

**Тамила ДЖАНИ-ЗАДЕ**

## **‘АДЖАМСКИЙ (ИРАНСКИЙ) ФАКТОР В МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИИ ИСЛАМСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ**

*В статье актуализируется выделение общих признаков, отличающих устно-профессиональный пласт музыки («высокие», «исламские» традиции) национальных культур, по-разному представленный в них со времен Исламской цивилизации (7-17вв.). Иранский фактор присутствовал на всех ее этапах с рефлексией ‘аджамско-арабского симбиоза самими музыкантами. Исторические данные обнаруживают: формирование арabo-мусульманского синтеза с иранскими элементами в новом (не фольклорном) певческом репертуаре, в инструментах, терминологии и трактатах на литературном арабском языке (7-10 вв.); проявление иранского фактора, доминирующего после рождения ново-персидского языка, в создании обновленной теории ладо-звуковых систем, терминологии, персидских трактатов и практики исполнения модальных форм (11-15 вв.); возникновение ирано-тюркского и османо-арабского симбиозов отразилось при обмене опытом и профессиональными знаниями между регионально-локальными школами, в долгом присутствии иранских черт на отуреченном Востоке, в изменении городского репертуара (с ново-тюркским фольклором) и создании жанров инструментальных – таксим (16-17 вв.). Подчеркивается необходимость проведения исторических исследований позднего этапа с анализом эволюции музыкальной терминологии и исполняемых сольно без метра жанров, основанных на модальной технике развития (макам), в том числе персидской газели, как жанра музыкального.*

**Ключевые слова:** *Исламские музыкальные традиции, этапы Исламской цивилизации, ‘аджамско-арабский симбиоз, персидская музыкальная терминология, модальные формы*

*This article actualizes the allocation of common features in music that distinguish the “oral-professional” layer (“high”, “Islamic” traditions) of national cultures, which differently represented it since the time of Islamic civilization (7<sup>th</sup> -17<sup>th</sup> cc.). The Iranian factor presented at all its stages with the reflection of the ‘Ajam-Arabic symbiosis by the musicians themselves. Historical data reveal: the formation of an Arab-Muslim synthesis with Iranian elements in the new (non-folk) song repertoire, in musical instruments, terminology and treatises in the literary Arabic (7<sup>th</sup> -10<sup>th</sup> cc.); the manifestation of the ‘Ajamian factor, dominated after the New Persian language birth in the creation of the new theory of mode-interval system, terminology, Persian treatises and the practice of modal forms performing (11<sup>th</sup> -15<sup>th</sup> cc.); the emergence of Iranian-Turkic and Ottoman-Arabic symbioses, that was reflected in the transmission of the professional knowledge and practice between regional-local schools, in the long presence of Persian features in the Turkic East of civilization, in the change of the urban repertoire (with new Turkic folklore) and the creation of instrumental genres – taqsim (16<sup>th</sup> -17<sup>th</sup> cc). Emphasized the need for historical research of the late civilization stage with an analysis of the musical terminology evolution and solo performed forms without a meter based on modal development techniques (maqam), including Persian ghazal, as a musical genre.*

**Keywords:** *Islamic musical traditions, stages of Islamic civilization, ‘Ajam-Arabic symbiosis, Persian music terminology, modal forms*

Сложнейшая проблема в изучении музыки мусульманского Востока – это выделение признаков общности высоких (устно-профессиональных) музыкальных традиций, сформированных историческим прошлым исламизированных народов. Эти признаки, условно обозначаемые, как «исламские», сохраняются со времен Средневековья и ярко репрезентируют культурно-исламские идентичности современного мира. Проблемы возникают как при выделении специфических «исламских» черт в современных образцах музыки, так и при построении национальных музыкальных историй отдельными государствами, поскольку факты их исторического прошлого обнаруживают тесное взаимодействие культур разных народов в Средние века. Не случайно крупнейший историк музыки Э. Нойбауэр подчеркивает: «Одна из больших проблем музыкальной истории исламизированных народов состоит в том, что в долгом промежутке от начала ислама вплоть до XIX века многое не ясно о господствующих составных частях и влияниях, о том, что сформировало музыку Персии, Месопотамии, Сирии, Египта и не в последнюю очередь Турции, и что, грубо говоря, для этой “исламской музыки” можно отнести к типично

персидскому, а также к арабскому или к турецкому <...>» [Neubauer, 1969, S. 233]. Обращение к данной проблеме с позиций отечественных культурологов (А.Н.Веселовского, Ю.М. Лотмана, С.С. Аверинцева, Г.С. Кнабе, Е.М. Мелетинского, М.Г. Харлапа и др.) и введение представлений об особой культурно-исторической целостности – Исламской цивилизации (ИЦ), позволяет освещать ее по-новому [Джани-заде, 2022]. В музыкальной истории ИЦ (VII-XVII вв.) мною выделяются три этапа, характеризующиеся доминированием арабской субкультуры на первом этапе (VII-X вв.), иранской – на втором (XI-XV вв.) и тюркской – на третьем (XVI-XVII вв.). Цивилизационные качества, не совпадающие типологически (стадиально) с этническими (фольклором), музыка обретала, прежде всего, в новом певческом репертуаре с использованием литературно-поэтических (письменных) текстов. Он был основан на искусственно создаваемых метро-ритмических и ладо-мелодических моделях, на новом стиле пения, на функционально дифференцируемых музыкальных инструментах и жанрах, на традиции письменного изложения знаний по музыке. Несмотря на то, что некоторые исследователи (Ф. Бродель ) относят ИЦ к «вторичным», наследующим достижения древних цивилизаций Востока, следует признать, что древние цивилизации существенно отличаются от средневековых, поскольку последние базируются на качественно новом типе «духовного ядра» (А.И. Липкин). Это отмечал А.Ф. Лосев, указывая на истоки трех авраамических религий, которые сменили античную греческую цивилизацию: «То был уже не чувственно-материальный пантеизм, но абсолютно-личностный монотеизм, т.е. такая религиозная система, как иудаизм, христианство или ислам. Только здесь прервалась тысячелетняя красота чувственно-материального космоса, и только здесь мыслители перестали радоваться вечному круговороту вещества в природе и стали страдать о всеобщем космическом грехопадении» [Лосев, 1988, с.77]. Поэтому выделение цивилизационно-исламского музыкального пласта в современных национальных культурах, которые различным образом его осваивали и развивали, – актуальная задача музыковедения.

Иранская субкультура проявляла себя на всех этапах ИЦ. В первые века ислама музыкальные новшества формировались во взаимодействии арабских элементов с ‘аджамскими (букв. «не говорящий по-арабски»), обнаруживая не только музыкально-художественный синтез, но и ирано-арабский симбиоз [Нойбауэр, 2019, с.253, 256] – на первых двух этапах. Поскольку ранние музыканты уделяли внимание прежде всего ритмике, то ‘аджамский стиль чаще определялся общим термином *хафиф* («легкий»), подразумевающим не только конкретный метр, но и быстрый темп, легкость ритмических ударов, лирическую образность стиха. Сами музыканты отделяли западный (арабский) и

восточный ('аджамский) стили. Так, арабский певец Ма'бад (ум.743), выходец из Медины в диалоге с халифом Йазидом II сравнивает себя со своим современником Ибн Сурайджем ал-Муганни (ум. 743-44), певцом и лютнистом не арабского происхождения, который в Мекке и Медине прославился как «плакальщик» (*муганни*), а в Дамаске – как мастер игры на «персидском уде» (*ал-'уд фариси*) и знаток семи ладовых моделей, именуемых «сурайджиками» - они отсылают к знаниям этим музыкантом доисламской системы ладов персидского певца Барбада (годы жизни: 585/589 – 638/639 [Раджабов, 2004, с.68]). Но песни Сурайдж создавал на арабские стихи поэта 'Умара ибн Абу Раби'и, демонстрируя блестящее взаимодействие метрики музыкальной и поэтической [Джани-заде, 2019, с. 334-335]. На замечание халифа, что пение Ма'бада наполнено силой и твердостью, не свойственной жалостливому и мягкому пению Сурайджа, Ма'бад с гордостью отвечал: «Ибн Сурайдж является приверженцем легкого (*хафиф*) стиля, а я – стиля грандиозного (*камил тамм*). Сурайдж ориентирован на Восток, а я – на Запад» [Farmer, 1929, с.81]. Биографии многих музыкантов-«увесилителей» (*мутриб*) свидетельствуют о не арабском их происхождении. Большинство музыкантов попадало в Аравию в качестве рабов; многие служили при дворах Омейядов и 'Аббасидов. Это они принесли с собой и новый стиль пения (*ал-гина*'), и новые инструменты, среди которых особую популярность приобрела персидская лютня с плектром *барбат*, ставшая прародителем 'уда [подробнее: Джани-заде, 2010]. Высоко ценимый на практике и в трактатах 'уд удовлетворял вкусы арабов, ориентированных на пение с метрикой и низкий голосовой регистр. Интересно, что название струн 'уда отражает как арабскую, так и персидскую лексику: 1 струна «*бам*» (перс. «крыша»); 2 струна – *маслас* (араб. «место третьей»); 3 струна – *масна* (араб. «место второй»); 4 струна – *зир* (перс. «внизу»). Таких примеров смешения терминов имеется немало. В первые века ислама часто упоминался Барбад в качестве непревзойденного мастера игры на лютне и создателя песенного репертуара во славу шаха Хусрова II Парвиза с названием *рах-е хусрованийа* (перс. «пути Хусрова»), а на арабском – *ат-турук ал-мулукийа* («царские ходы»). Термин *хусровани* употреблялся в Египте (в трактате Ибн ат-Таххана, ум. 1057) при указании на персидский «ход» (*тарика*) [Нойбауэр, 2019, с.255]. Важно, что в своей систематизации Барбад выделял ладо-интонационные параметры структуры, а не ритмические, поскольку пение его было без метра («прозаическим»). Термины *хусровани*, *рах* и *тарики* будут центральными в ранне-персидском тексте «Кабуснаме» (Гурган,1083) [Kābous, 1933]. Склонность к классификации ладовых моделей отличала с древности население арийско-ведической культурной зоны от арабского, которому ближе была классификация метро-ритмов. *Тарики* и *рах* закрепились в лексиконе

музыкантов надолго для обозначения «пути следования», т.е. процессуальных (формообразующих) качеств музыки. У прославленных персидских музыкантов Ибрахима ал-Маусили (ум. 804), «вольного раба» из Фарса, который стал арабизированным певцом и первым теоретиком музыки при дворе в Багдаде, и у его сына Исхака (ум. 850), обучавшегося как у отца, так и у арабов (у хафиза Ибн Джами, соперника Ибрахима [Абуль-Фарадж аль-Исфахани, 1980, с.26-27]), *тарика* был центральным термином для обозначения ритмических модусов [Neubauer, 1998, S. 420]. Метр (*ика'*) подписывался так: «Песня следует путем 'первого тяжелого' /метра/ (*тара'ик ас-сакил ал-аввал*)» [Neubauer, 1994, с.104]. На втором этапе ИЦ у Сафи ад-Дина ал-Урмави (ум. 1294) *тарика* появится в качестве обозначения формы («мелодического скелета» у О. Райта) – сольной инструментальной «прелюдии» в указанном ладу, которая исполнялась перед песней с метром (*саут*) [Wright, 1978, p. 245-249].

Огромное значение для формирования арабо-мусульманских традиций в музыке и для создания новой ее концепции, имело появление термина *ал-гина'*. Известно, что два арабских певца Ибн Мисджах (ум. ок. 710) и Муслим ибн Мухриз (ум. 715, в источниках – Мухриз Фарс) совершали путешествия по территориям Персии, Сирии и Византии для изучения пения чужеземцев. А вернувшийся в Мекку ибн Мисджах был признан основателем «искусства пения» (*ас-сана'а л-гина'*), приспособленного к арабо-семитской интонационности. Слово *ал-гина'* стало означать новое сольное и украшенное пение в сопровождении струнного инструмента, которое привнесли в Аравию в основном рабы, наводнившие родные земли завоевателей. Придворные музыканты долго еще будут различать арабское (*гина' ал-'араб*) и персидское (*гина' ал-фурс*) виды этого пения, но также и пение Барбада (*ал-гина' ал-фахлизи*, где Фахлиз – вариант имени Барбада) [Юлдашев, 1990, с.108–109], а еще – *гина' мулаххан* (букв. «сочиненное пение») [Neubauer, 1998, p.364]. Термин *муллахин* Нойбауэр переводит как «композитор», «сочинитель мелодий» [Там же, p. 387], поскольку в нем имеется слово *лахн* (мн.ч. *алхан, лухун*), употребляемое только среди профессиональных музыкантов. Оно было не арабского происхождения и означало «сочинение мелодий» (*та'лиф ал-алхан*) или «учение о ладах» (*та'лиф ал-лухун*) в школе Ал-Маусили [Там же, с.12], у ал-Фараби и других [Neubauer, 1997, S. 310]; оно также использовалось в выражениях: *сан'а ал-лахнан* («искусство мелодий»), *алхан 'арабийя* («арабский мелос»), *алхан ар-рум* («византийские мелодии»), *алхан ал-барбат* («мелодии на барбате»). Анализ музыкально-терминологического словаря в ранних источниках и его дальнейшие изменения – актуальная задача исторического музыкознания.

Наиболее ярко персидская составляющая в культуре ислама проявилась на втором этапе ИЦ, когда ново-персидский язык обрел свое литературное совершенство и распространение. В *Кабус-наме* (1083) в главе об «этикете певцов» (*адаб-е хонийагари*) смешение персидских и арабских терминов – это норма, свидетельствующая о единых «правилах» (*шарт-е мутриби*) для исламизированных певцов [Kābous, 1933; подробнее: Джани-заде, 2023, с.551-554]. В этом тексте, как и в поэме Низами Гянджеви «Хосров и Ширин» (Карабах, 1181) персидская культурная доминанта наилучшим образом выразилась в поэтических наименованиях ладов, обозначаемых общим персидским термином *парде*. Наименования эти широко бытовали в прикаспийской зоне ИЦ. Несколько названий встречается у Ибн Сины (ум. 1037) в *Китаб аш-шифа* («Книга исцеления») и в персидских стихах. С XIII в. наименования ладов станут неотъемлемым атрибутом в дифференциации ладовых моделей, как на практике, так и в арабских трактатах Сафи ад-Дина, так и в персидских (Нишапури, Ширази, Мараги, Джами, Хусайни, Кавкаби и др.), включая также и более поздние турецкие источники, и модернизированные системы ладовых форм (*дастгах-радиф*) в постцивилизационное время.

Вклад Ал-Урмави в развитие музыкальной теории трудно переоценить. В его *Китаб ал-адвар* («Книга кругов/циклов», 1236 или ок.1250) ярко заявила о себе персидская практика, особенно в области ладообразования. Ал-Урмави создал не только новую номенклатуру в системе 12 октавных ладов-«кругов» (*адвар*) или музыкальных «строев» (*шудуд*) и ввел персидский термин *аваз* («голос», «пение») для производных от них 6 ладов, но и зафиксировал персидскую (индоевропейскую) интонационность. Его 17-ступенный октавный звукоряд, а не 24-ступенный, как у ал-Фараби, отразил обновленные интервалы: «дополнительная» (*муджаннаб*) позиция к 1 ладку «указательного» пальца (*саббаба*), где возникает пифагорейская секунда (180 центов) и новая позиция «среднего» пальца (*вуста*) с интервалом в 384 ц. и названием «терция зальзала» (*вуста залзал*), получаемая после двух «персидских терций» (*вуста ал-фурс* – 294 и 344 ц.) [Wright, 1978, p. 33]. Эта большая терция 384 (точнее, ум.4 в вычислениях с *дидимовой коммой* [Manik, 1969, с.124-125]) отражает структуру «аджамского лада Раст, тогда как у арабов та же терция в Расте уже («зальзалева терция» Фараби – 355 ц.).

Персидскому музыканту, астроному и философу Аш-Ширази (ум. 1311) мы обязаны еще бóльшим приближением к персидской музыкальной практике. Среди введенных им новых музыкальных категорий появляется термин *макам*, который начал употребляться «аджамскими музыкантами и не употреблялся арабскими вплоть до XVIII в. [Neubauer, 2000, p.324]. Ал-Мараги в XV в. подтверждал различие в обозначении ладовых структур у

арабов и у персов: «то, что арабы называют термином шудуд, мы, персы называем макам или парде» [цит. по: *Wright*, 1978. p.169]. К арабам категория *макам* попадет уже после употребления ее османскими турками, освоившими к завершению цивилизации арабо-персидские трактаты и практику [Джани-заде, 2016]. Это приведет к созданию нового османо-арабского симбиоза на Западе цивилизации. Ирано-тюркский симбиоз начнет обнаруживать себя в XV в. при переводе *Китаб ал-адвар* на турецкий язык Ахмедом оглу Шюкруллахом (ум. 1470), где 12 *шудуд* будут заменены на 12 *макамлар* [Şükruallah, 2011, с.61]. Несмотря на то, что сегодня ощущается недостаток в исследованиях позднего этапа ИЦ, когда тюркский фактор начал проявлять себя в музыке, отделяясь от иранского, можно заметить отличия в трактовке *макама* между османскими музыкантами, - у них в качестве категории технической, относимой к тонам звукоряда и их совокупностям (*нагам, парде*), - и персидскими, которые все же не смешивали *макам* с другими категориями (*шудуд, парде, шу'аб*) и редко употребляли его в трактатах. *Макам* осмыслялся ими в качестве обобщающей ладообразование категории, генерализующей человека с Вселенной, но посредством не отдельных тонов, как у греков, а структур мелодико-синтагматических, обретающих качество «лада» в процессе, т.е. при воспроизведении мелодико-интонационных комплексов (*рах/тарик, аваз, гуше, сайр*).

В освещении тюркской субкультуры в ИЦ необходимо учитывать значительные изменения музыкального репертуара в городах, где турки господствовали. Он наполнялся новым тюркским фольклором и модально-инструментальными жанрами, среди которых в XVII в. выделился сольно исполняемый без метра *таксим* [Feldman, 1993] (араб. «разделение», «распределение» - в персидских поэтических трактатах). Его форма основана на технике модального развития (*таркиб* – «составление»), близкой, по моим представлениям, к составлению *авазов (гуше)* в *дастгахе* [подробнее: Джани-заде, 2023]. Исследование истории сольно-импровизационных модальных форм, развивавшихся в 'аджамской зоне явно под воздействием медитативного опыта суфиев, а также изучение связи форм сольно инструментальных с вокальными, в частности – с декламационным пением *персидской газели*, как самостоятельного жанра музыки в творчестве *хананде* и *газелчи*, – одна из задач современного музыкознания.

## ЛИТЕРАТУРА

*Абу-ль Фарадж аль-Исфахани.* Книга песен / Пер. с араб. А.Б. Халидова и Б.Я. Шидфар. М.: ГРВЛ Наука, 1980

*Джани-заде Т.М.* Природа исламской музыкальной ритмики ика‘ / Музыка в контексте ислама: традиции Ирана // Пер. с перс. Б. Норик, И. Гибадуллин, Н. Тарик. Научн. ред. Т.М. Джани-заде. (Единство красоты. Ислам и музыка. Вып.1). – М., ООО «Садра», 2019. – С. 324-400

*Джани-заде Т.М.* Азербайджанский мугам в фокусе исламской цивилизации / Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. Сетевое научное издание 2022/ 2(7). М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. - С. 12-30. <https://eurasia.mosconsrv.ru/wp-content/uploads/2022/07/2022.2-7-Music-of-Eurasia.Tradition-and-the-Present.pdf>

*Джани-заде Т.М.* Музыкальная категория макам в истории Исламской цивилизации (VII-XVII вв.) и в постцивилизационное время / История и антропология музыки мусульманского мира: традиции регионов // Статьи, переводы; сост. и науч. ред. Т.М. Джани-заде. – М.: ООО «Садра», 2023. – С. 509-646 (Единство красоты. Ислам и музыка. Вып.2)

*Джани-заде Т.М.* Рефлексия понятия макам в культуре исламской цивилизации: генезис музыкального феномена / Культура и искусство № 1 (31) 2016. – Москва, Nota Bene. - С.11-24 (DOI: 10.7256/2222-1956.2016.1.17452)

*Джани-заде Т.М.* Типология «лютен» в культуре Исламской цивилизации / Антропология культуры. Вып.4. Институт мировой культуры МГУ. – М., 2010. – С. 227-272.

*Лосев А.Ф.* Античная философия и общественно-исторические формации / Античность как тип культуры. Отв. ред. А.Ф. Лосев. М.: Наука, 1988. – С. 6–7

*Нойбауэр Э.* История музыки Центральной Азии с 650 по 1370 гг. н.э. / Музыка в контексте ислама: традиции Ирана // Пер. с перс. Б. Норик, И. Гибадуллин, Н. Тарик. Ислам и музыка; научн. ред. Т.М. Джани-заде (Единство красоты. Ислам и музыка. Вып.1). – М., ООО «Садра», 2019. – С. 230-282

*Раджабов А.* Традиции музыкальной культуры эпохи Сасанидов. – Душанбе: ООО «Контраст», 2004

*Farmer H.G.* A history of Arabian Music to the XIII-th century. London: Luzac&Co, 1929

*Feldman, Walter.* Ottoman Sources on the Development of the Taksîm / Yearbook for Traditional Music. Vol. XXV, 1993. – P.1-28

*Kābous nāmah* par L'emir Unsur-Ul-Ma'ālī Keykāvous, Ibn Eskandar, Ibn Qabous, IbnVushmgir, Ibn Ziār, Prince de la dynastie des Ziārides. Ed. par Said Naficy. Teheran, /1312 H./, 1933

*Manik, Liberty.* Das arabische Tonsystem im Mittelalter. Leiden: E.J. Brill, 1969

*Neubauer E.* Arabische Musiktheorie von den Anfängen bis zum 6./12. Jahrhundert /The science of music in Islam. Vol.3. Frankfurt a. M., 1998

*Neubauer, Eckhard.* Glimpses of Arab Music in Ottoman Times from Syrian and Egyptian Sources // Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften. Bd. 13. – Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 2000. – S. 317-365

*Neubauer E.* Die Theorie vom ĪQĀ'. II. Übersetzung des Kitāb Iḥṣā al-īqā'āt von Abu Naṣr al-Fārābī. Oriens, Journal of the International Society for Oriental Research Vol. 34. Leiden-New-York- Köln, E.J. Brill, 1994. P. 103-173

*Neubauer, Eckhard.* Musik zur Mongolenzeit in Iran und den angrenzenden Länder / Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des Islamischen Orients. Bd. 45. Heft 3. – Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1969. - S. 233-260

*Neubauer E.* Zur Bedeutung der Begriffe Komponist und Komposition in der Musikgeschichte der Islamischen Welt/ Zeitschrift fuer Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften. Band 11 // Frankfurt am Main. 1997. S. 307–363

*Şükrullah Ahmed Oğlu.* Şükrullah'in Risālesi ve 15.Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı / Açılmalı, Tenkidli ve Tıpkıbasım Murat Bardakçı. – Istanbul: Pan Yayıncılık, 2011

*Wright, Owen.* The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250 – 1300 / London Oriental Series. Vol. 28. – Oxford University Press, 1978