DOI: 10.7816/idil-02-10-11

ЭТНОМУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В СТРУКТУРЕ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ НАРОДОВ ДАГЕСТАНА

Medina ABDULAEVA[1]

АННОТАЦИЯ

В многоуровневой структуре идентичностей народов Дагестана особую роль играют этномузыкальные традиции. Если инструментальная музыка позволяет отметить экологичность этнокультуры, сохранность в условиях полиэтнического региона, то песенное творчество находится в состоянии динамики и оказалось менее устойчивым перед трансформациями, происходящим в сфере музыкального искусства. В пространстве сакрально-религиозной музыки состоялась кристаллизация новых жанровых явлений – мавлид, песни в обряде зикра, нашид. Определенная доля «закрытости» этнокультуры, обеспечивающая ей сохранность, объясняется приоритетной ролью традиционности в культуре автохтонных народов Дагестана.

Ключевые слова: этномузыкальные традиции, культурная идентичность, Дагестан, маркер этнокультурной идентичности, героический эпос, музыкальный фольклор, сакрально-религиозная музыка, азан, нашид, танцевальное искусство.

[1] Доцент, Дагестанский государственный педагогический университет, Россия, г. Махачкала, m-medina71@yandex.ru

ETHNOMUSICAL TRADITIONS IN THE STRUCTURE OF CULTURAL IDENTITY PEOPLE OF DAGESTAN

Abdulaeva, Medina. "Jetnomuzykalnye Tradicii v Strukture Kulturnoj Identichnosti Narodov Dagestana". *idil* 2.10 (2013): 169-191.

Abdulaeva, M. (2013). Jetnomuzykal'nye Tradicii v Strukture Kul'turnoj Identichnosti Narodov Dagestana. *idil*, 2 (10), s.169-191.

ABSTRACT

In the layered structure of the peoples of Dagestan identities play a special role Ethnomusical tradition. If instrumental music can be noted ethnoculture environmental, safety in a multi-ethnic region, the art song is in the dynamics and was less stable in the transformation taking place in the field of music. In the space of the sacred-religious music genre took the crystallization of new phenomena - Mawlid, the songs in the ritual of dhikr, nasheed. A proportion of the "closed" ethnic culture, providing her safety, due to the priority role of tradition in the culture of indigenous peoples of Dagestan.

Keywords: ethnomusical traditions, cultural identity, Dagestan, a marker of ethnic and cultural identity, epics, folk music, sacred, religious music, adhan, nasheed, dance.

В структуре культурной идентичности автохтонных народов Дагестана мы выделяем традиционность (соблюдение адата, т. е. горского права), намус (нравственный регулятор), религиозность. Одним из компонентов культурной идентичности выступают художественные предпочтения. Маркерами культурной идентичности дагестанцев выступают и этномузыкальные традиции. Традиционная культура (и ее этномузыкальный компонент) в силу того, что она является генетическим хранилищем культурных кодов, выступает защитой от агрессивной глобализации.

«Народная музыка, – отмечает искусствовед М. Г. Хрущева, – это своеобразный музей этнической истории. В ней сформулирован и зафиксирован не только генотип этноса, но и отпечатаны все его этнокультурные контакты» [Хрущева 1989; 1] Важное место среди этнокультурных маркеров автохтонных народов Дагестана занимает музыка. Территориальное развертывание традиционной культуры неизбежно ведет к этнокультурным взаимодействиям, примером данных процессов может служить народное музыкальное творчество дагестанских этносов. На протяжении веков формирование населения Дагестана было связано с культурным взаимодействием, разной степенью интенсивности и различием форм в музыкальном фольклоре. Многовековое соседство дагестанских народов вело к адаптации и усвоению в собственных культурах соседних традиций, и, как следствие этого, – к сближению этнокультурных традиций в региональном масштабе. В этом плане актуальна позиция И. И. Земцовского, отмечающего, что фольклор представляет собой многоярусную систему, поскольку включает системы локальные, национальные, межнациональные, вплоть до глобальной суперсистемы фольклора вообще, которая развивается и находится в связи со множеством иных, нефольклорных систем [Земцовский 1972; 173].

Музыкальная культура дагестанцев тесным образом связана с обрядово-ритуальной традицией и повседневной бытовой культурой. В основе дагестанской этнической музыки лежит кавказская матрица музыкальной культуры, нашедшая отражение в этнической музыкальной культуре народов Кавказа и Закавказья, проживавших в зоне кросс-культурных контактов. Эта матрица музыкальной культуры отражается в ритмическом и интонационном строе дагестанской этнической музыки, особенностях мелоса, ритмической и метрической организации. Многоголосное мужское хоровое пение кумыков, их героические песни стоят в одном ряду с аналогичными формами фольклора адыгов, балкарцев, вайнахов, карачаевцев, осетин. Показательно, что традиция хорового многоголосного исполнительства отсутствует у других дагестанских

этносов. Согласно одной из версий исследователей, трансформация народного хорового исполнительства произошла благодаря распространению и влиянию ислама на этномузыкальную традицию. Мужское хоровое пение встречается у аварцев, но исключительно унисонное. Функционирование хоровой исполнительской традиции у кумыков и отсутствие их у других дагестанских этносов выступает как фактор жанровой локализации.

Дагестанская традиционная музыкальная культура многожанрова и имеет множество социально-культурных функций. Жанровая классификация может быть представлена несколькими уровнями, наиболее глобальный из которых – деление на вокальную и инструментальную музыку. Мы предлагаем разделение всего комплекса этно-музыки Дагестана на песенно-танцевальный фольклор и сакрально-религиозную музыку. Песенно-танцевальный, в свою очередь, включает следующие музыкальные страты (слои): обрядовый фольклор (семейно-бытовые песни, ритуальные плачи) внеобрядовый фольклор (эпические, исторические, любовные лирические, трудовые, шуточные песни, детский фольклор и др.). Сакрально-религиозная музыка включает мусульманские нашиды и мавлиды.

Наиболее полное представление о мировоззрении дагестанцев дают материалы народного эпоса, легенды и предания «О Шарвили», «Парту Патима», «Дюнк Батыр», «О Надыр шахе». Народный эпос представляет собой единственный источник сохранения и передачи истории домусульманского периода. Развитие эпического жанра можно наблюдать в пространстве музыкально-поэтического творчества, например, аварцев, реализовавших эпическую традицию в многочисленных песнях, балладах о национальном герое XIX века – имаме Шамиле. У лезгин эпический жанр музыкально-поэтического творчества представлен пением ашугов – народных сказителей. Ашугская традиция, свойственная лезгинскому музыкально-поэтическому творчеству, входит в широкий пласт культуры пения ирано-персидских народов; в лезгинском народно-песенном фольклоре данный тип пения появился благодаря и территориальному соседству и, соответственно, тесным культурным контактам с Азербайджаном. Родство лезгинской этномузыки с азербайджанской и иранской музыкальной культурой проявляется также в общей традиции исполнения народными музыкантами вокально-инструментальных мугамов.

В фольклоре дагестанских народностей выделяется героический эпос (легендарного и исторического содержания), представленный

преимущественно в рамках устно-прозаического творчества в отличие, например, от музыкально-поэтических сказаний о нартах, получивших распространение в народном творчестве других кавказских этносов. Образцом героического эпоса дагестанских этносов является возникшая в конце XVII века Песня о Хочбаре.

Первоначально появившаяся в пространстве аварского народно-песенного творчества, Песня о Хочбаре в XVIII веке обрела свои лакские и даргинские варианты. Храбрый Хочбар, горский Робин Гуд, прославился своими походами в окрестные села с целью изъятия награбленного у богатых жителей и раздачи материальных ценностей малоимущим землякам. Дерзость и независимость Хочбара раздражала местного хана, главной задачей которого стала ликвидация Хочбара. В финале сюжета Хочбар, приглашенный на свадьбу во вражеский стан, приговаривается к казни – сожжению на костре. Перед смертью герой вырывается и забирает с собой в костер обоих сыновей хана. Жестокий поступок Хочбара объясняется с позиции горской этики: хан нарушил священный закон неприкосновенности гостя. Пригласив Хочбара, хан игнорирует принцип экстерриториальности, преступает закон по отношению к личности. Таким образом, поступок героя Песни трактуется как справедливое возмездие хану. Другое объяснение решения Хочбара также связано с нарушением адата: в горском социуме не допускался имущественный разрыв, в материальных вопросах горцы старались соблюдать паритет (односельчане помогали вдовам, многодетным семьям и т. д.). Однако хан, помышлявший набегами и грабежом, вышел за границы имущественного баланса, контролируемого институтом горского права. Для Хочбара закон имущественного равенства оказался выше ценности человеческой жизни: предавая смерти детей хана, он, таким образом, постулирует приоритет адата – горского права.

Таким образом, Песня о Хочбаре демонстрирует нравственные и правовые доминанты дагестанского общества, а популярность данного сюжета в настоящее время (благодаря как аутентичному исполнению, так и существованию в пространстве оперного жанра) может свидетельствовать о крепких основах традиционности в культуре дагестанских этносов. Наличие Песни о Хочбаре в этнокультуре аварцев, даргинцев, лакцев позволяет определить общие ценностные доминанты у данных этносов. Маркерами этнокультурной идентичности, отразившимися в Песне о Хочбаре, выступают экспрессивность, решительность, ревностное соблюдение горского права.

Современное функционирование эпического жанра у аварцев, даргинцев, кумыков органично связано с приоритетом эпоса в исторической

диахронии фольклора данных этносов. В этномузыкальной традиции лезгин и других этносов Южного Дагестана эпос представлен в ашугским исполнительством и эпическими песнями в пространстве ашугской культуры. Традиция ашугского пения, распространенная у народов Южного Дагестана (лезгин, табасаранцев, рутульцев), является результатом естественного и непрерывного общения на длительном историческом этапе с азербайджанцами. В лезгинском фольклоре выделяется предание о богатыре Шарвили, выступавшем против социального и имущественного неравенства. После присоединения Дагестана к России во второй половине XIX века в лезгинском фольклоре появилась новая разновидность исторических песен – с абреческой тематикой, основным содержанием которых стал протест горцев против колонизации.

В целом, эпические виды народно-песенного творчества оказались приоритетными в этномузыкальной традиции рассматриваемого региона, что обусловлено особым, трепетным отношением дагестанцев к истории своего народа. Естественным продолжением развития эпического жанра в современности стали многочисленные песни и баллады, посвященные последнему имаму Дагестана – Шамилю.

Общими важными обрядами в традиции всех дагестанских этносов и субэтносов остаются предсвадебные обряды; обряды объединения (жениха с невестой, внутри своего рода, межродового), реализующиеся на пирах на стороне невесты и на стороне жениха; обряды послесвадебные. Свадьбы сельские и городские демонстрируют разную степень актуальности и сохранности фольклорных традиций. Так, городской свадьбе больше свойственен полистилистичный состав музыкального материала. Поликультурный характер городской свадьбы, одним из признаков которого является исполнение песен на разных дагестанских языках, обусловлен и демонстрацией уважения хозяев свадьбы к присутствующим гостям (так, задолго до появления понятие «толерантность» дагестанцы демонстрировали это явление в повседневной жизни). В сельских свадьбах музыкальное сопровождение, как правило, этнически однородно. Свадебный музыкально-поэтический фольклор является средоточием музыкально-поэтических приуроченных жанров (например, у аварцев при встрече невесты у дома жениха исполнялась специальная песня – «КIудаб макъан», т. е. «большая песня» [Шахназарова 2012; 35], у лезгин в аналогичной ситуации – песня «Пери-зада»), а также неприуроченных, но воспринятых и утвердившихся в традиции как обрядовых (многие лирические неприуроченные песни вошли в комплекс свадебных обрядовых).

Объединяющим и доминирующим жанром в фольклоре автохтонных народов Дагестана является лирическая песня. Это проявляется как на уровне преобладания приемов лирической поэтики в текстах, так и на уровне стилистики напевов. Именно в лирической песне развивается собственно музыкальное мелодическое начало, представленное богатым рисунком мелодической линии, широким диапазоном напева, в отдельных случаях – орнаментикой. Особенность графической линии мелодий горских песен состоит в начальном восходящем скачке мелодии и плавным, нередко секвентным, заполнением скачка возвратным (нисходящим) движением. Данный мелодический рисунок вызывает ассоциации с горным рельефом и характеризует особенность музыкальной ментальности дагестанцев.

Традиционные лирические песни занимают центральное место в лезгинском фольклоре. Их устойчивость в народном репертуаре обусловлена не только идейным содержанием и художественными достоинствами, но и популярностью известных мелодий. Сравнительный анализ жанровых и стилевых характеристик вокального фольклора лезгин обнаруживает этнокультурное влияние песенной традиции азербайджанцев, находящихся в общей территориально-культурной зоне. Вместе с тем, наблюдается сохранность локальных лезгинских жанров с присущими для них конструктивными отличиями. Общность вокального пласта лезгин и азербайджанцев обнаруживается в стилевых признаках: в богатой орнаментике (мелизматике) и исполнительской импровизационности, в темповом и ритмическом многообразии внутри одного напева.

Под воздействием массовой эстрадной песни теряется своеобразная мелодико-ритмическая первооснова народной песни. Национальная индивидуальность мелодики ассимилируется с интонационным «багажом» городской музыкальной культуры. Наиболее драматично подобный процесс происходит в этнокультурах немногочисленных этносов и осложняется в результате миграции с территории малой родины. В данных условиях становится актуальным сохранение самобытности этнокультурной традиции. Одним из этапов решения данного вопроса стал фестиваль лакского музыкального фольклора «Шунудаг». Организатором фестиваля выступил проживающий в Москве бизнесмен и меценат, представитель лакского этноса, О. Калаев. **С момента возникновения (2002 г.) мероприятие позиционировалось как** Фестиваль лакской песни. В дальнейшем среди участников фестиваля появлялись представители других дагестанских народностей. В результате к

2011 году музыкальный форум обрел более широкий масштаб и трансформировался в Фольклорный фестиваль народов Дагестана «Шунудаг».

Жанровый состав этно-музыки дагестанских автохтонных народов включает сакрально-религиозную музыку, которая актуализирована как в контексте исламской литургии, так и в пространстве обрядов семейного цикла. Исторически отношение к музыке у дагестанских мусульман не однозначно и связано с тем направлением в исламе, которого придерживаются дагестанские этносы. Например, согласно суфийской традиции, музыка является миниатюрой гармонии всей вселенной. «Музыка помогает нам тренировать себя в гармонии, и именно в этом магия, или тайна, стоящая за музыкой. Так, индийский суфий начала XX века, музыкант, поэт, философ Хазрат Инайят Хан, рассуждая о природе музыки, определяет место и ценность музыки как вида искусства: «Когда вы слышите музыку, которая вам нравится, она настраивает и приводит вас в гармонию с жизнью. Поэтому человек нуждается в музыке; он стремится к музыке» [Хазрат Инайат Хан, 1997; 188]. Приоритетность музыки в суфийской культуре косвенно подчеркивается и одной из версий происхождения названия певца-сказителя в традиционных культурах. Например, этимология слова «ашуг» («ашыг») связана с принадлежностью данного вида народного песенного творчества суфийской культуре мусульманского Востока. По мнению исследователей, «ашуг» ведет свое происхождение от слова «шейх» («ших») – титула, которым назывались религиозные авторитеты, главы суфийских орденов [Мамедов, 2010]. Принимая во внимание широкое жанровое разнообразие этномузыкальной традиции в Дагестане, отметим, что активное развитие музыкального народно-песенного творчества в регионе состоялось благодаря распространению суфийской традиции ислама.

Однако в период имамата, во время событий XIX в., связанных с движением Шамиля, народные праздники, сопровождавшиеся танцами и песнями, были запрещены. Отношение Шамиля и других имамов к традиционной художественной культуре Дагестана определялось их убеждениями, связанными с шариатом. На территории, подвластной имамату, поддерживалась аскетическая дисциплина, «отдельными пунктами которой запрещалось пение, пляски, музыка, за исключением, конечно, религиозных песнопений», – отмечает А. Н. Соколова, ссылаясь на архивные документы [Соколова, 2000; 45] Капитан Аполлон Руновский, состоявший приставом при Шамиле во время пребывания его в Калуге с 1859 по 1862 годы, отмечал, что Шамиль своими распоряжениями ужесточил шариатские законы.

Неоднократно возвращаясь в беседах с Шамилем к вопросу о причинах введения им строгого отношения к музыке, уравнению ее с пьянством, воровством, убийством и грабежом, А. Руновский слышал в ответ, что имам «постоянно имел в виду исключительное положение страны, при котором малейшее уклонение народа от спартанского образа жизни могло привести его к изнеженности, к упадку воинственного духа, а, следовательно, к скорейшему покорению края» [Руновский, 1989; 51].

Среди форм *исламской литургии*, содержащих музыкальный компонент, – *азан* (призыв к молитве), озвучивание Корана и специальный ритуал поминания Аллаха (*зикр*), который практикуют суфии кадирийского тариката. К жанрам, имеющим арабо-мусульманский генезис, мы относим религиозные песни, исполняемые во время особых церемоний (*мавлидов*) и *нашиды*.

Уровень музыкального «наполнения» названных жанров различен. Так, чтение вслух текста Корана, как правило, речитативно-декламационно, в то время как музыкальная составляющая азана и религиозных песен позволяют не только выявить особенности мелодико-ритмической организации, но и отметить определенную долю импровизационности при их исполнении, а так же обнаружить корреляцию арабо-мусульманского и западноевропейского музыкального мышления в рамках одного жанра.

Литература, посвященная различным аспектам суфизма как одного из направлений ислама представляется весьма обширной, однако круг работ, посвященных исследованию музыки в суфизме, на сегодняшний день достаточно узок. Музыка с точки зрения ритуала рассматривалась в трудах Е. А. Бертельса [Бертельс 1965], А. А. Хисматуллина [Хисматуллин 1996], К. Эрнста [Эрнст 2002].

Музыкально-культурные традиции российских мусульман до недавнего времени оставались «белым пятном» отечественной науки. Большинство исследований в данном направлении относится к постсоветсткому периоду. Проблеме влияния суфизма на традиционную персидскую музыку посвятил монографию С. Х. Наср [Наср 2009]. Среди последних отечественных работ отметим исследования Л. З. Бородовской [Бородовская 2004] и М. И. Шамсутдиновой [Шамсутдинова 2002] о традициях суфизма в татарской музыке; А. Б. Софийской [Софийская 2007] и Г. Р. Туймовой [Туймова 2008] о музыкальных формах исламского ритуала; Т. С. Сергеевой [Сергеева 2009] о рождении западно-арабской музыкальной классики, Г. Б. Шамили о классической музыке исламского мира [Шамили 2009]. Л. З. Бородовская пишет, что суфии, как обладатели тайного знания, сохраняли ислам в

народном быту, а «суфийская практика музицирования выступила хранителем традиций татаро-мусульманской культуры». Она отмечает, что традиции тихого индивидуального зикра, практикуемые в ордене Накшбандия, оказали влияние на народное искусство [Бородовская 2004; 64–73]

Вопросам взаимосвязи философско-этсетических аспектов суфизма с музыкой, проблемам взаимодействия ислама и музыкальной культуры народов Российской Федерации посвящены исследования профессора МГК им. П. И. Чайковского В. Н. Юнусовой [Юнусова 1995, 1997, 2007]. В настоящее время отмечается неодинаковая степень изученности региональных музыкально-культурных традиций российских мусульман: так, если мусульманская музыка Поволжья представлена достаточно полно и подробно, то традиции Северного Кавказа пока еще мало изучены, особенно музыковедами. В. Н. Юнусова выделяет три пласта исламской музыкально-культурной традиции. Культовый пласт – стержневая исламская музыкально-культурная традиция, локализованная прежде всего в мечети. Обрядовый пласт составляют музыкальные традиции религиозных праздников. Пласт новой музыкальной культуры включает духовные песни и другие жанры, исполняемые, как правило, на концертах. «Эти три пласта, характерные для культуры всего мусульманского мира, наполняются конкретным содержанием в каждом регионе, их своеобразие характеризуется особенностями этнической истории, языка, культуры и музыки» [Юнусова 2007].

Данный сектор исламской культуры еще ждет своего исследования. Мы остановимся на первичной обработке накопленного эмпирического материала, поскольку как объекты музыковедческого анализа, *азан* (пропеваемый, следовательно, заслуживающий специального жанрового определения) и *нашид* (жанр музыкально-поэтический) нуждаются в нотной фиксации.

При наличии общности основных свойств исламской музыки, в ней имеются региональные отличия. Анализируя процессы формирования исламской музыкальной традиции, музыковед Т. М. Джани-заде отметила два исторически сложившихся музыкальных стиля, один из которых – арабский (западный) – распространившийся среди арабизированных в VII–XI веках народов Азии и Северной Африки, другой – персидский (восточный), отличавший музыку иранских и тюркских народов.

Имея ярко выраженную надэтническую природу, исламская музыка, по наблюдению Т. М. Джани-заде, обнаруживает различия этнического характера, и в связи с этим в настоящее время трудно говорить об абсолютной унифицированности исламской музыки. Скорее следует выделять в рамках

цивилизационной культурной общности различные музыкальные субкультуры или локальные стили, отличающие, к примеру, арабскую музыку Ирака от арабской музыки Алжира и Туниса, арабскую – от персидской, азербайджанскую – от турецкой, турецкую – от среднеазиатской и т. д. [Джани-заде, сетевой ресурс, не указана дата публикации]

В духовной практике суфиев музыка выступает ведущей составляющей, предопределяя специфику суфийского музыкального искусства, связанную с его использованием в обрядово-ритуальных действах. У дагестанских этносов, исповедующих суфийский ислам, получили развитие в основном те музыкальные формы, которые связаны с исламской литургией (чтение Корана, *азан*), с религиозными праздниками (*мавлид, нашид*), опирающимися прежде всего на местный музыкальный фольклор.

Рассмотрим специфические характеристики универсального мусульманского *азана*.

Азан, в своем арабо-мусульманском каноне, основан на традиционном для арабской культуры мелизматическом напеве. В его основе семь фраз, пропеваемых исполнителем (муэдзином): «Аллах велик! – Свидетельствую, что нет божества, кроме Аллаха! – Спешите на молитву! – Спешите к спасению! – Молитва благостнее сна! – Аллах велик! – Нет божества, кроме Аллаха!». Материалом для наших наблюдений явились аудиозаписи азанов, исполняемых на арабском Востоке (Египет, Малайзия, ОАЭ), в Азербайджане, республиках Российской Федерации с преобладающим мусульманским населением, а также личные наблюдения *азанов*, исполняемых муэдзинами г. Махачкалы.

Музыкально *азан* полностью соответствует предназначению: призыв звучит в высокой тесситуре, между фразами – короткие паузы, большинство фраз оканчиваются восходящей интонацией. Мелодия *азана* основана на мелизматическом напеве, который варьируется муэдзином в каждой последующей фразе. Особый интерес представляет музыкальная составляющая *азана*, в частности, его ладовая организация. В большинстве случаев она своеобразна, поскольку сочетает в себе черты семиступенной диатоники и гармонических ладов, в более сложных вариантах – элементы четвертитоновой ладовой организации. В силу этого у слушателя, привыкшего к европейской ладовой организации (тональной), возникает сомнение в точности и чистоте интонирования *азана* муэдзином. Отметим, что исполнители *азана* вносят в мелодическую структуру призыва музыкальные интонации, характерные для песенной культуры, в рамках которой

формировался их интонационный «словарь» (наличие у азана определенного «словаря» интонаций и попевок позволяет нам провести аналогию с принципом организации попевочно-кантиленного мелоса русского знаменного пения).

Корреляцию западно-европейского и арабо-мусульманского мелосов нам представилось интересным проследить на примере одного из вариантов *азана*, исполняемого муэдзином Главной мечети Махачкалы. В качестве доминирующей отметим компоненту, корнями своими уходящую в культуру мусульманского Востока. Об этом свидетельствует наличие в мелодике богатой орнаментики, что является обязательным условием каждого *азана*. Наряду с этим присутствуют мелодические обороты, присущие западно-европейскому музыкальному мышлению. Как известно, в его основе – тональная система ладовой организации с наличием устойчивых ступеней и вводнотоновости. В данном случае в *азане* присутствует мелодико-ритмическая организация, свойственная куплетно-строфическим песенным структурам. Мелодические фразы строятся по принципу ладовой организации натурального мажора, с характерными для западно-европейского мелодизма опеваниями опорных тонов, вводнотоновостью и окончанием фразы на устойчивом звуке – тонике (явление, не характерное в принципе для арабо-мусульманского мелодизма), что напоминает явления половинного и полного совершенного музыкальных кадансов в западно-европейской музыке.

В целом, *азан* объединяет в себе каноническую и мобильную составляющие. К канонической составляющей мы относим: словестный текст призыва, количество фраз; наличие интонации призыва; высокую тесситуру; мелизматику напева; паузы между фразами; попевочно-кантиленный мелос; допустимость вариантно развивать напев; внутрислоговые распевы. Тенденция постепенного расширения диапазона мелодии азана к середине и сужение к концу является общей знаковой особенностью данного компонента исламской музыкальной литургии.

Мобильная составляющая азана: широта диапазона зависит от вокальных возможностей муэдзина; комбинация интонаций, свойственных арабо-мусульманской песенной культуре с интонационным «словарем» муэдзина.

В рамках мобильного компонента правомерно ожидать от муэдзина определенной свободы исполнения и некоторой доли импровизационного начала, безусловно, в узких рамках, диктуемых жанровым предназначением.

В исследовании, посвященном философско-эстетической сущности музыки в суфизме, Л. И. Манько отмечает исключительную роль музыки в процессе восхождения адепта суфизма к искомому духовному состоянию. Активное использование суфиями музыки в сложных обрядово-ритуальных действах в связи с ее способностью воздействовать на тело, душу, дух человека позволяет отметить «доминирующую роль музыки в процессе гармонизации индивидуального и социального космоса, приводящей к органической встроенности индивида в мир» [Манько 2010; 14].

Проповеди Мухаммеда, которые он произносил нараспев в рифмованной прозе, были собраны в Священную книгу мусульман Коран и записаны ближайшими его последователями. Текст Корана повсеместно требовал определенной формы «чтения», причем только на арабском языке, а в мечети – чтения нараспев по особым орфоэпическим правилам, которыми владели профессиональные «чтецы». Степень напевного и украшаемого голосом произнесения Корана, как и *азана*, варьировалась от региона к региону. Основными правилами исполнения Корана для «певца» сегодня являются: выбор темпа, установка голоса на определенной высоте звучания и интонационно-мелодической позиции в соответствии с читаемой вслух главой (сурой); выделение значимых слов и правильность произнесения гласных и согласных звуков; обязательное выдерживание долгой и выразительной паузы между внутренними разделами суры и др.

Значение пауз-остановок при чтении Корана огромно, поскольку они позволяют слушающему Священное послание мысленно повторить смысл услышанного и сконцентрироваться на медитативном состоянии.

В практике мусульманской песенной культуры существует жанр мавлида – хоровое исполнение сур Корана. *Мавлид* – это мероприятие, проводимое мусульманами в честь рождения пророка Мухаммада. На мавлиде читают аяты и суры Корана, стихотворные повествования о жизни Посланника, его пророческой миссии (такое стихотворное повествование тоже называется мавлид). Параллельно отметим, что в последние 10 лет в городах Дагестана (а в большей степени в сельской местности) появилась особая разновидность свадебной церемонии, в которой музыкальная составляющая полностью отсутствует. Это так называемые свадьбы-мавлиды, организуемые ортодоксальными мусульманами.

Музыкальные традиции религиозных праздников в Дагестане связаны с религиозными песнями и суфийскими церемониями – зикрами. К числу религиозных песен относятся и мавлиды. Тексты религиозных песен на

местных языках распространялись здесь в специальных сборниках «Мавлид», «Мавлид сагир» и др. С музыкальной стороны этот жанр в Дагестане практически не изучен, его описывают в основном историки и филологи.

Тексты мавлида звучат в поэтической форме и в виде многоголосного, преимущественно мужского, пения. Мелодическая составляющая мавлида базируется на интонационной основе, свойственной народно-песенной культуре. Присутствуя на мавлидах, автору приходилось обнаруживать взаимодействие народной песни и религиозной традиции. Так, коранические тексты подчинялись мелодико-ритмическим структурам, свойственным куплетным построениям: в них присутствовала четкая ритмическая организация, хореическая строфа; распределение ролей поющих мавлид: запевала и ансамбль исполнителей.

О популярности и значимости мавлида в жизни современного дагестанского общества может свидетельствовать следующий факт: в религиозном обиходе появился новый вид массовых мероприятий – фестивали мавлидов. Они проводятся на концертных площадках с участием российских и зарубежных исполнителей и собирают огромную слушательскую аудиторию. Данные фестивали выходят за пределы собственно религиозного контекста, поскольку мусульманские песнопения сочетаются с современными средствами оформления концертных мероприятий. В частности, коранические тексты поются под «минусовую» фонограмму, что не соответствует мусульманской традиции как минимум по двум параметрам: во-первых, мавлид, изначально исполняемый a cappella, на подобных фестивалях поется под инструментальное сопровождение, во-вторых, под «минусовую» фонограмму, что сразу ставит под сомнение соборную составляющую духовного пения. Таким образом, названные фестивали выводят мавлид из сугубо религиозной области бытования в новый контекст – сферу дагестанской мусульманской массовой культуры.

Нашид – мусульманское песнопение арабской традиции, исполняемое мужским вокалом соло или в хоре без сопровождения музыкальных инструментов. Наши наблюдения основаны на слуховом анализе, материалом для которого послужили аудиозаписи *нашидов*.

Главной особенностью исполнения *нашида* является отсутствие инструментального сопровождения, *нашид* поется *a cappella*. Поступенное движение мелодии, неширокий диапазон, отсутствие скачков мелодии на интервалы шире квинты позволяет утверждать об удобстве исполнения *нашида*. Мужской хор поет в основном в унисон, в редких случаях происходит

разделение на двухголосие (в терцию). Мелодический рисунок *нашида* волнообразен, в основе ладовой организации – преимущественно натуральный (значительно реже – гармонический) минор.

Отличие арабского и персидского стиля пения, отмеченное исследователями, заключается в способе ритмической организации. Арабский стиль (*нашид ал-араб*) характеризуется наличием фиксированной метро-ритмической структуры, персидский (*нашид ал-аджам*) – отсутствием четкого метра, т. е. свободным ритмом [Джани-заде] Четкая музыкально-ритмическая организация, силлабическое стихосложение позволяют определить принадлежность дагестанского нашида именно к арабскому стилю.

Показательно присутствие в музыкально-ритмической организации *нашидов* западно-европейских принципов структурирования музыкального целого. В пользу данного утверждения говорит наличие следующих особенностей: тональная основа *нашида* (семиступенная диатоника), четный принцип деления периода на фразы («квадратность» музыкальных построений – периодов), куплетная форма. Аскетичность исполнения, суровость, отрешенность, пение вполголоса, отсутствие яркой эмоциональности характеризуют образный план *нашида* (здесь возможна аналогия с русским знаменным пением – в плане исполнения и образного строя).

В силу отсутствия технических трудностей *нашид* легко исполняется хором, что подразумевает массовое исполнение в унисон, с участием и хористов, и слушателей. Демократичность музыкального языка обеспечивает популярность данному жанру, а так же способствует укреплению конфессионального единства.

Важная жанровая характеристика *нашида* связана с наличием большого количества куплетов, исполняемых на протяжении длительного времени в одной динамике, в одном характере. Цикличность, повторяемость, протяженность во времени при статичности образной сферы, избегание многоголосия (бесплотность фактуры) – принципиальное условие *нашида*, как жанра, принадлежащего религиозной культуре. В этом – феномен вечной текучести, непрекращающегося движения, «которое для суфиев есть музыка», определяющий «понимание совершенства как процессуального единства двух сторон единого бытия – космического и феноменального» [Манько 2010; 17].

Показательно, что при таком достаточно строгом жанровом «режиме» *нашид* мобилен в содержательном аспекте, что подтверждается наличием текстов не только религиозных, строго регламентируемых исламом, но и

посвященных общечеловеческим темам: любви к матери, родине. Это позволяет определить некую перспективу расширения жанровых рамок *нашида*: от песнопения арабо-мусульманской традиции к вокальным жанрам национальной (в частности, дагестанской) массовой культуры.

Музыкальная традиция мусульман Дагестана обнаруживает определенные закономерности. Она включает как канонический (арабо-мусульманский) компонент, так и мобильный, вариативный, обусловленный сплавом с местным музыкальным фольклором и интонационным словарем культуры новоевропейского типа. Соединение различных пластов культуры имеет давнее происхождение и определяется конкретными историческими условиями бытования ислама в Дагестане, также общей тенденцией к сохранению национальных традиций и стремлением к культурным контактам с исламским миром. Это определяет локальное своеобразие религиозных универсалий и в целом расширяет стилевую панораму музыкальной культуры Дагестана.

Важной составляющей музыкально-инструментальной традиции дагестанцев является танец. Танцевальное искусство воплощает те или иные черты национального характера, создавая свой собственный образ национально-характерного. «Доминанта танцевального искусства в национальных культурах – явление типологическое», – отмечает искусствовед А. Н. Соколова [Соколова 2007].

Ритм народного танца в Дагестане прививается с детства – ни одно праздничное мероприятие не обходится без танцевальной части, как правило, исполняемой лезгинкой. Мелодико-ритмический остов лезгинки составляют скорость, напористость, темперамент, активная жестикуляция в мужском танце, важность ритмического фактора.

Если песенное творчество дагестанцев содержит явные различия как в жанровом составе, так и в мелодико-ритмических системах, то танцевальная культура выступает связующим, цементирующим компонентом этнокультуры дагестанцев. Объединив между собой отдельные локальные культуры, лезгинка стала формой культурной памяти. Исполняя лезгинку, человек приобщается к культуре своего народа, осознает свою идентичность с определенной этнической группой. Народный танец, таким образом, стал культурным явлением, отражающим окружающую действительность с

помощью художественных средств и способным формировать этническую идентичность и солидарность.

Коллективная лезгинка, исполняемая на праздниках, – это символ единения, сплоченности: танец становится действенным средством преодоления людской разобщенности. Ориентированные на коллективное (тухумное) существование, дагестанские автохтоны реализуют принцип семейного (тухумного, этнического, джамаатского) единства в коллективном танце. Разновидности лезгинки можно отметить у многих кавказских этносов. В пространстве дагестанской этнокультуры различия заключаются в средствах музыкальной выразительности, используемых с разной степенью доминирования. Лексика танца коррелирует с интонационной основой и фразировкой мелодии танца. Так, у северо-дагестанских этносов (аварцев, даргинцев, кумыков) в качестве доминирующего выразительного средства выступают ритм и темп, придающий танцу энергичный, темпераментный характер. Жесткие, резко очерченные движения северно-дагестанской лезгинки органичны с акцентной, дробной мелодической основой. У народов Южного Дагестана в комплексе музыкально-выразительных средств, задействованных в танце, доминирует мелодическое начало. Отсюда – «умеренный» темп танца, плавная хореография, вызывающие ассоциации с танцевальной практикой Азербайджана. В данном типе танца мягкие пластичные движения естественно сочетаются с мелодией кантиленного типа.

Соревновательность горцев, которая является сутью традиционной культуры дагестанских автохтонов, проявляется в пространстве танцевальной культуры. Танцуя лезгинку, молодежь устраивает своего рода соревнование на самого лучшего танцора – участниками танца и зрителями оценивается четкость движений, ловкость, пластичность, хореографическая культура. Стремление охватить большое пространство с помощью активной жестикуляции придает хореографии лезгинки черты агональности, порой – агрессивности.

Рассуждая о взаимосвязи музыкального инструментализма и хореографии, И. В. Мациевский отметил проявление типичных особенностей этноса в инструментальном исполнительстве и танце: «здесь чрезвычайно ярко выражены этнографическая специфика, “лицо народа”» [Мациевский 2004; 11]. Являясь в генезисе героическим танцем, лезгинка стала средством спонтанно передаваемой радости. Исполнение танцевальных па лезгинки в момент какого-нибудь радостного события воспринимается в Дагестане естественно и привычно. Однако исполнение лезгинки на улицах российских городов, в общественных местах часто связано с демонстрацией

идентификационных маркеров дагестанцев, преимущественно молодого поколения. На уровне коллективного бессознательного это связано с диурническим режимом культуры дагестанцев. Гипертрофированное проявление танцующими «дагестанства» приводит к цивилизационному диссонансу в городском социуме и продуцирует межнациональные конфликты.

Устойчивость музыкально-фольклорных типов (мелодических, ритмических, ладовых, фактурных) и типов интонирования (способов музыкального исполнения), то есть, наличие в каждой культуре своего рода *фонда музыкальных формул* позволяет музыкальному фольклору стать, по мнению И. И. Земцовского, равноправным «вкладчиком» в междисциплинарное исследование этногенеза [Земцовский, электронный ресурс].

Интонационное родство музыки дагестанских народов проявляется в единообразии типичных ладовых и метроритмических структур, кадансовых оборотов. В то же время, этномузыкальная культура каждого из дагестанских этносов – самостоятельная система, содержащая устойчивые автономные признаки. Музыка устной традиции, сформировавшая собственный канонический интонационный словарь (И. И. Земцовский), выступает своего рода этническим стереотипом, чья сохранность оказывается залогом полнокровного существования этноса. Существование нескольких музыкально-стилевых коалиций внутри дагестанской культуры подтверждается своеобразным характером мелодики, характерными ритмоформулами, корпусом (номенклатурой) мелодий, жанровыми видами и подвидами, особенностями народной хореографии, свидетельствующими о самобытности этномузыкальных традиций разных дагестанских народностей. Определенная доля «закрытости» этнокультуры, обеспечивающая ей сохранность, объясняется приоритетной ролью традиционности.

Инструментальная музыка в силу большей сохранности ритмоформул, интонационного словаря, природного мелоса находится в состоянии статики и обеспечивает сохранность аутентики этномузыки. Инструментальная музыка позволяет отметить экологичность этнокультуры, ее сохранность в условиях полиэтнического региона. Песенное творчество, напротив, находится в состоянии динамики, поскольку, благодаря вербальности, жанровому разнообразию и высокому потенциалу обновления оно оказалось менее

устойчивым перед трансформациями, происходящим в сфере музыкального искусства.

Если можно говорить об этномузыкальной традиции как о компоненте культурного ядра дагестанской культуры вплоть до первых десятилетий XX века, то весь советский и текущий постсоветский период музыкальный фольклор находился и находится в состоянии непрерывного обновления, и – параллельно – утрачивания целых слоев песенного творчества. Приведем примеры:

При том, что каждый из этносов стремится сохранить свои диалектные, локальные этнокультурные особенности, присутствует взаимовлияние в сфере музыкального фольклора. Смешение культур, возникающее в результате взаимодействий, приводит к неоднородности культур, «структурной интеграции» [Лапин 2002; 28–29].

Постоянно происходит процесс обновления корпуса обрядовых песнопений за счет 1) заимствованных у других (чаще всего, территориально близких) этносов (аварцы и даргинцы – друг у друга, лезгины – у азербайджанцев), 2) трансформации необрядовых в обрядовые, 3) утрачивания в результате естественной убыли носителей фольклора большей части корпуса обрядовых и внеобрядовых песен, 4) появления в пространстве обряда новых, авторских песен. Данные факторы обусловили актуальность сохранения духовного наследия народов Дагестана, что реализуется в различных фестивалях народного творчества, проводимых в рамках Федеральной целевой программы «Культура России (2012–2018 годы)», республиканской целевой программы в сфере культуры – «Сохранение и развитие профессионального искусства и народного творчества на 2011–2015 гг.». Подвижность периферийного слоя этномузыкальной культуры наблюдается даже в азане – каноническом с точки зрения музыкального наполнения компонента исламской литургии. Убедительным доказательством музыкально-стилевой мобильности азана служит возможность комбинирования арабской мелизматики с семиступенным звукорядом, идентичным мажорному, а также интонационный (на уровне микромотивов) комплекс азана, отражающий содержание интонационного словаря исполнителя (муэдзина).

Происходит кристаллизация новых жанровых явлений в пространстве сакрально-религиозной музыки – мавлид (арабский и дагестанский), песни в обряде зикра, нашид – абсолютно новое явление в дагестанской этномузыке.

Наиболее стабильным компонентом этномузыкальной традиции остается инструментальная музыка и танец. Инструментальная музыка и органически связанный с ней танец выступают как ядро этномузыкальной культуры дагестанских этносов.

В XX веке духовные качества дагестанских этносов стали проявляться в музыке новых типов: активно начала развиваться музыкальная культура городского типа – массовая (эстрадная) и академическая. Однако традиционная музыка не утратила свои приоритетные позиции в структуре культурной идентичности, поскольку все жизненно важные события, связанные с обрядами семейно-бытового цикла (свадьбы, рождение детей, похороны), по-прежнему связаны с музыкальным наполнением. Это обеспечивает сохранность традиции и позволяет народностям Дагестана не утратить этническое своеобразие.

Bibliografija

Bertel's E. Je. Izbrannye trudy v 5-ti tomah. – Tom 3. Sufizm i sufijskaja literatura. – M.: Nauka, Glavnaja redakcija vostochnoj literatury, 1965. 524 s.

Borodovskaja L. Z. Tradicii sufizma v tatarskoj muzyke: Diss. … k. isk. – Kazan', 2004. 173 s.

Dzhani-zade T. M. Islamskaja muzyka // Onlajn jenciklopedija [Setevoj resurs] http://encyclopaedia.biga.ru/enc/culture/Islamskaya_muzika.html (data obrashhenija: 22.08.11).

Zemcovskij I. I. O sistemnom issledovanii fol'klornyh zhanrov v svete marksistko-leninskoj metodologii // Problemy muzykal'noj nauki: Sb. statej / Red. I. I. Zemcovskij. – M.: LGITMiK, 1972. Vyp. I. S. 169–197.

Zemcovskij I. I. Jetnicheskaja istorija i muzykal'nyj fol'klor. Istoricheskaja biblioteka [Setevoj resurs] http://www.historylib.org/historybooks/Pod-red--A-S--Gerda--G-S--Lebedeva_Slavyane--Etnogenez-i-etnicheskaya-istoriya/5 (data obrashhenija: 01.08.2012).

Lapin V. A. Fol'klornoe dvujazychie: Fenomen i process // Iskusstvo ustnoj tradicii. Istoricheskaja morfologija: sb. statej. / Red. N. Ju. Al'meeva [i dr.]. – SPb.: RIII, 2002. S. 28–39.

Mamedov T. Ashygi Azerbajdzhana // Muzykal'naja nauka na postsovetskom prostranstve: Mezhdunarodnaja Internet-konferencija. – M.: RAM im. Gnesinyh, 2010. [Setevoj resurs] http://musxxi.gnesin-academy.ru/?cat=7 (data obrashhenija: 11.06.2012).

Man'ko L. I. Filosofsko-jesteticheskaja sushhnost' muzyki v sufizme (na materiale muzykal'no-filosofskih issledovanij sufija Hazrata Inajjat Hana). Avtoref. …k. filos. n. – M., 2010. 27 s.

Macievskij I. V. Instrumental'naja muzyka i horeograficheskaja kul'tura // Muzyka i tanec: voprosy vzaimodejstvija: Materialy Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Majkop: AGU, 2004. S. 8–14.

Nasr S. H. Islamskoe iskusstvo i duhovnost'. – M.: IPC «Dizajn. Informacija. Kartografija», 2009. 232 s.

Runovskij A. Zapiski o Shamile. – Mahachkala: Dagknigoizdat, 1989. 174 s.

Sergeeva T. S. Rozhdenie zapadno-arabskoj muzykal'noj klassiki: Diss. ... d. isk. – M., 2009. 377 s.

Sokolova A. N. Tanec Shamilja // Ahul'go. 2000. № 4. S. 45–48.

Sokolova A. N. Jekologicheskie aspekty muzykal'no-instrumental'noj kul'tury zapadnyh adygov // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta: setevoe jelektronnoe nauchnoe izdanie. 2007. № 3. [Setevoj resurs] http://www.vestnik.adygnet.ru/files/2007.3/558/sokolova2007_3.pdf (data obrashhenija: 16.06.2012).

Sofijskaja A. B. Muzykal'nye aspekty religioznyh prazdnikov tatar-musul'man Povolzh'ja: Diss. … k. isk. – Kazan', 2007. 224 s.

Tujmova G. R. Religioznye muzykal'no-pojeticheskie zhanry v tradicionnoj muzyke krymskih tatar: mavlid i iljahi: Diss. ... k. isk. – M., 2008. 209 s.

Hazrat Inajjat Han. Misticizm zvuka. – M.: Sfera, 1997. 336 s.

Hismatullin A. A. Sufijskaja ritual'naja praktika (na primere bratstva Nakshbandija). – SPb.: Sankt-Peterburgskij filial Instituta vostokovedenija RAN, 1996. 208 s.

Hrushheva M. G. Muzykal'naja fol'kloristika i jetnicheskaja istorija // Problemy jetnogeneza narodov Volgo-Kamskogo regiona v svete dannyh fol'kloristiki: Materialy Vsesojuznogo nauchnogo seminara. – Astrahan': AGK, 1989. S. 1–12.

Shamili G. B. K istorii zarozhdenija muzykal'noj kul'tury islamskoj civilizacii (610–661) // Vestnik Cheljabinskogo gosudarstvennogo universiteta. № 38. Serija Filologija. Iskusstvovedenie. – Vyp. 29. – 2009. S. 178–184.

Shamsutdinova M. I. «Maulid-bajram» u tatar-musul'man Rossii: jesteticheskij aspekt // Islamskoe iskusstvo v Volgo-Ural'skom regione (Materialy Vserossijskoj konferencii). – Kazan', 2002. S.149–153.

Shahnazarova P. T. Avarskaja svad'ba: tradicii v sovremennosti // Fol'klor v kontekste kul'tury: Materialy III Vserossijskoj nauchnoj konferencii / Red. M. Sh. Abdulaeva. – Mahachkala: DGPU, 2012. S. 34–37.

Jernst K. Sufizm. – M.: Fair-Press, Serija «Grandioznyj mir», 2002. 320 s.

Junusova V. N. Islam – muzykal'naja kul'tura i sovremennoe obrazovanie v Rossii. – M.: Hronograf, 1997. 152 s.

Junusova V. N. Muzykal'nye tradicii prazdnika mavlid u rossijskih musul'man// // Ezhegodnyj bogoslovskij al'manah «Mavlid an-nabij». – 2007. – № 1 // Izdatel'skij dom

«Medina» [Setevoj resurs]. http://www.idmedina.ru/books/history_culture/mavlid/1/music.htm? (data obrashhenija: 20.02.2012).

Junusova V. N. Filosofsko-jesteticheskie aspekty sufizma i ih otrazhenie v muzyke // Filosofija, jestetika, kul'turologija: Stat'i, zametki, dokumenty. – M.: Izd-vo MGK im. P. I. Chajkovskogo, 1995. – Vyp. 1. S. 106–121.