпанируя себе на дафе (бубен) и рабабе. «В каждом арабском племени был свой певец – поэт – «шаир» (араб. «вещий») исполнявшиеся им песни остались пророческими». (2, с. 75)

Очевидно, традицию именно такого рода выступлений имел в виду ал-Джахиз, когда писал что арабское красноречие в отличие от персидского «носит спонтанный, импровизационный характер» как бы являясь результатом глубокого вдохновения. Оно порождается без усилий и глубокого исследования, без раздумий и посторонней помощи,... как только он (оратор, поэт) сосредоточивается на теме своей речи, слова и образы как бы сами по себе срываются с его уст». (54, с. 101)

Потребность к духовно-религиозному самовыражению присуще любому обществу. Обращение же путем музыки, как одной из самых духовных видов искусства, предписывалось божественное происхождение. Не случаен тот факт, что первые музыкально-эстетические теории сложились на Ближнем Востоке именно под влиянием религиозных верований. Хотя Бруно Вольтер отмечает что, «путь, к глубокому самопознанию и раскрытию окружающего мира, к которому человеческий гений пришел благодаря подъему музыки до высочайших вершин выразительности, лежал через постепенное высвобождение от религиозного мирозерцания», - сам же пророк Мухаммед, взывая к Аллаху, говорил: «О, Аллах, дай, нам увидеть вещи такими, какие они есть». Тем самым, подчеркивая значительность и прогрессивность исламской религии.

Даже культивируемые мусульманским духовенством жанры религиозной музыки, также, как адхан (у арабов) или азан (у тюрков), чтение Корана в стиле «садж» испытывали на себе влияние светской музыки (альхан аль-гина и Худа').

Как видно из выше изложенного, ранний ислам фактически не возложил ни единого существенного запрета на музыкальное искусство. Напротив, с самого начала своего возникновения мусульманская религия культивировала различные жанры музыкального искусства: чтение Корана и призыв к салату, ритуальной молитве: светскую музыку и музыку, которую суфий использовали для достижения состояния экстаза. «Музыка сыграла

значительную роль в обрядах мусульманских мистиков-суфиев. Ибн-аль-Араби, Абу-ль-Хусейн ад-Даррадж и другие мусульманские мистики утверждали, что музыка способствует созерцанию истины, то есть бога». (71, с. 21)

Жанры древнего песнопения складывались соответственно образу жизни, климатических условий и географических расположений. В арабской музыке, в основном бытовало, два вида песнопений: ранний бедуинский – это жанр кочевых племен, музыка которых отличается небольшим интервальным охватом звуков, интонационной распевностью, сосредоточенностью и самоуглубленностью в такт раскачивающего ритма движущихся верблюдов. Песня в этом жанре отражает жизнь, характер поведения и традиции араба-бедуина в Сахаре. По духу они очень близки с песнями соседних стран – «Билад Аш-шам» (Сирия, Иордания, Палестина, Ирак и Ливан) и даже Африки. Характер и содержание этой музыки отражает характер знойной, бескрайней Сахары и тот образ жизни и те события, которые происходят в каждодневной жизни кочевых племен – путешествия с места на место, межкочевые усобицы, свадебные торжества, любовь, рождение и смерть. Музыка этого жанра скорее носила медитативный характер эпически-повествовательного и любовно-лирического содержания, которые передавались путем опевания небольшого количества звуков без мелизмов, но с широкими протяжными закруглениями в конце предложения мелодии.

Второй вид песнопений – рифийский – жанр оседлых племен, людей занимающихся устройством жилья, скотоводством и посевом земли. Этот жанр в тематическом плане более разносторонен. Здесь кроме любовной лирики и эпических сказаний присутствуют и разные трудовые, сатирические, патриотические и юмористические песни. В обрядовых процессах (свадьба, похороны) эти два вида песнопений (бедуинский и рифийский) не имеет четко выраженных жанровых различий в плане кочевых и оседлых, и переплетаются между собой. Исходя из этого, Иорданская тради-

ционная музыка предстает как очень богатая и разнообразная часть арабского музыкального фольклора. Эти народные песни (песнопения) также можно разделить на два вида:

1. Бедуинские песни.

2. Рифийские песни.

Рассмотрим виды бедуинских песен:

1. Аль-Гасид.

2. Аль-Хджени.

3. Аль-Худа'.

4. Аль-Хад.

Углубимся в предметное определение народной музыки в рамках традиционной. В музыкальной энциклопедии подчеркивается, что народная музыка – неотъемлемая часть художественного народного творчества (фольклора), существующего, как правило, в устной (бесписьменной) форме и передаваемого лишь исполнительскими традициями.

Традиционность – определяющий признак народной музыки как музыки данной традиции. Художественные традиции ранних общественных формаций исключительно устойчивы, на много веков определяют специфику фольклора. Из различных форм и типов первобытного синкретизма (обрядовые действия, игры и др.) формировались и развились самостоятельные жанры музыкального искусства – песенные инструментально-танцевальные с их последующей интеграцией в эстетические виды творчества. (66, с. 370-371) Это определение лишней раз демонстрирует трудность в изучении достояния народной музыки, тем более до письменного периода, требующего комплексного подхода, систематизации и классификации традиционной музыки. В связи с этим В.С.Виноградов пишет, что народная песня определяется через единство текста (тематики и поэтики) мелодии, композиционной структуры, социальной функции, времени, места и характера исполнения. Жанры народной музыки складывались

веками в зависимости от разнообразия социально-бытовых функций народной музыки: связанных с экономико-географическими и социально-психологическими особенностями формирования этнической общности. Соответственно, к функциям народной музыки относятся песенные циклы, отражающие основные этапы жизненного цикла индивида (рождение, детство, свадьба, похороны) и трудовые циклы (песни – «рабочие, обрядовые, праздничные»). (24, с. 98) Песня, скорее всего в закодированной форме содержит в себе историческую картину событий прошлых веков и является самым распространенным жанром вокальной музыки. В зависимости от словесного и музыкального содержания можно воссоздать жанровую классификацию песни по признакам: кочевого, оседлого, любовно-лирического, сатирического, героического, и конечно трудового. Во всех случаях музыкальный жанр песни и его форма в обязательном порядке связаны со структурой и содержанием слов песни, т.е. поэтического текста. (21, с. 67) Следовательно, старинные бедуинские и рифийские песнопения играют особо важную роль в музыкальной фольклористике Иордании, без освещения которых разговор о традиционной музыке был бы беспредметным.

Классификация бедуинских песен начинается с Аль-Гасид.

Происхождение этого слова от «Аль-Гасидах»- это поэтически-эпический вид песнопения, в исполнении шаира, в сопровождении рабаба,<sup>2</sup> который можно встретить и в других арабских странах и даже в Африке. Мугари Бухари в своем исследовании пишет: «Касыда – монотематическая ода с ярким образным содержанием, относящаяся к классической поэзии арабов. У бедуинов это простая, двухчастная песня – поэма (речитатив и мелодия). Она исполняется под аккомпанемент ударных инструментов. Более поздняя религиозная разновидность включает также танец и пантомиму. В нас-

---

<sup>2</sup> Рабаб - обозначение различных типов струнных щипковых и смычковых инструментов на Ближнем Востоке. Распространен в разнообразных модификациях в арабских странах. Родственен с инструментами гиджаз и кеманча.

тоящее время созданы и современные варианты жанра». (19, с. 14) Некоторые касиды шаир начинает с восхваления пророка Мухаммеда, окружающие же в куплетной форме ему подпевают. Это распевно-эпический жанр, исполняющийся в манере речитативного песнопения на разные исторические сюжеты и события. Обычно музыку и слова касиды сочиняет сам певец - «шаир». По характеру эти песни поются в медленном темпе, то есть более медленнее чем другие жанры бедуинской песни. То есть, мелодия является как бы носителем словесного содержания касиды. Фаруг Хасан Аммар в своем исследовании пишет: «В касиде небольшой унисонный мужской хор, открывая форму, приобретает значение метрически четкого остигатного мелодического построения типа рефрена. За ним следует свободная импровизация певца-солиста. Солист и хор неоднократно чередуются». (13, с. 167) Интервальное соотношение мелодии характеризуется небольшим количеством звуков, что присуще такому жанру как Гасид. В интонационном плане мелодия охватывает диапазон не более чем в квинту. Эту песню обычно исполняют на именитых вечерах в имении шейха.

Обратимся к одной из песен «Хала халабак я хала» (дословно «Добро пожаловать!»), написанной в жанре Аль-Гасид.



(1)

*записано от мужского коллектива деревни Аль-Мазар в 1997 году<sup>3</sup>*

Песня написана в ладе «бят ре», в форме куплета – А+А. В основу которой ложится героическая история с призывами помощи и любви к Богу. В некоторых песнях подобного типа воспеваются красота природы и девушки.

<sup>3</sup> Все мелодии указанные в диссертации записаны и расшифрованы автором – Аль-Шурманом Али.

Выше указанный музыкальный пример состоит из единой интонационной модели, т.е. мелодия здесь движется на основе одного интонационного круга, состоящего из четырех звуков. Исполнение этой песни сопровождается раскачивающим в такт движением танца «Ассамер» в свадебном этапе Ат-таалиль.

Вторая песня «Мбарих аль-эйни ма намат» (дословно «Вчера глаза не закрылись») в жанре «Аль-Хджени» также относится к категории бедуинских песен. По литературному образу Аль-Хджени в своем прототипе означает Аль-Хаджин – сын верблюда. Это название берет свое начало от размеренного широко и тяжело ступающего шага, отражающее мелодико-ритмический характер и поэтическое содержание песни. Характеризуя эту песню, исследователь Гауанмих Мухаммед пишет (127, с. 24), что каждое предложение песни имеет одинаковые окончания слога. Предполагается совместное, либо сольное пение, в том случае если человек на верблюде находится в Сахаре и это песня может облегчить трудности путешествия и лишения. По своему жанру и литературному образу Аль-Хджени очень схоже с Аль-Гасид. Здесь также как и в жанре Аль-Гасид песня охватывает диапазон интервала состоящего из небольшого количества звуков широкого эпического характера. В интонационном плане на основе нескольких звуков в импровизированной манере песня звучит в исполнительской версии. Приведем пример песни «Мбарих альэйни ма намат» в жанре Аль-Хджени.



(2)

*записано от Умм Ахмед в деревне Аль-Мазар в 1997 году (1932/65 лет)<sup>4</sup>*

Песня написана в ладе «баят ре», в форме куплета А+А, поется в свадебном этапе Ат-таалиль.

<sup>4</sup> Цифры указанные в скобках обозначают годы рождения и возраст в момент встречи.

В выше указанном примере выражение музыкальной мысли проявляется путем повторяющихся интонаций, при малом количестве звуков. Повторяющиеся музыкальные интонации разрастаются до масштабов музыкальной мысли, что позволяет утверждать, что в бедуинских песнях, репризность, вариантность и импровизационность играет определяющую и ведущую роль. Исполнитель же этих песен, становится как бы соавтором, создателем песни. Так как песня возникает, развивается и, наконец, получает свое логическое решение в рамках фантазии и интуиции исполнителя. «Исполнители становятся так же композиторами, так как исполнение музыки, интерпретация музыки (песни) получает своей музыкальный рисунок при помощи фантазии исполнителя» (84, с. 284). Аль-Худа' - на арабском языке означает «отправлять» или «посылать». Песни в жанре «Аль-Худа'» поются погонщиками верблюдов, в момент боя между двумя враждующими племенами. Звучит эта песня как приказ или призыв к бою. В случае победы это песня поется особо энергично и быстро. Приведем пример песни «Хаббат аннар» (дословно «Взрыв огня») в жанре «Аль-Худа'».



(3)

*записано от Фариз Слимман в деревне Аль-Манилийех в 1997 году (1942/55 лет)*

Песня написана в ладе «сига», форме куплета А+А. Песня исполняется также в свадебном этапе Ат-таалиль. На основе данного примера, можно судить о героическом характере песни, в плане внутренней и внешней психологической подготовки не только к бою но и последующему моменту после боя.

Как и все бедуинские песни, песня «Хаббат аннар» в жанре «Аль-Худа'» имеет свою образную основу. Именно на основе данного образа в виде воинственного клича – собрать все верблюды и ринуться в защиту Родины - развивается сюжетная линия песни. Эта особенность придает мелодии

(согласно образному содержанию) сюжетную театрализованность. Естественно, каждая песня обязана своим рождением тому или иному образному содержанию, которое и составляет основу народно-фольклорного творчества.

Музыкальный материал имеет в своей основе небольшой интонационный отрывок. Необходимо отметить, что интонационное пространство ограничивается пределами квинтового интервала. Но, несмотря на небольшую интонационную структуру, исполнители этой песни поют, повторяя, вариантно развивая, главную тематическую основу. Некоторые песни начинаются за тактом.

Аль-Хад – (дословно «угроза об отомщении» или «предупреждение о нападении»), это также широко распространенный бедуинский жанр. Песня «Я йомма шидди мхерати» (дословно «Ей, мама, приготовь мне лошадь») в жанре «Аль-Хад», в противоположность песне в жанре «Аль-Худа'» характеризует образ проигравшего войну. (114, с. 16) Но несмотря на это, они собираются и готовятся снова пойти на защиту Родины, испробовать свои силы и отомстить своему противнику.

Приведем пример песни «Я йомма шидди мхерати» из жанра «Аль-Хад»:



(4)

*записано от Фариз Слимман в деревне Аль-Маниийех в 1998 году (1943/ 55 лет)*

Песня написана в ладе «раст соль», в форме куплета А+А, поется в свадебном этапе Ат-таалиль.

Необходимо отметить, что эта песня на первый взгляд носит траурный характер. Как и все остальные бедуинские песни «Аль-Хад» также содержит своеобразный поэтический сюжет. Согласно этому, героический пафос пронизывает всю образную палитру сюжетной линии, а музыкальный материал построен согласно данному образу. Это песня также имеет куп-

летнюю форму. Исполнитель повторяет куплеты по желанию. В связи с использованием куплетной формы в палестинских песнях Мотасем Хадир Али Адилех подчеркивает:

«Импровизируемые варианты мелодии куплетов чередуются с мелодиями припевов с текстовым повтором последнего полустишия предшествующего куплета. Мелодически не импровизируемому припеву соответствует также постоянный повторяемый текст.

Во многих других жанрах отмечается повторность мелодии куплетов при изменяющемся тексте. К таким песенным жанрам относятся мужские, а также женские лирические песни.

Классификация арабо-палестинских песенных жанров по микроструктурным последовательностям элементов музыкального и поэтического текстов».(6, с. 17-18)

Бедуинские песни являются одним из древних образцов иорданской музыкальной традиции в контексте арабской музыкальной культуры. Наряду с традиционными песнями кочевых племен, начинают бытовать песни оседлых племен – рифийские песни, о жанровых особенностях которых будет дана соответствующая научная характеристика.

Рифийские песни – это широко распространенный жанр в традиционной музыке Иордании. Рифийские песни выражают городской и сельский быт людей, связанный с временем года (календарные обряды), трудовых (посев и сбор урожая), праздничных, свадебных и похоронных обрядов, а также различного рода состязаний, одним словом, выражение полной картины оседлого уклада жизни. Для каждого социального события или национального праздника существуют определенные по тематике песни. Свадебный обряд в жанре бедуинских и рифийских песен занимает центральное место в плане репертуарного и жанрового охвата. Сюда можно причислить все массовые и фольклорные песни, которые бытуют в традиционной музыке Иордании. Когда говорим о рифийских и бедуинских песнях в

большинстве случаев подразумевается свадебный обряд с всеобъемлющим охватом выражающийся в его синкретизме: вокально-инструментальное пение, сопровождающееся с танцами и даже некоторыми театрализованными сценками. Свадьба в Иордании является, одна из особых и наиболее торжественных обрядов. Свадебные песни исполняются, вернее, выбираются для исполнения самим музыкантом в зависимости от местности (город или деревня). Исходя из этого, предпочтение дается либо народным песням или современным массовым.

Рифийские песни отражают эмоциональное восприятие и поведение людей в социальной жизни, как бы отвечая духовным потребностям человека. Но большую роль в этом процессе играют музыканты-исполнители, являющиеся носителями и продолжателями традиционной музыки, присутствующей не только Иордании, но и соседних ей стран. Следовательно, ряд песен в рифийском жанре, также исполняются в других соседних арабских странах.

Следует отметить, что жанровые разновидности классической музыки не имели подобной динамики исторического распространения. Так, жанры устной традиции аль-муашах (вокально-инструментальная), аль-мауаль (вокально-импровизационная форма), аннашид (военно-патриотическая в поэтической форме), аттактука (вокально-инструментальная, массовая песня) известны с VII века и функционируют по сей день. Важно отметить их географическое распространение. Регион, характеризующий в целом общность песенных традиций охватывает Иорданию, Сирию и Ливан. (6, с. 19)

Нижеследующие песни, в зависимости от поэтического содержания и стихотворного слога, первые четыре названия, в своеобразной куплетной форме характеризуются как общеарабские и относятся к жанру рифийских песнопений.

#### 1. Аддаль'она



существует текст, который является логическим завершением мелодической структуры.

Интонационно, мелодия подвержена вариантному повторению. Необходимо подчеркнуть, что исполнители этих мелодий по собственному желанию могут повторять, варьировать и видоизменять. На основе разрастающейся интонации вырисовывается пунктирный ритм, который напоминает о специфической ритмоинтонационной характеристике арабской музыки.

**Зариф А'туль:** - это также входящая в первую четверку видов рифийских песен, распространенных в арабских странах. Здесь допускается совместное исполнение танца мужчин и женщин. В своем труде Мухаммед Гауанмих в книге «Иорданская оухзужа» (127, с. 32), в связи с названием песни «Зариф А'туль», подчеркивает о сравнении слова «зариф» с жирафом в плане грациозности и красоты, а последняя в свою очередь, применима к женской красоте. Эта песня отличается своим синкретизмом, где объединены инструментальное сопровождение и танцы. Встречаются также разные варианты песни, с различными стихами и куплетами.



(6)

*записано от Мустафа аль-Оглах в деревне Аль-Мазар в 2000 году (1958/42 года)*

Песня написана в ладе «раст», в куплетной форме А+А<sub>1</sub>. Песня поется в свадебном этапе Ат-таалиль.

В вышеизложенной мелодической фразе ритмический рисунок в соотношении с мелодической линией играет ведущую роль. Интонационная основа мелодии построена в рамках квинтового интервала, где музыка развивается свободно с элементами вариантного развития. Очень важно отметить, что интонационное разрастание в диапазоне кварты и квинты говорит о наличии четверть тоновых звучаний что присуще восточным ладам.

Название этой песни говорит об образности программности данной музыки. Песня по характеру ритмически равномерна и ямбически выдержана. Соответствует лирическому женскому образу.

Как и все народные песни в бедуинском и рифийском жанре, отличительной чертой которых является импровизационность, так и эта песня по форме вариационно развивается в зависимости от исполнительской версии. Здесь в большей степени себя проявлять творческая индивидуальность исполнителя.

**Аль-Джафра** в ряду рифийских народных песен, также имеет широкое распространение не только в Иордании, но и в других арабских странах. Исследователь Мухаммед Гауанмих, (127, с. 34) углубляясь в название «Аль-Джафра», видит сравнение образа девушки, в художественно-поэтической форме, с грациозной козочкой.

Ниже указанные два варианта написаны в ладе «баят ре», в куплетной форме А+В. Песня поется в свадебном этапе Ат-таалиль.

Интонационная основа мелодии представляет мелодическую структуру песни в диапазоне как квинты. Мелодически-певучее разрастание интонаций происходит не превышая границы пятерых звуков. Мелодической особенностью этой песни являются разного рода межкуpletные попевки,

(7)

*записано от Мустафа аль-Оглах в деревне Аль-Мазар в 2000 году (1958/42 года)*

сопровождающиеся ритмическими телодвижениями.

Особенно ярко выражает себя интонационное варьирование путем инвариантных повторений, с репризными видоизменениями.

В подтверждении этих слов можно дополнить, что вариантность и инвариантные повторы являются отличительной чертой национального песенного творчества. Вариантное изложение музыкального материала, зависит также от текста песен, где интонационно-словесный повтор способствует рождению словесно-ритмической инвариантности.

**Аль-Атаба** и **Аль-Меджана** являются одним из видов рифийских песен, где в отличие от других песнопений здесь танцевальные элементы отсутствуют. Характерной чертой этих песен является их разделение на две части: 1) речитативно-свободная (Аль-Атаба); 2) четко-ритмическая (Аль-Меджана). Предшествует этой песне импровизационно-свободное вступление в форме «мауаль». Аль-Мауаль - это свободная музыкальная форма пения, основанная на определенных мугамных (макам) ладах - Раст, Баят, Хиджаз, Саба. В некоторых случаях возможны отклонения в другие мугамы.

Песня написана в ладе «баят ре» в куплетной форме А+В. Поется в свадебном этапе Ат-таалиль.



(8)

*записано от Мустафа аль-Оглах в деревне Аль-Мазар в 2000 году (1958/42 года)*

Следует отметить, что в арабской музыке существуют девять основных ладов: Аджам, Нахуанд, Раст, Баят, Саб'а, Хиджаз, Корд, Сига, Навасар. Основные тетрахорды их имеют те же названия. (см.: с. 132)

Под арабской теорией лада, подразумевается «макам» и рассматривается только как поступенный звукоряд в пределах октавы, принимающий за тонику первую ступень. В отличие от арабского «макама», азербайджанский «мугам» означает вокальный и вокально-инструментальный жанр в форме мугам-дзастгах. Ладовая система и понятие звукоряда является областью музыкальной теории. В арабской же музыке «макам» - это ладовая основа музыкальной композиции. Фарук Хасан Аммар в своем труде «Ладовые принципы арабской народной музыки» дает нижеследующий обзор основных ладов современной арабской музыки.

Свободная импровизация является ключом восточного понимания музыки. По словам Самха Эль Холи: «она является по-своему свободной и зависит от настроения психологического положения исполнителем в данный момент». (90, с. 187)

В данном случае «Аль-Мауаль» является связующим мостиком между народной и профессиональной музыкой устной традиции.

В этой форме делаются попытки в сторону отработанности музыкально-технической и творческой фантазии музыканта, что говорит о заявке в сторону профессионализма.

**Аллах, Аллах я Джамло** – в этой песне выражается восхищение перед творением Бога, в образе прекрасной девушки.



(9)

*записано от Абу Ахмед в городе Аль-Ромта в 1999 году (1950/49 лет)*

Песня написана в ладе «бят ре», в куплетной форме А+В. Песня поется в свадебном процессе Ат-таалиль.

Выше изложенная мелодия в куплетной форме в виде рефрена повторяется, подчеркивая поклонение перед божественной красотой девушки. Как и во всех песнях, и здесь имеют место элементы варьирования и реп-

ризности. В исполнительской версии мелодия может дополниться разными мелизмами и повторами.

Среди рифийских песен можно проследить и те, которые исполняются сугубо мужским хором, и наоборот.

**Я бу рашидах** – эта песня исполняется и особо отмечается в свадебных обрядах а также на торжественных мероприятиях. Эта песня исполняется только мужчинами, принадлежит только мужскому полу. Здесь исполнение песни, структура песни строится на основе диалога.



(10)

*записано от мужского коллектива в деревне Аль-Мазар в 2000 году*

Песня написана в ладе «бят ля», в форме куплета А+А, сопровождает танец «Аджофийех» на свадебном этапе Ат-таалиль. Здесь танцующая группа делится между собой на две группы. Одна группа поет песню и другая группа отвечает ей теми же словами.

Вся образная драматургия этой песни как бы построена на основе музыкального диалога. Вся это церемония проходит в сопровождении песни то есть, исполнители поют как бы выражают идею песни, одновременно танцуют, выражают все образы текста песни танцами, хореографией. Как мы уже отметили выше что хореография (танец) – это прием выражения и ритмической передачи образов песни при котором связывается вся драматургическая концепция данной песни.

Необходимо отметить что ритмическая основа данной музыки является нестандартной, так как она построена на 7/4. Эта песня исполняется очень подвижно, быстро. Это один из ярких примеров того, что танец предназначен только для мужчин. Хореографическая структура построена на основе четырех движений (четырёх элементов), которые повторяются

до конца песни-пляски. Именно это является образной основой данной музыки и пляски.

В своем исследовании Мотасем Хадер Али Адилех подчеркивает, что «мужской хоромод, П - знак одновременного пения, инструментальной игры и танца, U - знак чередования исполнительских составов «пение-игра-танец» и «игра-танец». Данная формула характерна для жанров мужских песен-хороводов – Аддаль-она, Зариф аттуль, Джафра». (6, с. 16-17) Далее автор дает классификацию женских песен тремя исполнительскими формулами: 1) женское ансамблевое пение в сопровождении женского хоровода и ритма табле – ударного инструмента; 2) женское ансамблевое пение соединяется с сольным женским танцем и ритмом табле; 3) чередование сольного и ансамблевого женского пения и т.д.

К числу песен женского пения относится **Ридаха-Ридаха**. Эта песня более современна, хотя в духе народных песнопений и исполняется во время торжественных событий. По форме она более развита, в отличие от предыдущих песен.



(11)

записано от Абу Лоранс в городе Амман в 1998 году (1937/61 год)

Песня написана в ладе «бят ре», в куплетной форме с припевом:

$$\frac{A}{a+a_1} + \frac{B}{b+b_1}$$

Здесь ярко выраженное музыкально-поэтическое строение с закрепленным текстом, где форма соответствует образу. Как и все рифийские песни, «Ридаха-ридаха» строится в диапазоне квинты. В отличие от традиционных рифийских песен интервальный охват в «Ридаха-ридахе» приходится на сексту, что говорит о его современном происхождении. Мелодия интонационно развита. После каждого нового куплета повторяется припев.

В этой песне нет импровизационных элементов и вариантности. Украшение и мелизмы имеют четверть тоновые звучания, что придают песне особенно восточный колорит. Если эта песня исполняется на свадьбе, то можно допустить ее групповое исполнение с танцами.

Необходимо отметить, что трудовая тематика также занимает важное место в рифийских песнопениях. Песня сопровождает человека в процессе посева и сбора урожая, в построении жилья и т.д. Облегчая процесс труда, создавая атмосферу веселого задора и бодрости, песня начинает приобретать очертания, в плане трудового и календарно-обрядового жанра. Чтобы разделить тяготы труда помощь друзей всегда своевременна, а в песне это выражается в виде подпевания и совместного припева.

Аль-Сабба – это работа (труд) только для мужчин. Они вмешивают цемент с мелкими камнями. Мужчины, замешивая цемент и закладывая строительство дома, затягивали бодрые песни, вдохновляющий и облегчающий процесс их тяжелого труда. Это песня называется «Уалла' аль-батон уалла».



(12)

*записано от Фауз Махмуд в деревне Аль-Мазар в 1998 году (1936/62 года)*

Песня в форме куплета: A+A<sub>1</sub>. Мелодическое построение своеобразно тем, что звуковой охват сосредоточен на двух ритмически пульсирующих нотах на расстоянии малой секунды. Эта пульсирующая мелодия, подстегивающая к синхронным движениям при подъеме и установке крыши дома.

К трудовым песням, связанные с календарными обрядами, относятся также посев и сбор урожая «Аль-Хасидих». Крестьяне как бы подключаются в жизненно важный цикл, связанный как с природой, так и поддержанием своих потребностей. Собирают урожай мужчины и женщины, летом, с раннего утра до вечера, частенько на помощь приходят и соседи.

Этот процесс называется «Аль-онех». В этом случае затягивается песня, придавая работе энергичность и легкость. Получить природные блага и дары, после изнурительного труда – огромная радость, и эту радость разделяет песня. Одной из таких песен является «**Менджалах я менджалах**».



(13)

*записано от Ум Мухаммеда, в деревне Куфр Юба в 1998 году (1933/65 лет)*

Песня написана в форме куплета:А. Мелодия строится на пульсирующей интонации на расстоянии малой секунды. Как и в предыдущем примере, здесь весь интонационный смысл держится на ритмико-мобилизующем начале, способствующем синхронному действию в процессе труда.

Эту песню можно причислить к фольклору трудовых песен, передающий процесс сбора урожая. Сбор урожая это особый торжественный процесс, который люди с особой торжественностью празднуют, с пожеланиями еще большего урожая в следующем году.

Сам процесс сбора урожая приносит большое удовлетворение людям, которых радует результаты своего труда.

В песне говорится об обилии урожая, возводится хвала природе, а главное, выражается благодарность и хвала Всевышнему за те блага, которыми он их одарил.

Эти песни как уже было выше отмечено, относятся к песням воспевающие окружающую природу и человеческий труд. Эту песню можно отнести к трудовому фольклору и одновременно празднованию даров природы, то есть празднику урожая, что как нельзя, кстати, соответствует свадебному настроению гостей.

Процесс труда сопутствующий сбору урожая «Аль-Хасидих» и после сбора урожая «Аль-Бэдар», когда следует еще приложить массу усилий для переработки собранного урожая, отмечены также фольклорными образцами, одним из которых является песня «**Я Азаб Адаррасин**».

В песне рассказывается о крестьянском труде «Аль-Бэдар», где крестьянин занимается процессом размалывания пшеничных зерен «аддар-рас», с помощью животных на досках, производя однообразные, круговоротные движения. Эта работа изнурительная, продолжается с утра до вечера. Для облегчения своего труда крестьянин поет песню «Я Азаб Адарра-син».



(14)

*записано от Фауаз Махмуд в деревне Аль-Мазар в 1998 году (1936/62 года)*

Песня написана в ладе «раст соль», в куплетной форме:

$$\frac{A}{a+a_1} + \frac{B}{a+b}$$

В отличие от двух других трудовых песен мелодия здесь расположена в диапазоне с интервальным охватом на расстоянии квинты. Ритмически более мягкая. Мелодия плавно движется вверх и обратно спускается в исходное положение, воссоздавая картину однообразного движения по кругу.

Трудовые песни в музыкальной традиции Иордании имеют очень древние корни, и относятся к видам рифийских песен. На основе, дошедших до нас фольклорных образцов в жанре бедуинских и рифийских песен некоторые композиторы, начиная с 50-60-х гг. начали создавать оригинальные произведения, где народная музыка начинает приобретать свое профессиональное выражение.

Например, иорданский композитор Йусиф Хашо в 70-80-е гг. создал около 12 симфоний с использованием тем на иорданские народные песни. Характерные для народной песни четверть тоновые звучания, композито-

ром были упразднены. Взамен композитор в своих произведениях обращается к темперированному европейскому музыкальному строю. В противоположность ему, другой иорданский композитор, доктор Абд Аль-Хамид Хамам, четверть тоновую систему успешно использовал в своих произведениях, тем самым сохраняя первозданность иорданских народных песен, превратив их, как бы в свое основное содержание, то есть лейт-мотив всего творчества. При этом он пользовался европейской системой нотации, методами гармонического и полифонического склада письма, путем приемов имитационных оборотов.

Исходя из выше изложенного, можно прийти к следующим выводам:

- Иорданская народная музыка неотъемлемая часть общеарабской музыкальной культуры;
- Традиционная музыка в жанре бедуинских и рифийских песен распространяется на музыкальную культуру Иордании.
- Наряду с этим формируются образцы музыкальных традиций присущие Иордании.

## **§ 1.2. Песни в цикле свадебного обряда Иордании**

Свадебная музыка занимает большое место в обрядовых традициях Иордании, являясь неотъемлемой частью всего свадебного процесса. Процесс свадебного обряда перекликается с общеарабскими свадебными традициями. Свадебная музыка Иордании имеет свои отличительные черты, в плане яркой образности, театральности и пантомимы, разнообразия песенных мотивов и мелодий, сюжетов и жанров, а также церемониальных последовательностей.

В Иордании, в процессе проведения свадебного обряда, музыка занимает главенствующее место. Вместе с тем музыка здесь носит несколько прикладной характер, использование которой связано со зрелищно-танце-

вальными, т.е. театрализованными элементами. Репертуарный же спектр очень широк, в плане жанрового охвата, куда входят и героико-патриотические песни, песни эпическо-повествовательного склада, любовно-лирические, сатирические, трудовые и даже песни говорящие о тяжелой людской судьбе и доле. Танцевальность в основном сопутствует всем песням в процессе свадебного обряда. Следует отметить, что исполнение танцев или песен на свадьбах Иордании, приобретает, как бы театрально-демонстрационный характер, т.е. здесь исполнители демонстрируют все свои творческие возможности и это превращается в характер музыкального преподнесения и посвящения в честь жениха и невесты.

Различия в регионах, отражаются и на характере музыкальных танцев и песен, истоки которых уходят в глубокую древность. Например, Восточной Аравии присущи танцы и песни более лиричного характера. Свадьбы же Иордании ощутимо отличаются своим темпераментом, яркой зрелищностью, танцевальностью и коллективно-хоровым сопровождением всего свадебного процесса. Ритмическая игра ударных и пронзительное звучание духовых инструментов приносят в свадебный процесс яркость и праздничную неповторимость. Музыкальные номера в красочной форме сменяют друг друга, в виде свадебных песен и танцев. Свадебные песни представляют собой, как бы творческое состязание, где виртуозность исполнения и знания музыки ставятся во главу угла.

В свадебно-песенном репертуаре, наряду с веселыми, юмористическими, и любовными песнями, в Иордании исполняются также песни посвященные Родине, мужеству и героизму. Песни на любовную тематику перемежаются с музыкально-поэтическими и эпическими сказаниями. Все это находит свое словесное выражение в основе музыкального творчества Иордании. Благодаря этому, свадебные песни не воспринимаются в жанровом отношении, как неизменные и застывшие. Они лиричны и поэтичны

по своей природе, что является их изначальным генетическим свойством, с последующим поэтапным синкретическим жанровым становлением.

На свадьбе песню и танец, зачастую трудно разделить друг от друга: поют, пританцовывая, танцуют, подпевая. Отсюда большинство свадебных песен имеет ярко выраженную танцевальную основу. Причем не всегда танцевальное начало составляет его второй план. Мелодическое развитие некоторых напевов подчинено закономерностям идущим больше от танцевальной музыки, нежели песенной. Обратимся к истории. Иорданский фольклорист Абу Рруб Тауфиг в своем исследовании «Проблемы по изучению Иорданского фольклора» (116, с. 209) отмечает, что в начале прошлого века свадебные обряды имели отличия, в зависимости от места проведения свадьбы - в городе или в деревне, т.е. оседлые или кочевые. Но во всех случаях, эти песни и танцы очень характерны для проведения свадебного обряда и даже в некоторых моментах они схожи друг с другом, как в Иордании, так и в Палестине. Иордания расположена на восточном берегу реки Иордания, Палестина же ее западный берег. Обратимся к самому обряду, беря за основу сравнительный анализ двух соседних стран – Иордании и Палестина.

По классификации песенных жанров палестинской свадьбы Мотасема Хадера Али Адилеха дается следующее объяснение: «... географическое распространение народно-песенных жанров в Палестине отмечается встречными, «миграционными» процессами – более раннее бедуинское влияние с Юга на Север сменились более поздним «миграционным» процессом движения жанров с Севера в Центральную и Южную части Палестины.

Классификацию песенных жанров по их местоположению в свадебном обряде отражает хронологическую последовательность жанров иорданской свадьбы, которая может варьироваться внутри каждого этапа свадебного

обряда. При этом одни жанры – обязательны, другие – желательны, а ряд жанров может опускаться». (6, с. 12-13)

Так, возможна следующая последовательность и этапы свадебного обряда в Палестине:

1. «Аттольбе» - договор сторон (семей-родов) о предстоящем браке;
2. «Акд аздауадж» - брачный контракт;
3. «Ляяли атт'алила» - день (дни) предшествующие основному (последнему) дню свадьбы;
4. «Ал-хэнна» - вечер (ночь) накануне последнего дня свадьбы (обряд окрашивания невесты хной);
5. «Хаммам аль-арсан» - купание жениха и невесты;
6. «Азаффа» - жених приводит невесту в свой дом;
7. «Аджальбуе» - после ухода мужчин, жених с невестой остается с женщинами дома жениха». (6, с. 9)

А в Иордании в следующем порядке:

1. Аль-хутубах – договор сторон (семей-родов) о предстоящем браке;
2. Аль-Фатиха – чтение первой суры Корана как словесный договор и благословение;
3. Аль-Джаха – сватание невесты авторитетными людьми;
4. Акд аздауадж – брачный контракт;
5. Атт'алил – день (дни - от 3-х до 7-и ) предшествующие основному дню свадьбы;
6. Аль-хинна – вечер (ночь) накануне последнего вечера (ночи) свадьбы (обряд окрашивания невесты и жениха хной) отдельно;
7. Хаммам ал-арис – купание жениха;
8. Азаффе - приход невесты в дом жениха;
9. Аль-духле - вхождение жениха в покои невесты.

Рассмотрим более подробно этапы свадебного обряда:

С названием «Аль-Хутуба» связан приход матери и сестер жениха для знакомства с родителями девушки и как бы для зондирования почвы о дальнейших брачных переговорах;

«Аль-Джаха» - уважаемые и авторитетные люди в присутствии жениха и его родственников отправляются к отцу невесты просить ее руки, и одновременно договорится о количестве драгоценных подарков и денежного выкупа;

«Аль-Фатиха» - это чтение первой суры с Корана благословляющий процесс брачных переговоров. Читают эту суру родственники двух сторон;

«Аль-Агд» или «Аль-Китаб» это официальное объявление шейхом брачного договора;

«Аль-Тааллил» - вечера предшествующие основному дню свадьбы;

«Аль-Хинна» - вечер перед свадьбой когда происходит обряд помазывания невесты хной. Обряд помазывания хной проводит каждый у себя в доме (жених и невеста) в отдельности;

«Хамам аль-арис» - купание жениха в обществе друзей;

«Аззаффе» - это торжественный процесс вхождения невесты в дом жениха в сопровождении родственников, друзей и подруг;

«Аддухле» - вхождение жениха в покои невесты в сопровождении его друзей.

В зависимости от социального положения и материального достатка невесте преподносятся ценные подарки в виде золотых изделий и денег. До дня «изаффе» выплачивается определенная заранее договоренная сумма денег – «махр». Впоследствии домашний обиход – мебель и т.д. приобретается мужем. Подарки преподносятся на обручение – хутуба вместе со сладостями, которые раздают присутствующим и гостям. На второй день после свадьбы невесте преподносят подарки в виде разных вещей. Из слов фольклориста Абу Рруб Тауфига свадьба длилась шесть, семь ночей, предсвадебные дни называются «Таалил».

Первый этап «Таалил» начинается с исполнения на уде в виде соло импровизационного музыкального номера «Тагасим» (жанр сквозного развития). Его вокальный двойник – это «Мауаль». Следом за этим звучит «Муашахат Андалусиих» в сопровождении подпевающих ему гостей.

Второй этап – это исполнение общерабской традиционной музыка «лаяли и Адуар». Параллельно с этим исполняются разные виды мауали в свободной, импровизационной форме «мауаль».<sup>5</sup>

Подходя к третьему этапу, начинают петь традиционные, широко распространенные и сочиненные песни разных арабских стран, которые были популярны в 40-60 гг.

Четвертый и последний этап свадебного обряда отличается юмористическими песнями и танцами, а также сатирическими куплетами, вошедшие в историю в лице Хикмета аль-Халили, Абу Идриса, Мурада аль-Курды, Абдуллаха аль-Гисаса, Галеба аль-Хатиба. В последний день происходит заключительный процесс «Азаффе» - вхождение невесты в дом жениха в сопровождении родственников, друзей и подруг с песнями и танцами.

Церемония проведения свадебного обряда, в особенности его музыкально-развлекательной стороны, на современном этапе приобретает свои новые коррективы в плане репертуара, подбора музыкальных номеров и театрально-зрелищных сценок. Например, на современном этапе художественно-музыкальное оформление свадьбы происходит таким образом:

Первый этап – вечера предшествующие основному свадебному дню, начинаются с мужского танца в жанре «Аддабках». Жанр «Аддабках» отдаленно напоминает старый арабский жанр «нуба», впоследствии развившееся в европейскую «сюиту».<sup>6</sup> Виды танцевальных песен исполня-

---

<sup>5</sup> Мауаль – существуют разные «мауали» в зависимости от ладово-интонационных построений – Египетская мауаль, Багдадская мауаль, Ливанская мауаль.

<sup>6</sup> См.: Интересно отметить что, «сюиты» как старо-арабский жанр «нуба» имели влияние и на формирование азербайджанской, профессиональной музыки устной традиции «Мугам-дастгах». В своем исследовании «Азербайджанские теснифы», Р.Зохрабов пишет: «Мугам дастгах – многочастное произведение сюитного склада, в котором части, непрерывно следующих друг за другом, связаны единством ладово-интонационного развития». (39, с. 3)

емых в жанре «Аддабках», к примеру, могут быть подобраны в следующем порядке - «Аддальона», «Зариф Аттуль» и «Джафра» с незакрепленным текстом. Эти музыкальные номера звучат в сопровождении ударного инструмента «табла», духового инструмента «шаббаба» и волынки «Аль-гирбе».

Второй этап – при участии народных певцов и современных музыкальных групп исполняются современные арабские песни «Аль-агани аддарижах» с закрепленным текстом.

Третий этап – возобновляются мужские танцы в жанре «Аддабках» с добавлением танцев «Аджофиййех» и «Ассамер». В сопровождении определенных песен, таких как «Ялли мфариг хэлла», «Хат я галби гата», «Я бу рашидах» и «Хала халабак я хала».

Четвертый этап – этот этап характерен для свадебного обряда «Аль-Хинна». В этом обряде поются специальные лирические песни без танца присущие сугубо процессу помазывания хной. У жениха запекает мужской хор, а у невесты женский. Поются песни такие как - «Охлог я халлаг», «Ям аль-арис», «Я хинна яхдар».

Совершенно верно подходит к определению свадебного обряда С.Фархадова, отмечая, что «из одного только музыкального материала по свадьбам, можно получить достаточно широкое представление почти о всех жанрах народной музыки» (86, с. 80) и естественно, что центральное положение в свадебном цикле как в Азербайджане, так и в Иордании занимает тема любви. В одном случае это материнская любовь или любовь дочери к родительскому дому, в другом случае – любовь сестры к брату, любовь молодых. Кстати, напомним, что любовная музыка представляет самую широкую область.

Обратимся к свадебному обряду Азербайджана, представленной исследователем С.Фархадовой, как объект сравнения с Иорданской свадьбой. В своем исследовании Фархадова освещает свадебный обряд, проводимый в

начале прошлого столетия в Азербайджане. В связи с этим она пишет, что для всех местностей Азербайджана, как и у многих других народов, свадебный сценарий состоит из следующих основных разделов: смотрины, просватанье, обручение, свадьба. (86, с. 74)

«В соответствии с законами мусульманской морали, роль мужчин и женщин в свадебных действиях была строго определена. Каждая из двух сторон, хорошо знавшая свои обязанности, четко выполняла их по ходу свадебной игры.

Шариат, запрещавший девушке появляться в обществе мужчин с открытым лицом, вынуждал жениха довериться выбору родственниц. Поэтому, прослышав о намерении сына жениться, мать и несколько других женщин под каким-либо предлогом навещали рекомендованную им девушку. Если визит их заканчивался благополучно и девушка приходилась по вкусу, то через несколько дней к избраннице отправлялись свахи, в основном из числа представительниц старшего поколения. Но даже при договоренности женщины последнее слово оставалось все же за мужчинами. В момент их сватовства принималось окончательное решение. Согласие родителей невесты выражалось поднесением гостям сладостей. Накануне обручения родственники жениха одаривали невесту нарядами, драгоценностями. В этой церемонии участвовали только женщины. Красиво оформленные подносы со сладостями – «хонча», перевязанные красными лентами, в руках по-праздничному разодетых девушек, их песни и танцы – все это создавало поэтическую атмосферу свадебного действия.

Более впечатляющее зрелище представлял сам обряд обручения. Он справлялся с более широким размахом, часто порознь, как мужчинами, так и женщинами. Специально приглашенные музыканты-певцы, инструменталисты, исполняли приуроченные к этому обряду песни и танцы.

Непосредственно свадебному застолью предшествовали ритуалы «выкройка свадебного платья» и «окрашивание хной», в которых также

участвовали исключительно женщины. Разрезание ткани поручалось одной из молодых. Та непременно жаловалась на «тупость» ножниц, «наточить» их помогал выкуп. Получив его, женщина с пением приступала к делу.

Богатое музыкальное оформление имел обряд «окрашивание хной». За два-три дня до свадьбы подружки невесты с пением и танцами сопровождали ее в комнату, где их ожидала умудренная опытом седовласая женщина. Встречая невесту с поздравлениями и добрыми пожеланиями, она под музыку украшала ее, окрашивая волосы, кисти рук и ступни ног невесты хной. Их примеру следовали все участницы торжества. Те же лица участвовали обычно и в проводах невесты в предсвадебную баню.

Кульминацию цикла составляло свадебное пиршество – «той». Праздновавшегося иной раз (говоря языком сказок) в течение «сорока дней и сорока ночей», оно из семейного праздника превращалось в массовое увеселение, что было особенно характерно для сельских местностей. Свадьба праздновалась вначале в доме невесты, а затем в доме жениха, зачастую отдельно мужчинами и женщинами. В роли распорядительницы женской свадьбы выступала женщина, хорошо знакомая со всеми обычаями свадьбы. Она на протяжении всего торжества руководила действиями невесты, которой надлежало пройти через множество церемоний. При выезде невесты из родительского дома, между приехавший за ней жениховой родней, возглавляемой сестрой жениха и женской группой, представлявшей сторону невесты и руководимой ее сестрой, возникал песенный диалог, в ходе которого они, блистая остроумием и находчивостью, обменивались шутками и репликами.

Получив благословение родителей, выслушав наставления матери, невеста отправлялась в дом жениха. Красочное зрелище представляло само продвижение «свадебного поезда». Центральной фигурой его была невеста. В красном платье, укрытая красной вуалью она шла в окружении девушек, одна из которых несла перед ней зеркало, другие же со свечами в ру-

ках освещали ей дорогу. Весь путь невесты в дом жениха оглашался звуками музыки, веселым гомоном гостей, их громкими возгласами и пальбой из ружей. Так участники свадебного поезда с присущим им южным темпераментом в бурной форме выражали свою радость и довольство.

В доме жениха вновь прибывшим невесте и гостям оказывали восторженный прием. Новобрачную осыпали сладостями и монетами. Девер, обвязывая талию невесты красным поясом, произносил заклинание, завершающееся словами: «Расти семь сыновей и лишь одну невесту - дочь».

Далее свадебное торжество протекало в двух половинах. Одну составляло свадебное застолье женщин, другую – пиршество мужчин. В каждой из них в изобилии звучали музыка, исполняемая специально приглашенными хананде, ашугами, инструменталистами (в большинстве районов в составе зурначей и сазандаров). Мастерски подобранные к случаю стихотворения любовно-лирического содержания составляли основную тематику импровизируемых ими мугамов и дастанов. Помимо собственно обрядовых песен, с традиционным величанием жениха и невесты, на свадьбе звучали и множество других, сходных с ними по настроению напевов. Пение чередовалось с танцами то грациозно-изящными, то огненно-стремительными. В определенный момент вниманием слушателей завладел рассказчик, декламирующий стихи известных поэтов, повествующий о горестях и радостях любви. В некоторых сельских местностях обязательную зрелищную сторону свадебного действия составляли также спортивно-развлекательные игры; состязания конников, стрелков, борцов и т.д. Завершалась свадьба ритуалом снятия вуали с лица невесты.

Такова, в общих чертах картина свадебной игры, более характерная для начала прошлого столетия Азербайджана. (86, с. 75-77)

«Аналогично ритуалам свадьбы, сопровождающие их песни столь же многообразны и разнохарактерны. Разнообразие содержания свадебных песен, при отсутствии постоянной закреплённости напева за одним и тем же

текстом, затрудняют их жанровую классификацию. Поскольку оригинальность напевов может быть понята лишь с учетом их прикладного значения, поэтому и к дифференциации свадебных песен мы подходим с позиции их функциональной роли и практической направленности. В результате такого анализа выявлены следующие разновидности:

а) – песни напутственные, поющиеся матерью невесты, заключающие родительскую любовь и благословение; песни-наставления, исполняемые матерью, свекровью или свахой накануне свадьбы при вступлении невесты в новую семью. Таковы песни «В эту ночь», «Стану жертвой твоей», «Счастливого пути», «Невеста»;

б) – поздравительные песни, исполняемые родственниками и друзьями новобрачных в самые различные моменты свадьбы, и приветственные песни, поющиеся при встрече невесты жениховой родней. Для примера назовем песни «Поздравляем со свадьбой», «Поздравляем», «Украсим хончу», «Сестра, поздравляю со свадьбой» и др. Ко второму типу относятся песни «Пусть пыль поднимется столбом», «Идет невеста, дайте путь», «Добро пожаловать»;

в) – хвалебные песни, воспевающие достоинства жениха и невесты, славящие их родню – «Хвалебная жениху», «Хвалебная невесте» и песни-величания, произносящиеся красоту невесты – «Руки белые у милой». И те, и другие исполняются в основном на свадьбе;

г) – шуточно-игровые песни, исполняемые в момент встречи родных жениха и невесты и по пути к дому жениха. Эти песни «В воде я букашка», «Не бери яблоко невеста», «Пришли за невестой». Некоторые из них принимали форму диалога, в ходе которого обе стороны обменивались шутками иногда безобидными, а иногда и ядовитыми. Проявленные в песнях доброжелательство и одновременно недоверие выражалось в первом случае похвалой, а во втором случае – насмешкой или издевкой в адрес новой родни;

д) – песни ритуальных действий, являющиеся неотъемлемой их частью. Среди них песни «Украсим хной кисти рук», «Песня окрашивания рук хной», «Брата свадебный подарок», «Отправим в баню жениха», «Обвяжем стан невесты» и др. (86, с. 77-78)

Из вышеизложенного становится ясно, что есть много общих точек соприкосновения между обрядами азербайджанской свадьбы и арабской, в частности иорданской.

Если проанализировать иорданские свадебные песни, то можно с уверенностью сказать, что эти песни также очень разнообразные по содержанию, сюжету и музыкальному материалу.

**Уассе Аль-Мидан** – это свадебная песня характерная для свадебного этапа «Аззаффе». В переводе с арабского языка, означает «расширение площади». Эта песня исполняется женщинами в тот момент, когда невеста приходит в сопровождении своих подруг в дом жениха. В содержании песни имеется обращение к отцу жениха. В этой песни говорится о том, что отец должен срочно расширить площадь для веселья и радости.



(15)

*записано от женского коллектива в деревне Аль-Мазар в 1999 году*

Песня написана в ладе «раст фа». Проанализировав музыкальный пример, можно прийти к тому выводу, что музыкальный материал, музыкальный образ характеризуется очень яркими и танцевальными элементами. Судя по ритмическому строению можно отметить, ритмическое своеобразие и синкопность.

Необходимо также отметить, что музыкальный материал построен, именно на основе обращения. Здесь текст подразумевается обращением к отцу. Музыкальные интонации построены и соединены в виде плагальных оборотов.

Мелодическое построение состоит из двух частей. Первая часть состоит из двух фраз, вторая фраза сокращена. Вторая часть состоит также из двух фраз, где вторая фраза вариантно развивает первую фразу. Песня написана в куплетной форме без припева:

$$\frac{A}{a+b} + \frac{B}{a+b_1}$$

Здесь не существует скачков. Мягкое движение интонации, подразумевает образ разговора или обращения. Эта песня носит как бы фанфарный характер. То есть здесь за основу берется обращение и как бы объявление о завершающем дне свадьбы. Именно объявление является целью этой песни.

**Ямхаммим Аль-Ирсан** – эта песня широко распространена в свадебном обряде в виде церемонии посещения бани и процесса купания жениха. Следует сказать, что эта песня очень красочно исполняется на свадьбах в Иордании.

Песня отличается бытовым подготовительным процессом посещения бани в последний свадебный день «Аззаффе». В тексте песни изображается купание жениха друзей. В основу текста этой песни ложится восхваление достоинств жениха. Именно это песня выражает образ жениха и благословение его бракосочетания.

Необходимо отметить определенную характерность этой песни в том плане, что здесь подчеркивается образ опрятности и чистоты жениха. Сюда входит также процесс его стрижки.



(16)

*записано от Зарифа Хаттара в городе Аль-Фхэс в 2000 году (1910/90 лет)*

Песня написана в ладе «сига». Судя по музыкальному примеру можно сказать, что мелодическая линия носит очень веселый и шутливый харак-

тер. Мелодическая структура выражает подвижность музыкальных образов. Под воздействием этих образов мы в яркой форме воспринимаем обрядовость этого процесса, как сценическая передача реально существующих действий посредством песни.

Если внимательно проанализировать мелодическую структуру, то можно заметить, что интонация движется в диапазоне четырех нот, то есть кварты. Именно это придает песне плагальность и ровность. Песня написана в куплетной форме: А+А.

Судя по строению, песня состоит из двух повторяющихся фраз.

**Арисна тах иззафи** – это песня тоже свадебная, очень широко распространена в свадебном обряде. Мелодия строится в ладе «саба ля», состоит из двух частей, вторая часть в точности повторяет первую. Первая часть по диапазону охватывает интервал терции и секунды. Во второй части общее движение звуков происходит в диапазоне кварты. Песня написана в куплетной форме без припева: А+А.

Здесь подразумевается сцена сопровождения жениха домой к невесте и эта церемония проходит очень шумно и весело, при участии друзей. Церемония одновременно сопровождается песнями и прихлопываниями в ладоши. Это очень веселая и громкая по исполнению церемониальная песня.



(17)

*записано от Ум Маджди в городе Аль-Фхэс в 2000 году (1940/60 лет)*

Песня написана в ладе «саба ля». Обращаясь к ритмической основе песни можно отметить, что здесь существует четкое ритмическое разграничение. Момент хлопания в ладоши, как особенность выражает себя в интонации мелодии.

В свадебном обряде ярко прослеживается церемония сопровождения жениха молодыми друзьями. Все друзья жениха после свадьбы препровождают его в дом, где предстоит им жить с невестой, с будущей женой. Этот процесс сопровождается исполнением веселых песен и характерных плясок. Необходимо отметить, что все обрядовые песни сопровождаются танцами и плясками, дополняя друг друга. Это основной принцип свадебного обряда, не только в Иордании, но и на всем Востоке.

Ритмическая основа песни в какой-то мере имеет маршеобразный характер. Сопровождающие жениха друзья, с песней шагая и, приплясывая, направляются в дом жениха.

**Яшжерит эллемун** - это иорданская народная песня, которая также поется на свадьбах, входя в перечень народных песен исполняющихся на свадебных процессах.

Песня написана в ладе «баят соль». Мелодическое построение состоит из двух частей с видоизмененной второй частью. Начинается мелодия с за-такт. Первая часть состоит из двух фраз в виде вопроса и ответа, охватывает расстояние на кварту. Вторая же часть интонационно опеваётся вокруг секунды. Каждые из частей подвержены вариантному развитию.



(18)

*записано от Ум Маджди в город Аль-Фхэс в 2000 году (1940/60 лет)*

В песне описывается природный пейзаж и одновременно подчеркивается восхитительная красота лимонного дерева. Известно, что лимонное дерево обладает изумительной красотой и ароматами лепестков.

Песня в куплетной форме:

$$\frac{A}{a+a_1} + \frac{A}{a+a_1}$$

Эта песня характерна для свадебного этапа «Ат-таалиль».

Рассматривая музыкальный фольклор Иордании, можно на некоторых примерах народной музыки увидеть образцы, воспевающие природную красоту. Воспевание и обращение к природной красоте ярко себя проявляет также и в образцах арабского фольклора. Проанализировав их мелодическую основу можно прийти к выводу, что здесь музыкальная линия отличается плагальностью оборотов и ограничением интервальных скачков. Если внимательно рассмотреть мелодическую линию, то можно конкретно сказать, что здесь музыкальное движение не выходит за пределы квартового интервала. Это встречается в большинстве музыкальных примерах народно-фольклорного творчества.

**Ямин Иауинни** – это очень жалобная и печальная песня. Обращение к Всевышнему подразумевает просьбу о помощи. Песня написана в ладе «баят ре». Состоит из двух частей (A+A<sub>1</sub>) не отнимая друг от друга и интонационно, и ритмической фигурацией, звуки в двух частях идут по секундам с одной терцией в середине каждой части. Песня изложена в диапазоне кварты, ее форма: A+A<sub>1</sub>.

Перевод названия песни «Ямин Иауинни» означает «Кто мне поможет, когда мне тяжело?». То есть в основу песни ложится обращение женщины к Богу с просьбой ей помочь. Следует отметить, что эта песня всецело означает вопрос, то есть вся концепция песни построена именно на обращение к Богу в поисках защиты.

Музыкальный материал насыщен плагальными оборотами, что усугубляет, грустный образ и характер человеческой печали.



(19)

*записано от Фауаз Махмуд в деревне Аль-Мазар в 1998 году (1936/62 года)*

Эта песня характерна для свадебного этапа «Ат-таалиль». В отличие от азербайджанской свадьбы, говоря словами Фархадовой С.Т. в которой «отсутствуют драматические сцены с причитаниями невесты, являющиеся обязательным компонентом свадебного действия у некоторых славянских народов, например; у русских, белорусов и т.д.», (86, с. 74) в иорданской свадьбе также имеют место жалобные песни о своей печали и горькой доли.

На основе данного примера, можно проанализировать интонационную сторону выше изложенной мелодии с позиции выражения музыкальных средств, согласно содержанию песенного текста.

Следует отметить, что в Иорданском музыкальном фольклоре очень много таких примеров, которые дошли до нас в первоизданном виде.

**Инд хайкаль эль Азра** – это песня имеет особые признаки. Одним из этих признаков является то, что эту песню поют только христиане Иордании. Именно этот признак является характерной чертой, даже можно сказать, отличительной чертой этой песни.



(20)

*записано от Маджди Хаттар в город Аль-Фхэс в 2000 году (1960/40 лет)*

Песня посвящена святой Марии. Отсюда можно сделать вывод, что это песня сугубо христианская. Как известно, в Иордании живут несколько процентов христиан.

Согласно мелодическому тематизму, музыкальная линия построена распевно и лирично. Мелодия написана в ладе «аджам до». Состоит из двух частей А+В. Эта песня вопрос и его ответ. Но ответы более устойчивые и заканчивается на третьей ступени лада. Первая часть повторяется без изменений во второй фразе. Но ответ изменяется и это изменение в ритме характерно для конца песни. Песня написана в форме: А+В.

Мелодия проникновенной музыки выражает образ святой Марии. Эта песня является как бы музыкальным посвящением и подношением в честь святой Марии.

Именно здесь выражается основная суть посвящения, интонации которой пронизывает всю музыкальную ткань. Исполнение этой песни предполагается как в сольном варианте, так и совместно - в виде унисонного пения.

**Я энь мулайитен** – это сугубо любовная песня, повествующая о любви девушки и юноши в момент их любовной встречи. Той встречи, которая носит яркий любовный смысл.

Песня написана в ладе «бят ре». Мелодия делится на две части (А+В). Первая половина мелодии начинается со скачка на квинту и состоит из двух фраз:  $b+b_1$ . Вторая фраза  $b_1$  варьирует первую фразу плавно и без скачков. Вторая часть варьирует первое построение, но ритмически изменено. Текст песни играет ведущую роль в образном восприятии песни, в частности, данного музыкального образца. При анализе фольклорных песен изучение их текстовой основы, становится задачей первостепенной важности. Музыкальный образ и смысл текстового содержания имеют удивительную синхронность, предполагающую единовременное восприятие ума и сердца.



(21)

записано от Ариффи Салем в деревне Аль-Мазар в 1997 году (1930/67 лет)

Второе половина мелодии состоит из двух фраз  $b+b_1$ . Её форма:

$$\frac{A}{a+a_1} + \frac{B}{b+b_1}$$

Если в музыке отсутствуют слова, приоритет действенного образного восприятия принадлежит мелодии в рамках ладоинтонационных принципов. При наличии слов в музыке, образная основа раздваивается на словесно-смысловое восприятие музыки и на интонационно-словесное сочетание, являющееся как бы словосочетанием для мелодии. Что является основным компонентом фольклорных музыкальных образцов.

**Рабби балани** – это жалобная песня, выражающая образ горюющей женщины, исполнение которой предполагается в специфической и театрализованной форме. Песня написана в ладе «бят ми». Состоит из двух частей:  $A+B$ . Мелодия подвержена вариантному развитию. Каждая часть состоит из двух фраз. Первая половина более ритмична и мелодически красочна. Начинается с кварты. Вторая половина не повторяет первое и является как бы продолжением мелодической линии. Каждая из этих частей состоит из двух фраз:  $a+b$ . Песня в целом изложена в диапазоне квинты в куплетной форме без припева.

$$\frac{A}{a+b} + \frac{B}{a+b}$$

С большой печалью женщина обращается к Богу, жалуясь на своего непутевого возлюбленного. В своем обращении она подчеркивает, что судьба свела ее с плохим человеком и, что это наказание со стороны Бога.

Можно сказать, что это специфического характера песня, которая несколько театрализована и исполняется в подчеркнута жалобной форме.



(22)

*записано от Фауаз Мухаммед в деревне Аль Мазар в 1998 году (1936/62)*

Судя по музыкальному примеру, можно сказать, что мелодическая линия, соответствует образному содержанию песни. Как уже было отмечено выше, что при анализе народных песен, текстовая основа, наряду с музыкальной, играет решающую роль, также это можно и перенести на образцы театрализованных песен представляющее собой первых заявок на синтетическое искусство. Потому что образ музыки складывается максимум по принципам звука, смысла слов и яркой зрелищности.

В фольклорной музыке Иордании существуют и широко распространены подобные театрализованные песни. Принцип театрализованности, означает зрелищно-эмоциональное исполнение песни, которая придает ей своеобразную драматичность и эмоциональность. Этот принцип придает как бы драматичность сюжетной линии и образному восприятию музыки. Женское же исполнение, в виде особо жалобной песни, усугубляет печальное и грустное начало.

**Ауаль альголи зикр аллах** – это мелодическое обращение к Богу осуществляется посредством словесно-ритмического притоптывания и последующей мелодией, где поется о своих заветных желаниях и наилучших пожеланиях родным и близким присутствующих на свадьбе.

Эзоторика этой песни имеет духовный смысл посвящения Богу, мелодия носит характер молитвы и обращения Всевышнему.

Песня написана в ладе «бят босилик». Мелодическое построение делится на две части ( $A+A_1$ ). Вторая часть с очень маленькими изменениями повторяется. Мелодия подвержена варьированию. Диапазон песни охватывает диапазон терции в плагальном звучании. Она в форме куплета без припева  $A+A_1$ . Эта песня характерна для свадебного этапа Ат-таалиль.



(23)

*записано от мужского коллектива в деревне Аль-Мазар в 1999 году*

Известно что, в арабском мире, а также во многих восточных странах, в духовной жизни людей огромную роль играет, духовное углубление в свой внутренний мир. В Исламской религии этот процесс самоуглубления и самосозерцания называется «зикр». Следует отметить, что «зикр» является одним из главных и важных моментов в любых церемониях обратиться за божественным благословением.

Прежде всего, «зикр» это раздумья обо все могущественности Бога и, с другой стороны, это сама мысль о Боге. Перед важным делом и до ответственных решительных действий принято выполнять этот духовный акт погружения в лоно Всевышнего.

Судя по музыкальному примеру, сама музыкальная мысль построена на опевающих интонациях, которые выражают раздумья и медитацию. Мысль и предложения, передаются в виде звуковых интонаций и переносятся в музыку. Взаимосвязь священного слова и музыки сливаются в одну интонацию, которая выражает «зикр» в форме молитвы и просьбы.

Необходимо отметить, что такие песни, исполняются в виде молитвы и выходят за рамки народной музыки, приобретая религиозно-духовный и ритуальный характер.

**Ялли мфариг хильяк** – это относится к любовным песням, широко распространенных в восточной музыке. Слова этих песен отличаются своеобразной любовно-лирической тематикой.



(24)

*записано от Мехсен аль-Баракат в деревне Аль-Мазар в 1998 году (1945/53 года)*

Эта песня написана в ладе «сига». Состоит из двух половинок А+В. В первом изложении прослеживаются два повторяющихся фраз а+а. Второе изложение интонационно варьирует первое в виде украшений и мелизмов. Мелодия изложена в диапазоне сексты. Она в куплетной форме без припева:

$$\begin{array}{ccc} \underline{A} & + & \underline{B} \\ a+a & & b+b \end{array}$$

Судя по музыкальному примеру, песня построена на основе «активных» интонационных элементов. Музыкальная интонация делится на несколько построений, ритмически соответствующих словесному содержанию музыкального образа. В данном случае слова играют большую роль. Эта песня характерна для свадебного процесса Ат-таалиль.

Из вышеуказанного примера становится ясно, что движение мелодической линии соответствуют содержанию слов. Слова здесь очень задор-

ные и веселые. Несмотря на то, что содержание песни говорит о любви и любовных переживаниях, музыка же придает этой песне яркое образное восприятие. В песне говорится о любви друг другу юноши и девушки, и образ любви выражается не только словесно, но и интонационно.

**Уас'у л' мидан уссаллу аннаби** – означает «Люди пожалуйста расширьте площадь». Здесь поет хор женщин и девушек, хлопая руками. Это женская песня, характерна для свадебного этапа «Аззаффе». Поется эта песня во время когда жених приходит к себе домой в конце процесса Аззаффе. Его ждет невеста дома. В это время все мужчины уходят домой и устают только женщины и начинает жених танцевать с невестой и окружают их женщины и девушки. И это соответствует этапу «Аджалуе» в палестинской свадьбе.



(25)

*записано от женского коллектива в деревне Аль-Мазар в 1999 году*

Песня написана в ладе «бят ре», имеет одного повторяющееся мелодическое построение. Мелодическая основа песни подвержена варьированию. Мелодия состоит из нескольких звуков. Скачок на терцию происходит на второй доле каждого такта, а ритм расположен симметрично. Мелодия по диапазону охватывает интервал квинты и имеет форму куплета.

**Дарредж я газали** – это сугубо свадебная песня, которая исполняется на свадьбах. Следует сказать, что свадебные песни широко распространены не только в фольклоре Иордании, но и во всех арабских странах. Свадебный обряд конкретно говоря, музыкальный фольклор имеет своеобразные сюжетные трактовки. Именно под свадебными песнями, подразумевается целая сюжетная линия, которая в образной театрализованной форме передает свадебный обрядовый процесс.

Эта песня написана в ладе «аджам». Мелодия состоит из двух частей. Повторяется последовательно без изменений. Характер подвижный. В ритмическом рисунке он выглядит в виде вопроса и ответа. Мелодия очень архаична, о чем свидетельствует развитие музыкальной мысли на основе одной единственной ноты. Эта песня характерна для свадебного этап «Аззаффе», она в куплетной форме без припева: А+В.



(26)

*записано от мужского коллектива в деревне Инбе в 1998 году*

**Хинна науинна ассафар** – это бедуинская песня, исполняющаяся во время длительных путешествий. В песне говорится о расставании с родиной и исполняется эта песня одновременно во время путешествия или отъезда. Образная сила этой песни заключается в любви к родине.

Написана в ладе «сига ля». Состоит из двух повторяющихся мелодических построений. Разложена мелодия в диапазоне кварты. Её форма: А+А.



(27)

*записано от Мустафа аль-Огла в деревне Аль-Мазар в 2000 году (1957/43 года)*

Необходимо отметить, что эта песня, независимо от его образного восприятия и тематики, исполняется также и на свадьбах. Отсюда можно сделать вывод, что на свадьбах допускаются исполнения песен разного характера и темы, охватывающие все виды деятельности и жизни человека.

Как уже было выше отмечено, что музыкальная структура зависит от текста песни, в данном случае, музыкальная интонация песни складывается по структуре слога данного стиха. В песне выражается в театрализован-

ной форме соответствующий образ в виде определенного сюжета. Сюжетная линия играет главенствующую роль, делая заявку на синтез театрализованной словесно-музыкальной формы.

**Даллет аргуб садтульха** – эта свадебная, любовная песня, выражающая пылкую любовь юноши к красивой девушке. Содержание песни повествует о том, как прекрасная девушка извлекает воду из колодца и уходит в даль. Юноша же с восхищением наблюдает за ней и провожает ее с пылким взглядом. Заполненный любовью он вдохновенно воспекает образ возлюбленной. Эта песня имеет театрализованную основу.



(28)

*записано от Мустафа аль-Огла в деревне Аль-Мазар в 2000 году (1957/43 года)*

Написана в ладе «раст до». Состоит из двух частей: (A+B). Первая часть состоит из двух фраз: (a+a). Вторая - в варьированной форме повторяет первую, которая также состоит из двух фраз. Мелодия здесь изложена в диапазоне квинты. Песня в куплетной форме:

$$\begin{array}{ccc} \text{A} & + & \text{B} \\ \hline \text{a+a} & & \text{b+b} \end{array}$$

Изложенный сюжет, на примере музыкального образца, дает представление о конкретности данных образов, которые оживают перед слушателями в его сугубо мелодическом варианте без слов. Музыкальная фактура соответствует данному образу и придает ему полноту восприятия. Эту песню также принято исполнять на свадьбах. Среди свадебных песен существуют и такие характерные песни, предназначенные для смены образа, настроения и музыкального оформления.

**Халь лейлех у ухра лейлех** (Давайте споем как в этот вечер так и в завтрашний) – эта песня и для свадебного обряда «Ат-таллиль». Смысл этой песни в том что, поющие выражают уважение к жениху и невесте а также их семьям. Также выражают чувство помощи и единства. Сопровождают песню хлопанием в ладоши. И обычно эту песню поют два женских коллектива хлопая в ладоши. Они запевают друг после друга.



(29)

*записано от женского коллектива в деревне Аль-Мазар в 1999 году*

Песня написана в форме куплета без припева: А.

Эта песня написана в ладе «сига ми» и состоит из двух повторяющихся частей. Эта песня охватывает диапазон терции. Звучит мелодия в подвижном темпе, с четким хлопанием в ладоши. Исполняется песня двумя женскими коллективами.

**Хэ хэ я залимни** (Ах, ты несправедливый) – поется песня в свадебном этапе «Ат-таллиль». В этой песне женщина жалуется на участь жестокой любви, которая в виде рефрена повторяется после каждой фразы. Слова каждого куплета меняются, с повторяющим припевом.



(30)

*записано от Умм Рашид в деревне Аззейтунех в 2000 году (1931/69 лет)*

Эта песня в ладе «баят босилик» в куплетной форме. Мелодия развивается в диапазоне кварты. Форма А+В.

**Ям аль-ариз** – (Ей мать жениха!) эта песня характерна для последнего вечера свадебного этапа «Аль-Хинна». Эту песню поют друзья, окружив жениха, поздравляя его мать с тем, что она помогла ему осуществить свадебный обряд. При этом восхваляются достоинства жениха и его невесты.



(31)

*записано от мужского коллектива в деревне Аль-Мазар в 1999 году*

Песня поется в ладе «баят соль» в медленном, широком темпе. Эта песня поется во время замазывания рук жениха хной. Состоит мелодия из двух частей А+В. Первая часть состоит из двух фраз а+b. Вторая фраза укрепляет и продолжает смысл первой фразы. Мелодия расположена в рамках кварты. Песня в куплетной форме:

$$\frac{A}{a+b} + B$$

**Я хинна яхдар** – (Ей зеленая хна!) характерна эта песня для свадебного этапа «Аль-хэнна». И поется в момент мазания хной рук жениха и говорит о том, что хна очень подходит руке и как он дорог своей матери. Песня восхваляет жениха и его красоту и эта песня поется только для жениха.



(32)

*записано от Мустафа аль-Оглах в деревне Аль-Мазар в 2000 году (1958/42 года)*

Эта песня написана в ладе «баят ре». Мелодическое построение делится на две части А+В. Каждая часть состоит из двух фраз. Первая фраза это короткий вопрос, а вторая фраза это ответ. И ответ здесь согласуется с вопросом и пауза между фразами характеризует форму вопроса и ответа. Вторая часть повторяет первую в таком же виде со скачком кварты наверх, и после него следует секунда вниз, подчеркивая действенность вопроса. Песня в целом расположена в диапазоне кварты. Песня в куплетной форме без припева:

$$\frac{A}{a+b} + \frac{B}{a+b}$$

**Охлог я халлаг** – (Ей парикмахер, постриги его!) это свадебная песня характерная для свадебного этапа – дня «Аззаффе». Эта песня поется коллективно по время купания и бритья жениха. Песня показывает теплоту и близость социального отношения и дружбы между женихом и его друзьями. Необходимо отметить что жених иногда купается в доме друзей.



(33)

*записано от Лейлы Хаттар в городе Аль-Фхэс в 2000 году (1953/47 лет)*

Песня написана в ладе «баят ля». Мелодическое построение состоит из двух частей: А+В. Каждая из частей имеет две фразы в виде вопроса и ответа. И как мы уже наблюдали на примерах некоторых песен, вопрос начинается со скачка наверх на кварту, затем опускаясь вниз, поднимается снова вверх, в ожидании ответа, который звучит в нижнем регистре, чтобы подчеркнуть мягкий ответ. Мелодия расположена в диапазоне кварты. Ее форма:

$$\frac{A}{a+b} + \frac{B}{a+b}$$

**Самму альариз** – (скажите бисмиллах жениху). В процессе посещения жениха бани, первый ковш с водой наливается на жениха с словами благословения. Эта песня характерна для свадебного этапа «Аззаффе» и поется во время купания жениха. Все это связано с древним свадебным обрядом.



(34)

*записано от Зарифа Хаттар в городе Аль-Фхэс в 2000 году (1910/90 лет)*

Песня написана в ладе «баят соль», имеет неделимое мелодическое построение, состоящее из двух фраз. Мелодия звучит медленно и подвержена варьированию в диапазоне интервала квинты. Песня в куплетной форме без припева:

$$\frac{A}{a+b}$$

**Аль-мхахах** – это вид жанра речитативного пения в свободной форме. Характерность его пользование во все дни свадьбы. Этот жанр себя выражает более ярко в «Аззаффе». В этой песне восхваляется весь род жениха, со всей семьей и родственниками. Из-за религиозных ограничений, здесь больше восхваляются достоинства и красота мужчины, чем невесты. Восхвалению жениха предшествует протяжный призыв: хэ→ха. За ним следует речитативно-словесное восхваление всех достоинств жениха, родных, друзей, прерывающееся протяжными возгласами хэ→ха. После речитативно-словесного восхваления жениха, женщинами дается резкая трель - «загруте», в виде трепещущего языка. Мелодия строится на одном ритмически пульсирующем звуке и состоит из двух фраз:  $A+A_1$ .



(35)

*записано от Умм Хусейн в деревне Зубия в 1997 году (1946/51 год)*

Песня в куплетной форме и припевом: A+A<sub>1</sub>.

**Хэй я банати** – это сатирическая песня, в переводе означает «Эй мои девушки». Поют ее в сопровождении танца «Аджофийех», где две танцующие группы в юмористической форме в виде вопроса и ответа обращаются друг к другу.

Вопрос: - Я хочу выдать вас замуж

Ответ: – За кого мама? За кого мама?

Вопрос: - За красивого парня – (называется имя одного из танцующих парней).

Другая группа с шуткой отвечает, что он косой, кривой и т.д. и так, до тех пор, пока не будут произнесены имена всех танцующих. В конце остается один замыкающий, которого все, наконец, дружно расхваливают. Таким образом заканчивается эта шутовская танцевальная песня.



(36)

*записано от мужского коллектива в деревне Аль-Мазар в 1999 году*

Песня поется на свадебном этапе «Ат-таалиль».

Мелодия состоит из двух частей в виде вопроса и ответа. По форме песня представляется в виде куплета с припевом: А+В.

Начинается мелодия с паузы, в это время танцующие ударяют ногой об пол, чтобы взять темп ритма. Здесь мелодия сосредоточена на трех нотах и строится на кварто-квинтовых звуках с опорой на тонику. Скачок на квинту совпадает со словом «жениться» и с именем выбранного парня из танцующей группы. Песня строится в ладе «Раст».

«Многосоставность свадебного обряда обусловлена фактом не одной только его исторической давности, но прежде всего, существенностью самого акта бракосочетания, меняющего структуру семьи, влияющего на хозяйственно-эстетический уровень, а главное, знаменующего начало совместного существования молодых людей вступающих на самостоятельную, полную превратностей жизненную тропу. В эти факторы, по-разному осмысливаясь каждой эпохой, вели к разрастанию и усложнению частей свадебного цикла». (86, с. 73)

Условия быта, меняющиеся в соответствии с новой социальной структурой общества, со временем ставят в качестве первостепенных обряды, связанные с практической стороной бракосочетания, отражающие экономические интересы двух сторон. Их переговоры о приданном невесты, свадебных подарков жениха, а также угощении гостей занимали почти весь предсвадебный этап.

Несмотря на прозаические стороны, свадьба, тем не менее, в целом воспринималась как большое и яркое торжество. Основное внимание уделялось художественному оформлению свадьбы. Яркая зрелищность пения и танцев, состязания певцов, инструменталистов, мастеров, а также художественные, спортивные игры – все эти традиции являлись художественно-поэтическим выражением отношения народа к происходящему событию. (86, с. 74)

Вышеизложенные музыкальные примеры являются яркими примерами в народной музыке и национальной фольклористике Иордании.

Эти песни- пляски дошли до сегодняшних дней благодаря исполнителям и фольклористам. В современное время эти песни исполняются даже в хореографических постановках, на свадебных обрядах и торжественных мероприятиях.

Немаловажный факт, что эти песни изучаются учеными, фольклористами, этно-музыковедами очень серьезно. Использование этих музыкальных примеров из национального источника, прекрасно осуществляется композиторами в своих произведениях. В связи с этим было бы уместно систематизировать и дать типологическую классификацию жанров, на основании народных песен и песенного репертуара цикла свадебного обряда Иордании. (см.: таблица № 1)

Таблица № 1

| <b>Типологическая классификация жанров народных песен Иордании</b><br>(Примеры из песенно-танцевального репертуара в цикле<br>свадебного обряда) |                                 |   |                          |
|--|---------------------------------|---|--------------------------|
| Вокальное сопровождение  |                                 | Вокально-инструментальное сопровождение |                          |
| с танцами  | без танцев                      | с танцами                               | без танцев               |
| Ауаль альголи зикр Аллах   | Аль-атаба                       | Аддаль-она                              | Аль-мауаль               |
| Ялли мфариг хиллак   | Уассе аль-мидан                 | Зариф-аттуль                            | Мбарих аль-эйн ма наMAT  |
| Хала халабек я хала  | Я мхамем аль эрсан              | Джафра                                  | Балла тсуббу халь гахуах |
| Я бу рашидах   | Миджала Я минджала              | Аль-яди                                 | Марха лам дарратна       |
| Хат я галби гхата  | Дарредж я газали                | Аль эн я алла                           | Ридаха Ридаха            |
| Хэй я банати   | Хинна науэна ассафар            | Эн умми                                 | Йома индахилох           |
| Эль уарид фаттах   | Уала аль-бэтон уалла            | Башир баширни                           | Ала аль-джесрени         |
| -  | Я азаб адаррасин                | Ала аль джесрени                        | -                        |
| -  | Ханэт адайех<br>(саббал уйунох) | -                                       | -                        |
| -  | Я йомма шидди<br>мхэрати        | -                                       | -                        |
| -  | Аль-мхаха                       | -                                       | -                        |

### § 1.3. Народно-патриотическая тематика в свадебном обряде

Патриотическая тематика играет огромную роль в музыкальной культуре Иордании. Народная музыка Иордании очень ярко выражает тематику, в которой продемонстрированы чувства любви к родине, к королю, примером которого является осязаемое присутствие в репертуаре свадебного обряда песен героико-патриотической направленности.

Среди тематических песен большое место отводится песням, восхваляющим доблесть иорданской армии, мужество и героизм молодого поколения, и, наконец, любовь к Родине. Патриотические песни имеют большую силу воздействия на душевные и духовные качества человека, укрепляющие твердость характера, веру за будущее Родины и безграничную любовь к родной земле. Музыка этих песен подкреплена соответствующими словами, сила которых заключается в воссоздании определенного состояния души и духа. Слова идущие из глубины веков, имеют силу неподвластную времени. В них душа и воля целого народа. Во все времена приходилось отстаивать свою безопасность и независимость. Именно песня, в первую очередь, брала на себя роль глашатая людских желаний. Именно с песней люди шли на защиту Родины, праздновали победу над врагом и восхваляли героев, поклоняясь их бесстрашию. Бессмертный образ героя, посредством песни, приобретает мифический и эпический характер, олицетворяя собой доблесть и мужество в образе легендарного воина.

Следует отметить, что народная музыка в героико-патриотическом жанре широко распространена не только на Востоке, но и на Западе. Специфика этого жанра заключается в его параллельном развитии - как в рамках народной (фольклорной) музыки, так и профессиональной. Иной раз один и тот же образ героя воспевается и в народных песнях, и в песнях сочиненных профессиональными композиторами. В песенном творчестве, в некоторых случаях, сочиненные композитором песни по глубине своего



Как мы уже отметили выше, некоторые из них исполняются на свадьбах и торжествах. Среди героико-патриотических песен, существуют такие, которые очень широко распространены и на сегодняшний день не потеряли своей актуальности, одним из которых является:

**Аль аль-джесрени** – эта одна из патриотических песен, которая выражает дух любви к Родине, посвящается героизму и мужеству солдат с бесстрашием защищающих границы своей родной земли.

Название песни означает «На двух мостах».

Образный характер этой песни отличается воинственностью и подразумевает подъем национального и военно-патриотического духа. Эта песня написана в ладе «баят дока». Мелодия состоит из двух частей. Первая часть - из двух фраз ( $A=a+a_1$ ). Фраза  $a_1$  варьирует  $a$ .  $a+a_1$  находится в диапазоне терции. Вторая часть мелодии  $A_1$  сокращена и ритмически изменен. Как будто короткий ответ на вопрос. Песня изложена в диапазоне кварты. Песня в куплетной форме:

$$\frac{A}{a+a_1} + A$$



(38)

*записано от Лейла Хаттар в городе Аль-Фхэс в 2000 году (1955/45 лет)*

Музыкальный материал построен на очень лаконичной и четкой мелодии. Именно эта особенность придает песне характер непобедимости и мужественности. В целом, эта песня патриотическая, но, не смотря на это, ее также считают необходимой исполнять в дни свадьбы. И это естественно. Образ жениха это образ молодого человека, который одновременно должен защищать свою Родину, следовательно, он должен помнить, о своих воин-

ских доблестях, о чем воспевается в песне в духе героизма и мужественности.

Ритмическая основа песни построена ямбически четко, так как, здесь улавливается стук шагов или армейского марша. Эта особенность придает музыкальному материалу мужественный характер. Воздается хвала королю и всей армии страны.

Следует отметить, что песни подобного рода отличаются от других, точностью ритмического рисунка, т.е. ямбичностью. Именно сюжетная линия, соединившееся с музыкальными интонациями, дает представление о едином музыкальном образе.

**Йомма индахилох** – это патриотическая песня, которая широко распространена в Иордании. В переводе означает «Мама позови его!». В этой песне передается радость встречи с возлюбленным, вернувшимся с поля битвы с победой. Из названия песни можно понять, что образное восприятие песни построено на обращении к матери разделить ее радость.



(39)

*записано от Ум Мухаммед в деревне Инбех в 1999 году (1924/75 лет)*

Песня написана в ладе «бят ре». Мелодия делится на две части. Пульсирующий ритмический рисунок характерен для первой части. Вторая часть мелодии в варьированной форме повторяет первое, делится на две фразы. Первая фраза второй части ритмически-тематически отличается от первой части мелодии. Вторая фраза второй части напоминает первую часть.

Песня написана в куплетной форме без припева, ее форма:

$$A + \frac{B}{b+a_1}$$

**Йомма шидди мхерати** – в переводе «Мама, приготовь мне лошадь». Это широко распространенная, патриотическая песня, исполняющаяся не только в Иордании, но и в других арабских странах.



(40)

*записано от Усама Салех в городе Аммане в 2000 году (1963/37)*

Эта песня написана в ладе «бят соль». Состоит из двух одинаковых мелодических построений. В образной передаче песни ритм играет большую роль. Это выразительный ритм с акцентами, с пунктирными скачками на кварту. Мелодия изложена в диапазоне кварты.

Песня в куплетной форме: A + A.

В этой песне восхваляются военные доспехи лошади в момент приготовления ее к бою, а также красота этого благородного животного.

Эту песню поет юноша готовящийся идти на защиту Родины. Его в этот путь готовит мать, оседлая для сына коня. Песня очень медленно и ритмично исполняется, выражая значительность, дух героизма и патриотизма. На Востоке участие в защите Родины является святым долгом каждого человека, что находит поддержку и горячее участие у всего народа.

Если эту песню петь на свадьбах, то можно ее петь на свадебном периоде «Ат-таалиль». Здесь восхваляется героизм сыновей и негибаемость матерей, которые благословляют своих сыновей, отправляя их на битву с врагом. Песен такого рода, часто можно встретить в музыкальном фольклоре Иордании, они широко распространены и исполняются на всех торжествах.

Среди патриотических песен существуют такие, которые связаны с историческими событиями, в частности периода «Аль-Хокм Аль-Османи», в виде освободительно-патриотических песен. Одним из таких является:

**Тауа'наха** – значение этого названия можно перенести в понятие освободительного движения или освобождения территории.

В песне говорится: «Эй, вы, которые против нас, уходите прочь от нас! Возвращайтесь к себе домой, к своей семье». Характер мелодии решительный, и подвижный с элементами непоколебимости. Мелодия песни состоит из повторяющихся трех тактов, которые в виде куплетной формы повторяются. Поют эту песню мужчины разделенные на две группы. Одна группа повторяет дословно то, что спето другой группой. Частенько такую форму песни принято было исполнять на всяких торжествах и свадьбах в период «Ат-таалиль» во время танца «Аджофийех».



(43)

*записано от Мустафа Мухаммед в городе Аль-Карак в 1998 году (1948/50 лет)*

Песня написана в ладе «Баят». Состоит из двух одинаковых предложений. Ритмический рисунок мелодии своеобразен своим постепенным подъемом до кварты, затем спуском и синкопным срывом на третьем такте что подводит мелодию в исходную позицию не в виде квадратного периода, а в виде  $2+1=1+2$ . Тем самым выражая волнения и требования. Песня в своем движении охватывает интервал кварты, в форме куплета А+А.

Развитие патриотической песни в Иордании, представляет собой разные образцы, начиная от тех, которые имеют старый архаичный характер и связаны корнями с бедуинскими и рифийскими песнями, где автор песен и слов – неизвестен и именуется исконно народными. И тех, которые различаются тем, что автор слов песен уже известен, а мелодия относится к разряду народных. Одним из таких песен является:

**Баллах тсуббу халь Гахуах** - в переводе с арабского «Ради Бога, налейте кофе». В песне подразумевается раздача кофе тем, кто отправляется на защиту Родины. Перед этой трудной дорогой их следует порадовать ароматным кофе и облегчить тяжесть предстоящего пути.



Эти песни свое широкое распространение получают, благодаря исполнению их популярными народными ансамблями, музыкантами и певцами. Такими как: ансамбль Радио и Телевидения Иордании, ансамбль «Арромта», «Аттафилих», ансамбль Министерства Культуры и ряд других.

В истории музыкальной культуры Иордании, существуют ряд народных и профессиональных музыкантов и композиторов, которые благодаря большому умению и таланту сумели распространить, в своем роде агитировать лучшие песенные образцы музыкальной культуры Иордании. Назовем некоторых из них:

Тоффик Аль-Немри - исполнитель народных песен, среди которых много места отводится патриотической тематике - любви и защиты Родины.

Рохи Шахин и Джамиль Аль Асс – эти авторы очень популярны в Иордании своими обработками народных песен. Необходимо отметить, что эти авторы сами же и исполняют на музыкальных инструментах свои обработки.

Эмиль Хаддад – автор многих патриотических песен. В данный момент он является заведующим музыкального отдела Радио и Телевидения в Иордании.

Среди музыкантов существуют такие, которые являются исполнителями и авторами своих песен.

Абду Муса один из самых первых авторов и певцов, сам же исполняющий на рабабе песни в бедуинском стиле, и обладающий чистым и сильным голосом. Своеобразно и неповторимо звучит в его исполнении бедуинская народная песня «Я мархаба у яхала», где воспеваются добрые качества иорданского человека.

Среди исполнителей-певцов в Иордании, есть довольно популярные музыканты, которые пропагандирует народную музыку не только в арабских странах, но и во всем мире. Например: Салюа, Исмаил Хадер, Самира

Тауфик, Фуад Хджази, Сихам Ассафади, Абду Муса; Тауфик Аль Немри, Омар Аль Абдаллат, Нахуанд, и т. д.

На современном этапе знаменательно появление новых певцов, популярность которых связана именно с патриотической тематикой. К их числу относится Омар Аль Абдаллат. Благодаря песне посвященной королю «Хашми Хашми», он завоевал большую популярность и любовь народа. На этом примере можно убедиться в том, что среди песен как народных, так и сочиненных большое место отводится песням патриотической тематики, восхваляющие мудрость короля, непоколебимость армии и любовь народа к родине.

Каждый из этих певцов, имеет свой индивидуальный стиль пения и исполнительскую манеру. Это доказывает, что каждый из них является подлинными пропагандистами своей национальной музыки.

Как было выше отмечено, что существуют музыканты, которые одновременно и сочиняют песни в народном духе на патриотическую тему. Обратимся к анализу подобных музыкальных образцов, написанных с элементами ладовости и фольклорной стилистики.

Один из знаменитых музыкантов Эмиль Хаддад удачно сочетает исполнение и сочинение своих песен на кануне. Он автор очень популярных песен в стиле «попурри» и в своем творчестве большое место отводит патриотической тематике, воспевая в своих песнях достоинства городов Иордании, любовь к родине.

Одним из таких песен является «Уадаун уаджахука я балади» (Светящее лицо моей родины) на слова Омара Абу Салема. (см. муз. прим. № 45).

Здесь автор воспевает любовь к родной земле и родине, флаги которых всегда будут подняты. Это одна из самых популярных песен в Иордании на патриотическую тему. Свою популярность песня приобрела благодаря музыкальному материалу, опирающемуся на подлинно народное творчество, заключающееся в ладовой основе, на интонационных оборотах, и народ-

ных попевках, уходящими корнями в древние бедуинские и рифийские песни.

Вся песня построена в форме периода с большим вступлением. Тема подвержена вариационному развитию. Первое предложение со вторым составляет между собой контрастность, и каждое из них повторяется несколько раз, напоминая куплетную форму без припева. В отличие от развернутого вступления, песня завершается небольшой каденцией в один такт в виде отыгрыша.

$$\underline{\quad a \quad} + \underline{A + B} + \underline{a_1 \quad}$$

Вступление      Период      Каденция

Использование народных мелодий, ладовых интонаций себя ярко проявляет в четвертьтоновых звучаниях второго предложения, что приближает эту песню к исконно-народным корням.

В исконно-народном духе также звучат песни Джамиля Аль Асса, популярность которых была приобретена благодаря патриотической тематике.

В песне «Аллах ийдимик хэмитна» (Ей Бог! Сохрани наш очаг!) (см.: муз. прим. № 46) автор передает глубокую любовь к Родине, родному дому, под покровительством короля. Творческое своеобразие Джамиля Аль Асса в том, что свои некоторые песни исполняет на музыкальном инструменте «бузог».

По форме песня состоит из периода и вступления. Песня написана в ладе «баят-ре». Четверть тоновые звучания можно отметить в ключевых знаках общей тональности. Вступление играет роль как бы отыгрыша в виде ритмически пульсирующих звучаний сосредоточенных на двух нотах, как для первого предложения, так и для второго.

Главная тема является как бы образным продолжением вступления, в плане характерного изложения музыкального материала. Тревожный, пульсирующий, ритмический рисунок перемежается с протяжной решительной

мелодической фразой, которую сменяет лирическое второе предложение, завершающее всю песню.



Смена музыкальных образов, говорит о современном композиторском мышлении в процессе музыкального формообразования. Наряду с этим явны элементы некоторых архаичных бедуинских интонаций, связанных с мелодическим построением в рамках короткого интервального охвата и четверть тоновых звучаний.

$$\frac{a}{\text{Вступление}} + \frac{A + B}{\text{Период}} + \frac{a_1}{\text{Каденция}}$$

Принципы повторности и вариационности мелодической линии предполагает импровизационность музыкального материала, как характерность исходящая из арабских народных истоков.

Характерным является также и то, что большинство мелодий написанных в песенном жанре первоначально сочиняются самим автором на уде. Обычно, исполнительская практика на Востоке осуществлялась на музыкальном инструменте «уд». Так как этот инструмент обладает широким звуковым диапазоном. Из истории музыкальной культуры Востока, становится ясно, что в дошедших до нас трудах знаменитых музыкантов и ученых развитие музыкальной теоретической науки основывалось на принципах устройства инструмента «уд».

Такое же значение имеет этот инструмент в музыкальной практике и культуре Иордании.

Тауфиг Аль-Немри является одним из тех авторов многочисленных песен, которые он сам же исполнял на уде. Он автор слов своих песен, ко-

торые сам же и поет. Все его творчество в основном посвящено патриотической тематике. В своих песнях он воспевает любовь и красоту родной земли и защитников Родины.

Одной из таких песен является «Марша ламдарра'атна» (Слава боевой технике!).



(47)

*Песня записана из архивных материалов Иорданского радио и телевидения в 2000 году*

Песня написана в ладе «раст» в куплетной форме в виде периода. Первое предложение состоит из четырех тактов, второе предложение является расширенным, т.е. после своего квадратного музыкального изложения следует расширение музыкального материала еще на шесть тактов, как бы утверждение музыкальной мысли в рамках двух нот и возвращение в исходную позицию в виде небольшой каденции.

$$A + \frac{A_1}{a+b}$$

Как и в предыдущей песне, в ключевых знаках тональности имеются четверть тоновые звучания, что подчеркивает подражание архаичности интонационного материала, одним словом песня написана в народном духе. Музыкальный материал подвержен разрастанию и имеет элементы вариационности.

Особое внимание следует уделить поэтической стороне этих песен. Предполагается, что пение у древних арабов было представлено только в виде распевных стихов. На основании стихов создавалась мелодия. И потому мелодию песни создавала ее слова. Здесь большую роль и силу воздействия имеет красота стихов. Стихи используются только народные. Музыка заключается в красоте ее слов. (115, с. 138-139)

«Мелодическая основа народной песни без слов не имеет никакой выразительности, но выразительность можно найти только в песнях, точнее в словах. Люди слушают песню, а конкретно, не музыку, а слова. Музыка воспринимается через слова» (120, с. 64), - так считает Др. Закарийя Фуад по поводу взаимоотношения слов и мелодической основы народной песни.

Необходимо отметить, что в Иордании имеются ряд композиторов, творчество которых корнями связано с национальной, фольклорной музыкой, в виде жанрового проявления, инструментального звучания, ладо-интонационного и ритмического мышления, и т.д.

Процесс использования национальных музыкальных традиций ставит ряд задач, требующих своеобразных решений и ставящих определенную ответственность перед композиторами. «Процесс освоения европейской композиторской техники сопровождался одновременно опорой на национальную образную и ритмоинтонационную стихию на основе традиционной профессиональной культуры. Однако процесс освоения новых форм и жанров, новой техники и выразительных средств не приостанавливался». (72, с. 14)

В Иордании существуют композиторы, которые широко используют национальную фольклорную музыку. Появилась тенденция применения народной музыки в современном симфоническом жанре, что предполагает продолжение и развитие самой народной музыки, в ее современном осмыслении.

Такой же сложный и интересный путь был пройден композиторами Азербайджана, в конце XIX в начале XX веков, в период формирования профессиональной национальной композиторской школы, в лице родоначальника этого направления – Узеира Гаджибекова. Ему удалось органично соединить народно-фольклорную музыку с европейскими традициями профессиональной музыки. В основу его музыкального творчества, помимо любовно-лирических и комедийных произведений, ложится патриотическая тематика отражающая героический эпос в лице легендарного Кероглу. Обращаясь к труду Э.Абасовой «Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова» можно прочесть, что «в сюжете оперы использованы народные сказания об освободительной борьбе в Азербайджане на рубеже XVI-XVII вв. При этом опера звучит современно и воспринимается как художественное обобщение типических черт азербайджанского народа, стойко выдержавшего вековую борьбу за независимость. Отражение прошлого в свете настоящего – вот самая характерная черта оперы, ярче всего проявившаяся в монументальных народных сценах». (1, с. 139) И это созвучно, на современном этапе, с музыкальными проблемами в области профессиональной музыки Иордании, как в научном ее осмыслении, так и композиторской перспективы.

Современные композиторы относятся к национальной музыке не только творчески, но и научно. Надо отметить, что каждый композитор, использующий народную музыку, сталкивается с проблемами:

- а) сбора материала;
- б) расшифровки и обработки;
- в) аранжировки и т.д.

Следующий этап творческого обращения к народной музыке это ее:

- а) цитатное использование темы;
- б) интонационное использование;
- в) ритмическое;

г) ладовое и т.д.

Обращение к народному творчеству для создания национально-профессиональной музыки ставит перед автором ряд проблем, от разрешения которых зависит уровень восприятия и соотношения с другими образцами, как европейского музыкального искусства, так и общемирового уровня.

От интерпретации народной национальной музыки зависит степень эстетического восприятия произведения и умение автора присовокупить ее к мировым культурным ценностям. В связи с этим, необходимы знания не только народно-национального музыкального творчества, но и принципов европейской, а также западной музыки, так как нельзя оставить в стороне такие достижения профессиональной европейской музыки, как полифонический, гармонический стиль письма и оркестровой техники.

Использование национальной музыки является как бы лабораторией для композиторов, где, проводя через свою творческую кухню, композитор может отшлифовать ладо-интонационную, мелодическую и ритмическую модель, придав произведению сугубо национальный характер, с учетом всех достижений мировой музыкальной практики. Среди композиторов Иордании существуют музыканты, придерживающиеся в своем творчестве бедуинского и рифийского направления. И намечается новое направление, делающее большой упор в своем творчестве на достижения европейской и западной музыкальной культуры, с использованием ладовых и интонационных основ народного национального фольклорного творчества, на основе которой строится новая профессиональная музыкальная версия.

## **ГЛАВА II. СВОЕОБРАЗИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ РИТМИКИ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ В СВАДЕБНОМ ОБРЯДЕ**

### **§ 2.1. Ритмика танцевального искусства в народной музыке Иордании**

В народном творчестве Иордании большое место занимают старинные обрядовые игры, которые объединяют в себе такие различные области художественной деятельности, как танец, поэзия и музыка. В этих обрядах ведущая роль принадлежит танцу, который очень часто подчиняет себе музыкальное сопровождение и, в особенности ее ритмическую сторону. Поэтому для объяснения ритмической стороны музыки и танца, их следует рассматривать в неразрывном единстве.

В своей диссертации при анализе ритма Иорданской народной музыки мы исходим из определения этого понятия данного известным русским музыковедом и исследователем музыкального ритма профессором В.Н.Холоповой «Музыкальный ритм – это временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка». (91, с. 4)

Хочется отметить, что в указанном определении наряду с соотношением временных длительностей особо выделяется акцентная сторона ритма. Так как последнее качество, имеет важное значение в Иорданском музыкальном фольклоре и обуславливается опорными точками танцевального движения. Танцевальное движение по кругу, в отличие от многих круговых танцев, где направление движения идет по часовой стрелке, т.е. слева направо, в иорданских традиционных танцах, круговые танцы имеют направление против часовой стрелки, т.е. справа налево. Это - прежде всего, по нашему мнению, связано с методом арабского правописания – справа налево.

Органический сплав танца, музыки и стиха в иорданском народном искусстве требует специальных методов анализа компонентов музыкального

искусства, в том числе их ритмических строений. Если в соотношении стиха и напева в музыковедении найдены определенные подходы к их изучению, то методам изучения танцевальных движений и их влияния на ритм и форму музыки, отводится сравнительно меньше места, а в некоторых случаях, они вовсе не принимаются во внимание. Подобная проблема отмечается и в русской музыкальной фольклористике. Об этом писал, в частности, Ф.Рубцов в статье: «Соотношение поэтического и музыкального содержания в песнях связанных с движениями», - отмечая, - что «обще распространенная запись народных песен при помощи аппаратуры, как правило, не отражает движения. Видимо поэтому при анализе содержания хороводных, игровых и классовых песен к ним подходят с обычной меркой, но, не учитывая присущее данным песням движения. А вместе с тем именно движение, т.е. его смысл, характер часто определяет содержание поэтических напевов и всегда – композицию напева». (76, с. 141-142)

В той же статье автор дает образец анализа песен, связанных с танцевальным движением на материале русского народного творчества. Эта проблема также остро стоит и в иорданском музыкальном фольклоре, где понятие три единства: движения, стиха и напева, - приобретает первостепенное значение, в котором танец подчиняет себе форму и ритм музыки.

С методологической точки зрения большое значение имеет следующее высказывание Харлапа М.Г. о преобладании того или иного элемента в триедином синкретическом творчестве. В музыкальном фольклоре, соединяющем музыку со словом и движениями (пляской, игрой, обрядом, работой) начиная с самых первых проявлений устанавливается различие между жанрами, в которых доминирует слово, и теми, в которых преобладает моторика. В первом случае интонационный ритм выступает в чистом виде, в котором он представляется «свободным и несимметричным». Во втором случае к этому ритму дыхательного типа присоединяется (но не заменяет его) пульсационный ритм, обусловленный свойственным моторике стрем-

лением в автоматической равномерности. Но такое стремление свойственно также речевой моторике и среди «голосовых» песен, непосредственно не связанных с движениями, присоединение пульсации к интонационному ритму характеризует «скорые» или «частые» песни, в отличие от «протяжных». Таким образом, в интонационной ритмике выделяются две разновидности, которые можно назвать *adagio* (эпические песни, протяжные лирические, причитания) и *allegro* (скорые, плясовые и т.п.). (89, с. 56)

В Иорданском музыкальном фольклоре в связи с господствующим положением танца и игры ведущее место занимает второй тип ритмики. Различные танцевальные фигуры создают предпосылки для возникновения соответствующих форм музыкального ритма, определяют соотношение длительностей, метрическое строение часто двудольное и своеобразие акцентуации. В то же время сочетание танцевальной ритмики с песнями иного и синтаксического строя создают двуплановый ритм, метрическое «перекрещивание», своего рода игру акцентов, что мы увидим в танце «Аджофийех», во время сопровождения песней «Я бу рашидах».

Как известно, для измерения временных длительностей в музыке необходимо установить их начало и конец. Каждая ритмическая единица длится от одного удара до следующего. Потому моменту взятия звука с древних времен ученые придавали важное значение и обозначали их специальными терминами, такими, как «бинду» (Индия), «имейон» (Древняя Греция). В странах Востока такой же смысл имеет понятие «накре», что можно перевести с арабского как «удар» или «стук». Об этом писал в своем «Трактате о музыке» Абдуррахман Джами: «Поскольку тон является звуком, время которого имеет ту или иную длительность, постольку неизбежно ему иметь начало и конец. Начало его называется «накре» (33, с. 50). Поэтому думается, что важными моментами в музыкальной ритмике являются танцевальные шаги, промежуток времени между которыми позволяет установить или ощутить характер темпа.

Дальнейшая стадия развития синкретического искусства привела к образованию множества ритмических формул, из которых некоторые не применялись при пении.

Отделение музыкально-танцевальной ритмики от музыкально-стиховой отмечается известным автором Харлапом М.Г. в античной и арабской культуре на поздних ступенях их развития. Происходит постепенное разложение триединого синкретизма, что было тесно связано с переходом от устного творчества к литературе письменной традиции. «В поздней античности и в странах Востока процесс выделения музыки из триединой хореи» протекал медленнее, что позволяет яснее рассмотреть его раннюю фазу. Музыка в какой-то степени уже отделившаяся от поэзии, остается модальной и в основном одноголосной, но собственно музыкальные мелодические отделения от музыкально-танцевальных ритмических». (89, с. 90)

Как нам кажется, выше указанные положения относятся, в первую очередь, к профессиональному музыкальному искусству устной традиции. В то же время в фольклоре арабских народов (возможно и других) длительное время продолжало действовать более архаические традиции и принципы взаимодействия различных видов искусства (музыки, поэзии и танца). Так, например, в большинстве фольклорно-обрядовых представлений Иорданского народа музыка все еще находится в зависимости от танца (игры и движения). Поэтому на материале Иорданского фольклора можно изучить более ранние формы синкретического творчества, где танцевальные фигуры находят непосредственное отражение в ритме музыки, а в отдельных случаях создают важные предпосылки для образования сходных музыкально-ритмических формул. Например, очень часто именно регулярные танцевальные движения становятся важными элементами в ритмических структурах музыки, создают равномерное течение интонационного процесса определяют ее метрическую основу, темп и характер акцентации, заполняют имеющиеся паузы в пении, а в иных случаях даже мо-

гут выполнять функции ударных инструментов (например, выстукивание ногой, хлопки в ладоши и др.). Поэтому сочетание музыки и танца, образующее единую и неразрывную ритмическую ткань (иногда, даже двухплановую) следует исследовать с помощью соответствующих методов. Анализ музыкально-танцевальных ритмических структур, как правило начинается с рассмотрения хореографических фигур.

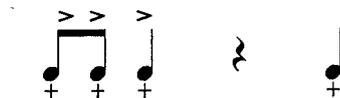
На основании отмеченных выше методических указаний, попытаемся рассмотреть их с учетом неповторимых черт народного творчества Иордании, на примере одного из широко распространенных танцев - «Аддабках».

Этот танец сложился из определенных, хореографических фигур, а также из элементов вспомогательного значения. За характерными танцевальными движениями закрепились определенные названия (в том числе и условные), что говорит об осознанном характере их применения. Перечислим основные части движения, используемые в танце «Аддабках»:

- Такси;
- Уахад у нус;
- Игадж;
- Тисса;
- Римтауйиех;
- Тинтен у хамсех.

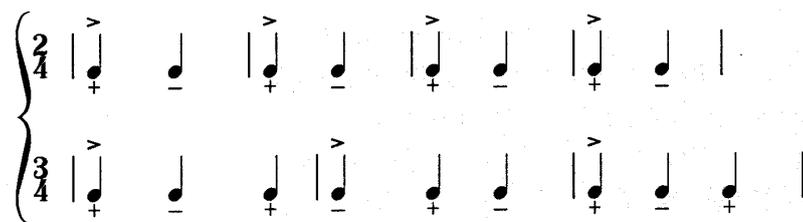
Их чередование во время хореографического представления не имеет определенного порядка и достаточно свободно варьируется по указанию ведущего исполнителя танцев. Отмеченные виды движения могут встречаться в различных разделах сложной композиции танца (начало, середина и конец). Любой из отмеченных хореографических фигур (своего рода «хореографических тем») могут начать или завершить основную часть танца. Помимо этого, танец «Аддабках» включает в себя такие побочные элементы, как «проходы», двойные прыжки между различными фигурами

в их концах, а также «талат сари'» (означающий три быстрых удара правой ногой). Последний элемент, также имеющий четкое ритмическое выражение, используется в начале и в конце всей хореографической композиции.



Необходимо отметить что, музыкальные ритмоформулы полностью подчиняются танцевальным стопам и по своей системе акцентуации принципиально отличаются от тактовой системы классической европейской музыки. Например, в движении «талат сари'» опорными являются не первая и третья доли формулы (т.е. сильное и относительно сильное время такта), а наоборот, первая и вторая единицы. Подобную ситуацию можно наблюдать и в музыкальной ритмике основных танцевальных движений, как уже было выше отмечено, в каждой из частей движения танца «Аддабках».

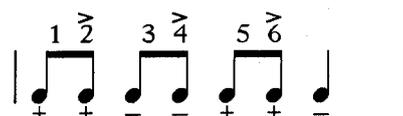
«Проходы» танцующих по кругу справа налево отличаются равномерным шагом, который можно обозначить на нотах четвертной длительностью или ее дроблением. В то же время количество этих долей в музыкальном размере может меняться в зависимости от использованной мелодии. Например: в «проходах» «Аддабках» можно встретить как двудольные «Аддаль'она», (см.: муз. прим. № 5) так и трехдольные песенные образцы «Зариф Ат'туль» (см. муз. прим. № 6). Это говорит о некотором воздействии ритма музыки на танец, т.к. требует от участников подчеркивания соответствующих танцевальных па (шагов) то правой, то левой ногой при трехдольном движении. Например, сравним сильные доли (или опорные движения), в указанных размерах:



Равномерные шаги участников танца, по команде ведущего переходит в ту или иную хореографическую фигуру «шайель» (слово «шайель» - оз-

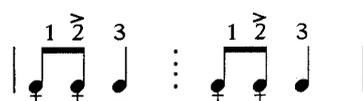
начает поднятие руки и принятие горизонтального положения на уровне плеча). После этого, начинается показ основных «тем» танца. Нужно отметить, что большинство из них, за исключением движения «итадж», завершаются двумя прыжками на двух ногах, которые не имеют музыкального сопровождения, однако входят в танцевально-ритмическое время.

Ритмика первой хореографической фигуры, называется «такси», представляет собой следующий рисунок четырехдольного размера:



Этот рисунок (также как и все другие), по соотношению длительностей, носит замкнутый характер. Так как шесть начальных «восьмушек» завершаются более протяжной длительностью в одну четверть. Однако, более примечательным является акцентуация на длительностях четных восьмых (на 2-ой, 4-ой и 6-ой), что исходит от характера движения, то есть от более сильного и опорного шага на отмеченных долях.

Следующая танцевально-ритмическая фигура называется «уахад у нус» что в переводе означает «один с половиной». Название это происходит, по всей вероятности, из особенностей ритмического восприятия танца. Хотя сами танцующие очень четко выполняют все движения, не владея, однако, системой нотной записи. Четырехдольная танцевальная фигура состоит из двух сходных мотивов, выражающих ритм на три удара правой и левой ноги.



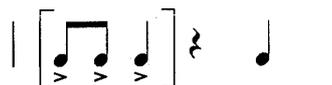
Возможно, первые два шага воспринимаются как целая (или единая) доля; третий же шаг, как замыкающий ритмический мотив  $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$ , передается не в виде долгой длительности, а в виде замыкающей единицы танцевальной фигуры, и чем приравнивается к половине первой доли. Так как удары ногой фактически в слуховом ритмическом восприятии не продлева-

ются, то об их длительности танцующие судят на основе промежутка времени между ударами.

Стопа «уахад у нус» также может завершаться «талат сари!».



Кстати, последний, замыкающий ритм, безусловно, получил свое название из первых трех ритмических рисунков



чередование которых вызывает ощущение быстрого темпа, благодаря именно краткому промежутку времени внутри первого мотива.



По мнению некоторых ученых и музыкантов, в ритмическом восприятии, в широком смысле этого слова, чувство темпа возникает раньше чувства размера.

В связи с этим интересно отметить высказывания гениального русского композитора Римского-Корсакова Н.А. в статье «О музыкальном образовании», где он подчеркивал о «чувстве темпа» («способность придавать одну установленную длительность равным между собою ритмическим единицам») и «чувстве размера» («способность находить и определять отношения между различными ритмическими единицами»). (73, с. 76) Комментируя эти соображения, композитор, известный исследователь музыкального ритма Харлап М.Т пишет: «Если первую из этих чувств – чувство темпа с достаточной определенностью проявляется уже в фольклорной стадии, то развитие чувства размера свидетельствует о возникновении размеров, или метров – предустановленных ритмических форм, имеющих эстетическое значение и способных подчинить себе естественный ритм речи и музыки (обусловленный их смысловые и син-

таксическим строением), что, в общем характеризует уже стадию профессионального искусства». (89, с. 24-25)

Народная терминология музыкального танцевального искусства Иордании (талат сари' и уахад у нус) говорит в первую очередь, о наличии чувства темпа.

Кстати, название «талат сари'» с арабского языка можно перевести как «быстрая тройка» (в данном случае 3 быстрых удара). Подобное ощущение не меняется даже наличием более долгой протяженности времени на третий удар, что возможно, и не осознается.

Хореографическая фигура «итадж» отмечена сгибающимися приседаниями, которые являются опорными моментами ритмической формулы:



(слово «итадж» в Иорданском диалекте переводится как «согнуть или загибать»). Эти приседания определяют соответствующую акцентуацию в указанном ритмическом рисунке. Примечательно, что устойчивыми моментами формулы на 6/4 являются не только первые доли простых тактов, входящих в сложный метр



но и последняя единица, что позволяет данный рисунок, построить по модальному принципу или, по Харлапу М.Т., по формульному типу музыкально-ритмической организации. (89, с. 24-25) Кстати, в средневековой арабской музыкальной теории существовал термин «мизан», что, по сути, означает приблизительно то же самое.

Еще со времен Аль-Кинди ритмические формулы арабской музыки получили название «мизан», означающий - соизмеримый, взвешенный, соотносимый, т.е. относящийся к типу ритмики с определенными соотношениями длительностей. Однако, отождествлять эти формулы с акцентной сис-

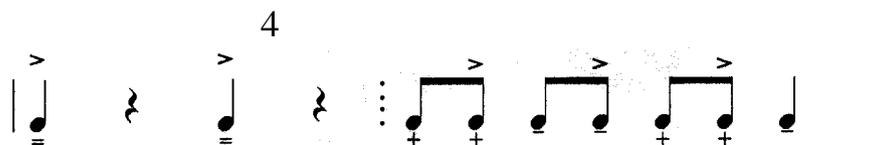
темой такта не следует. Аммар Ф.Х. в своей книге «Ладовые принципы арабской народной музыки» дает таблицу восьми бытовавших в то время формул, где громкие удары, обозначаемые с помощью нот со штилем вверх, резко отличаются от регулярного чередования сильных и слабых долей тактовой системы. (13, с. 40) Поэтому, в строгом смысле слова следует говорить о затактовой восьмой с известными оговорками.

В танце «Аддабках» последние три хореографические фигуры («тис'а», «римтауййех» и «тинтен у хамсех») являются более продолжительными. Например, «тис'а» имеет размер  $6/4$ , однако в отличие от предыдущих формул «итадж» того же размера, здесь ритм складывается из более кратких длительностей, вызывая ощущение сравнительно быстрого темпа. Так, например, ритмический пробег восьмью длительностями завершается последней четвертью, что функциональном плане имеет ярко выраженный устойчивый характер.



Как можно заметить, помимо дробления долей, в данной хореографической фигуре акцентами наделены также и четные «восьмушки» (т.е. 2-ая, 4-ая, 6-ая, 8-ая, 10-ая), придающие ритму более активный и оживленный характер.

Наиболее продолжительным является танцевальная стопа «римтауййех», состоящая из восьми четвертей, которые по своему ритмическому наполнению делятся на две равные, но неодинаковые по рисунку и выразительности части  $8/4$  (4+4)

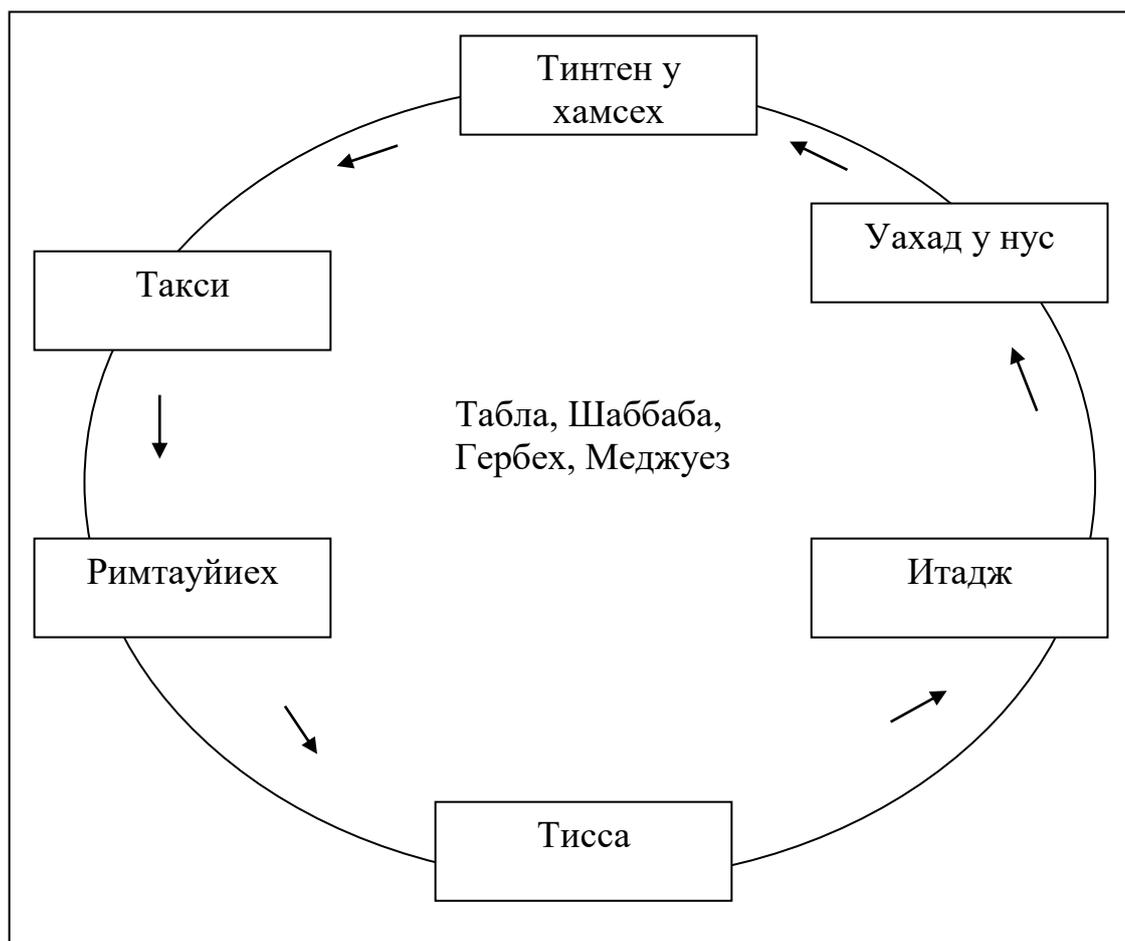


Если в первой части танцевальной формулы выполняется всего два прыжка, за которыми следуют паузы, то во второй части за тот же про-

межутки времени предполагается сделать семь ударов, что, возможно, осуществить, благодаря более кратким единицам времени и, следовательно, сравнительно быстрому темпу.



И к тому же внутри формулы акцентами выделяются, как бы, слабые доли (т.е. 2-ая, 4-ая и 6-ая «восьмушки»).



*Схема танца «Аддабка»*

Таким образом, вторая половина в танце «ремтауйиех» и по количеству шагов и по их интенсивности ритма является более насыщенным. Поэтому можно сказать, что последняя ритмическая фигура является внутренне более контрастной и энергичной. Естественно предположить, что более вероятным является ее появление не в начальных стадиях танцевального представления, а в середине и заключительных разделах композиции, когда танец достигает достаточно высокого эмоционального накала.

Одна из наиболее сложных хореографических фигур является «Тинтен у хамсах», которая воспринимается самими участниками как особый танцевальный рисунок. Трудно пока установить возникновение этого названия, которое следует считать условным. Однако анализ танцевальной фигуры позволяет увидеть в ней сочетание двух более простых движений, которые мы рассмотрели выше: 1) Уахад у нус и 2) Такси.



Сложный размер «Тинтен у хамсах» (8/4) и, в частности, его вторая половина совпадает с аналогичной частью фигурой «Римтауйех». Их различие проявляется в первой половине и вытекает из особенностей танцевального движения. Однако функциональное сопряжение различного и общего в итоге, также приводит к неповторимому качеству «Тинтен у хамсах». Так, например, в последней ритмической фигуре можно отметить структуру «дробления с замыканием».



Итак, рассмотрев танец «Аддабках» и, особенно, его отдельные составные элементы можно прийти к следующим заключениям:

«Аддабках» имеет достаточно сложную хореографическую композицию и складывается из своеобразных танцевальных фигур, а также из так называемых «общих форм движения»: проходы, «талат сари'», двойные прыжки. По аналогии с музыкальным искусством хореографические фигуры танца мы называем «хореографическими темами». Свободное «тематическое» изложение танцевального материала определяют свободную композицию всего танца «Аддабках», который каждый раз передается по особой схеме, указанной ведущим танцором. В отличие от импровизационного характера общей хореографической композиции, ее отдельные фигуры



Отмеченная метрическая основа более ярко выступает и в «общих формах движения» («проходы», «талат сари'»), двойные прыжки). Следует, однако, не забывать, что в танцевальных «проходах» могут использоваться песенные образцы как на 2/4 («Аддаль'она»), так и на 3/4 (Зариф Аттуль). Для этих мелодий соизмеримой единицей становится четвертная длительность. В последнем случае, в связи с переkreщиванием ритма танца (2/4) и музыки (3/4), наблюдаем танцевальные опоры, то левой, то правой ногой.

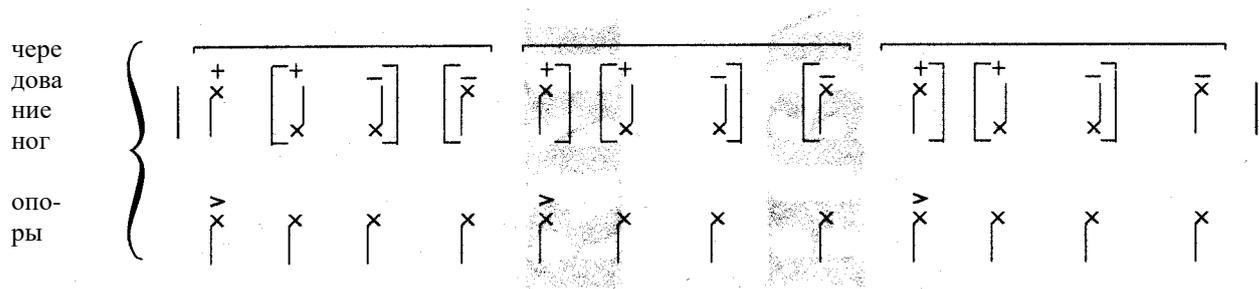
Необходимо отметить, что во всех хореографических фигурах «Аддабках» (и в кратких, и в продолжительных) ярко выделяется необычная, с точки зрения классического европейского такта, система акцентуации. Все это позволяет отнести ритмику танца и музыки «Аддабках» к модельному принципу (или формульному типу) временной организации. Музыкальный ритм музыкального сопровождения «Аддабках» не выделяется из синкретизма, не вырабатывает свои собственные закономерности и находится в прямой зависимости от хореографического искусства.

Интересные ритмические процессы, связанные с совместным действием танца и музыки (а также поэзии) можно найти также в более простых по своей композиции танцах, таких как «Аджофийех», «Ассамер», «Хабль муадда'».

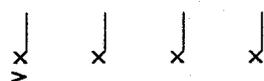
Несмотря на незатейливость единой и многократно повторяемой танцевальной фигуры в «Аджофийех», ее сочетание с музыкальными образцами различного (и часто несходного) метрического строения рождает сложные «переkreщивания» ритмических структур. Несовпадение ритма танцевального и музыкального рядов спаянного синкретического искусства, создает также «блуждающую» акцентуацию, ее незакрепленность за какой-либо долей музыкального метра.

Само танцевальное движение «Аджофийех» представляет собой небольшой цикл (или «даур») из четырех шагов, выполняемых поочередно

правой и левой ногами. По направлению движений эти шаги можно объединить попарно.



Более сильным и опорным является шаг правой ногой вперед. Ритмически, танцевальную фигуру «Аджофийех», можно обозначить таким образом:



Однако самое интересное заключается в том, что для сопровождения этого танца используются песенные образцы, выдержанные в следующих метрах:

4/4 («Ялли Мфариг Хильяк»);

2/4 («Хат Ягалби Гата» и «Ауаль альголи зикр аллах»);

7/4 («Я бу рашидах»).

Следует оговорить, что двудольные размеры в обоих указанных примерах образуют трехтактовые построения, то есть «метры высшего порядка» и общее количество долей доходит до шести четвертей.

$$6/4 = \frac{(2+2+2)}{4}$$

Подобное рассмотрение музыкальных примеров, как мы увидим дальше, будет более удобным для сравнения ритма танца и музыки.

В начале проследим танец «Аджофийех», исполняемый под музыкальный аккомпанемент того же размера, (т.е. «Ялли Мфариг Хильяк») (см. муз. прим. № 24). Несмотря на метрическое сходство танца с данной песней, последняя имеет затактовый «зачин», благодаря которому ритм мелодической фразы и музыкального метра, (а следовательно, и танцевальной фигуры) по времени не совпадают.

Муз. {  
 Тан. {

Более необычные случаи сопровождения танца мелодиями, основанными в иных размерах –  $6/4$  и  $7/4$ . Противоречие между метром танцевальной фигуры и мелодии приводит к постоянному смещению танцевальных акцентов по отношению к долям такта. Эти танцевальные опоры, «блуждая» по различным долям, периодически возвращаются к исходной позиции.

Например, после двух проведения мелодической фразы на  $6/4$  общее количество долей равняется к 12-и. За тот же отрезок времени помещается три четырехдольных фигур танца. Поэтому очередное, третье проведение мелодической фразы вновь будет начинаться с опорного танцевального движения. Это можно наглядно представить в следующей схеме:

Муз. {  $\frac{6}{4}$  1 2 3 4 5 6 | 1 2 3 4 5 6 | 1  
 Тан. {  $\frac{4}{4}$  x x x x | x x x x | x

Из этого можно заключить, что в каждой паре мелодических повторений выделяются 1,5 и 3 доли музыкального метра, после которого «даур» (круг), как бы замыкает круг. А двух кратное повторение мелодии, в свою очередь, связано с «бейтом», то есть с двустушием поэтического текста.

Однако в выше отмеченных мелодиях на  $6/4$ , единая музыкально-метрическая структура наполнена различными ритмическими рисунками, что приводит к варьированию указанной метроритмической схемы. Если мелодия «Хат Я галби Гата» начинается сразу с первой доли, то в начале «Ауаль альголи зикр алла» (см.: муз. прим. № 23) имеется «восьмая» пауза, во время которой берется дыхание для пения.



на первых и третьих долях, т.е. на сильных долях танцевального метра. На четырех слабых долях происходит разъединение рук.

Хлопки в ладоши можно считать элементом не только хореографии, но и музыки, так как они являются звуковыми средствами акцентуации. Интересно отметить, что хлопки в ладоши используются в народном и классическом танцевально-музыкальном искусстве у многих народов.

В некоторых азербайджанских народных плясовых песнях «халай», также встречаются хлопки, сопровождаемые одновременным вращением тела на полуоборот (поочередно вправо и влево). Отмеченные движения иногда могут выполнять немаловажную роль в прояснении музыкального ритма. Например, в ритмической системе классической индийской музыки называемой «тала», хлопки в ладоши как средство акцентуации приобретает большое значение в обозначении музыкального метра. Известный индийский музыкант, прекрасный исполнитель на ситаре Рави Шангар по этому поводу пишет: «Для отсчета времени в нашей музыке мы обозначаем акцентированные удары хлопками в ладоши». (96, с. 330)

Возвращаясь к бедуинскому танцу «Ассамер» следует отметить его неторопливый и умеренный темп. В музыкальном сопровождении используется в основном одна единственная мелодия, в размере 2/4 или 4/4, которая не отличается какими-либо ритмическими вариантами.

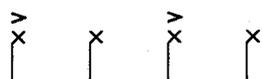
|               |  |
|---------------|--|
| Муз.          |  |
| Ритм<br>танца |  |

Данный ритм по существу остается неизменным также и на второй стадии обрядового танцевального представления, когда на сцену выходит женщина «Аль-хаши» с мечом в руках и с покрытым лицом. В этот момент

олицетворение меча в танце передается более энергичными движениями, где помимо рук активно участвуют ноги танцовщицы.

Наконец, в завершающем разделе «Аль-дихийех» танца «Ассамер», благодаря учащенным ударам в ладоши, ускоряется темп этого танца.

В отличие от «Ассамер», танец «Хабль муадда'» принадлежит рифийскому населению, которые живут в северной части страны. В этом танце основную роль играют движения ног, при этом исполнители держат за руки близ стоящих участников. Выражение танца в ритмическом плане не отличается от выше рассматриваемого танца «Ассамер» и представляет собой цикл движений, состоящих из четырех долей, с акцентами на первую и третью долю.



За танцем «Хабль муадда'» не закреплены установленные традицией народно-песенные мелодии, которые можно наблюдать в частях композиции «Аддабки», тем самым его можно отнести как к простым, так и сложным двухдольным образцам (например: 2/4 или 4/4).

В то же самое время синтаксическое строение песенных мелодий часто не совпадают с танцевально-ритмическими фигурами. Как правило, слоги поэтического текста разделяются на три группы, что в музыке соответствует трем тактам. Например, «Аддаль'она» (см.: муз. прим. №30) 10 слогов группируются таким образом 4+4+2. Так, например, поэтические тексты определяют группировки музыкальных тактов по три, в то время как цикл движений (танцевальный «даур») по своему метру складывается из четырех долей.

|      |   |  |
|------|---|--|
| Муз. | { |  |
| Тан. |   |  |

Более интересными представляются те песенные образцы, которые начинаются с паузы. В песне «Альуарид фаттах» (см. муз. прим. № 48) эту паузу естественно заполняют опорные движения ноги, дающие ясное ощущение сильной доли. Таким образом, можно говорить о тесном взаимодействии ритма танца и музыки.

Синтаксическое противоречие между структурой танца и музыкальными фразами еще более усугубляются в тех случаях, когда шести такт исходной песенной структуры, соответствующей двустигию поэтического текста, продлевается еще на один такт (3т+3т+1т) заключительным слогом. Между тем регулярность четырехдольной танцевальной фигуры остается неизменной и соответствует лишь двутактной величине. Если в - первых шести тактах имеется 3 полных танцевальных фигур с двумя акцентами, то в седьмом такте выполняется одно опорное танцевальное движение.

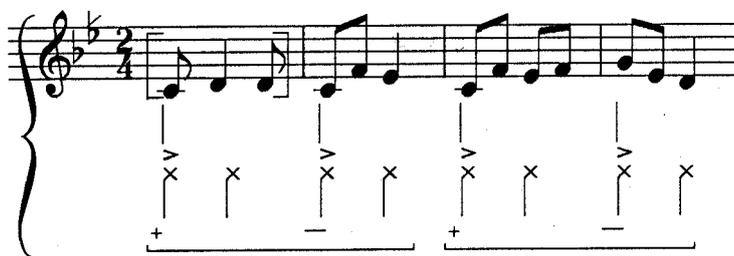
круг танца      круг танца      круг танца

(48)

*Песня записана от женского коллектива в деревне Аль-Мазар в 1999 году*

При использовании мелодии другого метра (например, 3/4, как в песне Зариф Ат'туль) между танцевальной фигурой и ритмом музыки возникает метрическое противоречие и своеобразная игра акцентов.

В песне «Аджафра» (см.: муз. прим. № 7) танцевальная фигура по своему метру совпадает с музыкальным размером. Однако в самой песне встречается синкопа в первом такте четырех тактового построения, чего нет в танце.



Таким образом, несмотря в целом, на соответствие между танцевальной и музыкальной структурой, можно увидеть также некоторые моменты несходства синтаксического («Аль уарид фаттах»), метрического («Зариф Аттуль») или ритмического («Аджафра») синкопа.

Иорданские народные обрядовые танцы можно сравнить с коллективными хороводными танцами азербайджанского народа – «Яллы» и «Халай». Обрядовое происхождение последних танцев, и их совместное исполнение большой группой позволяет говорить об их древних корнях. Об этом свидетельствуют наскальные рисунки, изображающие ритуальные танцы, которые были найдены в Гобустане, находящемся недалеко от Баку.

По мнению известного азербайджанского исследователя К.Гасанова первоначальная форма «Яллы» представляет собой обрядовые действия, проводимые вокруг огня. «Люди понимали, что только совместными усилиями можно добиться удачи на охоте, побеждать в сражениях и решать жизненно важные проблемы». (27, с. 55)

Подобные хороводные танцы, во время которого участники держат друг друга за руки можно встретить в фольклоре многих народов мира. Русские хороводы («Плетень»), украинский мужской танец «Аркан», белорусский «Крыжачок», грузинский «Перхули», молдавская «Хора», венгерский «Хоромурош», румынский «Хорамаре», французская «Франдола»,

чешская «Чтыржнарова», греческий танец «Сиртаки», турецкий «Зейбек» являются коллективными танцами, сходными по своей общей композиции.

В старину танцы «Яллы» были известны по всей территории Азербайджана, в последнее время его бытование отмечено в ряде западных районов республики. Этот танец особенно популярен в Нахичевани.

Интересно отметить, что танец «Яллы» складывается из традиционных и четко выполняемых хореографических фигур. Как и в Иорданских танцах, действия исполнителей подчиняются ведущему танцюру – «Яллы-башы».

К.Гасанов сообщает о бытовании разнообразных видов «Яллы» - «Деня Яллы», «Газ-газы», «Гену», «Кечари», «Танзара», «Урфаны». (27, с. 58) Названия некоторых танцев происходит из особенностей движения и отражает количество шагов основной хореографической фигуры: «Ики айаг» (два шага, букв. две ноги), «Цч айаг» (три шага), «Дюрд айаг» (четыре шага) и т.д.

Общие черты можно найти между Иорданскими танцами и азербайджанским «Халаем», который считается женским танцем. «Халай» - это коллективный танец, распространенный в юго-восточной зоне Азербайджана (Ленькорано-Астаринская зона). Во время исполнения «Халай» не используются музыкальные инструменты за исключением даф. В основном музыкальное сопровождение танца состоит из пения и, отчасти, хлопков в ладоши. Отсутствие развитых форм инструментального сопровождения говорит о сохранении в «Халае» более старинных черт. Поэтому «Халай» определяется азербайджанскими фольклористом Б.Гусейнли как плясовые или игровые песни.

Музыковед Ф.Халыкзаде отмечает еще одну разновидность «Халая» - «Агыр халай», что означает медленный халай; «Особый вид, выполняющий роль вступления в цикле плясовых песен «Халай» и напеваемый неторпливо, без участия бубна, можно назвать «Агыр халай». В подобных

протяжных песнях ритмические акценты значительно ослабевают и, иногда происходят незаметные смены метра». (87, с. 170) Несмотря на сходство названий (медленный яллы и медленный халай) по своему танцевальному и музыкальному ритму они существенно различаются. Так, например, медленный халай, отличается некоторой свободой и переменностью метрического строения. Однако регулярный пульс течения музыки обусловлен прежде всего неторопливыми и равномерными шагами участниц. Таким образом, пение, хлопанье в ладоши, движения и «проходы» являются важными факторами ритмического строя «Халай» и в этом отношении имеют много интересных и заслуживающих более пристального внимания параллелей с Иорданскими народными танцами.

Штриховое обозначение движения танца «Аддабках»:

□ - Жанровый танец «Аддабках»

∩ - пение мужского хора стоя

→ - пение мужским хором с движением

↔ - Шайель - поднятие рук и принятие горизонтального положения на уровне плеча

⊕ - удар правой ногой об пол один раз

⊖ - удар левой ногой об пол один раз

**М** - удар правой ногой об пол 3 раза (3 удара + пауза + 1 удар)

= - удар двумя ногами об пол одновременно

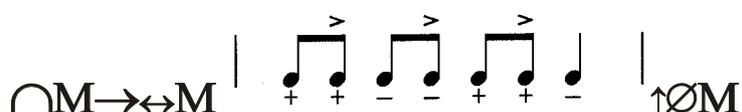
↑ - пробег два раза вверх

∅ - повторение предыдущих ритмических рисунков несколько раз по желанию ведущего танца

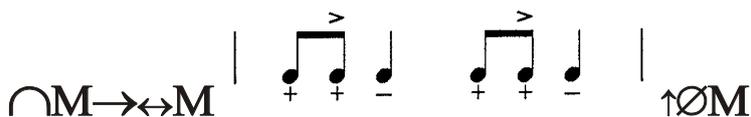
О - поочередное сгибание коленей

Формулы танца «Аддабках»:

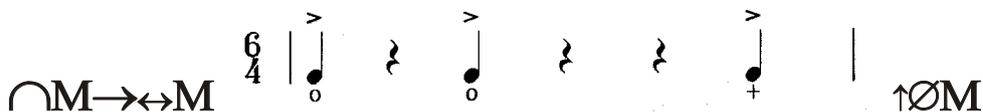
Такси:



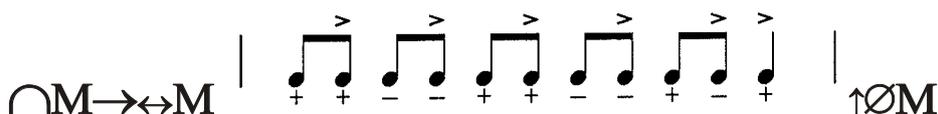
Уахад у нус:



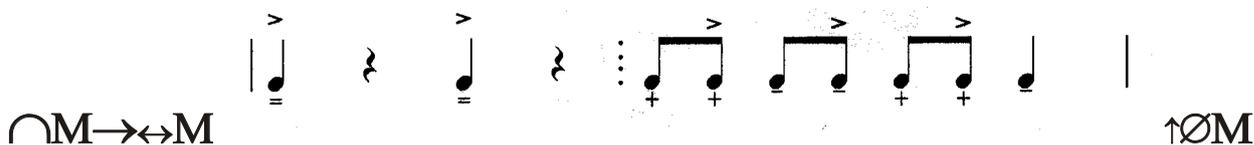
Итадж:



Тис'а:



Римтауийех:



Тинтен у хамсех:



## § 2.2. Народные инструменты в обрядовой музыке Иордании

Процесс обрядовых действий еще с древних времен представлял собой синкретичность всех видов искусств, в его примитивном понимании, куда входило и сопровождение музыкальных инструментов. Воспроизведение звука и создание соответствующего музыкального инструмента, связано с потребностями социально-бытового и духовного плана. Традиции музыкальной культуры донесли до наших дней музыкальные инструменты, создание которых связано с созиданием внешнего мира и места человека в ней. По подобию окружающего мира и образу человека создаются разные инструменты, которые впоследствии причисляются к разным группам, таким как ударные, духовые, струнные (смычковые и щипковые), т.е. говоря

словами Мациевского И.В.: «Будучи, прежде всего средством воплощения музыки, орудием музыкального искусства, музыкальный инструмент одновременно представляет собой явление материальной культуры... С представлениями о комплексности объекта «народные музыкальные инструменты» и связаны насущные проблемы его изучения». (52, с. 143)

Человек для создания музыкального инструмента берет за основу характерные очертания своего тела и окружающего мира. Научные исследования показывают, что самыми древними инструментами являются ударные. В книге «Музыка в Древнем Ираке» доктор Собхи Ануар Рашид подчеркивает, что в Ираке в древнем местечке под названием «Табба кура», рядом с городом Аль-Муссел были найдены кости с несколькими дырочками, возраст которых исчисляется приблизительно 6 тысяч лет и относится рабовладельческому обществу. Эти кости, представляющие собой самые примитивные духовые инструменты, впоследствии были перенесены в музей Университета Пенсильвании в США. (119, с. 134) Музыкальные инструменты древности, наряду с духовно-эстетической целью, имели и чисто бытовое значение, связанные с необъяснимыми явлениями природы. В момент затмения луны, отсутствия дождя и желая большого урожая, производились разные шумовые эффекты, и для этого использовалась глиняная и керамическая посуда для домашнего обихода.

Со временем музыкальные инструменты начали делать из дерева металла, чему доказательство служат находки указанные доктором Собхи Ануар Рашидом. «В королевском кладбище в «Ауре» (Шумерское место в Древнем Ираке) были найдены два серебряных нага, пролежавших в земле 4400 лет, до н.э.» (119, с. 136).

Интересными, являются научные поиски связанные не только с констатацией найденных археологических образцов музыкальных инструментов, но и их жанрового применения, разделение на группы и систематизации. В связи с этим, ученый Бабаев Э. в своей статье посвященной

«Национальным музыкальным инструментам Ирака» пишет о том, что «народности, которым присуще искусство мугама-макама, музыка устной традиции делится на два направления: профессиональная и фольклорная. Интересным является то, что инструменты, исполняемые в музыке этих жанров также делятся на две группы. Еще с древних времен – с VIII века прослеживается разница между исполнением профессиональной и фольклорной музыки. Отличительные черты, ставящие различия между фольклорной и профессиональной музыкой, являются нижеследующие:

1. Статус национальной традиции и инструмента;
2. Уровень образования и степень грамотности музыканта;
3. Качество исполняемых мелодий;
4. Коллективное или сольное исполнение;
5. Причина связи исполнения с определенными событиями;
6. Манера языка исполнения (литературный язык, или разговорный).

По всем этим признакам, к примеру, зурна и метбедж инструменты фольклорной музыки, уд и най относятся к образцам профессиональной музыки, точнее сказать, предусматриваются для исполнения макамов». (99, с. 109)

В Иорданской национальной музыке, подобная классификация существует, в плане разделения музыки устной традиции, на профессиональную – макамы и на фольклорную. Инструменты, исполняющие профессиональную и народную музыку, также имеют свое жанровое назначение. К примеру, сугубо народно-фольклорные образцы музыки исполняются следующими инструментами:

- |  |   |           |
|--|---|-----------|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Шаббаба</li> <li>2. Меджуиз</li> <li>3. Гербе</li> </ol>           | } | - духовые |
| <ol style="list-style-type: none"> <li>4. Рабаба – струнно-смычковый</li> <li>5. Мехбаш – ударный</li> </ol> |   |           |

Образцы профессиональной музыки устной традиции – макамы, исполняются:

1. Канон – струнно-щипковый
2. Уд - струнно-щипковый
3. Най – духовой
4. Табла – ударный
5. Даф – ударный

Некоторые инструменты используются, как в фольклорной музыке, так и в профессиональной – табла, даф, уд. При более подробном рассмотрении народных музыкальных инструментов Иордании, можно заметить, что их создание связано с природными материалами, с такими как глина, дерево, тростник, кости и кожа животных, металла и т.д. Изготовление инструмента из столь разного по твердости и мягкости материала, исходило из тембрового разнообразия, звучание которых превратилось в духовную потребность человека. Например, инструмент «Аль-гирбе» (волынка) сделана их меховой кожи козы и деревянных трубок; духовой инструмент «Аль-шабаба» изготавливается из тростника или металла; «Аль-меджуез» изготавливают только из тростника; ударный инструмент «Аль-мехбаш» изготавливают из дерева; струнно-смычковый инструмент «Аль-рабаба» изготавливают из дерева, натянутое кожей и т.д. Все это влияет на качество звучания и тембровые возможности музыкального инструмента. Позднее эти инструменты приобрели свою классификацию и разделение на группы, появилась методика приобщения и игры на них в виде соло и ансамбля. Специфичным является то, что на этих инструментах в Иордании играют только мужчины, притом как женщины могут под эту музыку танцевать. Исключительным является «Аль-Табла» (ударный инструмент) на котором женщины также играют лишь только на свадебных торжествах.

Итак, в Иордании существуют разные виды и типы музыкальных инструментов, состоящих из группы струнных: смычковые, щипковые; из

группы духовых: деревянные и металлические и мембрафонические; а также всевозможные ударные инструменты.

**Аль-Рабаба** – это струнно-смычковый музыкальный инструмент, распространенный не только в Иордании, но и во всех арабских странах, включая сюда Среднюю Азию, Южной и Юго-восточную Азию, а также Северную Африку. Ребаб, рабаб, – обозначение различных типов струнных, щипковых и смычковых инструментов. (66, с. 454) Существуют много видов рабаба, в разнообразных модификациях распространенных в арабских странах. Среди них можно наблюдать однострунные, двухструнные и трехструнные инструменты. В Иордании бытует смычковая однострунная рабаба. Корпус этого инструмента состоит из прямоугольного, деревянного ящика. На него натянут спереди деки кожа козленка. В зависимости от качества кожи и дерева корпуса выявляется качество и тембр звука. Шейка рабабы длинная, на нее натягивается единственная струна. Натянутая на корпус инструмента эта струна имеет относительно большое расстояние между грифом и струной. Струна рабаба сделана из конского волоса. Ладки отсутствуют. Говоря же о корпусе рабаба, он изготавливается из сливового дерева, а иногда из урюкового. Для изготовления рабаба и облегчения его обработки корпуса, мастер использует методы кипячения, и смачивания дерева в молоке. Рабаба используется в большинстве своем на юге Иордании как народный инструмент на бедуинских свадьбах, на вечерах у бедуинов, и в доме «шейха». Рабаб сопровождает бедуинские песенные жанры. Иорданский музыкант и певец Абду Муса являлся самым известным исполнителем на рабабе. Ему удалось, благодаря своей исполнительской технике и силе голоса, продемонстрировать тембровые и технические возможности этого старинного инструмента. Диапазон рабаба не выходит за пределы квинты. Тембровые возможности рабаба ограничены, из-за малого количества

струн (одна струна). Во время игры на инструменте рабаб держат на коленях.

Описывая свои наблюдения, ученый-путешественник Лэйн Э.У. отмечает, что в Египте «бедные певцы аккомпанируют себе на рабабе – своеобразной виоле. Есть два вида рабаба – рабаб аль-муганни («Виола певцов») и рабаб ашшаир («Виола поэтов»). Отличаются они друг от друга количеством струн: у первого – две струны, а у второго одна». (48, с. 290) В Иордании, как уже было выше сказано, существует вид однострунной рабабы, второго, указанного Лэйном Э.У., не существует. В арабских сказках и легендах всегда можно встретить образ аш-шаира, аккомпанируя себе на рабабе, рассказывает о приключениях Абу Зайда Альхилали. В Иордании шаир также сам играл на рабабе, аккомпанируя себе во время декламации касиды. В настоящее время рабаба звучит на телевидении, на народных празднествах, литературных вечерах, как дань прошлому в современном осмыслении. В телевизионной передаче под названием «Мазафат Абу Махмуд», а также в много сериальных фильмах про бедуинов, отводится определенное место инструменту рабаб, манерам игры и возможностям тембрового звучания, как одному из самых древних арабских музыкальных инструментов. В Иордании он считается излюбленным инструментом поэтов.

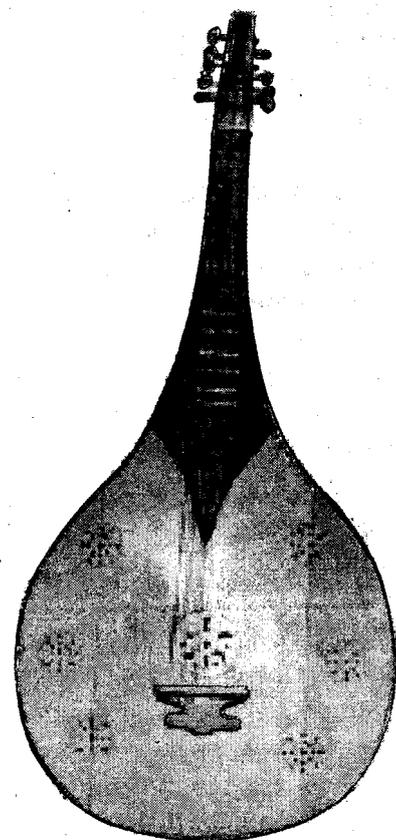
Некоторые исследователи считают, что первоначально рабаб возник в Иранской среде, затем распространился в арабские и другие страны. Научное наследие музыковедов, произведения классиков восточной поэзии, миниатюры художников, показывают, что в одно время рабаб был широко распространен на территории Западной, Средней и Центральной Азии, а также в Азербайджане. (3, с. 387)

**Аль-Уд** – в переводе с арабского означает «кусочек дерева». Этот широко распространенный музыкальный струнно-щипковый инструмент занимает очень большое место среди народных музыкальных инструментов

Иордании. Он также широко распространен в Иордании, как гитара в Испании. Очень многие любят и играют на этом инструменте, считая его тембр очень близким человеческой душе и традициям его музыкальной культуры. Самое древнее появление уда было в «Аль Аср Аль-Акади» (Акадийский период) (2350-2170 гг., до н.э.). В Ираке он был еще до возникновения Ислама и свое существование продолжает по сей день. По некоторым историческим сведениям, появление инструмента связывается с персидским периодом, хотя, по мнению доктора Собхи Ануар Рашида, это ошибочный взгляд, и что арабы переняли у персов лишь только название ладков «дасатин», как термин, а также некоторые мелодии. И этот вовсе не означает, что арабами был перенят весь инструмент. В свое время в Египте существовал уд с ладками и ключом.

Уд, как народный инструмент, имеющий широкое региональное распространение, и носящее общее название, возник и развивался на определенных территориях, мигрировав в последствие в соседние страны. Уд проник в Европу через Испанию и до появления гитары и фортепиано, оставался самым популярным и распространенным инструментом. (119, с. 185-186) Существуют также инструменты, имеющие сходство с удом. Так, например, в Турции и Греции их называют «Аль-Лут», в Румынии «Кобаз», у японцев «Бива», Вьетнамцев «Тиба». Эти инструменты и по звучанию и по внешнему виду схожи с арабском удом.

В культурной и духовной жизни арабов, уд занимает большое место. Внешнему описанию инструмента уда поэты часто посвящали прекрасные стихи. «Поэты часто описывали внеш-



Барбат.

ний вид уда, а также манеру пения, сопровождаемого игрой на этом инструменте. В процессе исполнения голос и инструмент звучали поочередно». (51, с. 308) В некоторых странах уд называли «Аль-Барбат», как дедушка «Аль-уда». В Персии уд назывался «Аль-Барбат Аль-Багдади».

В своей книге «Народный музыкальный инструментарий Азербайджана» Абдуллаева Саадат, говоря о барбате, пишет: «Барбат с большим глубоким корпусом, относительно короткой шейкой и отогнутой назад дугообразной головкой, имеет общую длину 1005 мм. Размер корпуса, склеенного из 15 гнутых тонких дощечек-клепок 665 x 465 x 290 мм. Деревянная дека собрана из трех частей. В ее центре и по краям, открыты резонаторные отверстия. На нижней части дека закреплена широкая (120 мм) подставка длиной 65 мм с высотой 15 мм. С обратной стороны деки, выше и ниже от подставки, в поперечном направлении приклеены деревянные упоры – планки-пружины, придающие деке упругость. Длина шейки 205 мм. На нее навязаны 10 ладков, а 6 дополнительных закреплены на деку. На головке, длиной 135 мм и шириной 44-60 мм, с верхней боковой стороны, закреплены пять колоков, а с обратной стороны – четыре. Инструмент снабжен четырьмя парными струнами и одной одинарной. Четыре из них капроновые, остальные шелковые и жильные. Корпус изготовлен из красного платана, шейка и головка из одного куска орехового дерева, а дека – из сосны. Диапазон барбата от «ми» большой октавы до «си» первой октавы». (3, с. 114-115)

Рассматриваемый барбат в действительности имеет очень много сходства с современным удом, у которого выпуклый, грушевидный корпус, шейка с маленьким грифом и отогнутая назад головка с колками. Длина корпуса составляет 49-50 см (бывают разные размеры уда), длина шейки 19-20 см, ширина корпуса около 35 см, глубина 18-20 см, а головка 21-23 см.

Корпус склеен приблизительно из 20 клепок (зависит от ширины корпуса) широкие с одного конца и узкие с другой. С боковых сторон верхние клепки приклеивают на небольшие деревянные бруски на деке с внутренней стороны, на верхней боковой стороне головки расположены 6 колков сверху и 5 снизу.

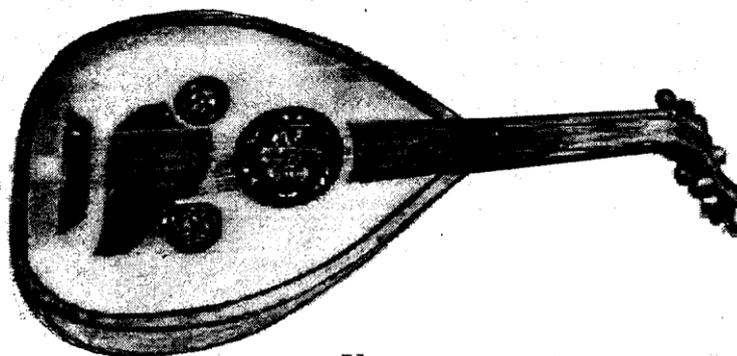
Корпус склеен приблизительно из 20 клепок (зависит от ширины корпуса) широкие с одного конца и узкие с другой. С боковых сторон верхние клепки приклеивают на небольшие деревянные бруски на деке с внутренней стороны, на верхней боковой стороне головки расположены 6 колков сверху и 5 снизу.

Деревянная дека имеет от одной до трех круглых резонаторных розеток, а струнодержатель имеет длину в 13 см. Гриф современного уда без ладков. При игре уд прижимают к груди, играют сидя.

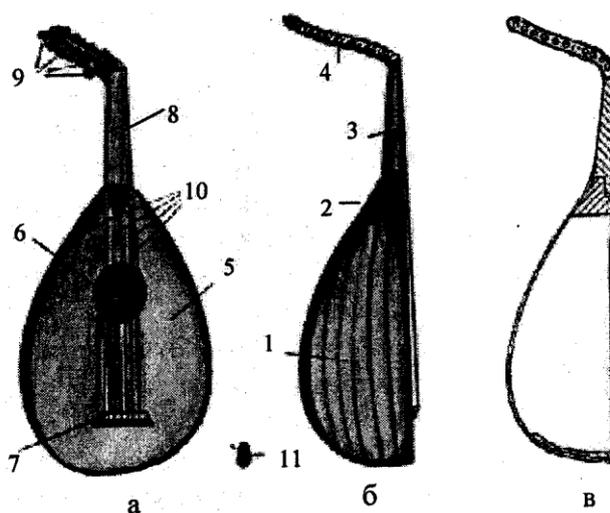
Уд в процессе развития был подвержен изменениям и дополнениям, как в плане количества струн, так и в плане строя. Еще «в VIII в. Мансур Залзал к звукоряду аль-уда добавил новую васту (дословно, средний палец-курсив А.Ш.), которая используется наряду с аль-вастой. Он поместил ее между старой вастой и персидской вастой, которая стала называться «васта зальзаль». Он также изобрел особую форму аль-уда. Об этом говорит его племянник и ученик, Исхак Аль-Мусли, музыкант Аббасидского времени: «Мансур Зальзаль изобрел аль-уд аш-шабут (по-русски букв. «карп» - вид рыбы)». (51, с. 308)

В «Книге пения» Абу Аль-Фараджам Аль-Асфхани, а также в научных трудах Абу Насира Аль-Фараби в X в., Ибн Сины в XI в., Ибн Зила и Васфи Ад-Дин Аль-Армави в XIII в. все сходятся во мнении, что Аль-Уд имеет четыре главных струн – Аль-Бам, Аль-Маслас, Аль-Масна и Аз-Зир. Предполагается существование пятой струны (Аз-Зир ас-Сани), добавление которой обогатило звуковой диапазон. Пятая струна была добавлена со

стороны Али Ибн Нафи' (Зур'яб) «и заменил ранее используемый деревянный медиатор орлиным пером.

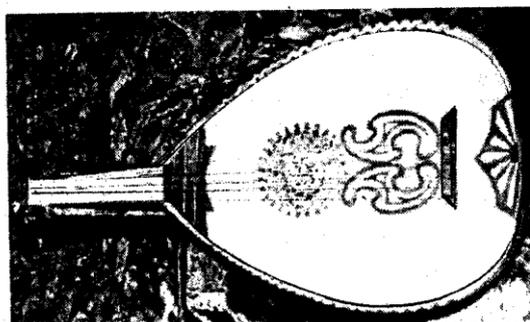


Уд.



Общий вид с лицевой (а) и боковой сторон (б) и схематический разрез (в).

1 – корпус, 2 – приклад, 3 – шейка, 4 – головка, 5 – дека, 6 – резонаторное отверстие, 7 – подставка-панцирь, 8 – гриф, 9 – колки, 10 – струны, 11 – плектр.



*Рисунок взят из книги Саадет Абдуллаевой  
«Народный музыкальный инструментарий Азербайджана»*

Что придало звуку большую тонкость и легкость». (51, с. 308) Саиб Хасир, живший в Аль-Мадине в I веке хиджры, был первым, кто использовал Аль-Уд, в качестве инструмента сопровождающего пение.

Абдуллаева Саадет в своем труде подчеркивает, что «выдающийся музыкант, теоретик Сафиаддин Урмави, создал и совершил нотные записи в виде таблицы-табулатуры, и был непревзойденным исполнителем на уде. В его известном труде «Китаб аль-адвар» («Книга о кругах») состоящем из 15 глав, на примере расположения струн и ладов пятиструнного уда, которому посвятил 7-ую главу («об уде и его настройках»). (3, с. 18)

Уд по своему строению имеет большие технические и тембровые возможности, в плане использования, как солирующего инструмента, так и сопровождающий вокальное пение. Жанровый охват инструмента очень широк - народных песен и до песен исполняемых на свадьбах, вечерах и торжественных событиях. Инструментальным и вокальным сопровождением уда является ударный инструмент Табла и мутреб (певец). Это превосходное трио очень характерное для вечеров Рамазана. Уд также входит в инструментальной состав «Аттахт Аш-шарки» - уд, канун, табла, най, даф, как основной инструмент, для исполнения традиционной арабской музыки, (Лонга, Башраф) в виде соло с ансамблем.

**Аль-Канун** – струнно-щипковый народный инструмент. На арабском языке дословно означает - закон. Этот инструмент, наподобие цимбал.

«Среди цитровых инструментов Сафиаддин Урмави выделяет канун с трапецевидной и нузхат с прямоугольной формой корпусов.

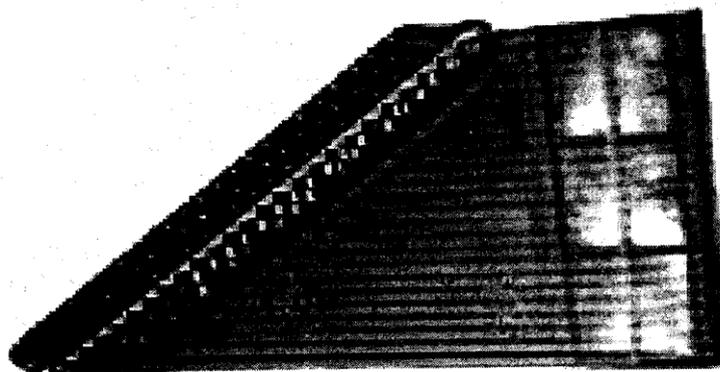
Нузхат существовал и в ранние века об этом, в частности, свидетельствует наследие Фаррухи Систани. Описание и схемы кануна и нузхата приведены в анонимном трактате «Кунз аль-тухаф» («Сокровищница радостей»). В этом ценном источнике указывается, что трапецевидный корпус канона изготавливался из сливового дерева. Длина его нижней стороны составляла 810 мм, а короткой – 405 мм. Сторона, образующая угол с

нижней стороной, имела длину 742,5 мм. Всего на инструменте было 64 металлические струны, каждые три и две струны (в средней части) настраивались в унисон. В верхней части корпуса располагались одинарные струны. Подставка находилась параллельно и ближе к косой стороне. Здесь же размещались колки для натяжения струн». (3, с. 19) Этот инструмент широко распространен не только в арабских, но и во всех восточных странах. Максимальная длина его 39 и три четверти дюйма, в ширину он достигает 16 дюймов, и по глубине двух и одной десятой дюйма. Иногда канун делают из дерева грецкого ореха. «Большая часть деки кануна деревянная. Для лучшего звучания, в ней открываются резонаторные отверстия с резными розетками. На нижнюю часть инструмента натягивается сердечная пленка рогатого скота или же рыбий пузырь. Над кожаной мембраной располагается подставка, опирающаяся тремя или четырьмя ножками на нее. Над поставкой и декой натянуты 24 тройных жильных (в последнее время они заменены капроновой ниткой) струн. Общее количество их составляет 72.» (3, с. 171)

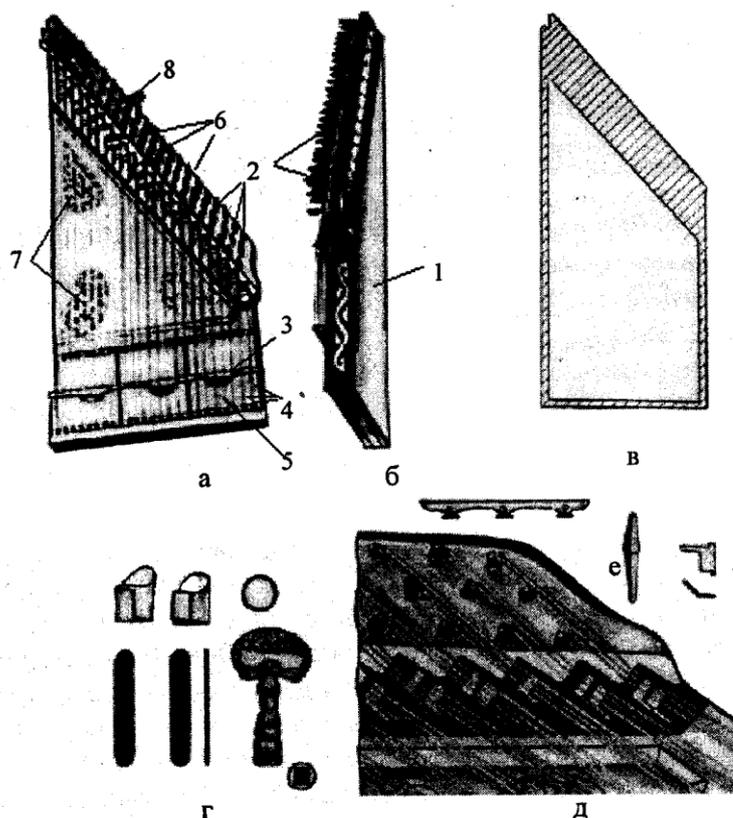
В книге Э.У.Лэйна «Нравы и обычаи египтян в I половине XIX века» описывается игра на кануне с двумя медиаторами. На указательные пальцы рук надеваются кольца из тонких медных или серебряных пластинок, под которые просовывают медиаторы. Во время игры инструмент лежит на коленках. (48, с. 287-288)

Канун один из распространенных народных инструментов широко используемый как в народной музыке, так и в профессиональной музыке Иордании. Он в инструментальном составе «Аттахт Аш-шарки», куда входят такие инструменты – как уд, най, даф, табла и т.д. занимает значительное место и может звучать как солирующий, так и в составе ансамбля для исполнения традиционной арабской музыки устной традиции. Канун с удом составляет очень хороший дуэт и характерен для исполнения

Иорданских народных песен, в особенности, играет большую роль в сопровождении фольклорных групп и классической арабской музыки.



Канун



Общий вид с верхней (а) и боковой (б) сторон и схематический разрез (в); плектр-наперсток и ключ – вид сбоку и с нижней стороны (г); деталь головной части инструмента (д); подставка, колка, рычаг – вид с лицевой стороны и сбоку (е).

1 – корпус, 2 – колки, 3 – подставка, 4 – струны, 5 – мембрана, 6 – рычаги, 7 – резонаторные отверстия, 8 – ключ.

*Рисунок взят из книги Саадет Абдуллаевой*

*«Народный музыкальный инструментарий Азербайджана»*

Характерно, что канун отсутствует в числе инструментов сопровождающих танцы на свадьбах в Иордании. Инструмент по-своему звучанию

очень нежный и мягкий. Ноты обозначаются в скрипичном ключе. Техника инструмента позволяет использовать арпеджио, глиссандо, пассаж.

Из группы духовых инструментов **Шаббаба** в переводе с арабского означает – «шабба» (резко встать). Тембр этого инструмента певучий, пасторальный, мягкий в нижнем регистре, свистящий в верхнем регистре. В Иордании существуют два вида шаббабы – изготовленное из металла и тростника.

В металлическом своем исполнении шаббаба имеет небольшой диапазон и применяется для исполнения старинных народных песен.

Средняя длина шаббабы около 30 см. Состоит из пяти дырочек. Металлическая шаббаба по звучанию более резкая. Дуя в проставленные, свистковые отверстия, сжимают губы, приставляя конец инструмента на правую сторону щеки. В игре участвуют первый и средний пальцы левой руки, а также первый, средний и третий пальцы правой руки на пятерых деках шаббабы.

Этот инструмент используют в основном на свадьбах, как сопровождение коллективного танца и совместного пения в танцевальном жанре «Аддабках». Танец начинается с исполнения куплетов народной песни под сопровождением шаббабы, где одна группа танцующих, подпевает шаббабе эту же мелодию в виде куплета, входя в своеобразный диалог с инструментом. Затем следует стремительный, энергичный танец под звуки шаббабы, в конце которого танец приостанавливается и опять возобновляется своеобразный диалог между шаббабой и участниками танца. Вначале участники танца поют, и, одновременно, начинается подключение к танцу с ходьбы по кругу, переходя постепенно в стремительный и ритмически характерный, танец. Здесь шаббаба уже не придерживается строгой последовательности песни, а начинает импровизировать, в такт танца и ритма.

Шаббаба, пастушеский инструмент, изготавливается из тростника, и благодаря своему мягкому свистящемуся тембру очень широко использу-

ется пастухами для призыва разбежавшихся баранов по зеленому полю. С другой стороны, игра на шаббабе помогает пастуху легко и быстро скоротать свое время. (133, с. 74)

Возможен вид деревянной шаббабы. По мнению некоторых ученых, с помощью шаббабы древние люди узнали секреты музыкального звукоряда следующим образом: открытая с двух сторон трубка, издает один звук, приделанное отверстие в одну дырку, издает второй звук, итак, далее... пока не сформировался четко осознанный музыкальный звукоряд, раскрывший человечеству тайны музыкальных ладов. (134, с. 14)

Шаббаба составляет исключение в плане того, что для этого инструмента не было написано ни одного профессионального произведения и его использование ограничивалось в рамках народной фольклорной музыки. Этот инструмент и с научной точки зрения не подвергался исследованию. Говоря о диапазоне этого инструмента можно отметить, что его звуковые возможности сосредоточены в рамках октавы, а регистр, т.е. тембровое звучание зависит от толщины трубки. Этот инструмент нашел свое применение в Иордании с начала прошлого века и стал широко распространенным во второй половине XX века.

**Аль-Меджуез** – с арабского означает - двойной, по виду аналогичный узбекскому кушу (кушной на русском). Состоит из двух одинаковых, связанных между собой тростниковых трубок, с одинарным язычком, длиной около 25 см, толщиной около 3-4 см с шести пальцевыми дырками. Диапазон инструмента в пределах октавы. Звук производится прижиманием губ на язычки.

Аль-Меджуез используется на свадьбах Иордании, в виде соло во вступлении к танцу «Аддабках», а затем сопровождает танцующих, импровизируя под ритм танца, громким пронзительным звуком. По тембру меджуез приближа-



ется к волынке. Как уже было выше сказано, меджуез состоит из двух связанных между собой тростниковых трубок, где одна из них играет роль баса-континуо, а на другой исполняется мелодия. Две параллельные тростниковые трубочки заканчиваются двумя язычками с надрезами, которые обычно бывают съемными длиной в 4-5 см.

Аль-Меджуез древний инструмент, раньше он назывался «Аль-матбадж» или «Аль-мизмар аль-мозауадж». (119, с. 225) В Египте же в I половине XIX века знали его под названием «Зуммара» (48, с. 293). Главное общество по арабскому языку назвал правую трубку инструмента (правая трубка обычно исполняет мелодию) «Аль-рис» (видимо от слова «главная»); а левую трубку - «Ассанад-аль-нути» (вспомогательная), как держащая на протяжении всей мелодии общего неизменного тона. (119, с. 225)

Меджуез, раньше называли «Аль-Мизмар Аль-Меджауез», и следы их исторических корней можно увидеть в древней Сирии и Палестине (1320-1200) до, н.э. (119, с. 226) Это означает, что в Иордании, будучи в прошлом единой арабской территорией, также использовался этот музыкальный инструмент. В. Шнаудер в книге «Музыка в Шумере, Вавилонии и Ассирии» пишет: что «этот инструмент появился в Ираке и через Сирию и Палестину попал в Египет во второй половине II тысячелетия до, н.э. (119, с. 225-226)

В Иордании «Аль-Меджуез» появился еще задолго до инструмента типа волынки «Аль-гербе».

**Аль-Гербе** – на современном этапе широко популярный, очень распространенный духовой инструмент в Иордании. Гербе с арабского, (означает сосуд, в которую наливают воду). Наподобие этому у русских называется «волынкой». «Аль-Гербе» изготавливают из кожи или пузыря животного (обычно из кожи козленка) в форме голубя, сверху покрытое мехом. Входит в этот мешок трубка для нагнетания воздуха и другая для извлечения звука. Через верхнюю деревянную трубку накачивается ртом

воздух в кожаный мешок. Другая трубка, находящаяся в противоположной, от верхней трубки стороне, т.е. в нижней части кожаного мешка с помощью шести верхних отверстий и одной нижней издает музыкальные звуки объемом не более октавы. Звукоряд мелодической трубки диатонический. Тембр инструмента очень резкий и звучный. Три вверх идущие деревянные трубки, которые изолированы друг от друга, имеют разную длину и играют роль бурдонных трубок настроенных в кварту, квинту или октаву по отношению к мелодической трубке.

Этот инструмент широко используется в армии, как военный музыкальный инструмент.

В Иордании «Аль-Гербе» применяется в виде соло и в ансамблевых составах. Главным же образом он приемлем для сопровождения танца.

Из-за широкого использования в Иорданской Армии, «Аль-Гербе» приобрел большую популярность в музыкальном военном ансамбле, на котором очень многие играют. Солдаты же окончившие службу в армии распространили этот инструмент по всей Иордании. Танец «Аддабках» с инструментом «Аль-Гербе» составляет прекрасный и энергичный дуэт, яркое, пронзительное звучание которого оставляет неизгладимое впечатление, от порождающих чувств энергии и подъема. Известным исполнителем на «Аль-Гербе» считается Дамал Зрегат, получивший курсы игры на гербе в Англии и сыгравший большую роль в развитии игры и распространения «Аль-Гербе». в Иордании в 60-х, 70-х годах. Как профессиональный инструмент он применяется только лишь в армии. В каждодневной жизни его применение связано с народным музыкальным фольклором. Прототип инструмента «Аль-Гербе» встречается в Азербайджане под названием «тулум». В связи с этим Абдуллаева Саадет пишет: «схожие с тулумом инструменты известны почти во всем мире и в каждом регионе имеют свое название (за исключением Турции): русское – волынка, украинское и белорусское – дуда, удмуртское – быз, молдовское – чимпой, алжирское – ме-

зуд. Все они снабжены отдельно мелодической и бурдонной трубками. Наиболее близки по конструкции к тулumu иранский дузла, армянский паракпзук, грузинский гудаствивири, осетинский – лалым уадынз, черкесский – гыбыт-кобуз и аджарский чибони, марийский – шувыр, чувашский – шапар, имеющие две мелодические трубки, без бурдонной. На тулуме играют, в основном люди, занимающиеся скотоводством. Песни, сочиненные ими, исполняются как правило, продолжительное время. Это, в частности, подтверждается включением в репертуар этого инструмента старинных «Песней саячы». К востоку от Азербайджана родственные тулumu инструменты не встречаются». (3, с. 408-409)

Музыкальный инструмент **«Аль-Най»** составляет разновидность духовых инструментов из тростника. Тростниковая трубка открытая с двух сторон, верхний конец слегка заострен, чтобы было удобнее играть на нем, на нижней лицевой стороне находятся 5-7 игровых отверстий и одна ближе к головной части. Размер длины нае колеблется в зависимости от ладов исполняемых макамов. Най используется как сольный, ансамблевый и оркестровый инструмент.

Най очень древний инструмент, вот о чем пишет в своем труде доктор Собхи Ануар Рашид: «В Иракском музее имеется круглая шумерская печать, относящаяся к 2450 году, до н.э. На печати изображен пастух в окружении стада коз, играющий на нае.». (119, с. 222)

Это наводит на мысль что возраст нае с трудом поддается определению и широкое распространение этого инструмента идентичен его возрасту. Говоря об Азербайджанском нае, Саадет Абдуллаева в своей книге отмечает, что: «Най, изготовленный из латуни, представляет собой трубку длиной 575 мм и диаметром 18 мм. Диаметр звукового канала 15 мм. Количество игровых отверстий – семь, из которых шесть лицевые диаметром 9 мм и одно тыльное диаметром 6 мм, расположенное ближе к дульцевидному отверстию, находящемуся в 45 мм от закрытого конца ствола. На самом

нижнем открытом конце, открытом конце, ближе к лицевой стороне, в поперечном направлении, имеются два небольших (диаметром 4 мм) отверстия.

Другая разновидность най, подаренная маэстро Ниязи в день премьеры балета «Читры» почитателями его таланта, имеет длину 409 мм, внешний диаметр 23 мм, звуковой канал диаметром 17 мм. Количество игровых отверстий – восемь, из них одно на тыльной стороне ствола, ближе к дульцевидному отверстию, а самые нижние – на боковой стороне ствола». (3, с. 111)

Э.У.Лэйн в книге «Нравы и обычаи египтян в первой половине XIX века» най называет разновидностью флейты, иначе «этот инструмент называют флейтой дервишей, потому что на нем часто аккомпанируют пению муншидов во время зикров дервишей. Это простая тростниковая трубка в длину, диаметр ее – около дюйма у верхнего конца и трех четвертей дюйма у нижнего. На передней поверхности – шесть дырочек, и обычно еще одна имеется сзади. Плотнo придав флейту к губам, музыкант сквозь очень узкую губную щель вдвухает воздух изо рта непосредственно в отверстие флейты. Высота звука регулируется силой воздушного потока. Искусный музыкант извлекает из инструмента мягкие, нежные звуки, но для этого требуется огромный опыт». (48, с. 290)

Из этого следует, что существует огромное количество разновидностей най. В Иордании най используется как основной инструмент в составе «Аттакте Аш-шарки», где его используют в игре определенных сольных пассажей как в современных, так и в старинных песнях. В свободной форме жанра «мауаль», най играет вступление к мауаль, помогая мутребу, т.е. певцу в установлении тональности и ладового настроя мугама, в импровизационной форме.

К группе ударных относятся ряд инструментов. Одним из которых является **Аль-Халахил** – бубен. Это ударно-металлический инструмент. Зву-

ки которого воспроизводятся от удара их друг о друга. Для отражения ударов (Idiophone), танцовщицы надевают их в виде металлических браслетов на ноги и руки во время танцев. Подобная манера танцев была широко распространена в гаремах древних арабов. В настоящее время в Иордании редко можно встретить применение этого инструмента.

По внешнему виду - это бубенчики, нанизанные на кожаный браслет. В своем первоначальном виде, они были обыкновенными женскими украшениями. Но в дальнейшем превратились в музыкальный инструмент, который применялся танцорами и танцовщицами, надевавшими их на ноги около щиколотки. Во время движения халахил издается звенящий звук, который сочетается со звучанием других инструментов, сопровождающих танец. Бубенчики изготавливались из золота, серебра и других благородных металлов. В средние века широко использовались мутрибами, выступавших во дворцах правителей.

В настоящее время их применение можно наблюдать с исполнением старинных обрядовых танцев. Халахил бытует в Узбекистане и Таджикистане под названием зенг. Надевая его на руки и ноги, танцоры подчеркивают ритм.

**Аль-Даф** – это ударно мембрафонный инструмент. Существуют разные виды дафа - круглые (большой и маленькой) и квадратные. Фармер в своей книге «Из теории арабской музыки» упоминает о первоначальном использовании дафа, подчеркивая, что «в даф били первый раз на свадьбе Балкис и Сулеймана». Первые кто пользовался дафом это арабы. Так говорит, Ибн Саламах в книге доктора Собхи Ануар Рашида, что возраст дафа восходит к 2700 году до н.э.

Даф по форме - круглый. С одной стороны на деревянный круг натянута кожа. По описанию Лэйна Э.У.: «весь обод внутри и снаружи инкрустирован перламутром, слоновой, или белой костью и панцирем че-

репахи. В пяти местах к нему крепятся по две пары круглых медных пластинок с помощью проволоки, проходящей через их центры». (48, с. 292)

**Аль-Табла** является основным ударным инструментом среди народных инструментов Иордании. Он выражает себя очень ярко на свадьбах и на торжественных мероприятиях, на спортивных соревнованиях и молодежных сборищах. В прошлом Аль-Табла у арабов широко использовалась в гаремах. Раньше этот инструмент назывался «Дарабукка». Этот инструмент изготавливается из дерева. Украшают его перламутром и панцирем черепахи. (48, с. 292)



Название «Дарабукка» схоже с названием в Иордании «дорбукках» - черепаха. Широкая сторона инструмента натянута рыбьей кожей или кожей козленка, противоположная суженная сторона остается открытым. Держат инструмент левой рукой, облокотив к левой колене. На свадьбах играют на нем стоя на ногах. Левая рука ударяя по краю инструмента воспроизводит более высокий звук, правая рука более свободна действует и удары ее приходятся по всему диаметру инструмента. Дорбокка старого образца имеет большие размеры. В настоящее время в Иордании используется инструмент Аль-Табла изготавливаемое из глины и меди. Таблой пользуются как дающую ритмическую основу в ансамблях и в виде соло, как танцевальное сопровождение.

В Ираке этот инструмент называют «Аль-Данбак».

Но Доктор Собхи Ануар Рашид в своей книге «Музыка в Древнем Ираке» доказывает что «данбак» это Иракское название в Вавилонский период. Он отмечает: «Мы не согласны с доктором Шехразад Гасем Али который в своей диссертации говорит что данбак это персидское слово, а исторические данные доказывают, что этот инструмент принадлежит вави-

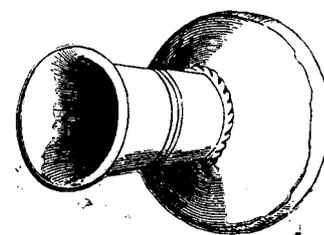
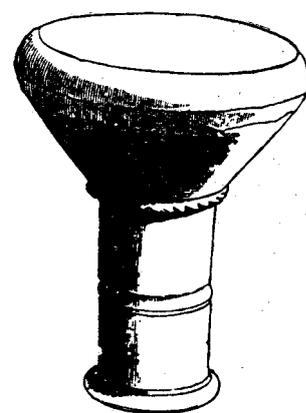
лонскому периоду (1530-1950 гг.) до н.э». (119, с. 205) Это говорит о том, что Аль-Табла очень древний инструмент и занимает и в музыкальной жизни Иордании занимает большое место, подтверждая свое древнее происхождение.

Табла широко распространена и в других странах Востока под другими названиями. В Иране домбакили зарб, в Турции дарбука, куп, в Таджикистане тавляк. В Иордании «Аль-Табла» в настоящее время имеет высоту 600 мм с наибольшим диаметром корпуса 200 мм. Табла является как основным инструментом, так и сопровождающий другие инструменты. В современных песнях проявления ритма в электронных органах, так называемые ритм-боксы, заменили табла и роль этого инструмента несколько уменьшилась. Табла очень важный инструмент в «Аттакте Аш-шарки», где в исполнении традиционной арабской музыки, разнообразность метра играет большую роль. В то же время этот инструмент в Иордании очень распространен в сопровождении арабского музыкального инструмент «уда», в виде ансамбля с вокалом - «табла, уд и мутреб». Трио в таком составе очень популярен и звучит на многих концертах в Иордании, в ресторанах и кафе. Особенно в месяц «рамазан» люди вечерами слушают этот ансамбль и курят «аргилех».

**Аль-Мехбаш** является ударно-деревянным народным инструментом. Мехбаш – это деревянный ящик сделанный из оливкового дерева. Обычно после того, как жарят и молотят кофе, сыпят его в мехбаш, т.е. в деревянный ящик и начинают превращать его в порошок. Здесь мехбаш играет



1. Дарабука



роль ручной мельницы. Процесс ударов деревянных палочек по кофейным зернам внутри мехбаша производит разные ритмические рисунки в зависимости от бьющего в мехбаш фантазии исполнителя. Это просто ритмический удар. Этот процесс характерен больше всего для бедуинов, где кофе является ежедневным напитком, особенно в домах шейхов. Играют на мехбаше ритмично, с сильными ударами. Эти звуки издаются от ударов толстой палки в глубь мехбаша, а слабые звуки, издаются от ударов об края отверстий в виде тремоло. Длина палочки около 60 см. Глубина мехбаша около 30 см в зависимости от размера его величины.

В последние годы Иорданский Музыкальный Национальный Институт создал группу мехбашистов (6 мехбашов). Их инструменты имеют различные размеры, которые издают разные ритмические и тембровые звучания с характерной оранжировкой национальных ритмов.

Мехбаш используется как танцевальный ритмический инструмент. Но его использование еще не нашло своего применения в сопровождении других инструментов или вокала.

**Таблица № 2**

| Иорданские народные музыкальные инструменты |                  |                             |               |              |                      |                           |                   |
|---|------------------|-----------------------------|---------------|--------------|----------------------|---------------------------|-------------------|
| струнные                                    |                  | духовые                     |               |              | ударные              |                           |                   |
| струнно-смычковые                           | струнно щипковые | деревянно-духовые           | медно-духовые | мехо-духовые | ударно-металлические | ударно-мембранофонические | ударно-деревянные |
| Рабаба                                      | уд;<br>канун     | шаббаба,<br>най,<br>меджуез | шаббаба       | гербе        | халахел,<br>даф      | даф,<br>табла             | мехбаш            |

Иорданские народные инструменты берут свое начало от общеарабских традиций музыкальных инструментарий. В отличие от других арабских стран здесь широко применяются такие инструменты, как гербе, шаббаба и мехбаш.

На современном этапе все эти инструменты используются как в традиционной народной и профессиональной музыке, так и в произведениях современных композиторов Иордании. В связи с этим сформировалось два направления в исполнительской практике этих инструментов: часть из них применяется при исполнении традиционной народной музыки, другая часть предназначена для исполнения профессиональной музыки. В исполнительской практике предусматривается сольный, инструментальный, вокально-инструментальный состав инструментов. В современный период большое внимание обращается к исполнительским возможностям и составу инструментов, посредством практической деятельности и методов преподавания в системе музыкального образования Иордании. Это способствовало появлению не только новых произведений в широком жанровом охвате, но и новому подходу к исполнительской практике и тембровым возможностям инструментов в научно-исследовательском поприще.

## Приложения

The musical score is written in 4/4 time and consists of 12 staves. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.' and repeat signs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The musical score consists of six staves of music in a single melodic line. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff ends with a double bar line and a repeat sign. The second staff begins with a repeat sign and a first ending bracket labeled '1.'. The third staff begins with a second ending bracket labeled '2.'. The fourth staff continues the melody. The fifth staff continues the melody. The sixth staff ends with a double bar line and the word 'Fine'.

(45)

записано из архивных материалов Иорданского радио и телевидения

musical score in 2/4 time, key of B-flat major. The score consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with a fermata over the final note, marked with a 'a'. The second staff continues the melody, marked with an 'A'. The third and fourth staves feature a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff has a repeat sign with a first ending (1.) and a second ending (2.), marked with a 'B'. The sixth staff concludes with a fermata and the word 'Fine'. The seventh and eighth staves provide further accompaniment, with the eighth staff ending with a repeat sign and a fermata.

(46)

записано из архивных материалов Иорданского радио и телевидения



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование «Традиционной музыки Иордании (Свадебные обряды)» дает научное объяснение многих актуальных вопросов музыкального фольклора Иордании, который является одним из самобытных проявлений арабской культуры в целом. В связи с условиями бытования интересного и разнообразного фольклора этой страны, исследование изучает его в контексте свадебного обряда, который включает в себя помимо ритуальных песнопений, также другие жанры, такие, как лирические трудовые, бытовые, патриотические и другие. Большинство образцов Иорданского музыкального фольклора было собрано и расшифровано самим соискателем в разных регионах страны и послужило основой для их изучения в различных аспектах (исторический, этнографический, этномузыковедческий, музыкально-теоретический, этноорганологический).

Во введении обосновывается актуальность темы исследования, выдвигаются его цели и задачи, показывается состояние изученности Иорданской музыкальной культуры.

В качестве основы Иорданского музыкального фольклора изучается жанр песни, отличающийся разнообразием видов, прикладным характером, свойственным ранним формам народного творчества. Несмотря на простоту изложения Иорданская песенная культура выполняет важные социальные и эстетические функции, отличается своеобразием художественной стилистики. Подразделив народные песни на два основных вида (бедуинские и рифийские) соискатель рассматривает их прикладные функции, условия бытования, особенности музыкального стиля (лад, мелодия, строение, ритм). Особенно подчеркивается связь фольклора с различными этапами свадебного обряда, жанровые, этнографические черты целого ряда приуроченных песнопений. Дается типологическая классификация жанров

народного песенного творчества Иордании на основе формы исполнения и некоторых синкретических черт.

Интересно отметить, что в иорданском свадебном обряде проникли патриотические песни, восхваляющие мужество и героизм, молодых, людей, их беззаветную любовь к Родине. В диссертации подробную характеристику, находят такие песни, как Сэфана, Альа аль-джесрени, Йомма индахилох, Йомма шидди мхерати, Тауанаха и др.

Научный интерес представляет собой исследование своеобразия танцевальной ритмики и инструментального сопровождения в свадебном обряде. В связи с отличительными чертами музыкального фольклора Иордании особое внимание уделяется народному танцевальному искусству и сопровождающего их музыкальным инструментам.

Синкретический характер народного творчества, особенно наглядно проявляющийся в обрядовых представлениях, требует комплексного изучения различных компонентов – музыки, стиха, танца – которые объединяются на основе такого общего элемента, как ритм. Разнообразные хореографические фигуры, непосредственно отражающиеся в музыкальном ритме, потребовали от соискателя их тщательного изучения и применения особых методов исследования. Прекрасно владея секретами народного танцевального искусства автор сумел раскрыть его взаимодействие с другими временными видами (в особенности с музыкой). Иорданские танцы, дают обильный материал для изучения единства движения и музыки, помогают объяснить сущность довольно интересных и своеобразных ритмических структур. В ряде случаев исследователю удалось показать, что под влиянием опорных танцевальных движений возникает особая система музыкально-ритмической акцентуации, несовпадающая с метрической схемой европейской тактовой ритмики.

Иордания, как государство, представляет огромный интерес, как в свете общеарабской культуры, так и в рамках самостоятельной и самобытной страны.

Проблема «преемственности» и самобытности углубляет историческую картину культурных традиций Иордании, выраженных в музыкальном наследии кочевых и оседлых племен, сформировавшемся, в процессе вековых традиций, в бедуинские и рифийские песнопения. Это то богатое культурное наследие, на традициях которого выросли и сформировались многие страны Востока и Запада, что позволяет говорить о проблеме в контексте «Восток-Запад».

Подводя итоги по исследованию свадебного музыкального фольклорного наследия Иордании можно сделать следующие выводы:

- Проявление музыкального наследия в бедуинских и рифийских песнопениях, в большей степени выразило себя в обрядовых традициях общеарабской культуры. Жанровое многообразие, в основном, проявилось в музыкальном фольклоре свадебного обряда.

- Процесс свадебного обряда отражающий почти все социальные стороны – семейно-бытовой уклад, нравственно-духовные ценности, культурные традиции арабского мира, в музыкальной фольклористике Иордании раскрывается во всеобъемлющей форме.

- Виды сопровождения свадебного обряда – песнопения, танцы, театрализованные действия, - сопутствуют всему свадебному процессу продолжительностью в несколько дней (от 3-х до 7-и дней).

- Репертуарное разнообразие свадебного обряда охватывает и отражает почти все события и стороны человеческого общества, начиная от любовно-лирического, поэтического, патриотического, трудового, сатирического, вплоть до архаичных песнопений, как духовное выражение социальной жизни и исторической памяти.

- Изучение общей картины свадебного обряда в Иордании дает основание утверждать, что свадебный процесс сосредотачивает в себе все стороны музыкального искусства, включая – песенно-поэтическую, танцевально-ритмическую, инструментальную и вокально-инструментальную, а также театрализованные действия, что позволяет говорить о синкретичном характере свадебного обряда.

- Восстановление исторической памяти путем этнографического исследования музыкального фольклора имеет большое научное значение для развития и процветания иорданской национальной музыкальной культуры, включающей на современном этапе два разветвления: народная и профессиональная музыка устной традиции и профессиональная музыка в традициях европейской письменности.

Исследование проблемы традиционной музыки, в частности фольклорного творчества в свадебном обряде Иордании, демонстрирует глубину и богатство музыкального искусства, как духовной памяти Иорданского народа. Эта работа послужит подспорьем по «самобытности» и «преемственности» в развитии культурных традиций современного музыкального искусства Иордании.