



Центр "Петербургское Востоковедение"
St.Petersburg Centre for Oriental Studies

ПЕТЕРБУРГСКОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

**St.Petersburg Journal
of Oriental Studies**

**выпуск 5
volume 5**

Центр
"Петербургское Востоковедение"

Санкт-Петербург
1994

Музыка в арабской культуре

Анвар Абдулхалек Абдурраб

1. Особенности ладовой системы в арабской музыке.

Многие особенности и трудности музыкального образования, исполнительства, просветительной работы в арабских странах связаны с характером музыки. Европейцы в своих музыковедческих исследованиях апеллируют к устоявшейся терминологии, поясняют свои тезисы примерами из нотного текста. Иначе дело обстоит с арабской музыкой. При всей сложности ее восприятия мы не располагаем достаточными возможностями ее графического анализа. Пионерам-исследователям арабского музыкального фольклора пришлось столкнуться с неожиданностями. Звуки музыки, казалось бы, укладываются на нотные линейки, но попытка воспроизвести услышанное по записи обычно поражает несоответствием исходному образцу. Система европейской графической символики оказывается малоприспособленной для фиксации арабской музыки, она ее омертвляет, искажает ее звуковую сущность. Арабскую музыку отличают сложность мелодических узоров, ритма, особая экзотичность. В клетки сдержанной музыкальной ткани включены яркие экспрессивные всплески. Голосовые интонации играют огромную роль в исполнении. И еще один важный фактор, влияющий на восприятие музыки, развитие всей музыкальной культуры — это специфика арабской музыкальной гаммы, содержащей в себе интервал в три четверти тона. Этот интервал считается краеугольным камнем арабской музыки, и нарушение его существенно искажает смысл музыкального произведения. Известно, что интервал в целый тон в темперированном строе европейской музыки содержит два равных полтона. В арабской музыкальной теории и практике тон содержит четыре четвертитона.

В средневековой теории музыки интервал, равный тону (т. е. большая секунда), обозначался термином *буд танини*, интервал в три четверти тона — *муджаннаб кабир*, интервал в полтона — *муджаннаб сагир*. Четверть тона практически не существовала. В современной теории арабской музыки тон определяют как большой интервал (боль-

шая секунда), три четверти тона — как средний или нейтральный интервал, полтона — как малый интервал (малая секунда).

Согласно классификации Салахаддина [9] лады арабской музыки подразделяют на два вида:

1) нечетвертитоновые, т. е. лады, которые подобно мажору или минору не содержат в своем составе интервалов в три четверти тона. Это те лады, которые совпадают с европейской темперированной системой;

2) четвертитоновые лады, т. е. лады, содержащие в своем составе интервалы в три четверти тона и присущие только арабской музыке. Нередко их обозначают как нетемперированные лады, их два вида; условно близкие системе мажорных ладов (*раст*) и лады, условно близкие системе минорных ладов (*баяти*).

Опираясь на материалы Комитета по исследованию арабской музыки [14], который был создан в Каире в 1959 году, отметим, что полный звукоряд современной ладовой системы, а именно двадцатичетырехтоновая (четвертитоновая) темперированная гамма является строительной базой всех арабских ладов, а секундовые интервалы, содержащиеся в арабских ладах между любыми соседними ступенями, могут быть только четырех видов:

- а) малый интервал равен двум четвертитонам (т. е. $1/2$ тона);
- б) средний интервал (нейтральный) равен $3/4$ тона;
- в) большой интервал равен $4/4$ тона, т. е. 1 тону;
- г) увеличенный интервал равен $6/4$ тона, т. е. $1\ 1/2$ тона.

Такое деление интервалов в арабской музыке послужило причиной множества тональных позиций (ладов-макамов).

С лингвистической точки зрения "позиция" (*макам*) — слово, означающее пребывание, нахождение в определенном месте: "Позиция" — буквально — положение ступеней, местонахождение поэта или певца при декламировании и пении. *Ал-макамат* ("места стояния") — так называются в литературе произведения определенного жанра изящной словесности, например, макамы ал-Хамадани, аз-Замахшари. Это — названия особым образом составленной речи. Отсюда термин *ал-макам* ("позиция") стал применяться к тем мелодиям, под которые макамы декламировались или пелись [2]. В арабской музыке слово *макам* используется как термин для обозначения комплекса музыкальных звуков, определенным образом упорядоченных, имеющих оттенок звучания.

Обозначение *макам* впервые засвидетельствовано в трактатах теоретиков музыки XIII столетия. Просмотр некоторых, хоть и немногих, письменных источников позднего средневековья раскрывает понятие макама не как неизменной целостности, но как явления, развива-

ющегося на протяжении веков. Например, в единственно дошедшем до нас музыкальном трактате древней школы (9 век) Ибн ал-Мунаджема "Рисала фи-л-мусика" ("Трактат о музыке") [5] излагалась теория различных ладовых наклонений (*магра*). Ал-Мунаджем сообщает о наличии двух основных *магра*, сущность которых определяется двумя диссонирующими тонами. В зависимости от того, какие из диссонансов в качестве 3 и 6 ступеней восполняют до октавного (си бемоль и си бекар, ми бемоль и ми бекар), образуется *магра бинсар* или *магра ву-ста*. Таким образом, вероятно, эти наклонения соответствуют мажору и минору. Понятие *магра* равнозначно тому позднему понятию *макам*, которое применяется в арабской теории для обозначения ладового звукоряда.

Современными исследователями музыки народов Востока неоднократно ставился вопрос о многозначности термина *макам*. Действительно, применительно к различным национальным музыкальным культурам термин *макам* может быть связан как с понятием лада, так и обозначать характерные жанры устной традиции, народного пения, среди которых иракский *макам*, закавказский *мугам*, индийская *рага*, персидский *дастгях*, среднеазиатский *маком*. Глубокое внутреннее родство объединяет *макам* с *наубой*, возникшей на арабском Западе.

И все же, для современной арабской музыки *макам* — это прежде всего ладово-мелодическая модель, представляющая собой комплекс попевок, подчиненных закономерностям определенного лада. Салим ал-Хилу дает следующее определение: "макам — музыкальная гамма, основу которой составляет полная октава из восьми звуков, к которой добавлена другая полная октава с аналогичными, но более высокими звуками так, чтобы они были репликами на звуки первой октавы, чтобы за счет этого расширились рамки макама, а композитор получил большую свободу проявлять изощренность на множестве звуков" [11].

Ф. Кароматов и Ю. Эльснер, исследуя различные контексты употребления "макам", намечают три следующих его значения [6]:

- 1) макам обозначает конкретную ступень лада;
- 2) конкретную гамму (лад и тональность);
- 3) он обрисовывает узко ограниченный, четко определенный комплекс тонально-мелодических признаков.

"Представляя собой нечто большее, чем звукоряд, лад или тональность, макам в то же время отмежевывается от мелодии (*лахн*)", — отмечают авторы.

В сущности, макам является уникальным процессом импровизации в музыкальном искусстве значительной части мира, в которую входят страны Северной Африки, Ближнего Востока и Средней Азии.

Развитие макама определяется двумя основополагающими факторами: пространством и временем. Структура макама зависит от того, насколько эти два фактора находятся в как бы фиксированном или свободном взаимоотношении друг с другом. Тональный компонент организован таким образом, что он является главным и решающим фактором в макаме, в то время как временной и ритмический аспекты не имеют определенной организационной формы. В этом и заключается основная черта макама, т. е. свободная организация ритмически-временного аспекта и жесткая, фиксированная организация тонального аспекта.

Анализируя макам как явление, Хабиб Хассан Тума определяет макам как музыкальную форму, "в которой присутствует фиксированная тональная организация, характеризующая соответствующий макамный звукоряд. Отличительная черта макама состоит в наличии пассажей различной длины, с помощью которых реализуется один или более тоновых уровней" [12].

Аудитория в арабских странах определяет оригинальность и способность музыканта по тому, как он иллюстрирует, объединяет или противопоставляет тоновые уровни. Поэтому явление макама только частично можно рассматривать как форму композиторского творчества, потому что ни один макам не похож ни на какой другой и каждый раз он воссоздается, как новое музыкальное произведение. Поэтому одним из наиболее важных признаков макама является взаимодействие композиторского и импровизационного начал.

Макамы в восточной музыке многочисленны. "Некоторые утверждают, что их число достигает нескольких сотен, другие ограничивают число макамов девяносто пятью, а в некоторых арабских сочинениях сообщается, что их тысяча. Ал-Фараби же пришел к выводу, что есть более 1400 макамов [11]. Салим ал-Хилу полагает, что число основных макамов в арабской музыке колеблется между 30 и 40. Они использовались на протяжении продолжительного времени во всех арабских странах. Число дополнительных макамов достигает одной-двух тысяч или более того. Одни называют эти макамы дополнительными, другие — составными.

Трудность заключается не только в определении количества макамов, но и в том, что у одного макама существуют различные названия в зависимости от региона. Большинство этих названий персидского или тюркского происхождения. Они для арабов длинны и труднопознаваемы. Это создает значительные трудности для изучающих арабскую музыку и подталкивает их к изучению западной, которая проще для овладения ею и понимания.

Наличие интервала в три четверти тона некоторые считают одним из пережитков язычества и причиной отсталости арабской музы-

ки. В книге "Хазихи хийа-л-мусика" ("Вот она музыка") [13], автор называет интервал в три четверти тона "шайтаном мелодии" и предлагает исключить его из музыки, ибо это, по его мнению, — болезнь, убивающая задор в смычке. Рассматриваемый интервал по своей мелодичности занимает промежуточное положение между мажорным и минорным трезвучиями, является "гермафродитским" тоном. Слушание четвертитоновой музыки, по мнению автора, разрушительно действует на психику. Автор полагает, что четверть тона не соответствует теории гармонического ряда и основам теории тона. Он выражает удивление по поводу того, что арабская музыка сохраняет интервал в три четверти тона в то время, как испанская музыка, история которой восходит к арабскому источнику, сумела избавиться от этого интервала и продвинуться вперед так, что стала вбирать в себя улучшенные мелодии, построенные в соответствии с теоретическими положениями науки [13]. В упомянутой выше книге автор утверждает, что четверть тона восходит к греческой музыке, которая сформулировала свои правила 26 столетий тому назад. Греческие гаммы состояли из следующих друг за другом тетрахордов и назывались по именам племен и областей. Автор ссылается при этом на книгу "Мифтах ал-алхан ал-арабийя" ("Ключ к арабской музыке") Мухаммада Салахаддина [9], в которой рассмотрены эти греческие правила. В той же книге сообщается, что состав гамм в восточной музыке основывается на чередовании т.н. "полов" или тетрахордов точно так, как это делали греки. Из этого делается вывод, что роль арабов никогда не выходила за рамки передачи простых греческих мелодий и обозначения их иногда арабскими, иногда персидскими, а иногда тюркскими названиями [13].

Музыковеды, не согласные с этим мнением, думают иначе: "В любом случае необходимо еще раз отметить, что нет ни одного раздела разработанной древними теории, который бы не переделали, не усовершенствовали или не развили в соответствии с арабским духом в средние века. Арабы превратили теорию музыки в практику и науку, обращавшуюся за помощью к математическому аппарату и опиравшуюся на основные элементы греческой мысли. На основе греческой теории они создали свою собственную теоретическую систему, добавили многочисленные и разнообразные новшества к тому, что они взяли от своих учителей" [10]. Теорию четверти тона разрабатывали многие великие ученые, такие, как ал-Фараби, Ибн Сина, Сафиаддин и другие. Арабы понимали ее как стройную гармоничную математическую систему, особенно из-за их преобладающей склонности к умозрению и строгости мысли. Умозрение играло значительную роль в разработке идей нового периода во многих сферах культуры Европы и Востока. Лучший тому пример — философия. Ни один из историков филосо-

фии не преуменьшает арабских средневековых достижений в этой области. И лишь среди историков музыкальной теории находятся такие, которые считают, что арабская теория выступила в роли пассивного передаточного звена идей древних.

Ал-Кинди помогает нам доказать, что арабское направление в музыке не было просто набором персидских и византийских приемов. Позиция ал-Кинди видна из следующей цитаты: "У каждого народа есть свой способ игры на лютне (*ud*), такой, какого нет у другого. Их различие в этом сходно с их различиями в других вопросах. Разве ты не видишь, что между арабами, византийцами, персами, хазарами, эфиопами и другими народами колоссальные различия в чертах характера, в интеллекте, в мышлении, в обычаях?" [4].

Наличие различных мнений об интервале в три четверти тона и о числе макамов в арабской музыке составляет серьезнейшее препятствие для тех, кто занимается поиском гаммы, устойчивой по своему положению и размеру, которая была бы универсальной и известной у всех народов, соответствовала бы требованиям любой музыки и подходила для того, чтобы из нее можно было вывести все разнообразные мелодические комбинации. Предки арабов в средние века и арабы сегодня продолжают обсуждать число звуков (тонов), которые следует включать в интервал одной октавы, или то, в какой связи должны эти тона между собой находиться.

Некоторые пытались найти решение этой трудной проблемы, которая вызвала интерес в Сирии и Египте еще в конце прошлого столетия. Каждый полагал, что его решение — наилучшее. Однако ни у кого оно не было достаточно обоснованным для того, чтобы заставить музыкантов во всех арабских странах признать его.

Некоторые музыканты и теоретики стали ярыми приверженцами европейских методов и предложили ограничиться принятой у европейцев тональной системой, будучи убежденными, что они тем самым решают проблему и кладут конец бесплодным дискуссиям. Это было выгодно, по их мнению, потому, что давало возможность использовать все технические и художественные достижения европейской музыки. Это соблазнило композиторов-новаторов из числа арабов. Но их деятельность, опиравшаяся на европейскую технику и методику не дала ничего, кроме низкосортных подражаний европейской и американской музыке. Народ не принял их мелодий и продолжал предпочитать старинные музыкальные стили. Другие музыковеды выбрали, казалось, менее губительное для арабской музыки направление. Они дорожили национальным искусством, желали привести его в систему, создав строгую звуковую гамму. Они пытались установить единые ступени арабской музыкальной гаммы с использованием новейших научных

методов. Но вопрос не был решен, а был еще больше запутан. Тогда перешли к математическим числовым расчетам и занялись измерением всех используемых в арабской музыке тонов по стандарту, разработанному физиками для отбора тонов. Но результаты измерений, представленные в числовой форме, не нашли признания у деятелей искусства.

Эта проблема была одной из важнейших, вставших перед Первой конференцией по арабской музыке, которая состоялась в Каире в 1932 г. Участвовавшие в ней представители арабских стран призывали окончательно определить ступени арабской музыкальной гаммы, однако конференция завершила свою работу, так и не достигнув результата. После жесткой дискуссии были лишь констатированы различия точек зрения участников, среди которых было немало востоковедов и иностранных специалистов [3].

Исследователи в сомнении остановились перед этой проблемой. Им не оставалось другого выхода, кроме как выбрать решение типа "взаимного договора" и "нашим и вашим", которым были бы удовлетворены стороны, имеющие различные взгляды. При этом одна сторона стремилась к точному описанию различий в звуковых оттенках, а другая ставила целью разработку упорядоченной системы записи, основанной на математических принципах. Некоторые были сторонниками регламентации, которая помогла бы избежать анархии и избавиться от примитивных приемов, в то время как другие встали в ряды их противников [8].

Этот пример показывает, что целостность арабской музыки поддерживается отказом от абсолютной точности и следованием традиции.

Пока обе стороны ищут приемлемого решения, Запад без колебаний извлекает пользу для своей музыки из четверти тона. Аббас Махмуд ал-Аккад рассматривает это как новое влияние арабского искусства на европейское [1]. В его книге "Влияние арабов на европейскую цивилизацию" сказано следующее: "Между арабской и европейской музыкой нет коренного различия в гамме. Однако арабская музыка, стойко приверженная обычаям, дорожит т.н. четвертью макама, что и считается существенным различием между восточными и европейскими мелодиями. При этом соблюдение "этой четверти" не является обязательным условием восприятия музыки для ушей арабов, а ее отрицание — обязательным условием прослушивания музыки для ушей европейцев. Современный музыкант Ганс Берг (Hans Barth) выпустил музыкальный манифест, в котором прибегнул к четверти тона, а Иван Вышнеградский (Ivan Vishnegradsky) сочинил книгу о четверти тона и гармоничной музыке. Алоиз Хаба (Alois Haba) написал оперу и другие произведения на основе четверти тона, замеченной им в арабских песнях, а Джулиан Карелло (Julian Carello) сделал на этой основе гитару.

Джон Эпплбай (John Appleby) сочинил, используя четверть тона, вариации на тему "Разговор с Сократом", а Н. А. Римский-Корсаков основал в Петербурге общество по изучению четверти тона... Кроме того, музыканты включали арабские мелодии в прелюдии к театральным и другим произведениям. Так поступали, например, А. Г. Рубинштейн, Давид Флайкен и Сен-Санс. Они до некоторой степени сблизили народные напевы и гармонию. Если эта новация распространится в Европе, она повлияет на конструкцию музыкальных инструментов и оркестровку произведений. Предпринимались такие попытки усовершенствовать на европейский манер инструменты, используемые арабскими музыкантами. Ибрахим Дарвиш и Мишель Аввад создали группу инструментов, родственных лютне (*уд*). Абдассалам Сафар сконструировал металлическую дудку (*най*), которая позволяла отказаться от семи различных дудок, используемых обычно для исполнения гаммы в разных тональностях. Кроме того, предпринимались попытки вернуть прочно утвердившимся в Европе музыкальным инструментам восточного происхождения, таким, как пианино, орган, флейта, труба и другим, их арабскую основу для того, чтобы можно было играть на них восточные гаммы, включающие интервал в три четверти тона. Были произведены некоторые изменения в конструкции западного пианино, в него была включена четверть тона и на нем стали исполнять восточные мелодии. Можно также упомянуть Абдаллаха Шахина и доктора Ваджиху Абдалхакка, работающих в этом направлении. Для исполнения восточной музыки был переделан электроорган. Заслуга в этом принадлежит доктору Ваджихе Абдалхакку, Камалу ас-Саббагу, доктору Валиду Галмейе... К числу инструментов, которые подверглись переделке, относится труба. Исполнитель Насим ал-Малуф сумел так развить механику трубы, что смог играть на ней все виды восточной музыки. Доктор Махмуд Ахмад ал-Хифни добавил к трубе приспособленный для мизинца четвертый клапан, который позволяет музыканту взять интервал в три четверти тона.

Известны и другие попытки переделать музыкальные инструменты, такие, как аккордеон, саксофон.

Несмотря на положительную оценку выдающихся музыкантов и специализированных научных учреждений во Франции и Германии, проводивших опробование инструментов, они еще не использовались в полной мере." [3;7]

Все сказанное заставляет сделать вывод о том, что музыка, будучи тесно связана с характером, темпераментом, душевным строем личности той или иной культуры, не поддается нивелировке и выражению в единой системе нотации. Подобно тому, как литературы различных стран мира сохраняют всю полноту своего духовного содер-

жания лишь на том языке, на каком они родились, музыкальные произведения сохраняют аутентичность в специфически национальной форме выражения. Это не означает, что не следует заниматься "переводами" музыкальных произведений в иную систему письма, так же как это делается в отношении литературных произведений, но сложностей здесь возникает еще больше. Все же не следует терять надежды, что усилия в этом направлении могут дать какие-то полезные плоды. Но, конечно, лишь при условии бережного отношения к первоисточнику и при сохранении тех форм фиксации и передачи музыкальных произведений, которые приняты в данной культуре. А это означает, что вся система музыкального образования должна опираться на национальную основу. Что, разумеется, не исключает возможности для талантливых музыкантов овладевать как своими национальными, так и европейскими приемами фиксации музыки и звукоизвлечения.

Литература

1. Аббас Махмуд ал-Аккад. Влияние арабов на европейскую цивилизацию. — Каир, с. 81—83 (на араб. яз.).
2. Абдалваххаб Билал. Иракские макамы. — Мир мысли. Т. 6. Кувейт, 1975, с. 32—102 (на араб. яз.).
3. Аднан бин Зурайл. Музыка в Сирии. 2-е изд. Дамаск, 1989, с. 30—54; 149—155 (на араб. яз.).
4. Закарийа Йусеф. Музыкальные трактаты ал-Кинди. Багдад, 1962, с. 173; 322 (на араб. яз.).
5. Йахйа ибн ал-Мунаджем. Трактат о музыке. Комментарий Закарийа Йусеф. Каир, 1964 (на араб. яз.).
6. Кароматов Ф., Эльснер Ю. Макам и маком. — Музыка народов Азии и Африки: Сб. статей. Вып. 4. М., 1984, с. 88—135 (на рус. яз.).
7. Муна Санджаклар Шарани. История арабской музыки и ее инструментов. Бейрут, 1987, с. 194 (на араб. яз.).
8. Мухаммад Саада. Музыка ищет гамму. — Культурная жизнь: Музыка. Сб. статей. Вып. 5. Тунис, 1978, с. 11—15 (на араб. яз.).
9. Мухаммад Салахаддин. Ключ к арабской музыке. Каир, 1947 (на араб. яз.).
10. Основы арабской теории музыки в средние века. Пер. Али Мухаммад Али — Арабская музыка. Багдад, 1987, № 8, с. 83—88 (на араб. яз.).
11. Салим ал-Хилу. Теория музыки. Бейрут, 1972, с. 71 (на араб. яз.).
12. Тума Х. Х. Макам как явление. — Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981, с. 415—421 (на рус. яз.).
13. Фарадж Абдарразек ал-Антари. Вот она музыка: в критическом и историческом освещении. Каир, 1958, с. 66, 67, 170, 190 (на араб. яз.).
14. Фарук Хасан Аммар. Ладовые принципы арабской народной музыки. М., 1984, с. 87 (на рус. яз.).

2. Музыкально-песенное наследие Йемена.

Йемен — страна с развитой, но недостаточно изученной художественной культурой. Целесообразно было бы организовать специализированное учреждение — центр, институт, для сбора, защиты, сохранения культурного наследия, координации этой деятельности, а также создания условий для инициативных групп, занимающихся исследовательской работой. Если эта работа будет сделана грамотно, то может выявиться столько новых данных и нового музыкального материала, что нужно будет заново переписывать всю историю арабской музыки.

Но пока такой центр не создан, чем располагает Йемен по части изучения культурного наследия? Очень немногим. Ссылка на недостаток средств не может служить оправданием. Были возможности найти средства по линии ЮНЕСКО, Комитета по образованию, науке и культуры при Лиге Арабских государств. Можно было использовать потенциал Культурного Протокола, подписанного с несколькими арабскими странами, в котором оговаривается взаимная поддержка арабских государств, обмен опытом и кадрами в области культуры. Нельзя счесть убедительными жалобы на дефицит кадров — ведь можно привлечь иностранных специалистов, хотя есть такие специалисты и в самом Йемене. К примеру, Джамил Ганем с несколькими товарищами в 1976 году организовал научную экспедицию на Север Йемена. Собранные там танцы и песни были использованы в программе "Национального танцевального ансамбля" при Институте изящных искусств (г. Аден). Вторая экспедиция была предпринята в Арабские Эмираты при содействии "Общества народного творчества".

Уже сейчас следует начать организацию фольклорных экспедиций. Следующим шагом должно стать изучение и обобщение музыкального наследия. Важно, чтобы собранный материал не пропал. Яркий пример — судьба кассет, записанных немецким фольклористом Юрги Эльснером в конце 1979 года. Его экспедиция по Южному Йемену записала мелодии на 60 кассетах с тридцатиминутным звучанием. Один экземпляр записей ученый подарил Министерству культуры НДРГ. Но до сих пор они лежат в Отделении культурного наследия, так и не став достоянием общественности. Лишь однажды они были использованы автором данной статьи, по личной инициативе, при подготовке доклада на конференции по народным музыкальным ритмам в 1987 году в Судане. Таким образом, начинания обрываются на полпути и не достигают желанного результата.

Из-за отсутствия специального художественного издательства низок уровень публикаций по результатам исследований народного творчества; очень редко среди публикаций можно найти издания документального или научно-аналитического направления. Большинство из них имеют историко-информационный характер и часто недостоверны. Хочется отметить роль хадрамаутских энтузиастов, т. к. в Хадрамауте выходит большинство публикаций в данной области. Но в массе других такого рода публикаций они стали библиографической редкостью. В соседних странах с большим интересом относятся к йеменскому искусству — особенно песенному — и готовы платить большие деньги, даже валютой, за публикации по данному вопросу. Жаль, что в Йемене не увидели возможности использовать эту готовность и организовать выпуск тематических музыкальных монографий в широких масштабах.

Серьезным препятствием в деле изучения музыкально-песенного наследия является, на наш взгляд, отсутствие серьезных теоретических разработок. Не определены основные жанровые разновидности музыкального фольклора, многие исследователи не отличают фольклор от фольклоризма. Если в европейских странах и СНГ не встречается особых затруднений при разграничении профессиональной, классической музыки от ее фольклорных первоисточников, то в арабских странах такое разграничение сделать нелегко. Скорее речь должна идти о прослеживании последовательности возникновения различных признаков песни в ходе развития музыкальной культуры, угасания одних признаков и усиления других. Чтобы охарактеризовать степень профессионализации песни, отделения ее от чисто фольклорных образцов, можно, на наш взгляд, рассмотреть такие ее признаки, как синкретичность, степень жанровой расчлененности, переход от двуединства (исполнитель—публика) — к триединству (создатель—исполнитель—публика), развитие коллективного пения, которое получило распространение буквально в последние годы, в то время как традиционное исполнение делало ставку на одноголосовое звучание.

Вместе с тем и для традиционной и для современной песни характерны некоторые общие признаки. Их сохранение мы считаем важным условием приверженности народа к своему музыкальному наследию. Это, например, локальность песни. До сегодняшнего дня йеменская песня воспринимается определенным образом, в зависимости от своего места происхождения (например — хадрамаутская, лахджийская, яфийская, санаанская и др.). К числу устойчивых признаков песенного искусства относятся изустность его передачи от учителя к ученику, вариативность и импровизационность, способность к стихийной самоорганизации песенной группы в различных ситуациях семейно-бытового и ритуально-обрядового характера. Все эти признаки

можно считать специфичными и для традиционно-фольклорного и для современного песенного искусства.

В дореволюционный период в северной половине Йемена религия была на службе у правителя, который толковал ее по своему усмотрению. Его воля была источником законодательства и законом, из которого улемы выводили свои "фетвы" по религиозным и общественным вопросам. Приведем разговор, состоявшийся за несколько месяцев до революции между Ахмадом Хусайном ал-Марвани, директором радио, и одним из выдающихся ученых-богословов, который был приглашен для радиointервью. Ал-Марвани спросил: "Каково Ваше мнение о пении, о мой господин?" Благочестивый алим повернулся направо и налево, посмотрел вверх, затем вниз и спросил: "Есть ли здесь записывающее устройство?" Ему ответили: "Нет, помещение в безопасности." И он сказал: "А каково мнение нашего государя о пении?" Он имел ввиду мнение имама. Ему ответили: "Наш государь согласен. Он приказал открыть радиовещание после того, как одобрил его программы, среди которых есть песни..." И достойный богослов сказал, вновь оглядевшись: "Я могу привести вам семьдесят хадисов, позволяющих пение, но самое важное в данном случае — воля нашего государя, да поддержит его Аллах" [1].

Из-за жесткой позиции правителей Саны по отношению к музыке и пению в Адене были изданы некоторые критические статьи и документы. Так, эта политика критиковалась в книге "Окончательное решение о дозволении лютни и ребаба" эмира Ахмада Фадла ал-Абдали, известного как ал-Куминдан. Как утверждает Мухаммад Саид Джарада, написать вышеупомянутую книгу ал-Куминдана побудили препирательства с правителями Саны, которые официально запрещали пение, но тайно слушали его на своих собраниях. Вражда между ал-Куминданом и правителями Саны была настолько сильна, что он не упускал возможности задеть их, доходя иногда до язвительных колкостей и оскорблений. Его книга содержит стихотворения, в которых ал-Куминдан защищает пение, не удерживаясь от выпадов в адрес религиозных деятелей [4].

Радиопередачи в Санае начались после революции 1948 г. и победы имама Ахмада. Но вещание проводилось лишь раз в год в дни празднования победы. Затем частота радиопередач возросла: вместо одного раза в год они стали транслироваться по полчаса ежедневно. В них передавались сообщения имама, славословия ему, информация о международных контактах, которые перемежались арабской оркестровой музыкой. Имам позволил включать в радиопередачи песни с 23 июня 1955 г. Этот шаг можно рассматривать как начало отхода от

запрещения музыки. Артист Касем ал-Ахфаш был первым, кого записали на радио после снятия запрета с пения [12].

Песни (*агани*) называли декламациями (*анашид*), чтобы слово песни (*угнийя*) не раздражало консерваторов. По этой же причине всех артистов называли декламаторами (*мунишидун*). Так, Ибрахим ал-Мас, шейх Али Абубакр, Ахмад Убайд ал-Катаби и другие арабские артисты были все "декламаторами" [17].

Таково было положение музыки и пения в эту эпоху, "на протяжении которой повседневная жизнь замирала вместе с заходом солнца, а лай собак и рев ослов были той музыкой, при которой росло наше окруженное запретами поколение" [1].

Что же касается южной половины Йемена, то участь пения там была до некоторой степени благоприятнее, чем на Севере, несмотря на то, что пение и музыка рассматривались и там как формы морального падения, противоречившие религиозным традициям. Доходило до того, что некоторые семьи отрекались от своих сыновей, которые занимались пением и музыкой. Тот, кто ими занимался, оказывался изгоем. Но это не мешало распространению пения, особенно в колонии Аден и близких к ней районах, таких как Лахдж и Абйан, а также в Хадрамауте. Тексты песен в тот период ограничивались чаще всего воспеванием удовольствий, любовных приключений.

Музыкальная композиция и сочинение музыки к песням, как самостоятельный вид искусства, не были популярны, если не считать народных творений ал-Куминдана (эмира Ахмада Фадла ибн Али ал-Абдали — 1884 — 1943), звезда которого возшла в 30-е годы, когда он был признан основоположником традиционной песни в Лахдже. Он сочинял как стихи, так и музыку к ним. Также немногочисленные произведения созданы в Хадрамауте.

Существовали племенные песнопения и различные трудовые песни, например, йеменских угольщиков; песнопения и народные строфические стихи на духовные темы, исполнявшиеся по различным поводам; песни в жанре дан, которыми славился Хадрамаут. Слово дан распространено в разговорном языке на Аравийском полуострове и в странах Персидского залива. Современное толкование слова *дан* — "морская драгоценность, жемчужина". ("Ночь дана" в странах Залива означает "ночь светлая, будто жемчужина"). Эти песни выражали страдания человека и попытки их преодолеть.

Разнохарактерные песенные жанры продолжали существовать до 40-х годов, когда в Адене стали появляться граммофонные пластинки. Хотя пластинки были новыми, песни на них записывались старинные как по музыке, так и по содержанию. Если мы обратимся к записям 40-х годов, то обнаружим, что напетые на них песни отражают про-

шное и были сложены в XVIII — XIX вв. или же под влиянием образцов того периода. Артисты клали в основу своих песен мелодии и песни-касыды, унаследованные от прошлого, или складывали собственные касыды на основе таких мелодий. Это были касыды, состоявшие из одного-двух повторяющихся предложений. Люди стремились сохранить в памяти как можно больше мелодий.

На свадьбах и других празднествах сооружались "павильоны", *ал-махадир*, которые представляли собой большие беседки. В середине беседки находилась скамья (*минасса*), на которой восседал жених, принимавший подношения от родственников и знакомых: деньги, подарки и другие вещи, предназначенные для того, чтобы облегчить бремя брачных расходов. В "павильоне" устанавливались еще три маленьких скамьи, каждая из которых отводилась для артиста и его группы. Артисты пели поочередно.

"Павильоны" являлись может быть единственным местом встречи артиста с публикой до начала организации коллективных празднеств в 50-е годы и появления телевидения в 60-е. Тогда эти "павильоны" были основой массовых праздников, на которые народ приходил для того, чтобы увидеть музыкантов, известных по радиопрограммам и по записям на пластинках. Пластинки можно было брать на прокат в специальных пунктах, распространенных в Адене. Музыканту и певцу надлежало тщательно готовиться к выступлениям, чтобы достойно себя показать.

Традиция "павильонов" продолжала существовать в 40-е и 50-е годы, причем обязательным условием праздника было наличие как минимум двух артистов, чтобы можно было устроить своего рода творческое соревнование. Число артистов могло достигать четырех и более человек в "павильонах" богатых и влиятельных людей. Празднества в "павильонах" длились иногда более трех дней, в течение которых артисты демонстрировали способность запоминания огромного количества песен.

Обычно выступление состояло из трех песен; артист пел их без остановки. Традиции этих празднеств требовали, чтобы певец не исполнял касыду, которую до него уже спел другой певец, однако можно было исполнить другую касыду на мелодию, которую уже сыграли. Поэтому певец должен был помпнуть наизусть в несколько раз больше текстов, чем мелодий. Из-за редкости проведения празднеств они напоминали большие фестивали. Люди стекались на них толпами из городов и деревень. Знание певцом наизусть местных и арабских касыд, а также старинных мелодий являлось одним из средств его существования и условием его творческой карьеры. Заслуживает упоминания метод, которому следовали при запоминании, состоявший в том, что

артист брал с собой текст, записанный на листочке, и просил кого-нибудь из своего окружения читать ему этот текст пока он не запомнит то, что сумеет [5].

Пели в те дни без помощи усилителей. Возможно, это обстоятельство приводило к тому, что многие артисты, напрягавшие голосовые связки, страдали от болезней; за частое бодрствование в течение всей ночи артисты расплачивались здоровьем.

Песенное искусство опиралось на повторение текстов и мелодий старинных песен. После временной приостановки артистической деятельности в годы Второй мировой войны, в конце 40-х—начале 50-х годов начался мощный музыкальный подъем, прежде всего в колонии Адена. Отголоски этого подъема достигли других районов Йемена, таких как Лахдж, Хадрамаут и Абйан. Одним из его важнейших результатов явилось возникновение новых оттенков и манер йеменского пения. Разновидности пения вначале были ограничены теми, которые известны как "сапаанская", "яфийская", "лахджийская". Позже появилась новая разновидность, которая стала известна как "аденское пение".

Некоторые критики и публицисты полагают, что "аденское" пение лишено самобытности, поскольку оно возникло не из народного опыта, а заимствовало большинство своих интонаций и мелодий из индийских фильмов и африканской ударной музыки. Есть и такие, которые не согласны с этим мнением и полагают, что непризнание местных разновидностей пения означает отрицание самобытности тех или иных городов, в частности Адена, в песенном творчестве.

Нельзя не видеть, что истоки культурного подъема находятся в Адене. Этот город стал подлинной столицей искусств на Аравийском полуострове и в странах Залива [2; 6; 13].

Прежде, чем приступить к разговору об "аденской" разновидности пения, стоит обратить внимание на состав населения Адена. Там было значительное число выходцев из Лахджа и хадрамаутцев — наряду с жителями ал-Худжарии (из северных районов Йемена). Они смешивались с представителями других землячеств: индийцами, сомалийцами, отчасти с египтянами. Помимо этого, в Адене нашли убежище многие обитатели Хиджаза, спасаясь от саудовских властей. Из всех этих элементов возникла общность людей, известная в дальнейшем как адешы [8]. Само это смешение способствовало активизации песенного творчества и наложило отпечаток на новую разновидность пения.

Эти факторы отражались на репертуаре оркестров и трупп, военных духовых оркестров, вольничиков. Известны бригадный оркестр в Лахдже, оркестр султанской гвардии в Прибрежном Хадрамауте, ор-

кестр Фадлийского султаната при султанской гвардии в Абйане. Репертуары этих оркестров ограничивались исполнением государственных гимнов и попури из западных и индийских мелодий. Некоторые из них играли увертюры к отдельным песням великих египетских артистов, однако местные песни совершенно не были представлены в репертуаре. На творчество некоторых артистов, делавших в тот период свои первые опыты в музыкальной композиции, наложила отпечаток музыка этих оркестров и способ исполнения. В некоторых песнях использовались индийские мелодии вместе с прекрасными арабскими касыдами. Такие песни были встречены с восторгом жителями города, особенно членами индийских землячеств. К числу выдающихся музыкантов, которые прославились в этом жанре, относились Ахмад Убайд ал-Катаби в Адене и Мухаммад Джума-хан в Хадрамауте.

Песня испытала тогда значительное развитие как с точки зрения формы, так и по содержанию. Появились монолог и диалог. Наряду с лирической песней стали развиваться патриотический и тематический жанры. К числу наиболее выдающихся артистов, прославившихся в песнях-монологгах, принадлежал Умар Махфуз Габба. Он первым обратил внимание на монолог и нашел понимание у простых людей, особенно женщин. Кроме содержащих серьезную критику песен, этот артист представил несколько шуточных песенок на манер европейских, индийских, сомалийских. Он превосходно владел основами старинного йеменского и египетского пения. Он "направил" йеменское искусство в Эфиопию, Сингапур, на Яву, на Цейлон, в Кению, Уганду, Саудовскую Аравию, Ливан, Сирию, Кувейт и другие страны [5].

Консервативные традиции запрещали женщинам появляться на театральных подмостках. Они предавались искусству пения лишь на семейных празднествах по случаю рождения ребенка, обрезания и женитьбы, на которых присутствовали только женщины. Или же участвовали в пении во время танцев. На некоторых семейных празднествах женские партии исполняли малолетние певцы, обладавшие дарованием и приятным высоким голосом. Школьные музыкальные труппы играли важную роль при проведении семейных торжеств. Находились артисты-мужчины, которые переодевались в женские одеяния и исполняли на праздниках танцы и песни, характерные для женщин. В те времена существовал обычай, предписывающий женщинам обособляться от мужчин на семейных празднествах. Мужчины, переодетые женщинами, давали представление для мужчин и женщин в отдельности.

Артистка Набиха Азим была первой женщиной, которой в первой половине 50-х годов после того, как стали проводиться массовые празднества, сломала своим появлением на театральных подмостках

господствовавшие традиции. За Набихой Азим последовала Фатхийя Мухаммад Факих ("Маленькая Фатхийя"). Это подтолкнуло к выходу на сцену других, таких, как "Изящное трио", объединявшее артисток Раджа Ба Судан, Сабах Мунассар, Умм ал-Хайр Аджами, созданное маэстро Ахмадом Касемом. Вслед за этим трио появилось "Блестящее трио" в составе Муниры Шамсан, Исмахан Абдалазиз, Нидийи Абдаллах, основанное артистом Саидом аш-Шави. Обе труппы исполняли песни хором, хотя у большинства артисток были и сольные песни [16].

Появление на сцене певиц помогло оформиться жанру социального диалога. Среди диалогов, которые стоит упомянуть, — "Женитьба" Мухаммада Муршеда Наджи с участием "Маленькой Фатхийи" и Мухаммада Салеха Аzzани. В этом диалоге Наджи попытался поднять проблему дороговизны калыма и алчности родни невесты. Другой диалог — артиста Ахмада Касема с участием его сестры Наджат Касем — касается семейных дел. В диалоге Мухаммада Салеха Аzzани с участием артистки Сабах Мунассар речь идет о земле и земледелии. К артистам, внесшим вклад в формирование жанра диалога, можно причислить Абубакра Балфакиха, Набиху Азим, Абдаррахмана Ба Джунайда, Мухаммада Салеха Хампари и других.

С победой египетской революции 23 июля 1952 г. поднялась волна революционных, патриотических настроений в арабских странах включая Йемен. Новые настроения породили йеменскую патриотическую песню, способствовали выходу песни за пределы традиционных рамок. Для открытого распространения революционных идей использовались мегафоны. Полиция нападала врасплох на свадьбы, отключалось электричество, чтобы вселить страх в собравшихся и сделать невозможным использование мегафонов.

Несмотря на попытки колониальных властей ограничить распространение патриотических песен, их популярность росла. Они широко распространились по всей территории Йемена через радиостанцию "Голос арабов" в Каире.

Когда был устроен судебный процесс в Адене над Абдаллахом Абдарраззаком Ба Зибом, народ в знак протеста вышел на площадь перед зданием суда. В связи с этим событием йеменский поэт Лутфи Джафар Аман сложил известную касыду "Ахи каббалуни" ("О мой брат, они заковали меня"), которую положил на музыку Мухаммад Муршед Наджи.

Наджи исполнял несколько патриотических песен, несмотря на преследования, которым подвергался. Наиболее выдающиеся из них: "О сын Юга" (на слова поэта Мухаммада Саида Джарады), "Слава родных мест" (на слова Ахмада Шарифа ар-Рифаи), "Аллахом клянусь, что близок твой час, о сын Юга" (слова и музыка Абдаллаха Ха-

ди Субайта) и др. Кроме того он положил на музыку несколько патриотических монологов: "О министерское кресло", "Ведите, о птицы" и другие, — артиста Фуада аш-Шарифа.

Среди зачинателей патриотической песни можно упомянуть артиста, поэта и композитора Абдаллаха Хади Субайта. Ему принадлежит шедевр "О до зубов вооруженный, гляди, заря занимается". В этой песне выражена решимость взяться за оружие после того, как попытки мирно урегулировать отношения с колонизаторами закончились неудачей.

Абдаллах Хади Субайт известен патриотическими текстами для песен. Примером служит песня "Разве Аллах не наделил Алжир тысячью домов", которую он исполнял на массовых празднествах. Доход от них шел на нужды алжирской революции. Патриотическую песню развивали также Ахмад Касем, Мухаммад Мухсен Атраш, Мухаммад Сад Абдаллах и другие.

В этот же период появилась тематическая песня, посвященная проблемам эмиграции и жизни на чужбине. Можно отметить в качестве примера: "Утреннюю звезду" на слова Абдаллаха Саллама Наджи (музыка и исполнение Фурсана Халифы).

Расцвет йеменской песни в этот период не был случайностью. К числу важнейших факторов, способствовавших ему, следует отнести появление музыкальных собраний, клубов и оркестров. В их числе Аденский музыкальный клуб, которым в 1932—1958 гг. руководил артист Халил Мухаммад Халил с группой своих друзей: Абдаллахом Хамидом Халифой (ударные), Абдо Ахмадом Майсари (смычковые), Йасином Шаввалем (ударные) и известным поэтом-песенником доктором Мухаммадом Абдо Ганемом.

Основоположником нового жанра пения в этом клубе стал Халил Мухаммад Халил. Благодаря песням, которые он исполнял, таким, как "Красная роза", "О моя жизнь", "Позор тебе за то, что ты закрываешь окно", появилась песня, отмеченная аденским колоритом. Клубу принадлежит заслуга использования хора — впервые в истории йеменской песни [7; 15].

Из-за различных причин деятельность Аденского музыкального клуба приостановилась, некоторые члены вышли из него и вступили в Аденскую музыкальную ассоциацию, которую основали сыновья Исмаила Хузабахаша — Хасан и Хусайп.

Известны музыкальные кружки Умара Ба Шарахила, Халеда Сури, оркестр благотворительной школы Ба Зары, где в 1947 г. был создан также военный оркестр. Основать его помог наследник йеменского престола Ахмад ибн Йахья. Из Саны был прислан офицер-музыкант для обучения студентов. Оркестр стал лидером большой группы

бойскаутских оркестров. Благодаря этой школе в Адене появилось немало артистов, таких как Ахмад Касем, Мухаммад Абдо Зайди, Йасин Фаре, Абубакр Фаре и другие. Позднее оркестром руководил артист Йахйа Макки.

Многие артисты после достижения независимости вышли из оркестров и стали работать самостоятельно. Некоторые из них основали собственные оркестры. Назовем артиста Ахмада Касема. Его оркестр известен как "модернистский". В нем впервые стали использоваться аккордеон и скрипка. До этого песни исполнялись только под аккомпанемент *уда* (лютни), *дарбуги* (барабана продолговатой формы с одним резонатором), *даффа* (тамбурина), *сагат* (кастаньет). Оркестр сыграл роль законодателя не только в исполнении, но даже в одежде. Во главе оркестра стоял поэт Идрис Ахмад Хасан Хамбала, который также возглавлял труппу "Поклонники Бетховена" в 60-е годы. Ее члены были ценителями классического музыкального искусства. У поэта Идриса Хамбалы есть касыда, с которой он выступил по случаю 211 годовщины со дня рождения Людвиг ван Бетховена. Однако в этот период профессиональных оркестров еще не было. Музыкант-исполнитель, как и другие артисты, не был связан по работе с музыкальной деятельностью, а занимался ею только как хобби.

Первым профессиональным оркестром общенационального масштаба, для которого были созданы необходимые условия, был Новый оркестр под руководством маэстро Али Мухаммада Факиха; за ним вскоре последовал Арабский оркестр. Оба оркестра внесли большой вклад в развитие современной йеменской песни.

Что касается других йеменских регионов, таких, как Лахдж, Хадрамаут и Абйан, то в каждом из них расцвет песни протекал по-своему. Там появилось много талантливых артистов. Нельзя не вспомнить снова в этой связи эмира Ахмада Фадла ибн Али Мухсена ал-Абдали, известного как ал-Куминдан (командир). Он получил это прозвище за то, что некоторое время командовал регулярными вооруженными силами Лахджа [3].

Ал-Куминдан посвятил большую часть жизни изучению литературы, поэзии, пения и музыки. Им владела мысль о сохранении культурного наследия, установлении его корней, развитии и обновлении. К числу причин, подталкивавших ал-Куминдана к обновлению лахджийской песни, относилось то, что песни возникали и забывались с необычайной быстротой. Нужно учесть влияние пришедших с пластинок зарубежных песен, которые увлекали адепских молодых людей. Одни любили египетскую песню, пели ее, исполняли музыку к ней. Другие любили индийскую песню, клали на индийскую музыку арабские лирические касыды и распространяли их в адепском обществе. Ал-Ку-

миндан стремился к обновлению лахджийской песни, которое дало бы ей возможность бороться с заимствованиями и выстоять.

Ал-Куминдан многое претерпел ради осуществления своей цели. С ним вели борьбу поклонники египетского и индийского пения, а также любители санаанской песни. Против него боролись исламские правоведы — факихи, которым ал-Куминдан ответил в своем эссе, опубликованном в 40-е годы.

В 1935—1936 гг. он основал оркестр в Лахдже, благодаря которому успешно распространял лахджийские песни, соединявшие старое и новое. Оркестр оказал большое влияние на формирование многих музыкантов и певцов, исполнявших песни ал-Куминдана. Эти песни вошли в сборник "Полезный источник по новому лахджийскому пению" и считаются хрестоматийными. Ал-Куминдан создал лахджийский локальный тип песни, который получил возможность конкурировать с остальными локальными типами: санаанским, хадрамаутским, яфийским. Его мелодии сыграли большую роль в подъеме йеменской песни.

В Хадрамауте зачинателем певческого артистического движения был артист-новатор, оставивший по себе бессмертную память, Мухаммад Джума-хан. В движении участвовали Йаслам Духай и шейх ал-Барр. Среди оркестров, которые можно упомянуть помимо Хадрамаутского клуба, — Оркестр слепых имени Абу-л-Ала ал-Маарри, основанный в 1966 г.

В 1958 г. в Зинджибаре был создан Фадлийский клуб, который находился под влиянием лахджийских и хадрамаутских песен, но с течением времени выработал собственную художественную основу. Она обладала особым колоритом, который был взят из повседневной жизни региона Абйана. К числу выдающихся членов клуба принадлежали Мухаммад Мухсен Атраш и Абдалкадер Хасан ал-Кайла.

Позднее возник Аудалийский клуб в султанате ал-Аудали (ныне — Лодар), который испытал влияние лахджийского и санаанского типов йеменского пения. Позже он сумел приобрести собственное лицо. Его песни отражали быт пастухов, кочевников, земледельцев.

Можно упомянуть музыкальный "Модийский клуб", который был основан в 1964 г. Патриотическая песня занимала в его деятельности особое место, поскольку создание оркестра совпало по времени с периодом борьбы против британского господства. Среди выдающихся его членов был Мухаммад Али ал-Майсари.

Нельзя оставить без внимания йеменских артистов-эмигрантов, таких как Мухаммад ал-Аттаб и Мухаммад Шабан. В Эфиопии, куда они переехали, оба занимались распространением йеменской песни среди йеменской общины. Многие из артистов обосновались в Джибу-

ти, Сомали и других странах. В эмиграции родились оркестры, проявившие себя в распространении йеменской песни за границей, такие как оркестр в Кувейте, созданный в 60-х годах.

Расцвету песни способствовало также производство пластинок. По лицензиям, предоставленным британским правительством, возникли компании, которые пытались удовлетворить все вкусы. Они записывали песни различных локальных типов: санаанские, хадрамаутские, яфийские, лахджийские, аденские, арабизированные индийские, а также рассказы, лекции по медицине, некоторые народные песни и напевы, военные марши для Лахджийского султанского оркестра. Эти компании сыграли большую роль в сохранении санаанской песни. Правители Саны держали пение под запретом и наказывали всякого, кто им занимался. Но санаанские мелодии сумели проникнуть в Аден через посредство заезжих певцов. Там их восприняли аденские профессиональные музыканты. Они слушали мелодии певцов из Саны, изменяли слова и записывали получившиеся песни в собственном исполнении.

В период имамата политика властей тормозила развитие музыкальной культуры Северного Йемена. В годы правления имама Йахьи на глазах у людей были разбиты десятки граммофонов, уничтожены многие музыкальные инструменты. Певцы жили в страхе. Того, кого уличали в занятиях пением — бросали в тюрьму.

Если музыканту случалось столкнуться на улице с одним из друзей или поклонников, они приветствовали друг друга, обмениваясь знаками. Если друзья музыканта желали пригласить его спеть, то сделать это можно было только жестами. Встреча происходила в заранее установленном месте, в которое попадали через тайные "явки". Рассказывают множество историй об ухищрениях и переодеваниях, необходимых для того, чтобы послушать пластинки или песни йеменских певцов. Обычно это происходило во время застолий, где жевали кат. Если полиция обнаруживала такое застолье, она врывалась в дом и отправляла всех, кто там был, в тюрьму по обвинению в деяниях, противных нравственности и религии. Курьезный случай приведен доктором Абдалазизом ал-Макалехом в книге "Йеменские заметки о литературе и искусстве". Маэстро Али ал-Йатим познакомился в Таизе с некоторыми знатными семействами и завязал с ними дружеские отношения. Когда один из его знакомых увидел его однажды идущим во главе труппы музыкантов и сообщил об этом остальным, те заявили о разрыве с ал-Йатимом, отказались сидеть с ним рядом и разговаривать [1].

В своем радиовыступлении маэстро Касем ал-Ахфаш говорил: "Мы сталкивались с большими трудностями при занятиях пением. Идя

на выступление, я заворачивал лютню в покрывало и чувствовал себя так, будто иду в тюрьму имама". Говорили, что лютня ал-Ахфаша была расчленена на части, чтобы легче было спрятать ее от соглядатаев, и что он собирал ее, когда приходил в назначенное место [12].

Ни один музыкант не осмеливался заниматься своим искусством открыто за исключением бродячих музыкантов, известных как *ал-маддахин* — "панегиристы", которые пели под стук тамбуринов. Было рискованно слушать музыкальные пластинки в открытую. Граммофоны и магнитофоны находились только в замках эмиров и их вельмож, от которых исходили запреты петь публично. Сами же они слушали пение тайком во время своих застолий.

Чиновники имама боролись с духовными гимнами и песнопениями, исполнявшимися в кружках во время радений членами суфийских братств под аккомпанемент музыки и вместе с танцами. Суфийское пение притеснялось однако не так сильно, как санаанское, поскольку у большинства суфийских братств оно не сопровождается игрой на музыкальных инструментах. Сунниты же считали, что струнные и духовые музыкальные инструменты запретны, но использовали ударные. А санаанское пение обязательно шло под аккомпанемент лютни.

В результате долгой дискуссии об отношении религии к музыке ханжески настроенные круги взяли верх. Это было одной из причин того, почему суфийские певцы-декламаторы заняли место музыкантов при проведении празднеств. Они исполняли свои песнопения в сопровождении ударных инструментов или без них и соединяли суфийские гимны с мелодиями народных песен, сложенных в размере йеменского песенного мувашшаха и называемых санаанскими песнями [11].

Из-за негативного отношения к санаанской музыке она была вынуждена уйти в подполье. Отдушины для нее сохранялись в тех районах, которые не подчинялись зайдитской власти, например, в Адене, который в тридцатые годы служил символом неповиновения. Люди искусства из Саны, Каукабана и других мест северного Йемена предпринимали путешествия в Аден, чтобы учиться у здешних мастеров. Здесь достигли совершенства в искусстве санаанского пения отец и сын ас-Саййас, два брата ал-Джарраш — Али и Ахмад, Мухаммад Абдалкадер Маккави, Али Абубакр Ба Шарахил, Авад Абдаллах ал-Мусаллами, Сад Абдаллах ал-Лахджи и другие.

Отношение ислама к музыке и пению было предметом спора с момента его появления. Факихи и другие сведущие в шариате люди, многие века дискутировали, стремясь ответить на вопрос о том, дозволено ли истинным мусульманам слушать музыку. Явного запрещения музыки в Коране не содержится. Музыка является одной из наиболее важных ценностей араба. Начиная с эпохи джахилийи (доисламского

язычества) поэтический дар арабов, обостренность их чувств и склонностей превратили их в приверженцев пения.

Востоковеды, желавшие ответить на вопрос о причинах запрещения музыки, разделились на две группы: первые приписывают запрещение непосредственно пророку Мухаммаду. Другие обвиняют теологов и имамов аббасидского времени в искажении мыслей и поучений пророка. Имамов раздражала непомерная, как они считали, приверженность к музыке. Толкователи Корана разделились на тех, кто оправдывал музыку и пение, и тех, кто их не принимал.

Поскольку пение основывается на поэзии, некоторые из факихов полагают, что недовольство поэзией и поэтами в Коране направлено и против музыки. Но другие факихи рассматривают поэзию как дозволенное занятие. Поскольку источник пения — поэзия, то и оно, по их мнению, должно быть разрешено.

Для обоснования своих аргументов против музыки мусульманские факихи обращаются к благородным *хадисам*. Благородный хадис — это сообщение или изречение, переданное из уст Посланника Аллаха. Оно обладает некоторой долей власти, которую имеет откровение, следуя за Кораном, по своему значению. Есть несколько благородных хадисов, которые позволяют слушание музыки, и они не менее надежны, чем те, которые запрещают.

Развитие музыки берет начало с эпохи халифа Усмана ибн Аффана. Эта эпоха отличалась тем, что мусульмане были заняты войнами ради распространения ислама. Если Медина в это время и не отказалась от пения, то условия все же не благоприятствовали расцвету искусства. Умы людей были поглощены, конечно, не только битвами, но религиозный ригоризм не оставлял места для занятия искусством.

В эпоху халифа Усмана появился новый слой профессиональных музыкантов, первым из которых был Тувайс. Профессиональной музыкой в Хиджазе занимался особый круг людей, называвшихся "женоподобными" — *ал-муханнасун*. Они подражали женщинам: красили хной руки и придерживались тех же обычаев, что и женщины [19].

Неудивительно, что музыка стала одним из запрещенных развлечений, оказалась связанной с винопитием, прелюбодеянием. Дурная слава певичек из винных лавок привела к тому, что термин "певца" — *муганнийя*, "пимбалистка" — *саннаджа*, "флейтистка" — *заммара* были приравнены к словам "блудница" — *ахира* и "изменница" — *хаина*.

Часть авторов полагает, что ислам разрешает некоторые виды пения и запрещает другие. Но он, безусловно, запрещает переодевание (трансвестизм) и "женоподобное" пение.

Внимание к искусству высших классов и, возможно, музыкальные традиции Медины способствовали развитию пения. Поддержка искусства аристократией снискала ему уважение. Абдаллах ибн Джафар, один из любителей музыки, превратил свой замок в настоящую консерваторию и покровительствовал известным музыкантам своей эпохи.

Омейядский двор был полон музыкантов. Искусство поощрялось при Муавии I, Абдалмалеке ибн Марване и Умаре ибн Абдалазизе. Певцы и музыканты получали щедрые дары. Они вернули себе высокое и достойное положение в арабской общественной жизни.

Многие из арабских вождей не считали зазорным профессиональное занятие музыкой. Автор "Книги песен" повествует о том, что некоторые халифы и их сыновья умели петь и достигли в этом искусстве мастерства, которое их прославило. К их числу относились Умар ибн Абдалазиз, ал-Васек, ал-Мутаваккил и Ибн ал-Мутаз, а к числу сыновей и дочерей халифов, которые прославились пением, принадлежали Ибрахим ибн ал-Махди, Улаййа бинт ал-Махди, брат и сестра ар-Рашида, Абу Иса ибн ал-Мутаваккил. Среди певцов было много аристократов и улемов, сановников и крупных полководцев [20].

В аббасидскую эпоху были профессиональные музыканты, снискавшие себе славу, такие как Ибрахим ал-Маусили и его сын Исхак ал-Маусили, Али ибн Нафи по прозвищу Зирйаб. Ученик Исхака ал-Маусили известен благодаря своей музыкальной школе в Кордове. Его школа стала андалузской консерваторией. Ее ученики считались гордостью мусульманской Испании, а его сыновья и дочери стали известными музыкантами. Этот период отличается развитием музыкальной культуры и появлением историков, авторов, переводивших и создававших научные книги о музыке. Среди них было несколько великих писателей, в том числе: ал-Хасан ибн Муса ан-Насиб (ум. в 900), Хаммад ибн Исхак ал-Маусили (ум. в 900), Абу-л-Касем Убайдаллах ибн Абдаллах ибн Хурдазбах (ум. в 912), Абу Ахмад Убайдаллах ибн Абдаллах ибн Тахер (ум. в 913), Ахмад ибн Мухаммад ибн Абдараббихи (ум. в 940), Абу-л-Хасан Али ибн Хусейн ал-Масуди (ум. в 957), Абу-л-Фарадж Али ибн ал-Хусейн ал-Исфахани (ум. в 967) и другие [21].

В мусульманской Испании искусства, изящная словесность и науки достигли расцвета, отблески которого отразились на странах как исламского мира, так и Западной Европы.

Обитатели Западной Европы обучались музыкальным искусствам у учителей — арабов мусульманской Испании. Западная Европа обязана арабам большинством своих музыкальных инструментов. После того, как Византия подарила ей такие инструменты, как орган,

цитра (*канун*) и арфа (*харб*), некоторые из музыкальных инструментов пришли в Европу из мусульманской Испании. Бóльшая их часть сохранила арабские названия. Среди струнных инструментов это — лютня (*уд*), гитара (*кисара*), мандола (*мандула*), мандолина (*мандулин*), шестиструнная гитара (*тумбур*), цимбалы (*сантур*), цитра (*канун*). Среди струнно-смычковых инструментов это — трехструнная скрипка *ребаб* (*рабаб*), а из духовых инструментов: труба (*нафир*), флейта (*най*), свирель (*мизмар*), среди ударных инструментов: тарелки (*сад-жат*), литавры (*наккара*), бубен (*дафф*), барабан (*табл*).

Наиболее значительное из того, что арабы дали Западу, — ритмическая структура в музыке. Она является восточной по происхождению и приводит к системе такта, за которой следуют "музыкальные арабески". Некоторые ученые утверждали, что арабы заимствовали с Запада музыкальные ноты: до-ре-ми-фа-соль-ля. Однако эти ноты были взяты из арабских букв: даль-ра-мим-фа-сад-лам, — которые собраны из двух арабских слов *дурр муфассал* — "отборный жемчуг". Это является из музыкальных сочинений на латыни, которые включают в себя многие арабские термины и восходят к XI в. [9].

Пятилетний период (1962 — 1967 гг.) замечателен бурным развитием современной йеменской песни. В этот период в стране происходили крупные события: революция 26 сентября 1962 года и создание ЙАР в северной части страны; революция 14 октября 1963 года и приобретение независимости на Юге; создание НДРЙ в 1967 году.

В связи с этими историческими преобразованиями песенное искусство приобретает агитационный и пропагандистский характер. Развивается народное творчество. В памяти народа сохранились песни: "Вон колониализм!", "Огнем, железом", "О, народная революция", "Сбор урожая", "Колосок", "О, если б дойти до Адена за один день". В этих песнях воспеваются глубокие общечеловеческие ценности: любовь к родине, трудолюбие, честность, почитание красоты. Исторические песни этого времени и по своему мелодическому звучанию, и по содержанию не выглядели столь примитивными, как песни последних двух десятилетий.

Йеменская песня в рассматриваемый период была распространена в Адене. Благодаря революции 1962 года она выходит из своих старых границ и распространяется не только в южной части страны, но и на Севере.

ЙАР в эти годы переживала трудный период, так как сторонники монархического строя пытались сохранить прежний режим. Несмотря на трудности в социально-культурном и экономическом развитии, песенное искусство претерпевает как бы новое рождение. Это

становится особенно очевидно благодаря средствам массовой информации (радио, а позднее телевидение, печать и т. д.).

Радио ЙАР отводит много времени для специальной передачи, в которой пропагандируется арабская песня, большей частью — йеменская. Однако, корни многих песен по-прежнему тянутся из южной части страны, которая имела устойчивые исторические традиции, хотя по ряду социально-культурных причин песня широко звучать там не могла. Поэтому радио Севера выполняло роль активного распространителя песни.

В песнях звучал призыв к продолжению борьбы против колониализма, содержалось обращение к эмигрантам вернуться на родину. В это время популярными стали имена народных певцов Али бин Али ал-Аниси, Айуба Тареша, Мухаммада Хамуда ал-Хариси и др.

После вековой изоляции северная часть йеменской земли начала открываться внешнему миру. С помощью аудиовизуальных средств шел процесс распространения песенного искусства.

Установление республиканской формы правления в обеих частях страны поставило на очередь вопрос об объединении Йемена. В период существования границ между Севером и Югом песня призывала к единству, формировала национальное самосознание. Она выражала чаяния народа, стремившегося к объединению. Политические призывы звучали в песнях: "Мать" Мухаммада Мухсена Атраша, "Йеменка" Мухаммада Абдо Зайди, "Повтори, о Вселенная, мою песню" Айуба Тареша, впоследствии ставшей гимном объединенного йеменского государства.

Революционный настрой масс, общая обстановка в стране после свержения имамского режима, освободительная борьба, которая велась на Юге против англичан — все это создало почву для возрождения различных видов искусств, в том числе и песенного. Появились энтузиасты, взявшие на себя задачу развития песенного творчества. В основном звучали старые санаанские песни поэтов XVI — XVII веков, таких как Абдаррахман ал-Аниси, Мухаммад Абдаллах Шарафаддин и др. Публика до сегодняшнего дня слушает с удовольствием эти старые песни, несмотря на волну новых.

Предпочтение, отдаваемое публикой песням современных поэтов, объясняется многими факторами. Во-первых, многие современные песни напоминают по своему строению и формам выразительности старые. Поэтическое наследие поэтов XVI — XVII веков осталось вершиной поэтического творчества. Доктор Абдалазиз ал-Макалех в своей работе "Стихи, написанные на йеменском диалекте", анализируя процесс возрождения йеменского песенного стихосложения, отдавал предпочтение новым способам выразительности, которые

отражали бы дух времени. В то же время он оправдывает некоторым образом тех поэтов, для которых культура ограничивается традицией. Он отмечает, что жизнь в глубине своей не так уж изменилась, что новые общественные формы еще недостаточно устоялись. Заметно, что процесс возрождения песенного стихосложения как бы останавливается в связи со смертью или молчанием отдельных поэтов. Это говорит о недостаточной пока еще весомости новой традиции. К тому же заметим, что главное в искусстве — исполнение, а санаанская песня для исполнения одна из труднейших. Поэтому публика любит слушать старые песни из уст старейших певцов.

Секрет успеха старых певцов санаанского и других видов йеменского песенного искусства заключается в том, что они владеют большим запасом народного фольклора. В этом особенность, отличающая их от молодых исполнителей, которым кажется, что пение ограничивается звуком и словом. Каждый старейший певец обладал большой духовной силой. Исполняя песню, он делал святое дело и стремился добросовестно выучить мелодию. Пока он не чувствовал полной уверенности в своей способности точно воспроизвести каждый звук, букву, слово, не допуская фальши, он не брался за исполнение.

Когда мы говорим о йеменской песни, это не означает, что речь идет только о южной части Аравийского полуострова. Скорее мы имеем в виду те общие очертания, которые приобретает песня соседних стран в наше время. Йеменские певцы взяли на себя функцию передачи песенного искусства, обогащая тем самым арабскую песню в соседних странах. В этой связи можно указать на творчество следующих певцов: в Кувейте — Абдарраб Идрис, Али Гави; в Саудовской Аравии — Абубакр Салем Балфаких и Ахмад Йусеф аз-Забири; в Судане — Аттабб Абдаллах, Наги ал-Хайсами, Усман ал-Йамани; в Арабских Эмиратах — Салем Ба Мадхав, Рашид Хурайби, Абубакр Фаре.

Многое в пении этих стран было взято от йеменской песни. Ее искусство развивалось в этих странах и вернулось в Йемен, где йеменская душа встретила его как мать встречает сына, странствовавшего долгое время.

Первым обновить санаанскую песню взялся Абубакр Салем Балфаких. Песня в его исполнении сопровождалась большим оркестром, в составе которого были ударные и струнные инструменты. Первая санаанская песня называлась "Что за птица-певунья" и исполнялась в сопровождении двадцати инструментов, тогда как ранее сопровождалась лишь лютней и ударным. Заново вышли такие песни, как: "О, мой посланец, встань", "Вот повеяло ветерком близости", "Утрен-

ний ветерок". Эти песни получили как бы второе рождение, так как были забыты в связи со смертью популярных старейших исполнителей.

Модернизация санаанской песни вызвала противоречивую реакцию. Одна сторона — люди старшего поколения — расценила ее как вредительство по отношению к фольклорной песне, как искажение ее. Вторая группа состояла из представителей молодого поколения, утверждавших, что придание старой песне современного колорита отвечает вкусам и потребностям времени, способствует выходу йеменской песни в современный арабский мир.

С конца 60-х годов наибольшее развитие получает хадрамаутский тип песни. Хадрамаут известен своими играми, песнями *замил, дан*, а также танцами *хаба, идда, шабвани, дахифа, хабиш* и др. Они не выходили за пределы провинции. И только благодаря поэту и композитору Хусейну ал-Михдару приобрели всеобщую популярность. Хусейн Абубакр ал-Михдар в основу своих песен закладывает местный фольклор. Тем самым он возвращает нас к хадрамаутской песне, находившейся под сильным влиянием индийского пения, которое отличалось мелодичностью, красотой и духом веселья.

Владея знанием народного хадрамаутского фольклора, Хусейн Абубакр ал-Михдар смог воспроизвести в своих произведениях, избегая примитивности, красивую мелодию, разнообразить ее выразительными средствами. Его песни стали популярными как в городе, так и в деревне и воспринимались тепло не только публикой в Хадрамауте, но по всему Йемену и за рубежом. Заслуга их популяризации принадлежит хадрамаутскому певцу Абубакру Салему Балфакиху, который исполнял первые песни ал-Михдара, такие как: "О, сажающие виноград", "Я весь горю, когда ты далеко", "О, мой посланец", "Поприветствуй, хоть бы даже и подав знак рукой" и др. Благодаря оригинальности исполнения легко разрушаются культурные и языковые преграды. Живя за границей, Балфаких становится одним из пропагандистов йеменской песни, особенно хадрамаутской, в странах Аравийского полуострова и Залива.

Кроме Балфакиха исполнителями хадрамаутских песен были Абдарраб Идрис, Карама Мирсал и др. Наряду с ал-Михдаром появилось несколько хадрамаутских поэтов, которые внесли вклад в развитие хадрамаутского песенного искусства. Можно назвать Ахмада Салема ал-Бида, чья песня "Кто из нас безгрешен" стала очень популярной, поэта и композитора Салеха Абдаррахмана ал-Муфлихи. Популярный певец Мухаммад Джума-хан исполняет песню "Посланец, передай моим друзьям привет". Нельзя обойти стороной таких певцов, как Салем Абдалкадер ал-Айдарус, Хаддад бин Хусейн ал-Каф, Абдалкадер ал-Каф, а также писателя, историка и композитора Абаллаха

бин Мухаммада Ба Хасана, которому принадлежат популярные хадрамаутские песни "У тебя добрая весть" и "Ты завладела сердцем" и других композиторов и поэтов [3].

Анализируя хадрамаутскую песню можно проследить ее влияние на развитие песенного искусства Аравийского полуострова и стран Залива. Особенно это касается Султаната Оман, где певцы обычно начинают свою творческую деятельность исполнением хадрамаутской песни. Певец Салем Али Саид из города Зафар, популярный в Омане, до сих пор поет хадрамаутские песни. Порой трудно отличить его собственные песни от хадрамаутских.

На втором месте после Зафара по влиянию хадрамаутской песни стоит город Сур, в том же Омане, несмотря на то, что находится далеко от йеменских границ. Торговые корабли Сура принесли этот вид искусства из Йемена в свою страну. Из певцов Сура стали широко известны благодаря исполнению хадрамаутской песни Салим Рашид ас-Сури, Авад Хулайс и др.

В Арабских Эмиратах певец Халед ас-Сади исполняет песни, которые по своему стилю близки к хадрамаутским. В Бахрейне певец Ибрахим Хабиб широко использует хадрамаутские песни. Одним из тех, на чье творчество сильно повлияла хадрамаутская песня, является певец Мухаммад Абдо. Он поет песни композитора ал-Михдара "Доброй ночи тебе, о жених". Другой певец выступает с песней вышеназванного композитора "Верни мое сердце". Следует также еще упомянуть Талала Миддаха, в репертуаре которого песня Абубакра Балфакиха "О роза, как сладостна твоя красота".

В Кувейте ярким примером является творческая карьера певца Хамеда Синана: он до сегодняшнего дня поет хадрамаутские песни.

Композитор Абдарраб Идрис, находясь в эмиграции, пропагандировал хадрамаутские песни. Он сумел передать кувейтским певцам хадрамаутский колорит. Это заметно и в его авторских песнях, исполняемых кувейтскими певцами: "Чужак", "Ты опоздала".

Специалисты в области песенного искусства, утверждают, что большинство кувейтских старых песен — вариации песен певца и композитора из Хадрамаута Султана бин Салеха бин аш-Шейх Али. Он талантливо модернизировал местные хадрамаутские песни, удачно используя *комбуз* (старый санаанский уд).

Кувейтские моряки, побывавшие в Йемене, особенно в Хадрамауте, стремились не пропускать вечеринки, концерты, инициатором которых был Султан бин Салех. Они запоминали его мелодии и распространяли их у себя дома [18].

Лахджийская песня вместе с другими видами йеменского песенного искусства повлияла на песни стран Аравийского полуострова и

Залива. Главное преимущество данного вида песен в том, что он по своему музыкальному стилю и жанровому многообразию очень доступен для исполнителей. Рассматриваемый вид песен имеет всенародное признание не только внутри Йемена, но и за его пределами.

Традиционная йеменская песня представляла собой, в большинстве случаев, повторение одного и того же музыкального предложения. Только аденская песня имела куплетно-рефренную форму и разнообразную ладовую структуру, что давало возможность композитору свободно выразить желаемое.

Свидетельством жизнеспособности аденской песни явилось ее широкое распространение по всей территории страны. Ее черты стали проявляться и в других региональных видах песен. Аденская песня — ядро современной песни в Йемене, что объясняется ее тесными связями с песенным наследием. Вместе с тем, аденская песня помогла йеменской песне преодолеть локальную узость звучания и вырваться за пределы страны. Для многих певцов стран Аравийского полуострова и Персидского залива этот вид песни является ключом к популярности.

Йеменские песни, пришедшие в страны Залива и Аравийского полуострова, возвращаются на родину в другой форме, которая называется *саут*. В вышеуказанных странах песни перерабатывались, приобретали красивую мелодию. Возвращение к нам этих песен происходило, в основном, по морю.

Аден известен как морской порт международного значения, куда приплывают корабли со всего света. Среди них — парусные корабли из стран Залива. Среди членов экипажа корабля находился человек, основная функция которого заключалась в развлечении моряков пением во время дальнего плавания. Статус этого члена экипажа приравнивался к статусу капитана. Когда корабль причаливал к берегам Йемена, моряки посещали различного рода празднества. Усвоив жанровые особенности йеменских песен, они по приезде на родину распространяли их у себя дома. Многие певцы Кувейта, Саудовской Аравии, Эмиратов, начинали свою карьеру с исполнения йеменской песни.

Иностранные моряки, приплывая в Йемен, организовывали свои песенные вечеринки, которые назывались "самрат". Йеменцы присутствовали на них, показывая при этом образцы йеменского песенного искусства. Свадебные вечера в Хадрамауте стали заканчиваться кувейтским саутом, который исполнялся в момент, когда гости вручали денежный дар жениху.

Ситуация с йеменской песней выглядит благополучной по сравнению с песнями других арабских стран, которые в большей степени подверглись воздействию западноевропейской культуры. Отчасти это

объясняется тем, что запрет пения при имамах препятствовал появлению новых форм песенного искусства, консервируя его.

Разграничение локальных типов песни, обязанных своими названиями той или иной местности — не является строгим. Оно объясняется отсутствием более точного разграничения. Выделение локальных типов опирается на такие элементы, как ритм, диалект, мелодическая структура, способ пения. Многие черты локальных типов пересекаются, что не позволяет четко отделить их друг от друга. Вероятно, нужна другая типология, основанная на привлечении принципов теории музыки. Но в настоящее время локальная типизация наиболее понятна.

Имеются факторы, препятствующие развитию песни в Йемене. Создание независимых республик на территории Йемена должно было повлечь за собой расцвет песенного искусства. Но случилось обратное. Творческий процесс почти остановился, песня оказалась в состоянии кризиса. Причины, по нашему мнению, следует искать в жесткой, централизованной системе власти, которая сочетается со стихийностью, некомпетентностью в принятии решений.

В НДРЙ шла борьба между сторонниками свободного развития песни, ее независимости от политики (Высший Совет театра, музыки и народного творчества, позднее преобразованный в Союз йеменских деятелей искусств) и защитниками централизованного руководства творческим процессом.

С победой второго лагеря разногласия не кончились, так как среди руководителей не было единого представления о том, как нужно управлять культурой и искусством. Известный композитор Мухаммад Муршид Наджи в своем интервью журналу "Ал-Фунун" в 1983 году так характеризовал ситуацию в управлении культурой: "Сегодня мы хотим так и так. Завтра — отменяем. Послезавтра — хотим делать то, что уже отменили..."

Распространение йеменской песни в последние годы шло стихийно и хаотично. Заметно, что большая часть новых песен создана не в самом Йемене, а за его пределами — в Саудовской Аравии, Кувейте, Арабских Эмиратах и других странах Персидского залива. Уровень создаваемых здесь йеменских песен настолько высок, что они успешно конкурируют с популярными в арабском мире египетскими песнями. Создателями и исполнителями новых песен были Абдарраб Идрис, Абубакр Салем Балфаких и др., эмигрировавшие из НДРЙ певцы. Йеменская песня за границей нашла благоприятную почву для развития. Это объясняется тем, что в богатых арабских странах были квалифицированные музыкальные коллективы, оснащенные современной аппаратурой; певцы имели полную свободу передвижения, поддержку

спонсоров и публики, значительную часть которой составляли эмигранты-йеменцы. Успех йеменских песен объясняется оригинальностью, самобытностью и талантливым исполнением. В 1979 году певцу Абу-бакру Салему Балфакиху был присужден Гран-При ЮНЕСКО "Золотая пластинка".

Йеменская песня "вторглась" в Египет и дала толчок использованию йеменского ритма некоторыми местными композиторами. Это симптоматично, поскольку в прошлом египетская песня играла главную роль в арабском мире. Сегодня можно говорить о возвращении арабской песни к своим истокам, сохранившимся в йеменском песенном искусстве.

В связи с широким потоком песен низкого художественного уровня, возрастает роль критики, которая призвана ограничить распространение посредственности и научить широкую публику отличать зерна от плевел.

Однако серьезной музыкальной критики в послереволюционном Йемене не было. Это объясняется тем, что общественный вкус опирался на поверхностные мнения, а не на глубокий теоретический анализ музыкального процесса.

Хотя критические статьи данного периода не могут претендовать на истину и глубину, их все же можно использовать в качестве источника информации о фактах музыкальной жизни. Заслуживает внимания журнал "Ал-Фунун" (Искусства), издаваемый с 1980 года Министерством культуры НДРЙ. Его отличительная черта в том, что он много места уделяет серьезному разбору песни и не увлекается подробностями частной жизни певцов.

Благодаря изменениям в культурной политике правительства в объединенном Йемене, появляется целый ряд искусствоведческих частных журналов. Есть надежда, что они внесут достойную лепту в дальнейшее развитие музыкальной критики и совершенствование богатейшего песенного искусства, доставшегося йеменцам в наследство от предков.

Литература (на араб. яз.)

1. Абдалазиз ал-Макалех. Йеменский дневник литературы и искусства. Бейрут, из-во "Дар ал-Ауда", б/г, с. 157, 159.
2. Абдалкадер Хадер. Обзор йеменской песни. — Искусства, Аден, 10-й год, № 4, 1989, с. 4—7.
3. Абдо Абдалкарим. Ал-Куминдан — Уголок его памяти. — Фестиваль ал-Куминдана: документы ноября 1988 г. Сост. Салва Сапаани. Бюллетени Союза йеменских литераторов и писателей, Бейрут, 1-е изд., 1989, с. 37—64 (сер. "Ал-Хикм").
4. Ахмад Бу Махди. Жизнь и творчество покойного йеменского артиста Авада Абдаллаха ал-Масаллами. Аден, из-во "Дар ал-Хамадани".

5. Ахмад Бу Махди. Выдающиеся деятели искусств: о покойном йеменском артисте Селехе Абдаллахе ал-Антарн. — Искусства, Аден, 3-й год, № 10, 1982; О покойном йеменском артисте Умаре Махфузе Габба. — Там же, 2-й год, № 1, 2, 1981; О покойном йеменском артисте Ахмаде Убайде ал-Катаби. — Там же, 1-й год, № 7, 8, 1980.
6. Джабер Али Ахмад. Пение в Йемене и направления его обновления (рукопись).
7. Джамил Ганем. Наше художественное развитие до и после революции. — 14 октября, 07. 10. 1988.
8. Йахйа Макки. Исследование по истории йеменской песни (рукопись).
9. Маджди Наджиб. Деятели песенного искусства. Каир, 1973, с. 105—106.
10. Мухаммад Абдалкадер Ба Матраф. Ба Хасан — артист-первопроходец. Аден, из-во "Дар ал-Хамадан", 1985, с. 3.
11. Мухаммад Абдо Ганем. Поэзия санаанского пения. Бейрут, из-во "Дар ал-Ауда", 2-е изд., 1980, с. 44—45.
12. Мухаммад Муршед Наджи. Старинное йеменское пение и его знаменитости. Кувейт, из-во "Ат-Тална", 1-е изд., 1983, с. 134—140.
13. Мухаммад Рашид. Обзор разновидностей йеменского пения. — Искусства, Аден, 10-й год, № 5, 1989, с. 12—13.
14. Мухаммад Саид Джарада. Об "Окончательном решении". — Фестиваль ал-Куминдана: Документы..., с. 65—80.
15. Ат-Таиб Фадл Аклан. Халил Мухаммад Халил: основоположник сентиментального жанра в йеменской песне. — Искусства, Аден, 3-й год, № 9, 1982, с. 4—6.
16. Таха Фаре. Из йеменского наследия. — Искусства, 10-й год, Аден, 1989, № 2, 4, 5.
17. Таха Фаре. Кое-что из истории йеменской песни в Адене, начиная с 50-х годов. — Искусства, Аден, 3-й год, № 11, 1982, с. 12; 4-й год 1983, № 1.
18. Умар бин Ахмад Салаб. Жизнь и творчество Мухаммада Джума-хана. Аден, 1981, с. 14—15.
19. Умар Рида Каххала. Изящные искусства в исламскую эпоху. Дамаск, 1972, с. 271—273.
20. Фаед ал-Амруси. Невольницы-певницы. Каир, б/г, с. 32—38.
21. Фармер Х. Дж. Источники арабской музыки. Пер. на араб. Хусейна Нассара, Каир, 1957.

ANVAR A. ABD AL-RABB. MUSIC IN ARABIAN CULTURE: 1. SCALE SYSTEM'S PECULIARITY OF ARABIAN MUSIC. 2. THE SONG-AND-MUSIC HERITAGE OF YEMEN.

The first part of the article is dedicated to the cultural peculiarities of the Arabian musical scale system, so called *maqāmāt*, and its specific in notation, perception and performance. The second part deals with the history and main genres of the traditional Yemeni songs, mainly from the South.