

Фароғат Азизова

ШАШМАКОМ И РАҒА



Душанбе

1999

**Исторические
взаимосвязи индо-
таджикских
музыкальных традиций**

Фарогат Азизова

ШАШМАКОМ и РАГА

(Краткий компаративистский анализ)

Душанбе

1999

Посвящаю
священной памяти трагически
погибших своих детей -
сыну Аззамлону и
дочери Азизошке

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.

Введение

Народы Индии и Таджикистана, точнее таджикский народ и его предки, занимавшие в прошлом территории более широкого масштаба, начиная с глубокой древности, имели тесные связи. Исторический процесс свидетельствует о том, что на этом пути были различной степени интенсивности и активизации этапы взаимодействия и взаимовлияния между Индией и всей Средней Азией, в особенности с народами населявшими территории нынешнего Таджикистана и Узбекистана. Наиболее плодотворными эти взаимосвязи оказались в зрелое и позднее средневековье, когда на севере Индии образовались государства, известные в истории как Делийский султанат (XIII - нач. XVI вв.) и Могольская империя (называемая также Империей Бабуридов, XVI - XVII вв.).

Результатом столь длительных исторических взаимосвязей явилось и то, что в современных музыкальных культурах Индии (преимущественно северной части) и Таджикистана проглядываются существенные аналогии в жанрах, формах, инструментари, музыкальных традициях, в целом музыкальном мышлении. Центральные музыкальные системы индийской и таджикской музыки, их ведущие жанры профессиональной музыки устной традиции - рага и маком, явились формами единой для стран Ближнего и Среднего Востока системы макамата. Тогда как аналогии на уровне профессиональной музыки становятся возможны лишь в результате

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

формирования единых норм творчества на протяжении длительного исторического пути.

Хотя сегодняшней науке уже известно, что в течение многих столетий на огромной территории стран Ближнего и Среднего Востока формировалась и эволюционировала единая, универсальная по своей значимости, музыкальная система - макама, все же еще не конкретизированы все детали, особенности ее форм в контексте национальных музыкальных культур, а также подробно не прослежен исторический путь, прошедший ею до нашего времени. В последнее время для изучения этих насущных проблем музыкального востоковедения применяются различные формы исследования, имеющие историко-теоретический характер. Среди них все чаще избирается и компаративистский метод анализа. Целесообразность рассмотрения музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока в сравнении и сопоставлении возникает, с одной стороны, для выявления специфики региональных традиций, национальных и более уже локальных особенностей, с другой, с целью определения общностей в их исторических путях и теоретических основах. Об актуальности подобных исследований в музыкальном востоковедении неоднократно отмечалось многими музыковедами, в частности исследователями макамата В.С. Виноградовым (2.21), Ф.М. Кароматовым (4.15; 4.16), Ю. Эльснером (4.16).

В последние годы увеличилось количество работ, в которых авторы в той или иной степени руководствуются этим методом. В одних он используется с целью аналитического осмысления того или иного исторического процесса (2.23; 7.02; 7.06; 7.09), в других же данный метод выделен в

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

качестве основного (4.14; 4.27; 7.03; 7.05; 4.33). При этом объектом исследований выступали преимущественно музыкальные культуры араб-фарсиязычных народов. Вопрос индо-таджикских музыкальных взаимосвязей до настоящего времени не привлекался в каких-либо исследованиях в качестве специального, основного и в целом не получал достаточно полного освещения в отечественном и зарубежном музыкознании. Правда, работа в этом направлении уже начата и имеются исследования, частично затрагивающие эту проблему или посвященные отдельным вопросам данной темы. В частности, имеется ряд статей, где основная цель связывается с рассмотрением индо-таджикских (шире, среднеазиатских) музыкальных взаимосвязей. К их числу относятся статьи А. Раджабова - исследователя проблем истории таджикской музыкальной культуры: "Уникальный источник музыкальной культуры народов Востока" и "Макомы, раги и их отражение в таджикских музыкальных трактатах XV-XVIII вв." (4.30; 4.31). В своей статье "Уникальный источник музыкальной культуры народов Востока" А. Раджабов обращается к трактату "Нагмаи Ушшок" ("Мелодии Ушшока" Мухаммада Нурасада Чишти (XVII в.) и определяет его как важный источник, в котором получили отражение индо-таджикские музыкальные связи. Согласно А. Раджабову, процессу взаимосвязи и распространения таджикской музыки в Индии в трактате уделено особое внимание. Статья информирует и о других вопросах, содержащихся в трактате: инструментари, музыкальных жанрах, феномене "сама", взаимосвязи поэзии и музыки и пр. Знакомство с трактатом приводит автора статьи к выводу о том, что данный источник является чрезвычайно интересным в вопросе взаимосвязей

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

музыкальных культур двух народов в XVII в. В ней и последующей статье "Макомы, раги и их отражение в таджикских музыкальных трактатах XV-XVII вв." А. Раджабов специально обращается к затрагиваемому нами аспекту и конкретизирует особенности того или иного письменного источника, касающегося вопросов индийской и "персидской", шире, аджамской¹ музыки.

Он перечисляет трактаты теоретиков этого периода, в которых выделяет основной вопрос, связанный с высокохудожественными циклическими жанрами - макомом и рагой. Написанные, преимущественно, на персидско-таджикском языке, перечисляемые в статье трактаты: "Усули нагамати Сафи" Мухаммада Сафи, "Рисола дар зикри муганниени Хиндустон" Лутфулло Содик Баходура, "Чавохир-ул-мусики" Фарида Ансори, "Дар баени дувоздахмаком" Хайдара Тутиена охватывают также вопросы индийской и персидско-таджикской музыкальной терминологии, теоретических категорий, понятий и их толкований, связанных с макомом и рагой исполнительских традиций, их взаимовлияний и пр. Автор, информируя о наличии названных вопросов, не ставит в данной статье цели их подробного анализа. Выделяя те или иные проблемы, затронутые в трактатах, он отмечает их необходимое изучение музыкальным востокове-

¹. Во многих трактатах средневековья вся музыка, введенная в Индию в период мусульманского правления называется "персидской", хотя из контекста понятно, что по сути имеется в виду музыкальная культура более широкого региона. Гораздо правомерно, на наш взгляд, использование в этом случае другого термина, также часто встречающегося в трактатах *عجم* - Ачам, *اچام* - ачамя, аджамский, т.е. неарабский. Подробнее о данном термине смотрите в конце раздела.

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

дением, справедливо связывая их с неизвестными современной науке сторонами музыкальных культур народов Средней Азии, Ирана, Индии.

Несколько подробнее рассмотрен одич аз трактатов данного периода в статье музыковеда А. Джумаева "Уникальный источник по истории среднеазиатско-индийских музыкальных связей" ("Замзаме-е вахдат" Наини (XVII в.))(4.14).

Описав структуру и кратко изложив содержание трактата, поскольку он рассматривается в музыковедении впервые, автор статьи выходит собственно за пределы самого трактата, вернее его круга вопросов. Руководствуясь принципом историзма, А. Джумаев определяет его значение в средневековой науке о музыке. Многие факты, изложенные в трактате Наини, сопоставляются с данными других авторов этого и предшествующего периодов. Посредством сравнений сведений трактата, автор статьи пытается определить и некоторые данные его биографии, раскрывает степень осведомленности и компетентности ученого во многих вопросах индийской и "персидской", что, вероятно следует понимать, как уже нами отмечалось, несколько шире, аджамской, музыке. В целом, трактат расценивается как один из важнейших памятников музыкальных взаимосвязей Средней Азии и Индии.

В ходе своих рассуждений по поводу трактата, автор статьи замечает, хотя особо и не акцентирует внимания на них, некоторые особенности, как мы убедимся на примере других трактатов, затрагивающих музыкальные взаимосвязи Индии и

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

Средней Азии, являющиеся характерными для этой традиции¹ вообще.

Таким образом, статьи А. Раджабова и А. Джумаева, носящие преимущественно источниковедческий характер, касаются отдельных трактатов, появившихся в эпоху позднего средневековья на почве музыкальных традиций обоих народов.

На пути становления и упрочения индо-таджикских (шире - среднеазиатских, аджамских) музыкальных взаимосвязей значительна деятельность персоязычного поэта Индии - Амира Хусрава Дехлави (1253-1325). Его заслуга как музыканта связывается с укреплением взаимосвязей и более того, с созданием новых форм, жанров, инструментов на основе музыкальных культур Индии и народов так называемого аджамского мира. Этим объясняется наличие сведений об индо-таджикских (шире, аджамских) музыкальных связях в работах, посвященных его творчеству.

В известной нам отечественной литературе, наиболее полно сведения об Амире Хусраве - музыканте собраны в монографии А. Раджабова, посвященной музыкальной культуре таджиков 13-14 веков (2.63). В ней месту творчества Амира Хусрава в музыкальной жизни 13-14 вв., посвящена специальная глава. Суммируя данные средневековых письменных источников, автор раскрывает значение музыкальной деятельности Амира Хусрава в музыкальной культуре Индии того периода. И хотя его творчество рассматривается, главным образом, в аспекте индо-таджикских музыкальных взаимосвязей, в данном исследовании не ставится задача

¹ . Обоснование определения "самостоятельная традиция" в отношении этих трактатов дается нами в первой главе работы.

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

подробного освещения и анализа музыкальных "нововведений" Амира Хусрава. В этом автор ограничивает себя лишь информированием читателя об имеющихся в письменных музыкальных памятниках сведениях, касающихся деятельности великого поэта-музыканта. В подзаголовке книги исследователь поясняет свою задачу как "освещение сведений о музыкальной культуре, получивших отражение в художественной литературе". Фактически же, многое собрано им из научных музыкальных трактатов и энциклопедических трудов, что, безусловно, еще более значительно для современного музыкознания. В главе об Амире Хусраве автор основывается на материалах трактатов позднего средневековья "Раг дарпан" ("Зеркало раг") Сайфхона Факирулло, "Кавоиди мусики" ("Законы музыки") Мирзо Мухаммада ибн Фахриддина Мухаммада, "Трактата по музыке" Мухаммада Али, "Трактата по музыке" Мирзо Равшанзамира, "Нагмаи Ушшок" ("Мелодии Ушшока") Мухаммада Нурасада Чисти и многих других. Приводятся характеристики жанров, приписываемых авторами трактатов Амиру Хусраву - каввали, калбана, хайял, тарана, газал; музыкальных инструментов - ситар, табла. Как наивысшее творческое достижение Амира Хусрава выделяются раги, созданные на основе ладов двух народов. При этом указываются их составные "ладоисточки". К числу сочиненных Амиром Хусравом раг относят Мувафик, Санам, Овон, Фаргана, Мачир, Сарпарда, Гозон и др. В творчестве Амира Хусрава, согласно трактатам, подверглись синтезированию и ритмические круги обеих музыкальных культур, на основе которых он образовал новые: Хамса, Савори, Пахлавон, Чапак, Пашту...

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

В главе затрагиваются и другие направления творчества Амира Хусрава. Например, известные, как по его собственным признаниям, так и суждениям многих средневековых авторов, что он был "совершенен" и в поэзии, и в музыке. Наверняка в своих произведениях он уделял большое внимание соотношению стихотворного текста с музыкальным. О его "значительных преобразованиях" в данном вопросе говорят и авторы рассматриваемых А. Раджабовым письменных источников, выдержки из которых приводятся им. Согласно авторам хазрат Амир Хусрав глубоко и тонко разбирался в теоретических основах поэзии и музыки. Это позволяло ему с большой легкостью тут же соединять слово и мелодию, в результате чего возникало "чудесное произведение искусства". Особенно значительным считает автор монографии в этом акте то, что Амиру Хусраву, всем своим творчеством призывавшим к веротерпимости, удавалось практически объединять в своих произведениях индийское и "персидское" начала.

В целом, главе об Амуре Хусраве свойственен несколько информативный характер. Однако, это оправдывается отчасти тем, что данная работа - первая попытка в отечественном музыковедении, где цель - рассмотреть творчество Амира Хусрава в аспекте музыкальных взаимосвязей. Во-вторых, задачами самого автора - проследить на примере средневековых письменных источников отражение музыкальной жизни 13-14 вв.

Вообще значение Амира Хусрава в индийской музыке, в создании музыкального стиля хиндустани, возникшего на основе синтеза индийского и "персидского" начал утверждается многими авторами и в зарубежном музыкознании (5.31, 5.46, 5.41, 5.36, 5.45).

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

Однако в специальных работах индийских и пакистанских авторов, посвященных творчеству Амира Хусрава имеются на этот счет и противоречивые суждения. В частности, профессор К. Фатими, мотивируя "отсутствием прямых собственных признаний" Амира Хусрава о его вкладе в индийскую музыку сводит его значение практически к нулю. При ознакомлении с его монографией "Amir Chusro's contribution to indo-muslim tradition"(5.08) обнаруживается неосведомленность пакистанского музыковеда в исходных мотивах направленности творчества Амира Хусрава, неизученность произведений поэта - музыканта, рассмотрение его творчества вне исторических событий. Все это приводит Фатими к непониманию новаторских деяний Амира Хусрава.

Из музыковедческих работ на языке урду нам стал доступен сборник статей "Амир Хусрав и музыка"(5.33). В нем, целиком посвященном творчеству Амира Хусрава, представлены различные стороны его музыкальной деятельности. Тематическая широта охвата вопросов отражается в названиях статей:

امير خسرو اور موسیقی ("Амир Хусрав и музыка");
("Амир Хусрав и музыка хиндустани");

امير خسرو اور هندوستانی موسیقی ("Амир Хусрав и сочинение музыки");

امير خسرو اور ايجاد موسیقی ("Амир Хусрав и классификация музыки");
امير خسرو اور اصناف موسیقی ("Пение тарана") и другие.

В центре внимания всех авторов - вклад Амира Хусрава в развитии музыкального искусства Индии. Однако и в этих статьях нельзя отметить единогласия в признании значительности его музыкальной деятельности. Некоторые исследователи

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

ставят под сомнение сам факт принадлежности Амиру Хусраву нововведений, имеющих место в музыке Индии, начиная с XIII века. Главная мотивировка при отрицании особых его заслуг связывается авторами статей якобы отсутствием собственных признаний поэта. Другие ученые, аргументируя свои доводы выдержками из средневековых письменных источников, а также произведений самого Амира Хусрава, причисляют к его творениям каввали, салбана, тарана, хайял, музыкальные инструменты ситар и табла, новые, сочиненные на основе синтеза музыки Индии и народов Аджамы, конкретные раги: Мачир, Сазгари, Йаман, Кальян, Ушшак, Мувафик, Ганам, Зилаф, Фаргана, Сарпарда, Баграв, Санам, Зангула.

В обоих случаях отсутствует оценка творчества Амира Хусрава с точки зрения его собственных музыкально-эстетических взглядов, идейной позиции его музыкально-теоретического наследия. Привлечение сведений из произведений Амира Хусрава ограничивается лишь перечнем названий тех или иных музыкальных инструментов, жанров, форм и раг, встречающихся в его поэмах, диванах. Однако при упоминании раздела о музыке из труда "Эъчази Хусрави" ссылаются на "чрезмерную сложность" изложения, "неясность" выражений, мыслей и пр. И как не парадоксально, сложность толкования текста, его непонимание приводит их к "выводам" о том, что этот раздел якобы не содержит какого-либо ценного материала в вопросе о значении творчества Амира Хусрава. Так, при всем том, что авторами статей признается особая значимость деятельности Амира Хусрава - музыканта в индийской музыке, все же его творчество не получило в их исследованиях аналитического обоснования. Тогда как уже давно

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

назрела необходимость в глубоко научном исследовании, которого заслуживает реформаторская деятельность Амира Хусрава, связанная со многими существенными преобразованиями в средневековой музыке Индии. Амиру Хусраву уделяется внимание и в неспециальных, общих исследованиях об индийской музыке. Однако и в них можно встретить приписываемые Амиру Хусраву, на наш взгляд, не совсем созвучные его позиции высказывания. Так, А. Даниелу в своей книге "Northern Indian music" (5.03) говорит о том, что якобы Амир Хусрав считал индийскую музыку чрезвычайно сложной, овладение которой не под силу ни одному иноземцу даже после двадцатилетнего практического ее изучения. При этом А. Даниелу не указывает конкретно, в каком произведении Амира Хусрава можно найти это высказывание. Возможно Амир Хусрав и отмечал сложность и восхищался особой утонченностью, детальной разработанностью индийской музыки, однако "бесполезность" ее освоения иноземцем - суждение, противоречащее воззрениям поэта-музыканта. Основываясь на его собственные произведения, в частности на материале, содержащемся в разделе о музыке "Эъчази Хусрави", можно отметить обратное: Амир Хусрав видел в индийской музыке много общего с музыкой других народов, в частности "аджамцев", а освоение музыкальной культуры другого народа не только всегда приветствовал, он призывал к этому. Яркий пример тому - его собственное творчество. Думается, что в "цитате" А. Даниелу имеет место некоторая натяжка в пользу собственных суждений. В частности, в названном нами труде он высказывает сомнения по поводу взаимовлияния музыкальных культур Индии и народов Аджамы. Так, он пишет "соображения по поводу того, что шкалы и стили, используемые ныне

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

устадами северной Индии появились под влиянием музыки тюрков, арабов и персов, неправдоподобны" (5.03.6). Противоположную точку зрения на этот счет мы находим у индо-пакистанских авторов.

В их исследованиях почти всегда имеет место раздел, посвященный взаимовлиянию музыкальных культур Индии и народов Аджамы и об образовании на их основе синтеза нового стиля в музыке Индии. В книге пакистанского исследователя Тхакура Навваба Али Хана "معارف التغمات" (5.41) есть разделы

عجم اور هندوستانی موسیقی

("Аджамская и индийская музыка")

سلطین اسلام اور موسیقی ہند

("Мусульманское правление и индийская музыка").

В них автором раскрывается вопрос исторических взаимосвязей, рассматривается взаимовлияние культур Индии и народов Аджамы, результаты которых связываются с возникновением музыкальных жанров и форм, в том числе и на уровне раг.

В исследовании другого пакистанского автора Кази Захур-ул-Хака "رهنمای موسیقی" (5.46) в главе "اسلام اور موسیقی" ("Ислам и музыка"), наряду с другими важными проблемами (о позиции ислама в отношении музыки и пр.) затрагивается и вопрос развития индийской музыки в период мусульманского правления. В комментариях к рагам есть упоминания об Амуре Хусраве как о создателе новых раг на основе музыкальных культур двух народов, хотя при этом не объясняются подробно способы их образования. Подобного рода упоминания об Амуре Хусраве как создателе музыкальных инструментов ситар и табла находим и в монографии Рави Шанкара शंकरा ... (5.32) и книге "Tabla" (5.01).

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

В литературе на русском языке зарубежных авторов и исследованиях отечественных музыковедов, посвященных музыке Индии (2.33, 2.21, 2.48) вопрос индо-среднеазиатских музыкальных взаимосвязей имеет место в той же мере, что и в индо-пакистанских, т.е. авторами акцентируется значение этих контактов в истории музыкальной культуры Индии, в "раздвоении" музыкальных стилей, особо выделяется творчество Амира Хусрава. Однако ни в зарубежном, ни в отечественном музыковедении данный вопрос не рассматривался специально. Во всяком случае, нам это не известно.

Таким образом, попытка специального рассмотрения проблем исторических процессов взаимосвязей музыки двух народов - индийцев и таджиков актуально для нас существенной значимостью этих взаимосвязей в истории музыкальных культур Востока вообще. Не будет преувеличением сказать, что именно эти взаимосвязи породили как в музыке Индии, так и Средней Азии много нового, что со временем обрело поразительную устойчивость в их музыкальных традициях. Поэтому неудивительно, когда при изучении музыки одного из этих регионов, поиски исследователя приводят его к обнаружению явлений, появившихся в результате тесных контактов двух народов. Ценной находкой можно считать, например, выявление особенностей рехта - определенной музыкальной формы, зародившейся в недрах индо-среднеазиатских взаимосвязей, предложенных исследователем Д. Рашидовой (4.33) в ходе изучения средневековых трактатов. Конкретно и лаконично изложенные музыковедом сведения вносят в картину исторических процессов, взаимосвязей этих народов новый штрих. С другой стороны подобные сведения еще раз напоминают о существенной важности изучения вопросов индо-

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

среднеазиатских, в частности индо-таджикских взаимосвязей. Этим также объясняется возникшая в настоящее время столь неотложная задача его освещения в музыкальном востоковедении.

При изучении вопроса индо-таджикских музыкальных взаимосвязей большую помощь оказывает археология, давно признавшая Индию и Среднюю Азию как два очага культур Востока. Колыбели древнейших цивилизаций на протяжении многих периодов своей истории находились в тесном контакте. В последние годы открытия археологии значительно расширили хронологические границы этих культурных связей. Теперь можно говорить о древнейших истоках, ибо "уже для эпохи палеолита характерна определенная типологическая близость между культурами Южного Таджикистана и соанской культурой Северо-Западной Индии" (2.17.595), отмечается очевидная близость Кара-Буры (среднепалеолитический памятник в Таджикистане, близ г. Курган-Тюбе, в долине реки Вахш) памятникам восточно-азиатского континента (2.32.273). Наблюдаются аналогии в наиболее близких местонахождениях классической галечной культуры Индии - соанской. Более того, именно Индию и Таджикистан считают двумя крупными центрами древней цивилизации: "установлены два больших очага развития этой (соанской - Ф.А.) культуры - Южный Таджикистан и Индостанский Пенджаб" (2.32.292). Данные археологии свидетельствуют о том, что уже в древнейшие исторические периоды им была характерна историческая общность традиций, обычаев "с материальной культурой арийских (или индоарийских) племен могут быть сопоставлены находки из могильников Южного Таджикистана...", указывающие на "...близость... с. предметами,

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

используемыми в погребальной практике ведийских племен, отраженной в Ригведе" (2.17.596).

Двумя великими памятниками словесности народов Индии и Таджикистана являются Веды и Авеста. Казалось бы многое можно почерпнуть об истоках музыкальных связей именно в них. Сама Веда и Гаты - те источники, которые отразили древнейшее музыкальное мышление этих народов. Но относительная изученность их еще не дает возможности нам раскрыть все тайны, тысячелетиями хранящихся в них.

Результатом взаимоотношений Индии и Таджикистана, точнее Средней Азии, всегда являлось обоюдное обогащение музыкальных традиций. Если в период Ахеменидов и после походов Александра Македонского на Индию сильное влияние оказала культура Средней Азии, то с распространением буддизма в эпоху кушан народы Средней Азии оказались под большим влиянием индийской культуры.

Первые века нашей эры, период существования мощной индо-среднеазиатской империи, возглавляемой династией Кушан - время наиболее активного распространения религии буддизма. Как известно, этим временем датируется и знаменитый Айртамский фриз (2.23, 4.22, 5.14), являясь выдающимся памятником культуры эпохи кушан, фриз отражает не только конкретную характеристику музыкальной культуры, традиций (определенный тип ансамблирования, сочетающий струнные и ударные инструменты), но уже и эволюцию этих традиций (в данном случае совмещение в едином ансамбле инструментария различных народов).

Известно, что сюжет фриза связывается исследователями с панча-махашаб индийской мифологии (4.22.71). Следовательно, ансамбль музы-

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

кантш Айртамского фриза - отражение исторического пути индо-среднеазиатских взаимосвязей.

Традиции буддизма имеют место и в последующие столетия до исламизации Средней Азии. Так, к 7-8 вв. относят обнаруженный в Таджикистане буддийский монастырь на Аджина-теппа. Вероучение буддизм в определенной мере способствует распространению в Средней Азии музыки, литературы и поэзии Индии. Как отмечают современные исследователи "Программа преподавания" (в буддийских монастырях - Ф.А.) включала... изучение медицины, грамматики, музыки... , поэзии, живописи" (4.20.161). Местные жители проявляли интерес к музыке Индии. В ней их привлекала, видимо, изысканность, утонченность, красота мелодических оборотов. Близость, родственность музыкального языка неосознанно могла быть воспринята местными слушателями через ладовую и ритмическую основу, через аналогичные музыкальные традиции.

Эти контакты Индии и Таджикистана (точнее Средней Азии в целом) в древности способствовали постепенному формированию индо-таджикских взаимосвязей на самых различных уровнях музыкальной культуры. Уже к периоду раннего средневековья они затрагивают и профессиональную музыку. Именно эти связи представляют для нас особый интерес. Поскольку через аналогии, имеющиеся в музыкальной культуре индийцев и таджиков (а также их предков) на уровне ведущих жанров их профессиональной музыки устной традиции - раги и макама, можно обнаружить схожесть и различия музыкального мышления этих народов.

С целью осмысления исторических процессов, способствовавших становлению этой аналогии, рассмотрены лишь некоторые, на наш взгляд

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

наиболее значительные в этом плане, этапы индо-таджикских музыкальных взаимосвязей. Нами не преследуется цель отражения всего пути этих взаимосвязей. Выделяемые в данной монографии периоды совпадают с конкретными хронологическими границами и определяются как:

1. Раннесредневековый, связанный со становлением жанров профессиональной музыки устной традиции, образованием ладовых систем в музыке Индии и иранских народов.

2. Период зрелого средневековья, характеризующийся возникновением на основе традиций индо-аджамских музыкальных культур нового стиля в музыке Индии - хиндустани.

3. Позднесредневековый - достижение синтеза двух начал уровня научных разработок, появление трактатов, содержащих, в частности, вопросы музыки исследуемых нами обоих народов.

Предлагаемая периодизация дает возможность:

а) показать эволюцию индо-таджикских взаимосвязей на примере раги и макама - жанров их профессиональной музыки устной традиции;

б) проследить степень возрастающей углубленности и упрочения этих взаимосвязей;

в) рассмотреть индо-таджикские музыкальные связи в контексте конкретных исторических эпох.

Задачам исследования подчинены и другие моменты. В частности особое выделение творчества Амира Хусрава Дехлави вызвано значимостью его музыкальной деятельности в истории индо-таджикских (и более шире, аджамских) народов. В исследовании сделана попытка введения в научный оборот неизвестных до настоящего времени сведений из произведений Амира Хусрава "Эъчази Хусрави", суммированы и практически оценены позиции

разных авторов в отношении его музыкальной деятельности. Внимание акцентировано, главным образом, на основные моменты его реформаторской деятельности, а не на полноту освещения всей его музыкальной деятельности. Значение творчества Амира Хусрава, безусловно, заслуживает специальной работы. Здесь же оно рассматривается в аспекте исследуемого угла зрения.

Плодотворным материалом для выделения взаимосвязей становятся жанры и формы, прошедшие путь взаимосвязей, эволюционировавшие и бытующие ныне в обеих музыкальных культурах. В связи с избранным аспектом исследования значительно рассмотрено аналогий на примере конкретного музыкального материала. В работе сравнительно-сопоставительному анализу подвергаются рага и маком. Многозначность этих феноменов, конечно, не позволяет в рамках одной работы охватить все стороны раги - макома. Для выполнения поставленных задач целесообразно обратить внимание на те параметры феноменов раги и макома, которые бы в той или иной мере явились потенциальным результатом или отражением пути их исторических взаимосвязей. На наш взгляд такие моменты в раге и макоме выявляются при рассмотрении их в значениях музыкальных *систем и композиций*, с освещением в них процесса формообразования (в особенности темпообразования) и специфики их сложной ритмической организации. Ибо, как нам кажется, именно в этих сторонах феноменов макома и раги как бы сконцентрировался "дух" предшествовавших процессов исторических взаимосвязей. Существенным объектом в этом плане становятся и исполнительские традиции, поскольку в них "закодированы" пути постижения раги и макома.

Деятельность представителей средневековья в работе получает свое толкование путем привлечения особенностей данной эпохи. В частности, в связи с некоторыми мотивами творчества Амира Хусрава нами затрагивается *суфизм*. О значительности суфийского учения в классической персидско-таджикской литературе, в демократизации поэзии и искусства говорилось исследователями неоднократно. Для нас, в данном случае важно и то, что суфийская поэзия "в какой-то мере дает возможность судить о характере *народного творчества* (подчеркнуто нами - Ф.А.) отдаленных эпох ..." (2. 13. 53). Суфизм, вероятно, в эпоху мусульманского средневековья сыграл прогрессивную роль и в активизации практики музыкального исполнительства, обогатил его традиции, поскольку допустимое им *самаъ* "подразумевало прослушивание и исполнение музыкального произведения" (2. 13. 58).

Гений Амира Хусрава позволил ему использовать суфийские позиции в русле своего антропоцентрического мировосприятия. Своему гуманистическому миропониманию он подчинил заложенную в суфизме сочетание мусульманского и индуистского начал. ???

При исследовании и осмыслении исторического процесса и теоретических явлений *методологической* основой послужили, лежащие в основе фундаментальных исследований отечественного и зарубежного востоковедения и музыковедения, принципы исследования.

Научная новизна работы в том, что, *во-первых*, в ней впервые вопрос исторических взаимосвязей народов Индии и Таджикистана получает относительно целостное освещение; *во-вторых*, на основе привлечения нового источниковедческого ма-

териала определяется значение деятельности Амира Хусрава Дехлави в истории музыкальных связей Индии и Таджикистана (и шире, Центральной Азии); и *в-третьих*, предпринимается попытка выявления некоторых общностей и различий раги и макама путем сопоставительного музыковедческого анализа основ их музыкально-поэтического строения и традиционного исполнительства.

В целом для данной работы основополагающими явились труды музыковедов и востоковедов Б. Асафьева, В. Бартольда, Е.Э. Бертельса, И. Брагинского, В. Бобровского, И. Конрада, Е. Назайкинского, Т. Вызго, Ф.М. Кароматова, И. Раджабова и др. Критическое осмысление получили также работы музыковедов - В. Бхаткханде, А. Даниелу, Ч. Дева, Н. Джаразбой, Р. Шанкара, Устада Амира Хана, Кази Захур-ул-Хака, Тхакура Навваба Али Хана и др. на языках урду, хинди и английском.

И, наконец, необходимо оговорить некоторые моменты терминологического порядка. При освещении исторических процессов эпохи средневековья в работе часто используется термин "Аджам", "аджамский" - عجمی. В него мы вкладываем то значение этого термина, которое приводится в арабо-, персидско-, таджикских словарях, т.е. "неараб"; "неарабские народы"; "говорящий на таджикско-персидском языке"; "территории таджикско-персидских государств" (6.01; 6.02; 6.03). Следовательно, не совсем правильно было бы идентифицировать определения "аджамские народы" и "иранские народы". К аджамским можно причислить и другие народы, жившие на территории средневековых государств, где официальным языком являлся таджикско-персидский, а не только те, которые входят в иранскую группу языков. В данном случае, использование нами термина

аджамский оправдывается следующими причинами. *Во-первых*, в средневековых письменных источниках именно этим термином определялась культура неарабских народов, населявших мусульманские государства на территории Центральной Азии, Ирана и т.д. *Во-вторых*, все эти народы, связанные в эпоху средневековья "общностью исторических судеб" (4.39.139) были носителями единой музыкальной культуры. Данное обстоятельство не позволяет определять нам эту культуру лишь как таджикскую или др. Наиболее удобен в этом плане охватывающий значение культур всех народов средневековых мусульманских государств термин Аджам.

Вместе с тем, в аспекте нашего исследования, нельзя им заменить "Таджикистан", "таджикский". Использование последних применительно к любым историческим периодам оправдывается тем, что в данной работе музыкальные связи с Индией рассматриваются именно с этого угла зрения, хотя в ходе изложения материала иногда используются и определения "индо-иранский", "индо-среднеазиатский" ("индо-центральноазиатский").

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

ГЛАВА I

К истории индо-таджикских музыкальных связей

В эпоху средневековья в процессы индо-таджикских взаимосвязей вовлекается профессиональная музыка. Особый интерес к индийской музыкальной культуре проявляли, еще в раннем средневековье, представители сасанидской династии (226-651гг.). В музыке иранских народов к тому времени уже имели место традиции, возникшие в результате связей с Индией (2.70). Именно с этим же периодом связывают расцвет культуры, искусства, зарождение высокого профессионализма в музыке, появление циклических произведений и универсальной системы в музыке - хусравоният, авторство которой приписывают выдающемуся Борбаду, прославленному и воспетому впоследствии многими поэтами Востока. С его творчеством связывают определенную роль в истории становления профессионализма в музыке иранских народов. Теперь уже общепринятой стала мысль о том, что Борбад "оказал громадное влияние на сасанидскую музыку, которая явилась главным источником арабской и персидской музыки времен ислама и которая, вероятно, оставила следы вплоть до нашего времени в исламском Востоке" (4.09.276) и, несмотря на достаточную развитость музыкальной культуры, степень влияния индийской культуры на Иран и Среднюю Азию была так высока, что правители-сасаниды считали за честь иметь при своих дворах индийских музыкантов. Историк Саалиби (961-

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

1038гг.) сообщает следующее: "Бахрам Гур привез из Индии 400 музыкантов, чтецов, танцоров... и поместил их в своем дворце..." (7.06.32). Как утверждает иранский ученый Эхсон Табари, в обогащении духовной платформы иранских народов значительна роль индийского начала. И более того, "влияние индийского мышления на духовную жизнь Ирана не меньше греческого, даже в несколько раз больше" (2.70.21).

В индийской классической музыке уже существовала сложная система раги, о которой впервые упоминает автор VII в. Матанга в своем трактате "Брихаддеша": "Мы объясним, что представляет собой система (подчеркнуто нами - Ф.А.) раг, о которой ничего не сказано у Бхараты¹ и других знатоков музыки..." и далее "...Особая композиция звуков, украшенная мелодическими движениями свар², возбуждающая сознание людей, есть рага" (2.52.132). Развитая индийская музыкальная система с уже сложившимися канонами не могла не заинтересовать, не привлечь внимания среднеазиатских музыкантов. Сасанидские музыканты вполне могли синтезировать в своем творчестве среднеазиатские и индийские музыкальные традиции. Вероятно, при создании системы хусравони и одноименного цикла, индийская система имела определенное значение. В наши дни, когда нет возможности непосредственно услышать музыку хусравоният и, следовательно, детально проанализировать ее и сравнить с рагами, мы воспользуемся данными письменных и других косвенных источников, хотя

¹. Бхарата - автор раннего трактата по музыке Индии "Гиталанкара".

². Свара - звук, индийский музыкальный термин.

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

подобное сравнение неизбежно будет иметь приблизительный, внешний характер.

Музыкальная система хусравони была создана Борбадом в русле главенствующего в тот период художественного канона, определяемого в современной науке как "ирано-сасанидский" (определение Л.И. Ремпелья)(2.60.163). Связывая свою основную идею с культом "царя царей", канон базировался на космологической и мифологической позициях, исключая, при этом, реалистическую экспрессию, подавляя ее, стирая всякое выражение личных чувств, состояний и эмоций (2.60.163). Система хусравони становится универсальной среди музыкантов-профессионалов сасанидской эпохи. Как циклическое произведение "Хусравоният" состояло из семи частей (известны инструментальный и вокальный ("Хафт суруд") варианты его исполнения). Части его объединялись в цикл не по принципу единого сквозного развития с монообразом, а как подчиняющиеся единой системе, традиционным канонам. Содержание частей могло быть различным, обычно оно связывалось с воспеванием красоты природы, восхвалением богов, правителей, а также с традиционными праздниками. Названия составных частей определялись их содержанием. Заметим, что в данной системе еще не было принципа именования произведения одноименным ладом, как это будет иметь место впоследствии в макамах. В индийской же музыке и поныне немало раг, названия которых не определяются основным ладом (например, Васант, Малхар, Мегха и др.). И, если учесть то, что Хусравоният предшествует макамам, следует отметить, что, наряду с индийскими рагами, это единственная форма (среди сформировавшихся позже макамов, мугамов, макамов, и пр.), где названия не определяются основным ладом.

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

Вероятно, это дает повод говорить об аналогичности типов музыкального мышления данных народов на уровне профессиональной музыки уже в эпоху раннего средневековья. Логично, по-видимому, расценивать их как первичную форму системы макамата вообще.

Обнаруживается и другая родственная связь Хусравоният с рагами. Она касается роли поэтического текста в них. В хусравоният сначала использовались прозаические отрывки, а позже (к VIII веку) были введены "равашин" - своего рода песни без слов, при исполнении которых музыканту-исполнителю необходимо было владение мастерством импровизирования. Равашин были настолько сложны, что выбор вокального или инструментального исполнения оставался за самим исполнителем. По-видимому, именно это свидетельствует Саалиби, а также данные известного музыкального теоретика Ибн Зайлы (X-XI вв.), который пишет в своей книге "Китаб-л-кафи фи-л-мусика" ("Полная книга о музыке") о том, что равашин можно исполнить на каком-либо музыкальном инструменте, либо *спеть* (подчеркнуто нами - Ф.А.) голосом, без слов" (4.32.15). В индийских рагах также используются отрывки санскритских текстов, а в процессе развития раги включается и сарагама¹.

Замена текста на сарагама (пение со словами, не имеющими определенного содержания) возникает логически из сущности самой раги. Активно-импровизационный характер музыкальной ткани не позволяет использование текста определенного содержания. Сарагама, фактически, используется в качестве вокализа, что облегчает

¹. Сарагама - использование в пении названия нот без соблюдения их звуковысотности.

исполнение сложных пассажей, именуемых аланкара¹, которыми наполнена ткань раги.

Какими причинами было обусловлено введение равашин в хусравоният, сказать трудно. Но вполне вероятно, что музыкальная ткань хусравоният в той же мере, как и индийские раги, была импровизационна и насыщена сложными мелодическими украшениями. Несомненно и то, что хусравоният представляли собой достаточно развитую музыкальную форму, исполнительские традиции которой были близки индийским.

В *хусравоният* было канонизировано количество частей и было их 7. Чем это обусловлено? Возможно, конечно, определенными эстетическими идеалами, космологическими воззрениями на музыку. Но² не исключено, что и количеством основных "персидских" ладов? Тогда, вероятно, каждая часть *хусравоният* должна была исполняться в определенном, ином, новом ладу. В то же время в одном ладу сочинялось множества произведений. Это тоже напоминает музыкальную систему Индии, где благодаря импровизационной природе самой музыки, каноническому типу мышления, на основе одного *тхатх*² можно было сочинить сотни раг. Ключом к объяснению данного вопроса послужило бы знание ладовой основы, процесса ладообразования и ладовой организации. Но, к сожалению, это может быть навсегда останется для нас нераскрытой тайной.

В отношении же ладов иранской музыки интересно замечание Г. Фармера о том, что наличие

1. Аланкара - букв. украшение, в индийской музыкальной терминологии - мелизматика.

2. Тхатх - индийский музыкальный термин, лад, ладовый звукоряд.

семи основных ладов в музыке Ирана "напоминает содержащееся в "Рамаяне" указание на то, что в это время и индийские музыканты знали только семь джати"(2.22.30). Однако прямое заимствование Борбадом индийских ладов сомнительно, так как к тому времени иранская музыка уже базировалась на богатой ладовой основе. В современном музыковедении существуют и другие мнения, в частности о том, что становлению семиступенных ладов в индийской музыке способствовало и иранское влияние(5.03.3). Древнеиндийские же лады (шиваитской школы - Ф.А.) были пентатоничными. Мотивируется это тем, что шиваитская философия, которая явилась идеологической базой древнеиндийской музыкальной системы, придавала огромное значение цифре пять, как символу жизни.

Подытоживая, отметим, что народам Индии и Средней Азии уже в древности была присуща общность типов художественного мышления. Но теперь мы не можем более конкретизировать для себя сугубо музыкальные процессы этой общности, поскольку от "живой" музыки тех времен дошли до нас лишь отголоски ее в "материализованных" образцах ваяния и лепки. Суммируя наличествующие в них сведения, можно твердо говорить о том общем фундаменте, на котором позже была воздвигнута целая "башня" - исторический путь взаимосвязей Индии и народов Аджамы. Именно это начало способствовало в эпоху зрелого, а впоследствии позднего средневековья достижению между Индией и Аджамом *синтеза*, образовав на его основе собственные традиции, выработав свои научные концепции. И это прослеживается не только в музыке, а в гораздо более широком поле, в научной мысли, идеологии вообще. К. Маркс, определяя основу средневековой восточной

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

философии, выделяет наряду с "персидским дуализмом" и индийскую философию. Для многих индийских памятников художественного творчества вторым языком становится фарси-дари, т.е. классический таджикский. Особенной же активизации взаимосвязей Индии и народов Аджамы способствовали социально-политические условия, приведшие к образованию в XIII в. на севере Индии государства во главе с мусульманами¹.

С первых дней образования мусульманского государства перед правителями все острее стоял вопрос укрепления и централизации своей государственности. Особую важность при этом обретала идеология, возникла необходимость в создании общих форм духовной деятельности, единой культуры, общих традиций. Осознавая все эти проблемы, многие правители покровительствовали поэтам, ученым, музыкантам, привлекая их ко дворам². Это имело немаловажное значение в ходе данного процесса. Положительно повлияло и наличие в тот период единого государственного

¹ . Известно, что в течение 998-1030 гг. Индия подвергалась неоднократным набегам со стороны Махмуда Газнави. А с 1206 г., с приходом к власти Кутбиддина Айбека образовалось государство, известное в истории под названием Делийский султанат. Следующим государственным образованием мусульман в Индии становится так называемая империя Великих Моголов (или Бабуридов), чье господство в Индии длилось около двухсот лет. Первым ее правителем был тимурид Бабур (1526 г.).

² Это явление подчеркивается почти всеми исследователями эпохи Делийского султаната, в частности, "Ала-уд-дин старался укрепить свой султанат не только мечом и реформами. Не меньшее значение он придавал и культурным преобразованиям... живо интересовался литературой, музыкой" (2.72.14; а также 2.09; 2.10; 2.05; 2.06)

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

языка - персидско-таджикского, объединявшего в эпоху средневековья два этих региона. Своего рода толчком послужило и самое наложение двух различных культур, что также способствовало ускорению процесса синтеза.

В музыкальном искусстве, в силу его специфических особенностей, данный процесс сопровождался наиболее быстрыми переменами, увенчавшимися возникновением нового самостоятельного стиля в музыке - хиндустани, с его собственными жанрами, формами, исполнительскими школами, а впоследствии традициями. Новое в индийской музыке было создано на основе двух музыкальных культур, на базе их глубокого осмысления, их органического синтеза. Поэтому музыкальная традиция хиндустани процветает на протяжении вот уже более шести веков. Сущностно-концептуальное значение синтеза индо-аджамского музыкального искусства активно реализовывалось в практике исполнителей, а позднее, приняв форму научного толкования, выработала свои собственные научные суждения, концепции.

Развитие процесса сближения культур происходило в двух направлениях: практическом и научно-теоретическом; в музыкальной практике происходило нечто многослойное: появление синтетических форм и жанров, их модификация, преобразование, обогащение; новые приемы, иная мелизматика, своеобразная манера исполнения и, наконец, образование традиции; миграция музыкальных инструментов. К периоду позднего средневековья процесс взаимодействия отчетливо проявляется и в науке, становится традиционным написание трактатов, содержащих в равной степени вопросы индийской и аджамской музыки. "В эпоху Бабуридов появляется ряд специальных трактатов

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

по теории музыки... Их примечательная особенность - сравнение и сопоставление двух основных систем музыкальных культур Индии и Средней Азии: раги и макама" (4.14.116). Последнее, однако, не случайно, т.к. системы раги и макама, находящиеся в центре музыкальных культур средневековой Индии и Средней Азии, явились теми ведущими системами, которые наиболее полно отражали направленности музыкально-теоретического, музыкально-эстетического и музыкально-практического мышления данных народов. Поэтому провозмерно определить появление подобных письменных источников как некую тенденцию, порожденную синтезом музыки Индии и аджамского мира, влившуюся в целую традицию. Становление ее происходило в течение нескольких столетий и наиболее активизировалось в эпоху Бабуридов. На сегодняшний день эта традиция исчисляется десятками трактатов (5.39; 5.40; 5.42). В средневековой науке о музыке они образовали самостоятельную ветвь, ибо они характеризуются особенностями, отличающими их от трактатов ученых-энциклопедистов, которые причисляются к естественно-научной направленности.

Безусловно, столь большому взлету трактописания способствовали явления, связанные с историческим процессом, идеологической платформой эпохи и, конечно же, переменами в музыкальной культуре. Удивительно полно собраны эти особенности в творчестве персоязычного поэта Индии, музыканта - Амира Хусрава Дехлави, жившего во второй половине XIII - первой четверти XIV вв. Его творчество явилось прямой предпосылкой к тому новому, что появилось в музыкальной культуре Индии, начиная с XII в. и к той традиции трактописания, которая возникла уже на основе

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

органического синтеза музыки Индии и народов Аджамы в эпоху позднего средневековья.

Многогранность фигуры Амира Хусрава общепризнана. Большое количество исследований посвящено его философским, этическим и эстетическим взглядам (2.10; 2.67; 5.38). Нельзя сказать подобное относительно его музыкальной деятельности. В отечественном музыковедении нам не известны специальные исследования по творчеству Амира Хусрава - музыканта. Сведения о его музыкальной деятельности ограничиваются лишь упоминанием о ней в работах, посвященных его поэтическому наследию (2.10; 4.01; 2.63; 2.02). Как уже нами отмечалось, из числа работ зарубежных авторов, нам стали доступными целиком посвященный Амиру Хусраву сборник статей "Амир Хусрав и музыка" на урду (5.33) и монография профессора К. Фатими *Amir Chusro's contribution to indo-muslim tradition* ("Вклад Амира Хусрава в индо-мусульманскую традицию") (5.08). В них же прослеживаются противоречивые суждения о значимости музыкальной деятельности Амира Хусрава вообще. Профессор К. Фатими, например, ограничивает его "нововведения" каввали, тарана, кхайялом. Однако большинство ученых утверждают иную точку зрения, согласно которой вклад Амира Хусрава в индийскую музыку гораздо весомее. (5.41; 5.36; 5.45).

В уточнении этих проблем, в углублении изучения музыкально-теоретических, музыкально-эстетических воззрений Амира Хусрава, наряду с исторической хроникой, трактатами по музыке, главными источниками служат его собственные сочинения. Сведения о музыке его эпохи, об инструментах, о музыкальных жанрах, об особенностях музыкальных традиций, об известных

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

мастерах - певцах и инструменталистах рассыпаны в его диванах, "Хамсе" и отдельных его поэмах. Своего рода трактатом по музыке является раздел о музыке *در اشعاب اصول و فروع موسیقی*

("Об основных и производных принципах в музыке"), помещенный во втором трактате - Рисалаи санийа, его энциклопедического труда *اعجاز خسرو* (5.34).

В современных работах, посвященных творчеству Амира Хусрава часто говорится о том, что поэт не изложил нам в цельной и законченной форме своей концепции по музыке, не оставил о ней специального труда. Однако при внимательном изучении его поэтических творений обнаруживается глубокое знание им теоретических основ музыкальной науки, особенностей музыкальных традиций, систем ладообразования индийской и аджамской музыки. Известно также и его собственное признание о том, что он был в равной степени совершенен - "комил" в поэзии и в музыке:

*"Посуhash додам, ки ман бахри ду маъни комилам,
Хардуро санчида бар вазне, ки он дар х(е)ар бувад,
Назмро кардам се дафтар ба тахрир омади,
Илми мусики се дафтар буда, ар бовар бувад"*

Автор XVII в. Дарвеш Али Чанги, ссылаясь на авторитет Амира Хусрава, также приводит данное признание в своем трактате.

Значение и вклад Амира Хусрава в музыку Индии признается всеми авторами средневековых источников. При этом зачастую конкретно указывается и на его нововведения. Например, Мирзо Факируллох в своем "Рага Дарпан" (XVII в.) приводит

¹ Согласно М. Бакоеву данный отрывок помещен в предисловии его третьего дивана "Гуррат-ул-камол" (2.10.94)

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

названия сочиненных Амиром Хусравом раг, дает их индийский и "персидский" оригиналы. Отдельные средневековые ученые считают необходимым изложить взгляды Амира Хусрава на музыку, подчеркивая степень их значимости в истории музыки (5.45). Эти факты свидетельствуют о том, что даже в эпоху позднего средневековья широко бытовали произведения поэта-музыканта. А в наше время ему по праву приписываются "нововведения, которым не было подобного вот уже в течение 600 лет!" (2.55.257).

Вполне ясно, что деятельность музыканта Амира Хусрава в какой-то мере соотносится с его философскими, социально-этическими, эстетическими воззрениями. Поэтому при определении музыкально-теоретической и музыкально-эстетической концепции Амира Хусрава, на наш взгляд, необходимо учесть и другие отрасли его деятельности и воспользоваться ими. Основу его воззрений определила обстановка социально-политического характера. Постоянные распри между местными индусами и мусульманскими пришельцами сопровождали первые годы существования государства Делийского султаната. Эта проблема особенно глубоко волновала Амира Хусрава и наложила яркий отпечаток на все его творчество. Он призывает к веротерпимости (поэма "Дувалрони и Хизрхон"). Ею он определяет и свою жизненную позицию. Интересно, что даже в религии он сторонник такой формы ислама (суфийской, ордена Чистия), которая "защищает идеи и практику, более близкие к индуизму" (2.05.207). Зависимость решения этого вопроса он связывает со степенью образованности человека, с его интеллектом. Воспевая разум в человеке и вкладывая это значение в суфийский "инсани камил", связывает с ним свою этическую концепцию (2.72).

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

Эти исходные идейные позиции легли в основу его музыкальной деятельности. Будучи сведущим в индийской и аджамской музыке, Амир Хусрав преследует цель создания произведений общих для индусов и мусульман. Этой "сверхзадаче" музыканта больше всего отвечала музыкальная практика, во-первых, своей общедоступностью, во-вторых, возможностью скорейшей реализации идей и опытов, нежели музыкальная наука с ее абстрактными научными концепциями, малодоступными простому человеку. Вероятно, это одна из причин практического характера его музыкальной деятельности. Его "нововведения" в так называемую "практическую теорию" прежде всего коснулись простых, имеющих широкое бытование среди народа, жанров и форм музыки. Интересна в этом плане сама оценка значения Амира Хусрава в индийской музыке: "Он был... выдающимся музыкантом, внесшим в индийскую музыку много нового... больше всего он был известен в Индии своими *песнями*, написанными на обычном разговорном (везде подчеркнуто нами-Ф.А.) языке. Эти песни поют и теперь... Я не знаю другого такого примера, чтобы песни, написанные шестьсот лет назад, сохранили до сих пор популярность и любовь народа и исполнялись без всякого изменения текста"(2.55.257).

Одним из подобных простых песенных жанров явилась тарана. Ныне этот жанр имеет место в музыке многих народов Востока. В таджикской музыке во все времена ее исторического пути, связанного с тарана, данный жанр характеризуется как легкий песенный, отличающийся своей демократичностью, доступностью. В стиле хиндустани ныне под тарана понимается легкий песенный жанр, используемый наряду с текстами таджикского происхождения и болы (слогосочетания, применяе-

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

мые в практике табы). Известный исполнитель индийских раг Устад Амир Хан пишет, что использование бол в пении во времена Амира Хусрава было характерно для юга Индии, но "не было понятно жителям северной Индии... Язык двора был фарси, который считался официальным в слоях интеллигенции"(5.36.102). Следовательно, Амир Хусрав, взяв за основу песенный жанр народов Аджамы, "индиизирует" его посредством использования характерных черт южноиндийского пения.

При оценке творчества Амира Хусрава важно учитывать его исходную позицию, связанную со стремлением к синкретизации. Игнорирование же этого приводит к некоторой крайности суждений, о которой говорилось нами выше. Исследователь К. Фатими, отрицая точку зрения о создании Амиром Хусравом музыкальных инструментов ситар и табла, приводит множество фактов о существовании и бытовании еще в искусстве гандхар ситарообразных и таблообразных музыкальных инструментов, тогда как наличие подобных (но не аналогичных!) инструментов закономерно не только для древних индусов, но и для предков других народов Востока. Думается, что в связи с деятельностью Амира Хусрава нужно говорить о совершенствовании этих инструментов, а также об обеспечении ситару и табле главенства, ведущей роли в исполнительской практике стиля хиндустани, в чем, вероятно, немаловажное значение имело и собственное исполнительское мастерство. Следовательно, отчасти правомерно, что создание современных видов данных инструментов приписывается Амиру Хусраву. Ведь известно также, что многие штрихи, приемы звукоизвлечения на этих инструментах имеют место только лишь в стиле хиндустани, а, значит, они

получили практическое применение лишь после XIII в. - эпохи Амира Хусрава.

Стремление к более глубокой степени синкретизации с целью обеспечения большего миропонимания между индусами и мусульманами приводит Амира Хусрава к основе основ их музыки - раге и макому. Исследователями обычно приводится следующий перечень раг Амира Хусрава: Мачир, Сазгари, Йаман, Ушшок, Мувафик, Газон, Фаргана, Зилаф, Сарпарда, Бохарз, Фирдуст, Зангула (5.45). Тут же даются их составные исходные - индийский и аджамский оригиналы. Так, Мачир создана на основе индийской Гара и одной "персидской", Сазгари - индийских Пурви, Гора, Гункали и одной "персидской", Йаман - индийской раги Хиндул и "персидской" Наво; Мувафик - индийской Тоди, Малсари и "персидских" Дугох, Хусайни; Ганам - на основе видоизмененного Пурви; Зилаф - индийских Катх и "персидской" Шахназ; Фаргана - индийских Гункали и Гора, Сарпарда - индийских Саранг, Билавал и "персидской" Рост; Бохарз - индийской раги Дешкар и одной "персидской"; Санам - индийских Канра, Гори, Пурви и одной "персидской"; Фирдуст - индийских Канра, Гори, Пурви и одной "аджамской"; Зангула на основе Гарда ба гул, Банг, Ирок. В аспекте его позиций опять же следует говорить не только о сближении жанров раги и макома, сколько о совмещении им целых систем и признании их общих генетических основ, идейно-эстетической, музыкально-теоретической платформы и, наконец, идентичности музыкального мышления, сходстве музыкальных традиций данных народов. Однако есть мнения, опровергающие принадлежность этих раг Амиру Хусраву. Они мотивируются опять же тем, что Амир Хусрав, якобы нигде прямо не указывает на сочиненные им самим

раги. Однако обращаясь к поэме "Кирон-ус-саъдайн" и разделу о музыке труда "Эъчази Хусрави", можно найти ценные сведения о некоторых сочиненных им рагах. В частности, в следующем отрывке из поэмы "Кирон-ус-саъдайн" описан непосредственный процесс синкретизации, в результате чего появились раги Бохарз и Фаргана:

| | |
|----------------------------|------------------------------|
| برده کتبا گشت به وجه حسن | گر به حسینی طرفی رود زن |
| گاه شده چون در بریشم سبک | گاه برآورد نوا بوسبک |
| تنگ شده عرصه نهار وندرا | گاه غلط انداز هنرمندرا |
| در زده در پرده عشاق چنگ | گاه به بر چنگ چو معشوق تنگ |
| نای فغان کرده به راه عراق | گاه چو دل سوختگان فراق |
| پافته در عرصه باخروز راه | گاه به نغمات ترانوده گاه |
| دوست بگشت ارچه مخالف نواخت | گاه از مخالف که نوازنده ساخت |
| داده به فرغانه فراغ تمام | گاه فراغ دم نابی به کام |

*"Направил рудист свой взор на Хусайни,
Постигнув этот лад в стиле Хасана
То падает свой голос напев Бусалик,
Преображаясь вдруг в тонкую нить.
Заманивая даже самого мастера
Нихованд требует широты дыхания.*

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

И, наполняясь все грустными мотивами,
Души своей покой находит лишь в Бохарзе.
Вдохновенный чанг подобно возлюбленной
Заставляет все больше тянуться к Ушшок.
Словно от разлуки измученное сердце
Стонет най в ладу Ирок.
То различное, что создается творцом
Воедино сливается, в одно,
А в истерзанную душу и дыхание ная
Удалось Фаргане влить собою покой..
И плектру Зангара ни тут и ни там
Нет места. Одно лишь под силу - стон...¹

Здесь же, в поэме "Кирон-ус-саъдайн" есть прямые указания на совмещение им раг и макомов:

زمره سازگری و عراق
کرده به گشایگ عراق انداق

"Замзама, Сазгари и Ирок
Объединил с Гулбанг тот же Ирок"

(5.45.3)

Можно полагать, что поэма "Кирон-ус-саъдайн" - наиболее значительный и подробный источник в вопросе о рагах Амира Хусрава. К сожалению, малодоступность этой поэмы не позволяет нам сейчас осветить ее полностью.

О своей компетентности в вопросах ладов Амир Хусрав говорит и в разделе о музыке труда "Эъчази Хусрави" (5.34.275-291).

Несколько подробнее о данном разделе. Он скромно определен автором как раздел حرف (харф).

¹ Здесь и далее везде перевод наш - Ф. А.

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

но не трактат (рисала), хотя, на наш взгляд и по его значимости, вполне можно и следует определить его как трактат по музыке. При этом сразу оговорим, что в панораме других трактатов, уже известных к XIII-XIV вв., данный выглядит несколько необычным: иная структура, иной стиль изложения и ряд других особенностей. Для почерка же самого Амира Хусрава он как раз типичен и созвучен с его исходными идейными позициями. Прежде всего это проявляется в практической направленности трактата. Автор ясно пишет об этом в кратком обращении своего раздела о музыке. Так, в начале: (с.275) *هدات این همه حرف نسبت موسیقی*

علم موسیقی

("Все излагаемое здесь относится к музыке"¹), но не т.е. науке музыки. И в конце (с.291):

در حق هر که اهل طرب بود... در حق هر که انگشت را کار فرماید....

("В отношении всякого, кто занимается исполнением... .., всякого, кто имеет отношение к духовным (эстетическим) богатствам... обязан следовать правилам (закон) этой науки и это правило (закон) исполнения").

Круг вопросов, затрагиваемых в трактате достаточно широк: ладовая основа "персидской" и индийской музыки, особенности ладообразования,

¹ Эта и все дальнейшее ссылки на литографическое издание (5.34)

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

разноуровневые категории лада, принципы их соотношений, синкретизация на уровне ритма, критерии профессионализма исполнительства, формы и жанры музыки Индии и народов Аджамы, популярные музыкальные инструменты, способы их совершенствования, "известные мастера", "непревзойденные" исполнители эпохи, минимум знаний и навыков, необходимых исполнителю, каноны рага- и макамавторчества и др. Интересно, что, говоря о сугубо музыкальных вопросах, явлениях, Амир Хусрав не пользуется звукорядными схемами или вычитыванием величины интервалов посредством чисел, что было характерно трактатам ученых энциклопедистов или представителям "школы систематиков"¹, а все излагает прозаическим текстом, резюмирует поэтическими вставками; например, процесс ладообразования описан им следующим образом (с.287): ...

شعبه های بهم بافته را چون باد صبا یکی را از یکی بی آسیب جدا کرده
شجه را از باز بهم پیوسته ...

(*"... сплетенные... подобно утреннему ветерку... шужба уделить без урона одну от другой... и опять сумеет соединить их в букет"...*).

Вопросов происхождения музыки и ее компонентов автор касается постольку, поскольку они находятся в центре внимания профессионального музыканта-исполнителя. Сквозь текст трактата "проглядываются" те нормативы, которые главенствовали в исполнительской практике, в традициях того времени, являлись критерием профессионализма, характеризовали особенности типа исполнительского мышления. Например,

¹ . Определение Г. Фармера

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

налицо устойчивая каноничность. Не вдаваясь в подробности, Амир Хусрав лишь указывает на тот минимум знаний, весьма вероятно, совпадающих с основными канонами, который необходим был исполнителю (с.287):

دوازدهم ازیشم بر شش و هفتی فراموش...

(*"почему усূল состоит из четырех, а парда из двенадцати, абрешим из шести, а остальные производные..."*).

و خفیف را بر کدام وزن سبک کند که ثقیل گردد، مخالف را بر
چه طریق سازند که راست آید...

(*"усूल сакиля каким образом можно превратить в хафиф, и наоборот; различное так исполнить, чтобы соответствовало друг с другом"*¹ и далее о ладах (с.288):
بوسنیك و نوا که مشانه یکدیگرند برده فردو:
از چه برینید گرفت که یکی را از دیگری نتوان ساخت و رهروی و حسینی
که همسایه اند میان ایشان چه پیدا نباید کرد که از یکدیگر جدا شوند و
نہاوند را که بیشتر آهنگ عشاق بر است از دل چگونه برارند که در جان
فرود آید...

(*"Бусалик и Наво, которые аналогичны, каким образом должны быть исполнены, чтобы различить их парда, Рахови и Хусайни, находящиеся в соседстве друг с другом, как нужно трактовать, чтобы разделить их, как спеть Нихованд, на основе которого преимущественно*

¹ Допустим и другой вариант перевода второй части этой цитаты, подсказанный нам музыковедом А. Джумаевым: "каким образом исполнить Мухадиф, чтобы по-иному Рост"

исполняется мелодия Ушшок, чтобы не оставила в покое сердца...").

Таким образом, автор излагает нормативную установку музыкального исполнительства своей эпохи, согласно которым исполнитель, вооруженный теоретическими знаниями, прекрасно разбирался в вопросах лада, ритма и пр. В этом, безусловно, большая ценность его труда. Вместе с тем, из этого становится ясным компетентность самого Амира Хусрава в музыкальном исполнительстве. Правда, в тексте трактата есть и ряд собственных "признаний" по этому поводу.

Вопросу лада в трактате уделено большое внимание и это понятно, поскольку категория лада находилась в центре всей музыкальной системы и в какой-то мере символизировала ее. А в аспекте исполнительства лад обретал и значение основного канона. Максимальное раскрытие потенциалов первичной лада-формы явилось критерием высокого профессионализма, мастерства, что не теряет своего значения и поныне. Интересно, что в "ладовом" лексиконе Амира Хусрава отсутствуют арабские термины "шадд", "давр" - синонимы последующего термина "маком". Он пользуется словами "парда" (основные ладовые звукоряды), "абрешим" (вторичные ладовые ячейки, синоним "шуъба"), "бонг" (мелодии, характеризующие тот или иной лад). В терминологии заметна тяга к образным уподоблениям категорий музыкальной науки, подчеркиванию их "утонченности", "изящества", правильное понимание которых удается лишь при достаточной степени осведомленности и более, образovanности. Например, термин "абрешим" используется им в трех значениях:

1) ладовая категория

2) струна музыкального инструмента

3) обыкновенная нитка.

Определяя ладовую категорию, Амир Хусрав словно подчеркивает ее мельчайшие, "тончайшие" нюансы, еле поддающиеся восприятию. Вместе с тем, нельзя все сводить лишь к личным склонностям Амира Хусрава к образным уподоблениям, т.к. "абрешим" он ставит в один ряд вслед за "парда" и указывает им на конкретную ладовую категорию, синонимом которого может выступать "шуъба", вспомним ... پرده بر دوازده ابريشم بر شش و باقى فروغت...

("парда всего двенадцать, абрешим - шесть, а остальные производные...").

Реже "абрешим" используется как струна музыкального инструмента. В этом значении Амир Хусрав чаще применяет прочно закрепившийся в таджикской, афганской, персидской, пакистанской, североиндийской музыке таджикско-персидское слово "тар". В связи с этим можно заметить, что Амир Хусрав отдает предпочтение не арабским, а таджикско-персидским терминам.

Гораздо строже требования к самим исполнителям-музыкантам. Например, критерием профессионализма он считает - умение по грифу инструмента определить шкалу, структуру ладовых звукорядных ячеек (с.287):

دقايق اين علم بارک چنان وضع شد
که از ورق سفيد رباب و جدول رود ابريشم نانوشته ميتوان خواند

("правила этой изящной науки.... сложились так, что абрешим (лад, точнее его тончайшие нюансы - Ф.А.) следует уметь прочитать (скорее постичь - Ф.А.), не написав его через чистый гриф

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

рубаба или руда"). Этим замечанием Амира Хусрава констатируется факт о том, что в русле профессиональных музыкальных традиций Востока инструмент становится не только предметом, посредством и с помощью которого исполнитель самовыражается или поддерживает свое пение, а превращается в нечто более существенное. А в его конструкции уже закладываются "намекы" на принципы ладо-структурной организации музыки того или иного народа. Оно позволяет понимать и статус профессионального исполнителя его времени, которому характерен канонический тип художественного мышления. Если в конструкции инструмента обозначались контуры звукорядных структур, то превращение их в лад входило в задачу исполнителя. В русле подобных организаций музыки у исполнителя вырабатывается особое чувство ладовости. Так, лад в контексте макамата становится той категорией, которая образует "музыкальную ипостась" того абстрагированно-обобщенного философско-эстетического начала, который содержится в каждом макоме (раге, мугаме....). Вероятно этот момент более всего способствовал обеспечению ладу центрального места во всей музыкально-теоретической системе стран Ближнего и Среднего Востока. Максимальная реализация потенциалов лада возможна была лишь в пределах полномочий первичных данных - канонов. При этом музыкальный инструмент своей конструкцией, главным образом, особенностями грифа, настройкой, также в какой-то мере отражал их. Наличие так называемого, канонического типа мышления позволяло музыканту-исполнителю логически озвучить и, в определенной степени, раскрыть ладовый заряд через первооснову, которой всегда характерна некоторая "недосказанность", подразумевающая свое дораз-

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

вние. И хотя трактат в какой-то мере адресован начинающему исполнителю, его жанр нельзя определить как "Практическое руководство...". Скорее, это трактат о музыкально-исполнительском искусстве, к которому должен быть причастен каждый профессиональный музыкант (вспомним: "...

در حق هر که انگشت را کار فرماید.... هر که اهل طرب بود...

("... в отношении всякого, кто занимается исполнительством... всякого, кто причастен к исполнительству...") и далее "...این شرط مطرب بیست..."

("Это закон исполнительства")¹.

Итак, согласно Амиру Хусраву музыкант-исполнитель (мутриб) - интеллектуал, обладающий тонкой интуицией, широкой эрудицией, глубокими знаниями, богатством творческой фантазии. Из текста трактата можно предположить, что именно таким представляется Амиру Хусраву суфийский ("совершенный человек"), соответствующий в исполнительстве انسان کامل انسان کامل کماله الزمان ("совершенство эпохи"). Некоторые его черты он видит в искусстве иранских музыкантов доисламской эпохи. Поэтому, упоминая Накисо и Борбада, Амир Хусрав "призывает" музыкантов своего времени к усовершенствованию профессионального уровня с целью "...достижения высот мастерства исполнителей хусравони..." (с.282):

تا مستحق نواخت خسروانی گردند

Несомненно здесь и влияние "волны процветания", возрождения культуры и искусства иранских народов вообще. Особого расцвета достигает в

¹ مطرب - музыкант вообще. Но в контексте данного источника, где речь идет преимущественно об исполнительстве, правомерен, на наш взгляд, более конкретный перевод: музыкант-исполнитель.

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

ту пору персидско-таджикская классическая поэзия. Амир Хусрав, будучи поэтом, не мог не находиться под сильным влиянием этого процесса. В своем творчестве, продолжая традиции персидско-таджикской классической поэзии, он развивает их на новом, индийском поприще. Исследователем М. Бакоевым подчеркивается, что, благодаря Амиру Хусраву почти все формы и жанры персидско-таджикской поэзии проникли в персоязычную поэзию Индии... Его творчество явилось как бы связующей аркой между поэзией Хорасана, Мавераннахра и Индии (2.10.70).

Известно, что идейной платформой для многих классиков таджикской поэзии послужил суфизм. Представителей духовной сферы суфизм привлекал своей символичностью. В условиях мусульманского средневековья он послужил для них не столько действительной основой их миропонимания, сколько средством при изложении ими своих идей, т.е. суфийская "оболочка" давала им возможность излагать свои прогрессивные идеи. В идеологии средневековья значение суфизма настолько весомо, что по мнению крупного исследователя классической таджикской поэзии Е.Э. Бертельса без изучения суфийской литературы получить ясное представление о культурной жизни средневекового мусульманского Востока нельзя: "Почти все крупнейшие авторы мусульманского Востока, за редкими исключениями, так или иначе связаны с суфизмом и без знакомства с этой литературой в полной мере поняты быть не могут" (2.13.54). Амир Хусрав не составляет в этом исключения. Однако для него суфийское учение не было приемлемо целиком. Многие в нем даже противоречило его позициям. Например, самое отношение к музыке. Суфизм не признает воспро-

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

изведения в ней реальной действительности, стремится найти в музыке сверхреальное. Тогда как Амир Хусрав использует музыку для предотвращения реально существовавших неурядиц между индусами и мусульманами. "Ярко выраженную эмоциональность, непосредственную обращенность к сердцу, абстрактность" (2.41.52) музыки суфии подчиняют, главным образом, богослужению. Амир Хусрав же через музыку призывает к веротерпимости (с.287):

جو هندو نوازد عجب رود خویش
بخندد عجب رود بر دست او

"Коль индус ачабруд родни в руки возьмет,
Улыбнется тотчас ему ачабруд".

Проведению политики религиозной терпимости он посвящает все свое творчество, с ней он связывает, в частности, и цель написания своего трактата, поскольку в изучении музыкальной культуры другого народа он видит способ духовного обогащения и нравственного возвышения (с.277):

خواستم تا سرآمدگان این علم را چو موی به مقدار شعور خویش در این
تدقیق از خزانه کار زبردست نواز... ا

("Хотелось, чтобы каждый прославляющий эту изящную науку по мере своей чувствительности изучил из сокровищницы (клада) этого дела (говоря современным языком: перенять богатый практический опыт - Ф.А.) у более развитых...").

Поэт грезил мечтой о создании единой общей культуры и стал очевидцем и, по всей видимости,

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

активным участником начавшегося процесса синтеза индийской и аджамской музыки. Но это был первый этап становления культуры мусульманского государства Индии, поэтому в годы жизни Амира Хусрава можно было говорить о нем лишь на уровне музыкальной практики. Великий мыслитель, чуткий ко времени, ясно ощущал необходимость своей практической-реформаторской деятельности. Думается, этим и объясняется направленность всей его музыкальной деятельности и отсутствие в его трудах конкретных упоминаний о созданных им определенного количества раг, тарана, каввали и пр. (Наверняка они были многочисленны....). Отсюда и столь "необычный" его трактат.

Создание единой культуры он считает целесообразным начать с форм музицирования, через имеющиеся в музыкальных традициях аналогии (с.287): "هندستانيان كنگره زن چه معلوم كنند كه همان عجب رود
بر سرود ايشان دندان سفيد مي كند

("Откуда знать индийским кунгураистам (т.е. исполнителям на музыкальном инструменте кунгура - Ф.А.), что их пению весьма подошел бы тот же ачабруд (вероятно имеется в виду руд - Ф.А.)"

Подобные высказывания по поводу создания единой музыкальной культуры порою превращаются у Амира Хусрава в "призывы", обращенные к предстателям обоих народов (с.290):

رفت آنست کنون همه همستان
در مانش حصم آستين برماند

"Настал тот час, когда все вместе

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

Должны препятствия убрать"

Возможность осуществления своей идеи он связывает прежде всего, с образованностью, мастерством, высоким профессиональным уровнем музыканта. Этой позиции Амира Хусрава родственна суфийская, пытающаяся оценить мастерство через этические категории добра и справедливости (2.41.69). С точкой зрения поэта совпадает и суфийское понимание исполнительского мастерства, осознаваемое как важная художественно-эстетическая проблема (2.41.62). Для Амира Хусрава образцом такого формотворчества становится деятельность "инсани комил". Словом Амир Хусрав берет из суфийского учения то положительное, посредством которого он мог бы реализовать свои гуманистические идеи, то, с чем совпадали его жизненные принципы. Сравнивая, сопоставляя исполнительское искусство музыкантов с мастерством божественной Зухры - "небесной музыкантши", поэт отдает предпочтение своим "земным" собратьям, поскольку их искусство содержит большие возможности к совершенствованию (с.278):

... زهره آسمان بر چندین کمالیست از سه پرده نگزشته و این زهره زمین
دوازده پرده را پرنیان وار... .. بر این زهره اینجا بیست و چهار بار
از هر انگشتی صد هنر نمود...

("Как бы совершенна не была небесная Зухра она не превзошла трех парда... ..земные же музыканты словно острием меча проникли в двенадцать парда... ..из которых создали двадцать четыре..., а затем от каждого... сотни...").

Творческая фантазия инсани комил безгранична. Он способен в рамках устоявшихся норма-

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

тивов весьма разнообразно толковать то или иное произведение (с.280): ... رودزنان مستعید بالا و فرودرا با آن ... همه تصنیفات جایگی بیک بانگ به جایگی چون سرود بیجان زیروم کنند.

("Талантливый рудист "омелодизирует" (досл. огласует - Ф.А.) весьма умело восходящий и нисходящий звукоряд кое-где одним лишь бонгом, а где-то и достаточно сложно и развито...").

За всеми этими замечаниями Амира Хусрава следует понимать ту или иную особенность традиций музыкального профессионализма его времени. Вышеприведенное, в частности, прямо отражает тип исполнителя, наделенного не только художественным, но и аналитическим мышлением, которое приобретает при наличии определенного научно-теоретического багажа. Другими словами, грамотность, степень образованности исполнителя курьезно логическую осмысленность каждого компонента, создаваемой на основе канонов посредством импровизации музыкальной композиции. Научная база, в свою очередь, гарантировала обретение навыков передачи тончайших нюансов образности, глубины философских концепций. Так, достигается эτικο-эстетический эффект исполнения, а музыкант приравнивается к "камолот-ул-замон" - "совершенству эпохи". Мастерству его Амир Хусрав дает поэтическую характеристику (с. 285):

اگر زو بشنود نالیدن زار

کند ناله بر آواز صدا کره

*"При слушании его исполнения
Мелодией заплачет даже гора"*

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

или (с.285):

بنگر که آن فسونگر کامل چه می دهد

که آن چوب همچو آدمیان می کند سخن

*"Посмотри, как искусно в руках музыканта
Человеческим голосом запело дерево"*

Симптоматично, что в трактате, главным образом, речь идет об инструментальном исполнительстве, а не о певческом. Амир Хусрав называет имена музыкантов - "камолот-уз-замон" Амир Шоди, Амир Чанги, Амир Барбати, Амир Нои, Амир Дафи, Хоча Латифи Каввол, "способствовавших развитию этой науки" (букв. "совершивших открытие, внесших новое") (с.291): ... در این علم اختراعات نموده...

Указывает ли это на расцвет инструментальной музыки в ту пору? Возможно да. А еще. Думается не случайно Амир Хусрав определяет музыкальное инструментальное исполнительство как "науку" (см. приведенную выше цитату). Профессиональная музыка Востока, как известно, в эпоху иранского Возрождения достигла новых высот; а именно важнейшего этапа своего развития, связанного с созданием и развитием системы двенадцати макамов. По известным на сегодняшний день науке данным, первые трактаты, упоминающие о данной системе, относятся к концу XII(4.13) - началу XIII в. И эта система, о которой говорится почти во всех трактатах по музыке того времени, всегда объяснялась через тот или иной музыкальный инструмент. Созданные в то время нотации - таблицы, как известно, также были рассчитаны для исполнения на уде. Известный знаток и исследователь макамов

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

И. Раджабов замечает по этому поводу: "без предварительного ознакомления с построением этого музыкального инструмента (уда - Ф.А.) невозможно объяснить данные нотации (Сафиуддина - Ф.А.)" (7.07.59). Так, в эпоху зрелого средневековья, музыкальный инструмент обретает в музыкальной науке значение своего рода циркулятора, которым разъяснялись те или иные явления музыкальной теории. Он же находился в центре аппарата мышления не только музыканта-практика, но и ученого теоретика. Амир Хусрав в своем трактате также говорит о системе двенадцати ладов (парда), поэтому неудивительно, что он максимально сближает сугубо научные категории к искусству исполнительского мастерства. Так, согласно Амиру Хусраву, достижение высокого уровня профессионализма музыкального исполнительства прямо зависит от научно - теоретического фундамента музыканта. В частности, он сам прекрасно разбирался в ладах (с.286):

ما توانیم کز ایریشم بارک چو موی

ذیل در پرده بیگانه به هم پردازیم

*"Мы способны тонкими как волосок ладами
Влить воедино и тень двух различных парда"*

Следовательно, искусство исполнительства фактически и превращалось в науку, поскольку только лишь музыкант-знаток теории мог овладеть тайнами профессионального исполнительского искусства.

Вызывает интерес, что Амир Хусрав, как бы отмечая начавшийся новый этап в развитии профессиональной музыки, словно подчеркивает ее

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

новую идейную платформу, пришедшую на смену доисламского космологизма (с. 277):
...در دانایی این علم
از عرصه سپهر وسیع تر است از این جهت که آن جا نه پرده است و این
جا درازده...

"... Эта наука шире небесной сферы, поскольку там всего девять парда (имеется в виду древнее представление о "деяти слоях" неба - Ф.А.), а здесь двенадцать (система 12-ти парда - Ф.А.)"

Амир Хусрав приветствует развитие в его время доисламских музыкальных традиций. Важными, например, он считает "концерты - состязания", к которым привлекались мастера-музыканты. Эта форма "царских вечеров", согласно Амиру Хусраву стимулировала музыкантов и в определенной мере способствовала развитию профессиональной музыки. Участие же на них "аъчубат-ул-давр" превращала их в уникальные явления его эпохи. Наверняка активным участником их был и сам Амир Хусрав. (Ведь не случайно его считают создателем двух ведущих инструментов стиля хиндустани - ситара и таблы.

В трактате же имеется и ряд собственных признаний по поводу исполнительского мастерства (с. 286):

چنگی که نخست گندم جو کیرد

از بیزش ما دقیقه ای نو کیرد

*"Чанг, начинающий только звучать
В наших руках запоет тот же час"*

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

или с. 288): در پرده راز ما هر که قبری داند

شاید اگر او یا مادر پرده سخن راند

*"Если б кто-то знал столько секретов перда,
Говорить стал бы с нами он через перда."*

Первоначальное развитие инструментальной музыки оправдывает себя и в аспекте индо-аджамского синтеза поскольку в ней, в отличие и от вокальной, отсутствует "преграда", связанная со словом и возникающие в связи с этим последствия.

Пронизывая свой трактат идеей о необходимости взаимопонимания между индусами и мусульманскими пришельцами, Амир Хусрав все же в большей мере затрагивает музыку народов Аджамы, называет в основном музыкантов-выходцев из Мавераннахра, Хорасана. Это скорее связано с целью ознакомления местного населения с традициями и обычаями иранских народов. В своем творчестве Амир Хусрав остается верным своему собственному почерку. Он пользуется терминологией, понятной народу, а не той арабизированной, находившей предпочтение в научном обиходе. Это еще раз свидетельствует о стремлении Амира Хусрава к демократизации музыкального искусства.

При рассмотрении ладов, наряду с рудом, он рекомендует рубаб. Правомерно ли из этого делать вывод о том, что именно руд и рубаб являлись главенствующими в музыкальной практике (а, следовательно, и в науке) той эпохи? Однозначно ответить на эти вопросы нам не представляется возможным сейчас. Но предположения таковы. Существует точка зрения о том, что руд и есть тот же

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

уд (барбат). Тогда становится понятной причина рекомендации этого инструмента. Рубаб, думается, приведен Амиром Хусравом по той причине, что он является самым популярным и почитаемым среди суфиев (уместно вспомнить произведение "Рубаб-наме" Султана Валада - сына Джалолиддина Руми). Рубаб находится среди тех инструментов, которые использовались суфиями на пути постижения всевышнего. Суфизм же оставил глубокий след в творчестве Амира Хусрава.

Вполне вероятно, что не все вопросы его творчества могут быть понятны и изучены, если не учитывать при этом ту или иную позицию суфийского учения, в частности и приписываемый ему жанр каввали. В связи с этим жанром интересна информация пакистанского автора Мушфака Салима Мирза о том, что каввали был широко популярен в орденах Чиштия и Кодирия. В современных условиях Пакистана сама проходит преимущественно, в форме каввали (5.38). Вероятно, Амир Хусрав, будучи членом ордена Чиштия, был активным каввалистом, и, если не создал, то, по крайней мере, во многом развил каввали.

В трактате же отразилась не только идейная платформа средневековой поэзии, но и определенные ее традиции. Например, форма изложения - проза, периодически резюмируемая поэтическими вставками (напомним о наличии такой формы еще в "Гулистане" Саади).

¹. Интересно, что к такому относится и столь прославленный Амиром Хусравом инструмент ситар.

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

Сочетая в своем творчестве музыку и поэзию, Амир Хусрав рассматривает их как неразрывные, взаимообусловленные стороны одного целого:

گر گند مطرب بسی چون حرن و خان هان در سرود
چون سخن نبود همه بی معنی و ابتر بود
بس در این معنی سرودت صاحب صوت و سماع
از برای شعر محتاج سخن پرور بود -

(5.35).

"Не прочь бы мутриб обойтись лишь "хун-хун" или "хан-хан"

*Но без слова, все - сплошное бессмыслие.
Ведь суть слова - мерило для свет и само
Значит тут нужен стих, нужна поэзия."*

Трактат Амира Хусрава является одним из ранних, где музыка рассматривается не в контексте математических наук, а ближе к поэзии. Поэтическое начало присутствует в нем не просто как внешний фактор в типе изложения, а в самом способе толкования того или иного явления, музыкальных категорий и т.п. В частности, несмотря на то, что вопросу о ладах, ладообразованию уделяется особое внимание на протяжении всего трактата, в нем нет каких-либо схем звукорядных ладов, их составных - джинсов и пр. Отличает трактат и то, что он целиком посвящен искусству музыкального исполнительства. Автора интересуют мотивы, образующие причины его функционирования, закономерности, проявляющиеся в нем. Иначе, то, что превращает его в искусство профессиональное, приближенное к науке. По его трактату мы узнаем об уровне требований к исполнителю, об установке

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

музыканта его эпохи. Но все это преподносится автором не в виде строгого изложения научных правил, а посредством прославления искусства музыкантов "царских вечеров" - نوازش یزم آرایان مجلس سلطنت. Амир Хусрав часто прибегает при этом к поэтическому приему образных сравнений, уподоблений.

Подытоживая отметим, что в трактате Амира Хусрава можно заметить особенности, которые определили характер трактатов, появившихся в эпоху позднего средневековья. *Во-первых, все они основывались на явления музыкальных культур Индии и народов Аджамы.* При этом внимание авторов, как правило, акцентировалось на раги и макамы, что, безусловно, не случайно, поскольку система раги и макама, находившиеся, как известно, в центре культур средневековой Индии и Аджамы, одновременно являлись теми ведущими системами, которые наиболее полно отражали направленности музыкально-теоретического, музыкально-эстетического и музыкально-практического мышления этих народов. *Во-вторых, их отличает единый стиль изложения, представляющий прозу с поэтическими резюме.* Это было обусловлено общим процессом сближения и проникновения поэзии в музыку, в результате чего многие традиции поэзии обрели в музыке новую жизнь. *В-третьих, в них наличествуют элементы суфийского учения.* В эпоху средневековья суфизм, фактически, был одной из форм ислама, которая признавала музыку. Согласно суфийскому учению музыка могла сопровождать человека на пути к совершенствованию. Она была обязательным компонентом суфийского ритуала, где была известна как феномен "самаъ" (букв. слушание). В этом контексте человек

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

посредством слушания музыки "очищался". Такая трактовка музыки суфизмом, естественно, привлекала внимание представителей музыкальной сферы. Многие музыканты разворачивали свою деятельность в русле аспектов суфизма. "Они довели свое искусство до виртуозности, создали новые мелодии, изобрели новые музыкальные инструменты и распространили их..." (2.41.62)¹.

В трактатах, как правило в самом начале, автор упоминал о суфийском самае, как бы напоминая о дозволенности музыки и лишь затем приступал к изложению материала. Например, в трактате "Мирьот ул-хаел" автора XVII в. Шерхони Луди видим следующее:

دل وقت سماع موی دلدار برد
جان را به سراپرده دلدار برد
این نغمه چو هر گهی ست مر روح ترا بردارد
خمش به عالم یار برد

(5.44)

*"Тянется самое мое сердце к возлюбленной,
Душа сливается с дыханием возлюбленной,
Эта мелодия та,
Что уводит меня в мир возлюбленной"*

В разделе о музыке труда "Матлаъ-ал-улум ва мачмуа ал-фунун" Вочида Алихона (XIX в.) приводится стихотворение Саади:

¹ Заметим, что данная характеристика прямо-таки соответствовала бы и деятельности Амира Хусрава.

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

بگویم سماع ای برادر که چیست
گر از اوج معنی پروطیر ار
اگر مستمع را بدانم که کیست
فرشته فروماند از سیر ار
قوی تر شود دیوش اندر دماغ
دگر مرد لغواست بازی لاغ

(5.42)

*"Скажу, эй брат, тебе о самое
Коль слушателя его знать буду я.
Это то, что к себе
Ангелов внимания привлек.
Это то, что сделал сильнее, смелее
Человека, его убеждающя."*

Наличие такого рода "обращения" становится почти обязательным. Однако степень причастности самих трактатов к суфизму различна. Порою она ограничивается лишь упоминанием о самое и потому носит несколько формальный характер. В других же случаях суфийскими воззрениями пронизан весь трактат. Тут можно говорить о твердой суфийской позиции. К таковым трактатам относится, например, "Нагмаи Ушшок" Мухаммада Чишти. Действительно, этот трактат целиком посвящен суфизму. В нем центральное место занимает процесс суфийского "очищения" подробно описываются его стадии. И, конечно же, особое внимание уделено самое (главы: "Самои мубтадиен", "Самои мунтахиен", "Дар макоми самое харакат ва чома даридан" и пр.), его трактовке (гл. "Кимиеи саодат" дар осори самое ва одоби он", "Тазкирани холаса дар шароити самое ва асбоби мухаррамани он", "Иллохинома"-и Санои). Множество вопросов, касающихся истории развития суфизма, самое, ареала его

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

распространения толкуются в русле традиций Индии и Аджама. Автором дается характеристика деятельности Амира Хусрава в свете суфийского учения. Подробны сведения о музыкальных жанрах популярных среди суфиев и их обрядах (в частности, каввали, сокинома). Одним словом, данный трактат содержит ценнейшие сведения о суфизме в музыке, изучение которого важно для понимания явлений, имевших место в истории музыки рассматриваемого нами региона.

Последняя же особенность позднесредневековых трактатов связана с их практической направленностью. Они обычно посвящены вопросам музыкального исполнительства, его канонам, традициям и пр. Вероятно это объясняется тем, что данный период характеризовался интенсивным становлением единых музыкальных традиций двух народов.

Таким образом, в результате органического синтеза музыкальных традиций Индии и народов Аджама в эпоху позднего средневековья процветает традиция написания трактатов. Поскольку в них содержатся в равной степени вопросы двух музыкальных культур, правомерно на наш взгляд, определить их как трактаты индо-аджамского синтеза. Значение этих трактатов вовсе не локально. В средневековой науке о музыке они образовали свою самостоятельную ветвь, свои особенности, о которых говорилось нами выше. Появление этих трактатов было возможно лишь в результате длительного и интенсивного процесса освоения и осмысления многих явлений музыки этих народов. В определенной мере их следует расценивать как итог многовекового пути индо-таджикских (- среднеазиатских, - иранских, - аджам-

Ф. Азизова.

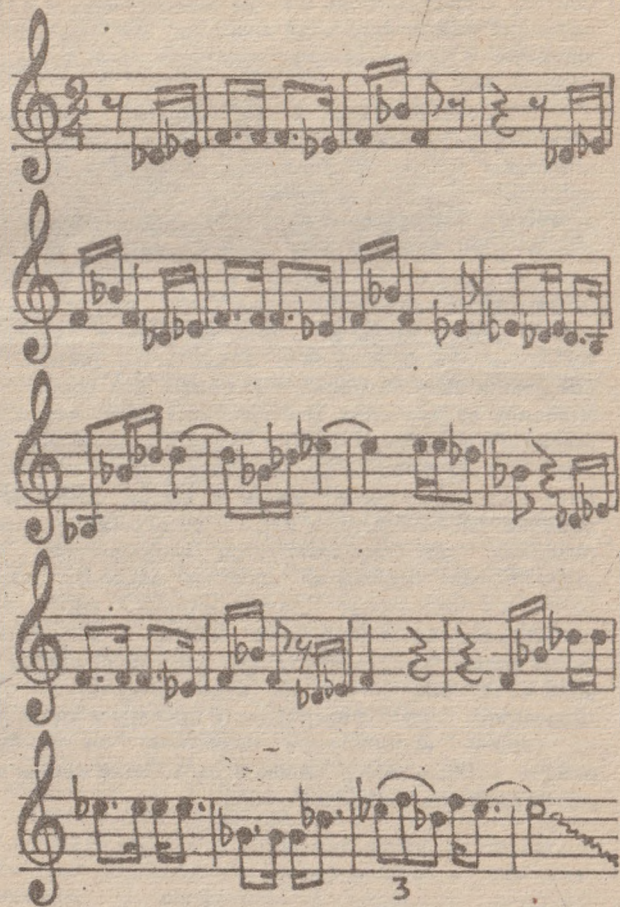
Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

ских) музыкальных взаимосвязей. И подобному синтезу, безусловно, во многом способствовали и те потенции (различного рода аналогии), которые были заложены в их музыкальных культурах, музыкальном мышлении.

Одновременно в музыкальной практике обретали устойчивость традиции, появившиеся под влиянием персидско-таджикских. В индийскую рагу проникли музыкально-поэтические жанры народов Аджама, в ней возросла роль поэтического начала. В алапе раги по-прежнему использовались тексты санскритского происхождения, в чизе - чаще тексты на персидско-таджикском языке. Особо популярными в раге стали газель и тарана, введенные Амиром Хусравом. Интересно, что в контексте раги они сохраняли свое название, тем самым они обретали значение ее разделов. Эта традиция имеет место и поныне. На примере тарана индийской раги можно увидеть органический синтез музыкального почерка двух культур. В раге тарана в целом сохраняет первоначальный облик и лишь в ее промежуточных разделах, где активизируется импровизация и выполняются технически сложные вокализмы посредством различных слогосочетаний, наиболее полно проявляется индийское начало. И, если хотя бы на время представить тарана без этих разделов - вокализов, она ничем не будет отличаться от таджикских. С целью наглядности приведем отрывок из тарана, исполняемой известным индийским певцом устодом Амкр Ханом в раге Мегха (здесь и далее расшифровка наша - Ф.А.):

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.



Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.



Как бы следующим этапом развития индийской раги в этой направленности явилось проникновение раги во второй половине XIX века в музыкальную культуру Афганистана. В исполнении афганских певцов индийская рага обрела иные черты, получила новую трактовку. Приведем отрывок тарана, исполняемой Мухаммадом Хусейном Сарохангом в раге Яман:



Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.



Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.



Изменения, главным образом, коснулись манеры исполнения, некоторых интонационных оборотов, отношения к поэтическому тексту. Словом, индийская рага максимально сблизилась к музыкальным традициям Афганистана. И это своего рода один из итогов того исторического пути сближения музыкальных культур, начало которого было связано с далеким тринадцатым веком.

В наше время, когда в полной согласованности находятся политические курсы Индии и нашего суверенного государства, несомненно возможны новые формы диалога музыкальных культур Индии и Таджикистана.

ГЛАВА II
Маком и рага
(черты общности и отличия)

Уникальные явления в музыке Индии и Таджикистана рага и маком - ведущие жанры профессиональной музыки устной традиции, сложные музыкальные системы, развитые циклические музыкальные произведения. Плод многовекового философского и эстетического мышления, феномен маком - рага вбирает в себя характернейшие особенности музыкального почерка народов многих стран Востока, служит основой основ музыкально-эстетической и музыкально-теоретической направленности их богатейшего наследия. На примере макама - раги убедительно наблюдается нить исторической преемственности, выявляется степень исторической взаимосвязи музыкальных культур народов Индии и Таджикистана.

Хронологически система макама и раги - достижение средневековой музыкальной науки и практики, точнее, средневекового искусства в целом. Совершенствованию музыкальной системы несомненно способствовали и каноны, имеющие место в утонченной классической восточной поэзии, миниатюре, архитектуре и других видах духовного наследия. Маком и рага прошли большой путь формирования, эволюции и ныне эти высоко развитые крупные музыкальные произведения доставляют человечеству огромную эстетическую

радость. Генезис концепции раги относят к глубокой древности. Длительный непрерывный путь ее развития был сопряжен сложением основных компонентов, "шлифовки" отдельных нюансов, деталей. Постоянно находясь в центре внимания музыкантов-практиков и теоретиков музыки, маком и рага к периоду средневековья достигают своего расцвета в виде многоуровневой глубоко научной системы. Эта система, именуемая ныне макамом, более чем за тысячелетний период последующего развития достаточно расширила свой ареал распространения, эволюционируя и совершенствуясь, вобрала в себя основные нормы восточной музыки. При наличии единого руководящего принципа, в каждой из локальных форм макамата ясно ощутимы черты собственного национального музыкального мышления. Поэтому ныне столь различны исполнительские стили индийских раг и таджикских макамов, хотя более глубокое их постижение не оставляет сомнения в наличии в них существенных аналогий.

Главным отличием феномена макама является, независимо от его конкретных локальных проявлений, специфическая репрезентация категории лада. От этого исходят многие последующие мотивы, характеризующие формы бытования, процесс формообразования, непосредственного изложения музыкального материала, особенности исполнительских традиций и пр. Именно лад отмечается как центральная категория раги в древнеиндийских источниках. Значение лада в феномене маком - рага настолько велико, что зачастую эта категория выступает как синоним раги, макама, мугама, макама и пр., но синоним, вбирающий в себя частичную, хотя и главную, основную суть понятия маком - раги.

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

Издревле лад в музыке Востока понимался глубоко. Каждый его звук был наделен определенным эмоциональным "кодом", который мог вызвать у слушателей определенное эмоциональное состояние - *раса*, точнее стимулировать ее возникновение. В зависимости от функции каждой ступени лада эстетическое назначение его подчеркивалось или затушевывалось. Так, стимулирование *раса* доминирующего звука могло стать основной задачей исполнителя *джати* (2.52.131), о котором неоднократно упоминается в "Натьяшастра" Бхараты. Характеризуется *джати* как первоначальная форма *раги*, иногда как "переходная форма" от лада к *раге* (2.52.131). Сам термин "джати" сохранился и в современной индийской музыкальной теории, но в более узком значении, ладовой звукорядной структуры, указывающей не столько на внутреннюю организацию лада, сколько на несколько абстрагированную от непосредственной практики, звукорядную схему (как данную). Весьма вероятно, что *джати*, все же выражалось в виде определенной, скорее всего примитивной, структурной организации, так как в руководствах того же Бхараты содержатся фразы: "...выступая с *пени* *е м* того или иного *джати*, певец обычно делает к ней *вступление* (везде разрядка моя - Ф.А.). Он должен исполнить это *вступление*, стараясь вызвать определенное *раса*, которое соответствует данному *джати*" (2.52.132), т.е. в них подчеркивается необходимость исполнения *джати* и наличия *вступления* к ней. Не видится ли в этом "вступлении" далекий прообраз современной *алапа*? И не вырисовываются ли уже в *джати* контуры структуры *раги* - композиции? И, если термин *джати* несколько изменил свое значение в современной теории, все

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

же сущность ее наверняка имеет место в более совершенной системе - *рага*.

Термин "*рага*" санскритского происхождения имеет множества значений: "окраски", "цвета", "оттенки", "чувство", "мелодия", "тон" (2.21, 2.33, 5.03, 5.30, 5.32) и многие другие. В музыку он вошел в значении "окраска", "цвет". Основоположник современной музыкальной системы хиндустани, пандит В.Бхаткханде подчеркивает, что *рага* - это такая последовательность звуков, которая трогает сердца людей и посредством *варн* (мелодических ходов - Ф.А.) создает совершеннейшую красоту" (5.30.11). Индийский ученый, возможно, вполне умышленно дает такую "эстетическую" характеристику *раги*. Емкость этого феномена индийской музыки, естественно, осложняет его определение. Согласно видному исполнителю *раг* Рави Шанкару *рага* - "научная, точная, изысканная и эстетическая форма" (5.32.52), в чем, вероятно, подразумевается научно обоснованная система со своими точными, устойчивыми канонами и традицией, изысканностью типа своего изложения, музыкальным материалом, изобилирующим всевозможными украшениями - *аланкара*, жанр музыки с высоким эстетическим назначением.

Аналогом *раги* в таджикской музыке выступает *маком*. В отечественном музыковедении проблема *макома*, на наш взгляд, достаточно освещена (7.07, 4.16, 1.01, 1.02, 1.03). Таджикское классическое наследие представлено в виде *Шашмакома*, цикла шести крупных, многочастных вокально-инструментальных произведений, основанных на сложной ладовой системе. В качестве аналога индийской *раги* - композиции нами берется единица *маком*. Зачастую к *раге* (и к прочим формам - единицам *макамата*) приравнивается *Шашмаком*, что, на наш

взгляд, правомерно лишь в значении системы. На уровне композиции подобная аналогия, думается, все же неверна, поскольку такой макроцикл, как Шашмаком даже в регионе макамата в своем роде уникален.

В целом с феноменом маком - рага связано достаточно много сложных вопросов, требующих в современной науке своего толкования. Данная же работа преследует более скромную цель сопоставительного анализа раги и макома лишь в значении музыкальных систем, композиций, а также рассмотрения некоторых исполнительских традиций, связанных с ними.

Рассмотрение макома и раги как ветвей единой системы макамата, региональных ее проявлений в таджикской и индийской музыке, а также наличие их исторических взаимосвязей, позволяет и рассматривать их в контексте взаимодействия и взаимообогащения. Общность систем макома и раги прежде всего касается наличия в них основополагающего принципа взаимодействия канона и импровизации. Их относительное различие касается характера этого взаимодействия. Рага и маком, как и другие формы макамата, отличаются устойчивостью своих традиций, что обусловлено, главным образом, свойством их бытования - *изустностью*, на наш взгляд, во многом обеспечивающимся и научной осмысленностью всей системы. Сохранение вплоть до наших дней такого огромного багажа музыки становится возможным благодаря устойчивости канонов макома и раги. И эту устойчивость не следует понимать в отрицательном значении - "застылости", которая соседствует с консерватизмом, т.к. бок о бок с устойчивостью канонов постоянно действовала свободная импровизация (либо различной степени

вариантные изменения). Диалектическое же их единство дает широкие потенции для развертывания и воплощения художественных замыслов. Наличие именно этих двух факторов с вытекающими из них сложностями непосредственного исполнительского акта и осмысления всей образовавшейся системы потребовала больших исполнительских навыков, а, следовательно, и профессиональной подготовки. Из сказанного следует, что анализ общности и различия раги и макома нужно начать с их основных канонов.

Каноны раги являются: основа на определенном тхатх (лад), джати (ладовая звукоярдная структура), арох-аврох (восходящая и нисходящая структура зкуворяда), наличие доминирующего звука - вади и второго по значимости звука - самвади, первичная мелодико - интонационно - ладовая данность, характеризующая рагу - пакар и конкретное указание на время исполнения раги - прахар (временной отрезок сутки, равный трем часам) (5.41, 5.46, 5.03, 5.06, 5.13, 5.30). С расой каждой раги исполнитель знакомится в процессе своего обучения и заранее "планирует" вызвать ее и у слушателя. Из перечня наглядно, что каноны раги в основном концентрируются вокруг лада: если джати, арох-аврох больше олицетворяют внешний облик тхатх раги, то вади, самвади и пакар "уполномочены" раскрывать его внутреннюю организацию. Пакар, словно "комплекс-код" всей раги. В ней заложено некое ладо-интонационное начало, требующее своего последующего развития. Появление его на всех стадиях развития, как бы по-новому раскрывает выразительность мелодико-интонационной и глубину ладовой основы раги. "Толкование" пакар в различных аспектах, во всех ракурсах, рассмотрение его в разнообразных контекстах превращается в сверхзадачу исполнителя, ибо это дает ему возможность

полнее представить рагу, а слушателю глубже взглянуть в ее образ. Из этого следует, что пакар в раге выступает не только как ладовая категория, но и как тематическое явление. Однако понятие "тема раги" весьма специфично. Фактически "тему" нельзя изъять из всей раги, т.к. вся рага есть процесс ее становления словно постепенного обнажения ее глубинных основ в поисках наиболее точного ее облика. И в этом процессе основным объектом служит пакар. Это во многом сопряжено с тем, что тематизм раги теснейшим образом связан со становлением ее ладо-системы. В свою очередь, процесс ладообразования в раге во многом определяет процесс формообразования. Пакар как тематическое явление, выполняющее функцию темы и, следовательно, выступая как определенный уровень композиции, в процессе формообразования реализует собой заложенный в нем заряд ладовой направленности. Поскольку пакар как ладовая категория, "закодировавшая" в себе особенности ладовой организации, может быть понят опять же только через лад. Так, пакар превращается в ту единицу композиции, которая вбирает в себя наибольшую особенность раги. Пожалуй в этом плане пакар для исполнителя служит "ключом", которым можно "открыть" рагу, и в то же время "тайной", которую можно постичь лишь в процессе всестороннего толкования.

Рассмотрим каноны макамов. В их практике утвердились они в отношении основного лада-макома, наличия нескольких опорных ступеней, в число которых входит основной устой, соблюдения правил усуля, процесса формообразования шуъба и цикличности разделов (Мушкилот и НаСр) макома. Название макома определяет одноименный, лежащий в его основе лад (собственно, одно из значений

макома - лад, лад-система). В процессе же становления макома как музыкального произведения, происходит постепенное раскрытие основ всей этой ладовой системы, наибольшее внимание при этом уделяется, наряду с основным ладовым звукорядом, главенствующим в этом макоме, и его гиполаду - наиболее родственному основному. Так, в макоме тоже все концентрируется вокруг лада. Но здесь нет той степени терминологической унифицированности, которая имеется в раге. Например, значение таких понятий раги как джати, тхатх, арох-аврох в системе Шашмакома определяется одним термином "маком", т.е. лад. Но, несмотря на отсутствие в макоме терминологической конкретизации всех мельчайших компонентов как в индийской раге, в макоме - детально продуманной, научно обоснованной системе, все ее мельчайшие единицы подразумеваются. Рага и маком, в сущности - это одна и та же система с аналогичными внутренними принципами организации, составными элементами и характером их связи. И каждый компонент раги может быть обнаружен в макоме, "функционально подобным" (термин В.П. Бобровского) (2.15.16). Так, функцию пакара в макоме выполняет начальное мелодическое построение шуъба сарахбор. Структурно его вычленяют термином "хат" ("мелодическое построение, исполняемое одним байтом-двустушием или двумя стихотворными строками") (7.07.138). Термин "сар-хат", которым фактически именуют начальное мелодическое построение шуъба макамов также больше подчеркивает его месторасположение в формоструктуре, композиции, нежели его семантическую функциональность. Хотя, именно в этих начальных мелодических построениях сконцентрированы наиболее характерные черты макома - лада

и тематическая особенность макама - произведения. Начальное построение - сархат служит своего рода зерном (конечно же в определенной степени в переосмысленном варианте) всех последующих шуба вокальной части макама. Появляясь в несколько измененном виде в других шуба, сархат согласуется с их метроритмом. В системе макомов данное начальное мелодическое построение выделяется и термином "намуд" (тадж. вид, явление) при появлении его в ауджах других шуба макомов. В качестве намудов начальные мелодические построения несколько видоизменяются в связи с их согласованием с шуба, в который они вводятся. Введение интересных вариантов намудов зависит от уровня профессионализма и является критерием мастерства исполнителя. В макоме намуды образовали целую систему. При введении намудов в аудж того или иного макама существует определенная закономерность: их можно использовать в последовательности и отдельно лишь в подходящих, близких по ладовой основе макомов (или шуба). Такая закономерность выработала определенную закрепляемость отдельных намудов за конкретными макомами. Появляясь в виде тематических арок в ауджах различных шуба и макомов, обогащая их мелодико-интонационную основу, на уровне Шашмакома намуды образуют тематическую общность.

Однако намуд - характеристика ладов Шашмакома. Это сконцентрированная форма закономерностей внутренней организации ладосистемы - макомов в виде мелодико-интонационной данности. Как тематическое явление намуд индивидуализирует маком-произведение, выделяя в намуде именно ладовые особенности того или иного макама.

Вспомним функцию индийского пакара в раге, а также его определение, сводящееся к "характерным фразам, которые обязательно должны использоваться для придания раге индивидуального колорита (5.07, 5.30, 5.32). Уместно также привести этимологическое значение терминов, которыми, наряду с термином пакар¹, определяется эта "характерная фраза" раги "джан"-душа, жизнь (5.30), "мукхья"-главное, основное (5.26), "сакал"-лицо (5.07) и др.

При сравнении и сопоставлении функций пакара и сархата в раге- и макоме-композициях обнаруживается, что они выступают и как тематические явления и как ладовые категории. Как тематические явления пакар и сархат есть материальные носители основной идеи раги и макама. Тем самым они становятся важнейшими категориями их композиций, главенствуют в драматургическом процессе. Посредством более полного раскрытия именно сархата и пакара возможно "лучше", "глубже" постигнуть рагу (маком). Этим они как бы объединяют все средства единым художественным намерением. Однако, определяя их как "тема", понимая под данным термином значение его в европейской традиции, мы, наверняка, несколько однобоко определили бы их функции в раге и макоме. Безусловно, не все свойства европейской "темы" могут быть соотнесены с пакаром и сархат, даже при аналогичной, казалось бы, их функции. Поскольку эта функция реализуется в разных контекстах, точнее в разных системах

¹ पकार (санскрит), происходит от глагола पकारता схватывать. Этим термином, в частности, пользуется пандит В. Бхакханде.

Ф. Азимова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

методов и принципов и даже в контексте иных типов мышления.

В качестве основных свойств темы в европейской музыке, как известно, выделяются несколько моментов, а именно тема - носитель основного образа (Тюлин Ю., Мазель Л., Цуккерман В., Сохор А., Бобровский В.), тема - индивидуализированный, наиболее выразительный материал (Тюлин Ю., Бершадская Т., Способин И.) и иногда подчеркивают ее структурную завершенность (Мазель Л., Цуккерман В., Тюлин Ю., Бершадская Т., Способин И., Сохор А.). В раге и макаме пакар и сархат не совсем соответствуют данным определениям. Можно, например, отметить их структурную "неоформленность" и "незавершенность", т.е. по структурным параметрам их нельзя уподобить и тем более отождествлять понятию "тема" европейской традиции. Гораздо правомернее было бы при анализе компонентов иной музыкальной традиции, иного типа мышления, в частности здесь *монодического*, рассматривать их не с позиций структурного анализа, а с точки зрения функционального. Известно, что функциональные связи составных элементов внутренней организации музыкального произведения более стабильны, устойчивы и имеют всеобщий характер, тогда как структурные связаны с непосредственным изложением музыкального материала и поэтому более изменчивы, мобильны. С этой точки зрения наглядно более узкое, местное значение структурных и более широкое, универсальное, функциональных параметров элементов музыкального произведения.

Пакар и сархат действительно те категории, посредством которых происходит реализация основного образа раги и макама, т.е. они носители основного образа. Это, фактически, и делает их

Ф. Азимова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

тематически функциональными. Но пакар и сархат не законченная интонационная данность и тем более мотив, мелодия, а лишь мелодико-интонационно-ладовая предпосылка к необходимому последующему развитию. А на примере реализации их потенций можно проследить драматургические особенности, тип внутренней организации макама и раги. В их интервальных соотношениях (мелодических ходах) как бы отражены закономерности их ладовой организации, типа, мелодико-интонационного развития, которые должны главенствовать при постижении макама и раги. Эти, на первый взгляд, мельчайшие детали пакара и сархата лишь в последующем развитии раги и макама становятся все более очевидными и, обретая самоутверждение, осознаются как закономерности систем. В процессе макама- и раги-композиций пакар и сархат проходят три стадии развития - путь, соответствующий асафьевской формуле $i : m : t$. Но грани этих стадий трудно конкретно определить в непосредственном процессе. Они осмысливаются и осознаются лишь несколько позже при восприятии формы в целом, формы как данности. Пакар и сархат легко узнаваемы в процессе раги и макама, слушатель все время "чувствует" и "ощущает" их "присутствие", однако затрудняется изъять их из всего процесса развития. Это происходит потому, что пакар и сархат не являются семантически завершенными мелодическими построениями. В них заложен лишь определенный "заряд" идеи макама и раги. Их можно причислить к разновидностям "тема-импульс", "тема-источник развития".

Тематической функции пакара и сархата близко определение Э. Курта, согласно которому в теме заложен "первый проблеск мысли, выражающийся и развивающийся в целом произве-

денин" (2.42.157). Вместе с тем, выступая как основные ладовые категории, пакар и сархат содержат в себе наибольшую характерность ладосистем и порождают всю ладо-интонационную среду раги и макома.

Сами по себе маком и рага есть формы-носители глубоких философских концепций. Последние находят свое музыкальное воплощение в особом рода репрезентации ладосистем: не через простое экспонирование ладового звукоряда, а путем постижения сути внутренней организации связи элементов и их сложных взаимоотношений, показа и утверждения функций каждой ступени в ладу и пр. В результате чего и образуются огромные музыкальные полотна, на протяжении которых действует один образ, одна идея, композиционной ипостасью которой и являются пакар и сархат. В этом отношении, на наш взгляд, к пакар и сархат приемлемо и само этимологическое значение термина "тема"-(theme) - "то, что лежит в основе", а также следующее определение темы Б.В. Асафьевым "...тема - интонация, не теряющая в "протяженности" монументальных форм своей выразительности, всегда узнаваемая и "приветствуемая" слухом как источник и опора симфонического развития (везде разрядка моя - Ф.А.)" (2.07.223). Другими словами, к пакару и сархату скорее приемлемы функциональные критерии европейского определения "тема", но не структурные. И не случайно, все больше вникая в рагу и маком, мы осознаем, что охват пакара и сархата безграничен, беспределен. Немецкий ученый Р. Лахман объясняет это обстоятельство структурной неформальностью темы раги "тема, из которой рождается маком или рага, остается всегда как бы невысказанной потому, что она не обособлена, а

существует в смысле платоновской идеи" (2.26.89). Безусловно структурная неформальность определяет характер темы, в данном случае пакара и сархата. Но не только этот момент делает ее иной. Дело в том, что пакар и сархат не только не "встречаются" с контрастирующим материалом в процессе развития, а более того, как уже нами отмечалось, как бы порождают интонационную среду сами. И по мере разворачивания раги или макома исполнитель старается лучше показать, а слушатель - познать основную суть пакара или сархата. Опять же в этом процессе основными двигателями становится лад как бы спрессованный в них. А так как полный охват лада со всеми сложностями его внутренней организации весьма трудно выполнимая задача, то и остаются они всегда "как бы невысказанными", вернее недосказанными до конца. Следовательно, самый искусный мастер представляет на суд слушателя лишь один из множества возможных вариантов толкования пакара или сархата, но никогда не окончательный, завершённый и, тем более, не единственный. Отсюда следует, что с навыками "прочтения" ладосистемы во многом связывается критерий исполнительского мастерства, исполнительских традиций раг и макомов. А в условиях устной традиции, лишь детально продуманная, логически разработанная до мельчайших единиц система ладовой организации, могла себе обеспечить многовековую устойчивость традиций. Думается, что именно научная разработанность ладовой основы раги и макома определила столь долгую живучесть макомоторчества. Хотя, теперь, многовековой исторический путь макома и раги уже сами по себе доказывает, что этот феномен - продукт не умоглядной схоластики. Это система музы-

кального мышления, при воплощении концептуальности которой важнейшее значение обретает ладово-мелодико-интонационная данность. В условиях же изустного характера бытования макама и раги необходимой становится конкретная функциональность каждого ингредиента, а это, как уже нами отмечалось, достигается при достаточной развитости, научности феномена макама - раги. А в удивительно метком и точном охвате в пакар и сархат всей характерности макама-, рага-системы, пожалуй, еще раз проглядывается почерк восточно-художественного творчества вообще. Это проявляется в частности и в глубинной масштабности идей, которой присуща краткость выражения (вспомним формы рубаи, байтов в поэзии, миниатюры в живописи...), в том, что при этом семантически функциональна каждая мельчайшая структурная единица. В русле этого неудивительно, что на Востоке еще в древности имели эстетическое воздействие на слушателя не только произведения, мелодия, мотив, но и даже более мелкая единица - интонация. И вполне вероятно, что именно Индия была страной-колыбелью, где возникло учение об этосе ладов, впоследствии расширившее свой ареал распространения и в других частях Востока и далеко на Западе.

Пакар и сархат своим "мелодическим обликом" репрезентируют тот или иной лад. Но, если в европейской музыкальной традиции отношение репрезентирующей и развивающей функций тематизма порою диалектически противоречивы: усиление роли одной из них ведет к ослаблению другой, то в концепции раги и макама картина иная: чем выразительнее, ярче мелодический облик пакара и сархата, тем интенсивнее его развитие.

Потому что их выразительность, главным образом, продиктована опять же ладовыми закономерностями. Иначе, пакар и сархат имеют в большей мере ладово-репрезентирующую функцию, они носители ладового начала. Вместе с тем, другим из основных факторов жизнестойкости раги и макамов является тесная связь их содержательной основы с миром человека. Несмотря на мифологическую и космологическую платформу древних и средневековых легенд, связанных с рагами и макамами, уже в них отчетливы нравственная чистота и духовное богатство человека. Хотя в наше время мы "не конкретизируем" содержание каждой раги и макама (в чем, вероятно, нет необходимости в силу специфичности этого феномена), ясно ощущаем их идейную основу, которая вызывает у нас положительные эмоции и доставляет нам эстетическое удовлетворение, что, конечно же, говорит об их созвучности духу нашего времени.

В процессе изучения теоретических основ макамов и раг обнаруживается, что их теоретически-абстрагированные концепции очень близки. И там и здесь цель-задача - толкование, скорее постижение потенций определенной ладовой системы. Но при непосредственном исполнении и прослушивании раги и макама естественны различия в их изложении, стиле исполнения, прочих нюансах, обусловленных как национальным типом мышления, так и конкретными путями их исторического развития. Необходимо отметить также, что в раге налицо тесная связь музыкальной ткани с танцем, жанром, предусматривающим большую степень импровизации. Индийский танец, богатый движениями конкретного значения, весьма соответствует детально разработанной ладовой основе индийской раги. И лишь мельчайшие микроинтервалы - шрути,

казалось бы способны точно передать всю глубину и гибкость движений танца. Однако примитивно было бы представлять эту связь в виде натуралистического изображения содержания раги танцовщицей. Она заложена глубоко и постижима лишь богатым воображением подготовленного слушателя, способного проникнуть сквозь философско-психологическую призму в суть раги. Иначе говоря, танцевальность раги в ее же природе. И это можно объяснить двояко. Во-первых, несомненно, генетические корни раги связаны с глубокой древностью - эпохой синкретического искусства и, следовательно, сформировались в единстве с танцем. Впоследствии, когда музыкальное искусство относительно отпочковалось от других составных синкретического целого, свободное изложение материала в том виде импровизационности, которая имеет место ныне в рагах, закрепились за ней как ее олицетворение. Во-вторых, рага как самая развитая форма индийского музыкального мышления не может не отражать основные его черты: импровизационность изложения музыкальной мысли характерна индусам вообще. А рага-композиция, например, вобрала в себе две типовые разновидности музыкального выражения: *нибаддха* (закрытая) и *анибаддха* (открытая).

Нельзя сказать подобное о макамах. Здесь, скорее всего, значительна роль поэзии, точнее ее традиций. В этом сказывается и большая связь с народными музыкальными традициями. Особо интенсивным периодом в этом плане правомерно считать позднее средневековье, когда произошла постепенная локализация макамов.

Известно, что народы Аджамы достаточно развили в своем творчестве арабскую систему стихосложения аруз. И, видимо, к возникновению

"аджамского аруза" не могла оставаться равнодушной классическая музыка, точнее, жанры профессиональной музыки устной традиции. Столь заметная, более того, определяющая роль аруза закономерна еще и потому, что веками поэзию и музыку развивала одна фигура - поэт-бастакор, одним из результатов творческих замыслов которого и стала точно и детально разработанная ритмическая организация Шашмакома. Многие в строгости и стройности не только усугубили (самостоятельной системы ритмических формул, исполняемых ударным инструментом - дойрой), но и ритмического оформления самой мелодической линии, конструктивной стороны макамов-циклов, объяснимо через аруз. Можно сказать, что нынешние масштабные музыкальные полотна макамов представляют собой как бы один из возможных вариантов постижения лада, "застывшего", подчинившись строгим правилам ритмической системы. Более определенно отметим, что, на наш взгляд, именно ритмическая система *усуль* превратила систему Шашмакома в *цикл*. Конечно же данный тезис требует своего убедительного обоснования на конкретном материале, что и мы попробуем сделать несколько позже. Для начала мы допустим, что не было бы в макоме данной ритмической системы, ее строгости и закрепляемости за каждым *шуъба*, изменились бы каноны макома. Причем, стал бы необходимым "пакар" макома, т.е. обобщенный контур ладоинтонационной основы макома в том виде, который практикуется в индийской раге. Изучив непосредственный текст макома и уделив внимание особенностям *сархата* и *намуда* на уровне Шашмакома, мы без особой сложности составим пакар не только макамов-ладов, но также и их, так называемых гиполадов, как Уззол, Ушшок, Бает,

Handwritten musical notation on page 88, consisting of four staves of music in G major. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents and slurs.

Ф. Лизова.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.

В процессе подробного анализа всего макома-
лада бызрук обнаруживается, что данный маком,
действительно, характеризуется этим мелодическим
построением, т.е. сархатом Сагабора. В виде
более абстрагированного пакара оно будет
выглядеть так

Handwritten musical notation on page 89, consisting of four staves of music in G major. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents and slurs.

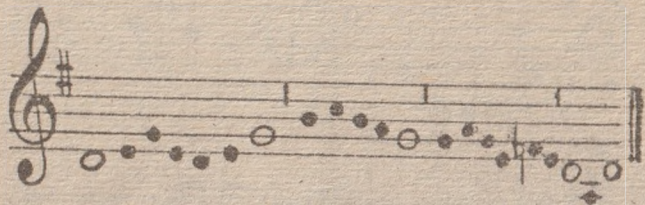
Ф. Лизова.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.

МИНХАТ

И. Т. Д.

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.



На первый взгляд, возможно трудно представить, что такое крупное музыкальное произведение создается из этой маленькой и, казалось бы, неконкретной фразы. Но именно в ней сконцентрирован весь заряд, способный породить весь последующий процесс. В качестве другого примера возьмем лад иного уровня в системе Шашмакома-гиполад Бузрука-Уззол. По мнению исследователя макамов И.Р. Раджабова основная характеристика данного лада дана в Шашмакоме в шуьба Талкин и Насри Уззол макома Бузрук (7.07.127).

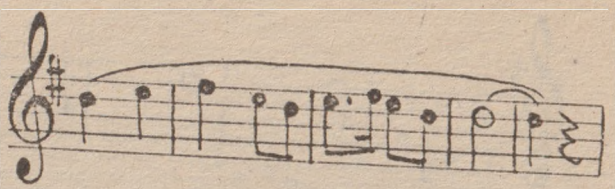
Извлеченная отсюда ее характеристика используется в качестве намуда в других шуьба и макамах. В виде намуда Уззол встречается в макамах Бузрук и Рост. И, хотя, в этом качестве Уззол согласуется с новым мелодическим и ритмическим контекстом, все же не меняется его "лицо", ладо-интонационный облик, его суть. Для обоснования приведем несколько вариантов, встречающихся в различных шуьба макамов:

Ф. Азизова.

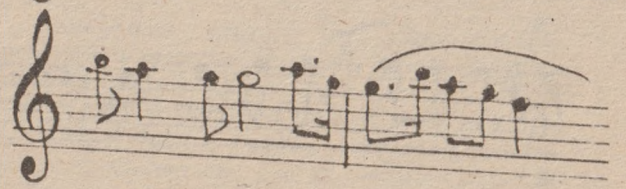
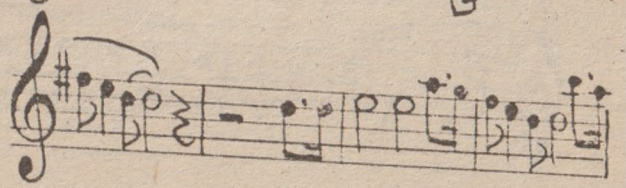
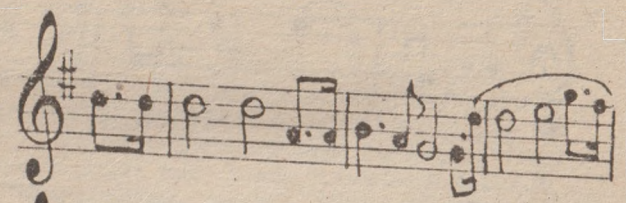
Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.



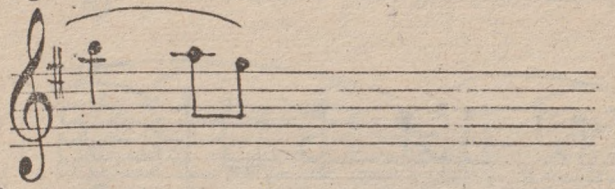
Ф. Азизова.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.



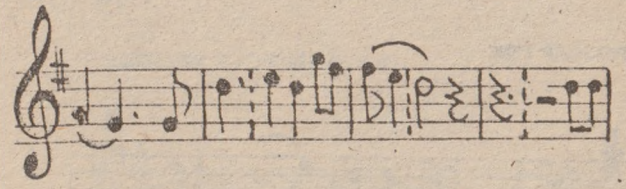
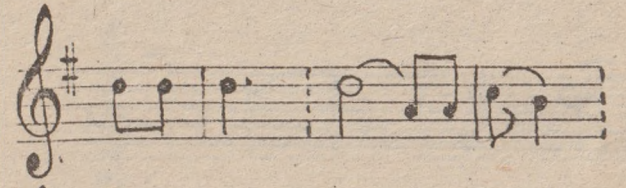
Мугулчай Бузрук:



Ф. Азизова.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.

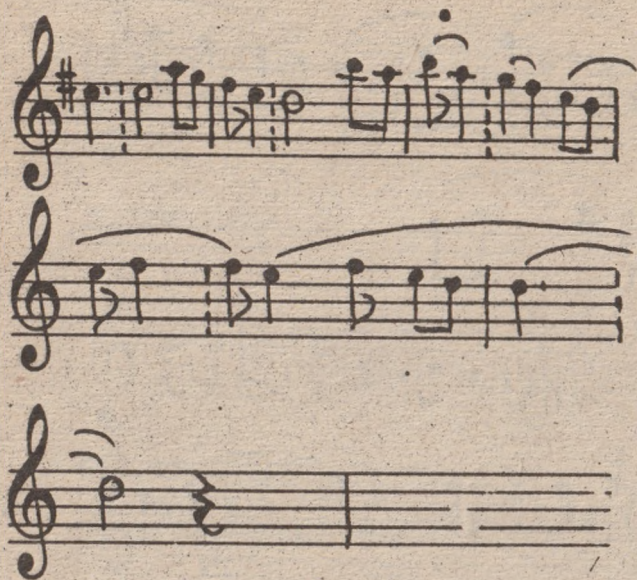


Рок:

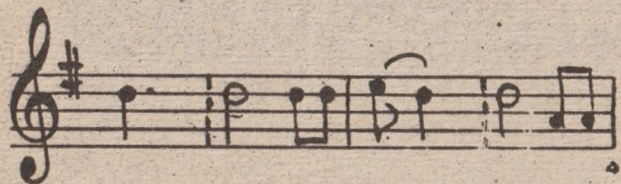


Ф. Азимова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.



Мустахзоди Рок:



Ф. Азимова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.



Кашкарчай Мугулчай Бузрук:

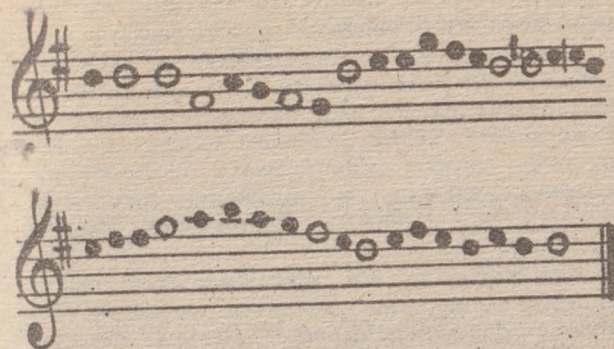


Ф. Азизова.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.



Обобщая приведенные примеры, создадим "пакар"
лада Уззол:

Ф. Азизова.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.

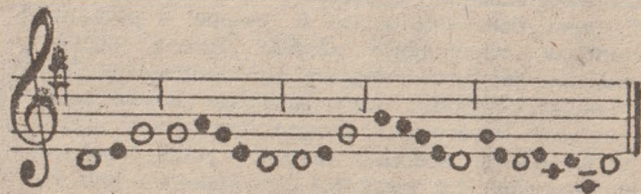


Его характерные мелодические ходы отражают взаимоотношение ступеней, постепенное "разбухание" основного зерна. В "пакаре" и развитии мелодии характерной фразы Уззола особое значение обретают интервальные соотношения. Они становятся шагами, охватывающими новые зоны ладового звукоряда. Каждый из этих шагов "отталкивается" всегда от основного устоя, основной ступени лада, т.е. мыслится в отношении с ним. И, если постепенность, опевание, преобладающее в самом развитии следует, скорее, отнести к типу мелодического развертывания в макаме, то скачки, встречающиеся в пакар Уззола, на наш взгляд, одновременно подчеркивают внутрिलाдовую организацию, ее специфичность. Среди шагов-скачков лада Уззол есть основной, его "точный штрих"-нисходящий квартовый (7.07.123). Подобные "характерные штрихи" имеет каждый лад в системе Шашмакома: восходящий квартовый в Бузруке, восходящий малотерцовый в Наво, восходящий секстовый в Бает и пр. Однако необязательно, чтобы

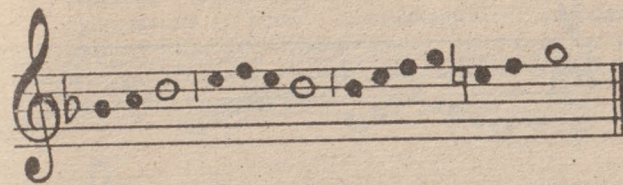
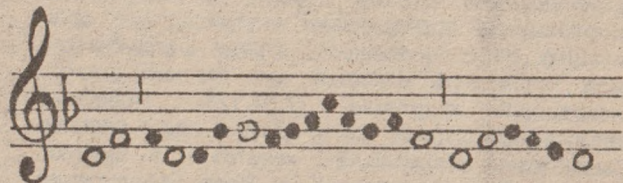
характерный мелодический ход имел форму скачка. Например, в Росте, Чоргохе, Сегохе, Дугохе и др. скачки отсутствуют. Характеризуются они столь же ярко поступенными мелодическими ходами. Безусловно, эти шаги имеют смысл лишь в контексте своего окружения. Это еще раз свидетельствует о той цельности "зерна", которую вбирает в себя категория "пакара". Идентичными характерными штрихами наделены и индийские раги, что именуется А. Даниелу "критический момент" (5.03.103).

Беря во внимание все названные особенности ладовой организации макомов, создадим их основные ладо-интонационные контуры как бы "пакары":

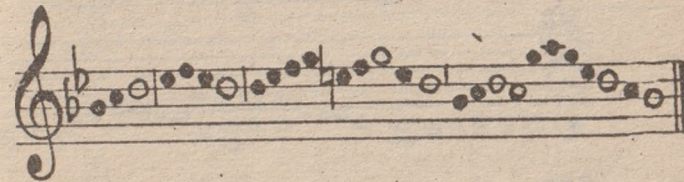
Бузрук.



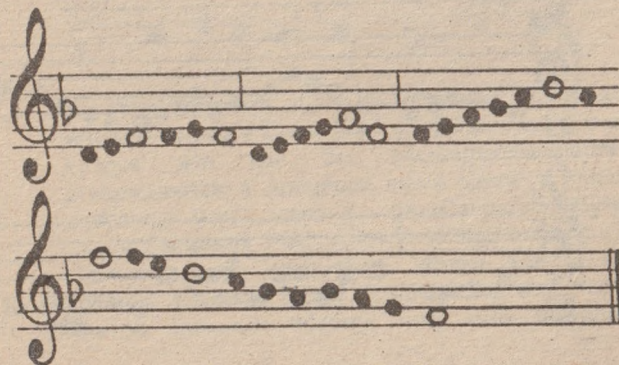
Наво:



Ораз:

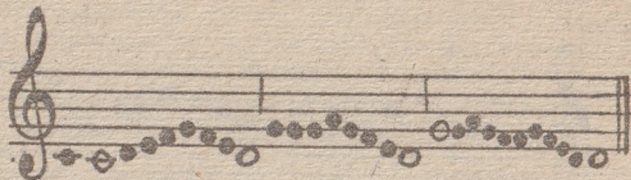


Баат:

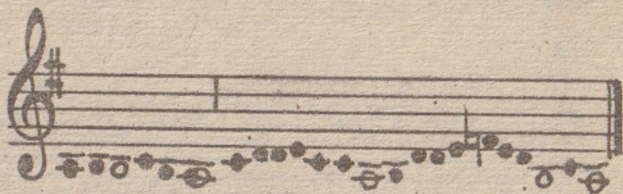


Ушшок:

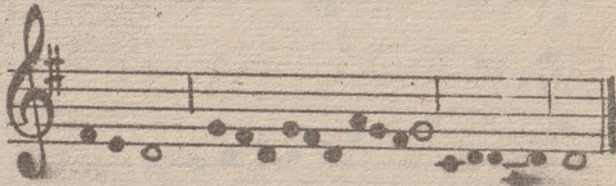
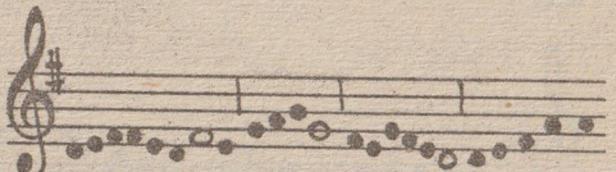
Ф. Азизова.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.



Ирок:

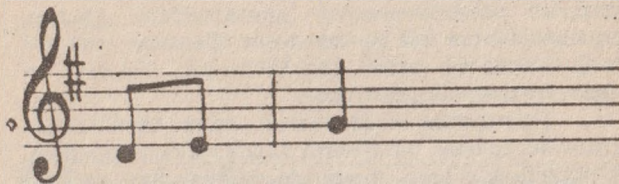


Дугох:

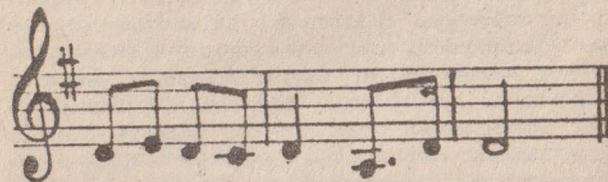


Ф. Азизова.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.

В контексте макома-лада так называемый критический момент характеризует один из важных точек внутраладовой организации, иногда как бы намекает на переход из одного устоя в другой, а на протяжении всей циклической композиции реализуется достаточно полно. Например, в ладу Бузрук таковым критическим моментом является начальный оборот



А также кадансовый:



В этом обличье данные обороты, встречаются множество раз в Сарахборе и других шувба макома Бузрук. Но как бы расшифровываются и утверждаются в процессе всего цикла в значении основного устоя макома - ре (Сарахбор, Мугулча, Савти Сарвиноз, Рок), устоя гиполада макома - соль (Талкин, Наср, Насруллои, Уфари Уззол). Образование пакаров ладов Шашмакома не представляется сложным потому, что, хотя в условиях

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

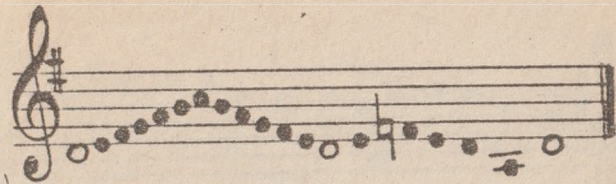
макома они не выделены особым термином, все же всегда подразумеваются. Другими словами, функционально пакары в макомах есть и они в них значительны в той же мере, что и в индийских рагах. Драматургическая и композиционная реализация пакара находятся в прямой связи с зарядом и конкретными особенностями национального музыкального мышления. Пространство в пределах которого разворачивается "деятельность" пакара, ограничивается тем звукорядным объемом, который предполагается всей ладосистемой, вернее ее ладозвукорядной структурой.

Принципам образования лада свойственен стадийно-зонный тип охвата ладового пространства. А поскольку в раге- и макоме-композициях, как уже отмечалось, процессы ладо- и формообразования четко синхронизированы, стадии (зоны) охвата ладового пространства одновременно репрезентируют раздел формо-структуры. В макомах, где композиционные контуры более определены и конкретны, эти стадии имеют наименования: сархат (сархона), миенхат (миенхона), дунаسر-аудж, фаровард. И каждый из них, указывая на определенную ладовую зону, в композиции выполняет функцию раздела формы, а в драматургии определенную стадию развития. Рассмотрим общие пространственно-звуковые контуры каждой ладовой зоны на том же примере Сарахбори Бузрук.

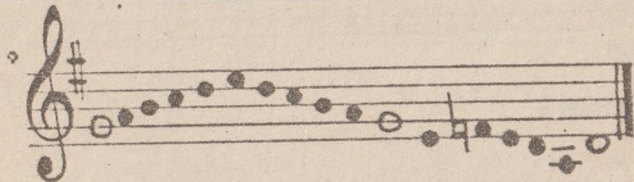
Сархат:

Ф. Азизова.

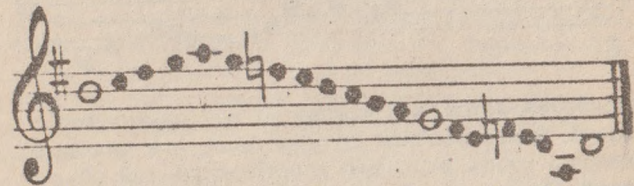
Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.



Миенхат:



Дунасер:



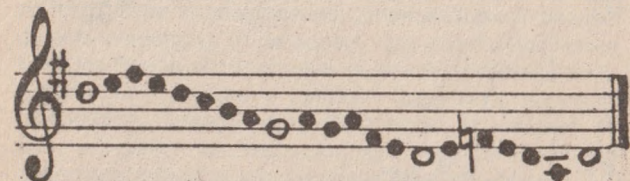
Аудж:

Ф. Азимова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.



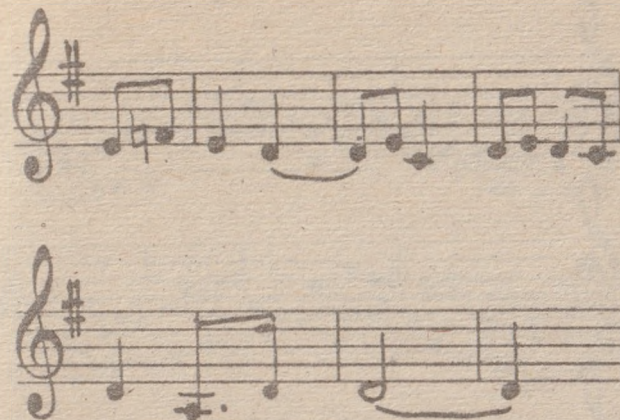
Фаровард:



Обнаруживается, что каждая из них начинается с новой, более высокой ступени лада, тем самым с каждым разом расширяя пространственный объем лада. Однако кадансы во всех зонах идентичны и представляют собой оборот

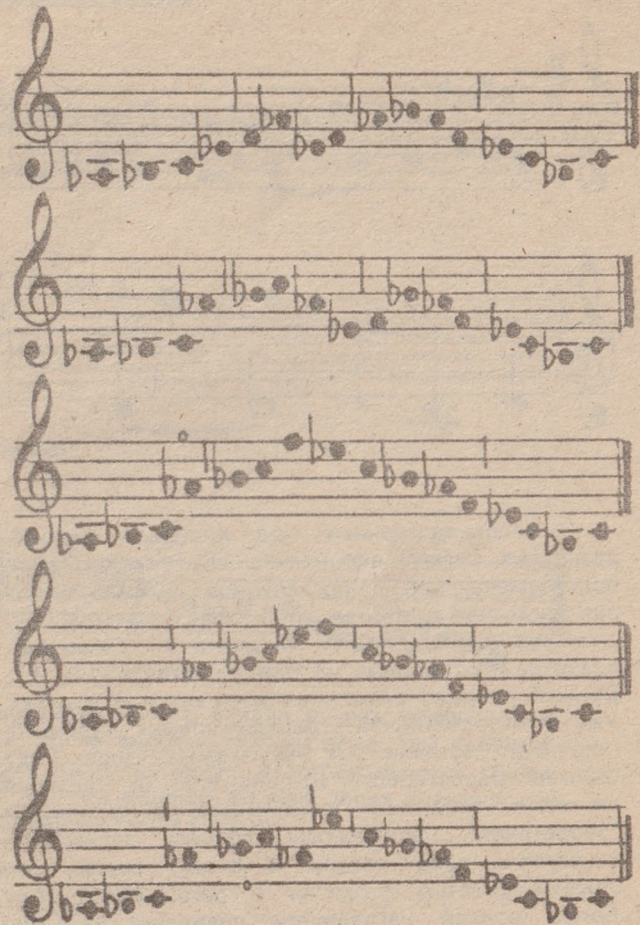
Ф. Азимова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

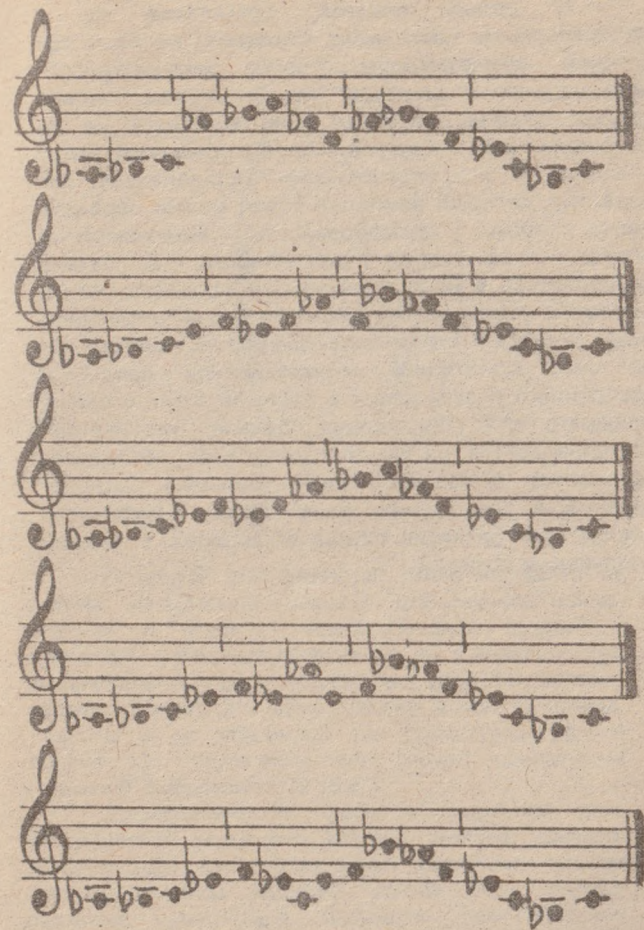


Непосредственный ход процесса ладообразования можно определить как саморазвитие, подразумевающее постепенное "разбухание" основного зерна - пакара, либо согласно меткому выражению исследователя макамата Н. Тагмизяна, развитие посредством "метода обрастания" (1.01.85). Данный принцип развития проявляется и в рагах. Уже при составлении предварительных ладоинтонационных остовов, так называемых танов, Рави Шанкар предостерегает исполнителей от "топтанья на месте", акцентируя их внимание на постоянном "обрастании" первоосновы новыми звуками - ступенями лада сверху и снизу, считая это закономерностью развития в раге (5.30.51). Для более полной наглядности приведем рекомендуемые Рави Шанкаром таны раг:

Ф. Ализова.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.



Ф. Ализова.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.



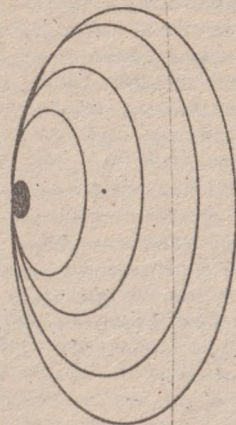
Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

С целью анализа, сопоставив их с составленными нами выше контурами ладовых зон Бузрука, обнаруживаем строгую закономерность возвращения в основной устой. Отсюда, словно каждая ступень, звуковая зона мыслится не по отношению друг к другу, а скорее к основному устою - тонике. И это образует определенный тип развития, который наиболее точно можно передать через термин "кругообразность". Мало заметный штрих, из-за своей компактности, в пакаре разрастается в непосредственном процессе раги и макама и, увеличиваясь с каждым разом, в конечном итоге достигает огромных размеров их полотен. Но за счет однотипной интонационной среды и постоянного возвращения в прежний устой с целью большего его утверждения, данное "увеличение" воспринимается не по горизонтали (в последовательности), а как бы вглубь (большее сосредоточение в одну идею, один образ). Графически данный тип развития можно обозначить в макаме следующим образом:

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.



Подобный тип развития, имеющий место на разных масштабных уровнях циклического произведения и стадиях ладообразования создает у слушателя состояние погруженности в определенную эмоциональную сферу макама, расу раги. Так, во всем процессе происходит саморазвитие моноидеи пакара. Реализация ее определяет тип драматургии раги и макама как "одноэлементной" (моно-) драматургии (термин В. Бобровского) (2.15.61).

Драматургические фазы в индийской раге обозначаются терминами *'стхайи*, *антара*, *санчари*, *абхог* (5.13.30), что соответствует логическим этапам всякого процесса развития: основа (тема, зерно), развитие, кульминация, замыкание. Композиционно каждая из них почти не выделяется. В строгой

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

классической композиции раги, имеющей разделы алапа - свободной, метроритмически не оформленной части и гата или чиза (в вокальном варианте раги) - основывающейся на определенной ритмической формуле, все фазы драматургии реализуются единой сквозной волной развития. Теоретически объемы раги и макама беспредельны. Практически же они определяются не столько синтаксическими параметрами, сколько семантическими. Поэтому, например, при исполнении раги исполнитель может ограничиться лишь алапой, а иногда, сократив ее, максимально "высказаться" посредством гата.

Главное в раге не в соблюдении определенной структуры, а в умении вызвать у слушателя эмоциональное состояние. Единую волну общего развития в раге также можно графически изобразить посредством круга. Но специфичность "кругообразного" развития в раге и макаме в том, что оно выдерживается буквально на всех участках и проявляется в любых средствах их выражения. Например, его можно обнаружить и в непосредственном исполнении, когда при ансамблевом исполнении раги постоянно, как основа, звуковая платформа звучит центр лада - вади. В практике раги, в традициях ее исполнения для этого "монотонного" фона "выделен" специальный музыкальный инструмент - тампура. Не безосновательны высказывания об этом инструменте, вернее его функции в исполнительских традициях раг как об источнике "в деле сосредоточения, внимания на глубинах свары и раги (везде разрядка моя - Ф.А.)" (2.48.31). Важно и его понимание для постижения сути раги, поскольку "партия" тампуры призвана поддерживать культ вади - основного устоя раги. Интересно в связи с этим следующее образное описание состояния исполнителя в процессе раги: "...каждый звук, который вы (солист - Ф.А.) поете, погружается в озеро струящегося звука (тампуры - Ф.А.), обволакивающего вас, и в котором вы пребываете

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

долго, выплывая на поверхность лишь за глотком воздуха ..."(2.48.33). Данная особенность исполнительских традиций раги прочна во всех видах ее исполнения. Для исполнения этого одного звука и вникания с целью более глубокого его осознания, в период обучения ученик часами протягивает лишь один этот звук. Обучению исполнения на тампуре требуется согласно системе образования в Индии много лет и большое мастерство. А солистам необходимо обрести профессиональные навыки вслушивания в тампуру, в ее непрерывное звучание с тем, чтобы при непосредственном исполнении "отталкиваться" от него.

В практике макамов этот тип исполнения также выдерживается. Красноречиво об этом свидетельствует, например, следующий отрывок Таснифи Дугох в ансамблевой трактовке известного макомиста Ф. Садыкова:



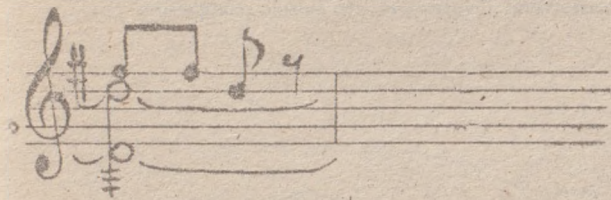
Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.



Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.



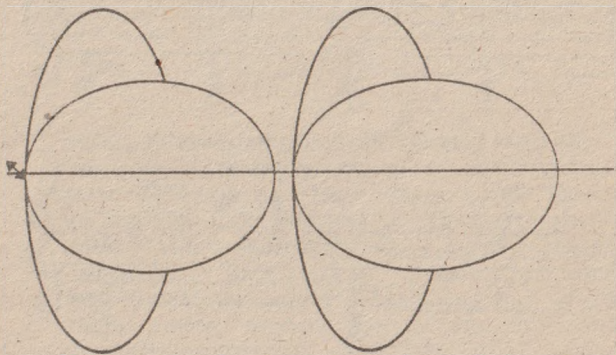
На фоне поддерживаемого ансамблем основного тона макама один из инструментов ведет мелодию. Подобный "штрих" имеет место во всех трактовках макамовых произведений, различна лишь степень ее выделения. Если в инструментально-ансамблевом варианте его "стараяются" показать ярче, то в камерно-вокальном - его несколько затушевывают. Неизменным остается то, что данную партию всегда ведет инструмент, в солист (певец или инструменталист), ощущая его внутренним слухом, над этим звуковым базисом излагает свою мелодическую надстройку.

Этот тип мышления рага-, макамового исполнительства как бы отразился в настройке струнных инструментов этого региона, где существует четкое расчленение мелодических и бурдонирующих струн (А

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

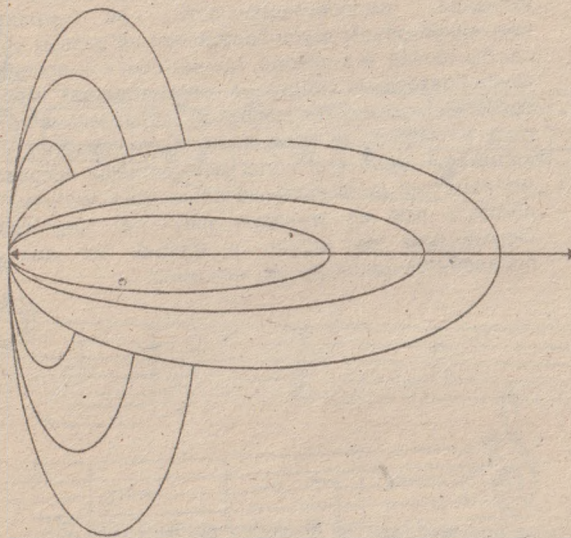
наличие специально предназначенного инструмента в индийской музыке не говорит ли опять же о большей разработанности ее основ?). Вооруженный таким типом мышления, исполнитель в непосредственном акте своего исполнения ощущает им исполняемое не только вертикально и горизонтально, но и как бы вглубь, "выражаясь" посредством "круга", а не через горизонтально построенную мелодию. Происходит синхронное развитие через круг как по вертикали, так и по горизонтали. Структурно это можно изобразить:



Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

Семантически:

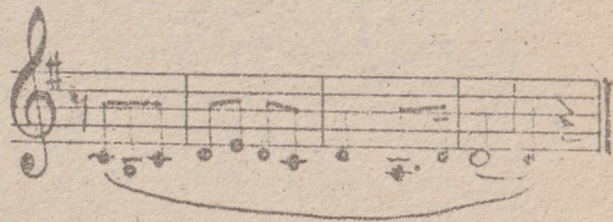


в результате чего происходит погружение в одну идею.
Наверняка не случайно, основной графической схемой при толковании ладовой и ритмической основ

Ф. Азизова.

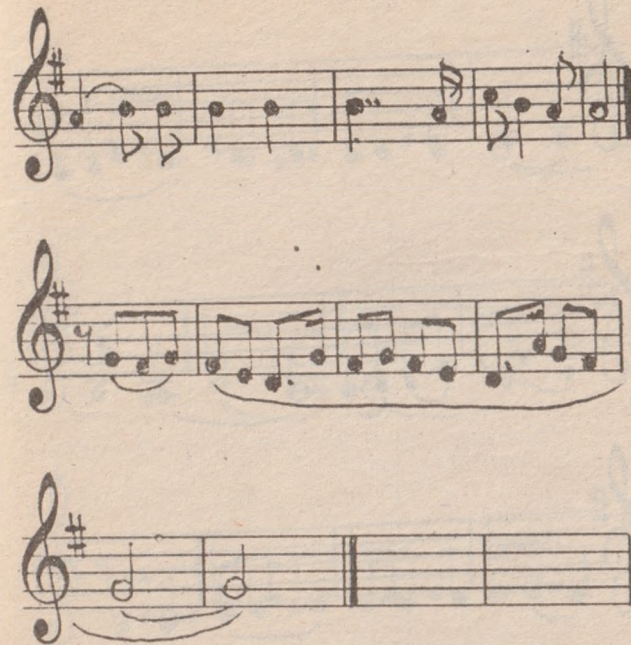
Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

макамата у средневековых теоретиков выступает круг. Приводимые ими данные более ярко отражают идентичность основ раги и макама, потому что трактаты - свод правил, касающиеся их теоретических основ. Различие же ощущается при непосредственном восприятии раги-макома как музыкальных произведений и связано, главным образом, с особенностями национального мышления. Хотя кругообразный тип развития имеет место как в раге, так и в макоме, в каждом из них проявляется по-своему. В раге, в силу активной импровизационности ее изложения, временной объем кругообразования на разных уровнях как бы короче. А в макоме, где нет почти импровизации, кругообразование обретает определенную масштабность. Если сравнить, например, образование кругов в раге и макоме на уровне звука, то заметим, что в индийской раге его легко осуществить посредством мелизматике (аланкара), исполнив звук мелизматикой, показать всю ее звуковую зону, т.е. зону свара с окружающим ее шрути, в макоме же для этого понадобится целая фраза, например:



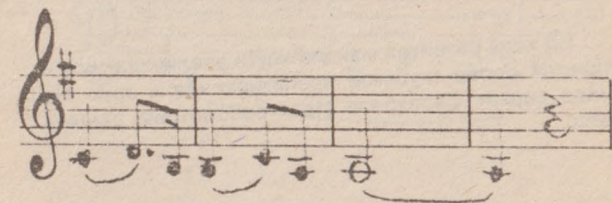
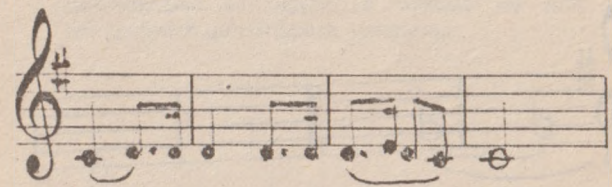
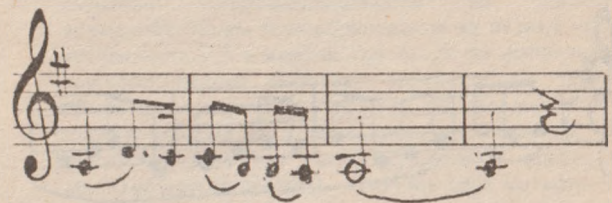
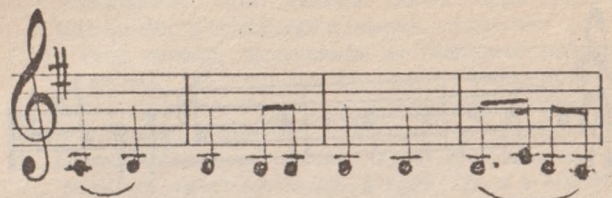
Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

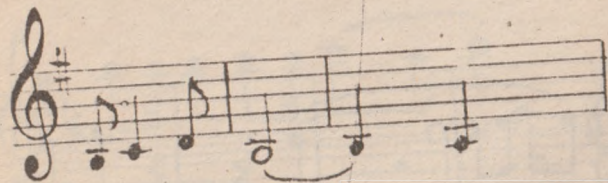
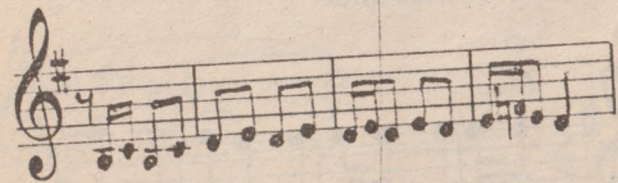
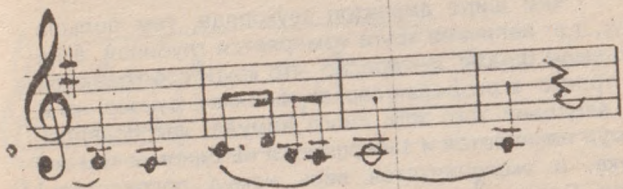
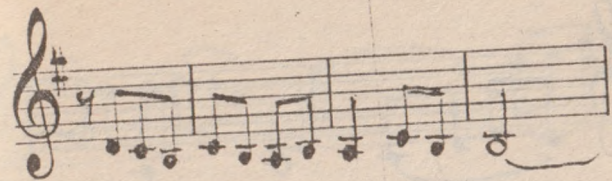


По ходу развития макома круги увеличиваются и ощущается более глубокое проникновение в звук. На примере сархат Сарахбора Ирок рассмотрим данный процесс:

Ф. Азизова.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.

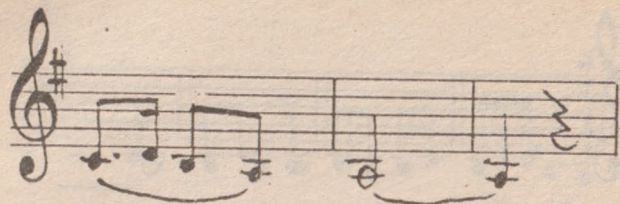


Ф. Азизова.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.

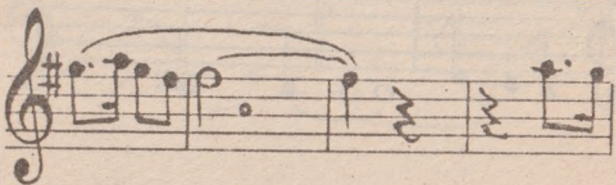
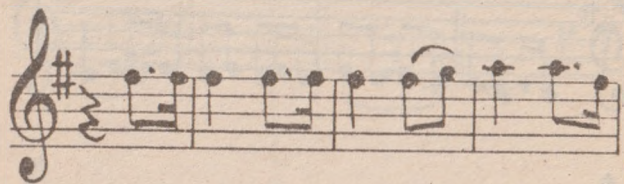


Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

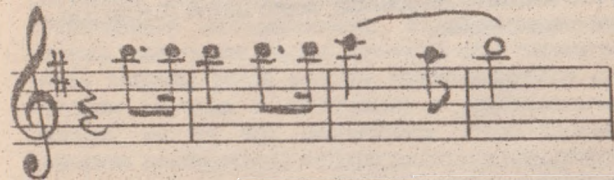
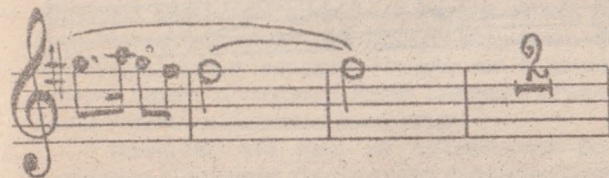
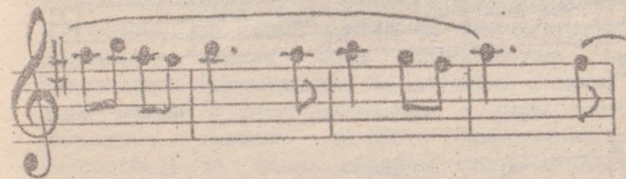
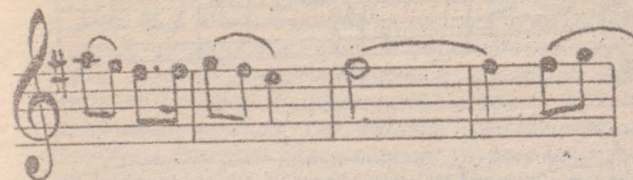


Чем шире диапазон звукоряда, тем больше круг, т.е. величина круга измеряется глубиной, а не объемом фразы. Интересно, что круги соблюдаются не только в разделах сархат, миенхат, дунастр, но и во введении того или иного намуда: как правило, намуд начинается и завершается на одном и том же звуке, а экспонировается весь намуд посредством круга. Проследим это на примере намуда Мухайяри Чоргох из Сарахбори Дугох:



Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.





Таким образом, круги достигают размеров шувба (сархат - фурувард), всего цикла (Сарахбор - Супориши охирин).

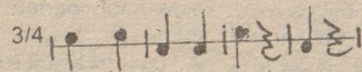
Такой же процесс имеет место, как мы уже отмечали, и в раге. Скорее это обусловлено тем, что в раге, и в макоме ладообразование определило процесс формообразования. В раге, которой характерно свободно-импровизационное изложение удивительно логично осуществляемое в рамках весьма устойчивых канонов, нет жесткой композиционной структуры. Это даёт повод определять рагу зачастую как "импровизация на тему" или "мелодический тип". В макоме наоборот, каждый раздел структуры имеет конкретное месторасположение, а импровизация в изложении, как известно, почти отсутствует. В результате маком чаще определяется как циклическое произведение. Не случайно, в связи с этим маком и рагу причисляют к двум типам феномена макама. (6.17). Представляется интересным то, каким образом столь сходные явления (по сути своей один и тот же феномен!) в непосредственном практическом своем бытовании обретают различный облик? На первый взгляд это естественно, поскольку они продукт национального мышления разных народов. Но для нас в данный момент важен и синтаксический элемент, который делает стиль их "высказывания" иным.

Известно, что рага на сегодняшний день сохранила в большей степени свои первоначальные черты. Это нетрудно обнаружить даже на примере сравнения толкования раги в средневековых и современных исследованиях. В отношении же макама сказать это трудно. Почти во всех трактатах эпохи средних веков макамы характеризуются как ладовая система с основными и производными ладами, но не как циклическое произведение. Значение циклического музыкального произведения, согласно многим современным исследователям, маком обрел несколько поз. е. Думается, что это

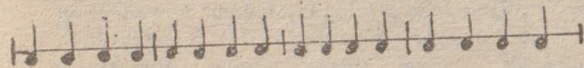
был период окончательного формирования Шашмакома, когда макамы под сильным влиянием развитых форм и традиций персидско-таджикской классической поэзии более совершенствовали свою ритмическую основу. Конечно, ритм во все времена был одним из активнейших компонентов макома. Об этом свидетельствует и то внимание, которое уделено учению о ритме (илм ул-икоъ) в средневековых трактатах. Но столь совершенная ритмическая *с и с т е м а* появилась лишь в Шашмакоме и, думается, возникла она в результате максимального сближения с классической поэзией и заимствованием многих принципов системы стихосложения *аруз*. Интересно, что даже среди других форм макамата ритмические системы раги и макома отличаются наибольшей разработанностью своих внутренних закономерностей. Возникли они в различные эпохи и, на первый взгляд, под влиянием различных форм художественного творчества. В своих же музыкальных контекстах они подчинены нормам системы раги-макома и об их значимости в них следует сказать особо.

Известно, что метроритмическое начало индийских раг нашло свою организованность в системе тала. Как и в системе усуля, единицей тала является определенная ритмическая формула. В отличие от усуля, функция которого в макоме сьодится, главным образом, к сохранению организованности, строгой упорядоченности в процессе развития, первичная ритмоформула тала - аварта, содержит еще и огромную потенцию импровизационного развития, что в усуле не проявляется. Соблюдение принципа круга становится в данных ритмических системах важной закономерностью. Однако внутренняя организация усуля и аварта тала не одинаковая. Если сравнить

какой-нибудь четырехтактный усуль из макома, например Тасниф:



с авартой Тинтала индийской раги, которая состоит из шестнадцати матр (долей) и представляет собой тоже четырехтактное построение

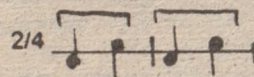


то становится наглядным, что аварта тала состоит из нескольких неравнозначных тактов (вибхага)¹. Главной долей в ней становится первая доля первого вибхага, именуемая "сам". Она же становится "точкой стечения" исполнителей - солиста и таблиста. Точное достижение сам становится критерием мастерства в оценке ансамблевого исполнительства (5.30.17; 5.32.257). Солистом на этой доле выдерживается один из основных устоев - вадии или самвадиди. Таблист воспроизводит его либо на двух головках таблы, либо на мридангаме (5.01). В аварте тала имеется и "предвестник" доли сам - "кхали" (досл. пустой), напоминающий солисту о скором появлении доли сам. Кхали характерен особый способ извлечения, с целью выделения его среди остальных долей. В вибхаге, где находится кхали обычно выполняются

¹ В данном случае использование термина "такт" несколько условно, т.к. вибхагу индийского тала нельзя определить как такт европейской музыки - "отрезок музыкального произведения, заключенный между двумя сильными долями".

наисложнейшие фиоритуры и ритмические вариации. Остальные вибхаги аварта предусматривают импровизацию без выделения каких-либо долей (в Тинтала таковыми вибхагами являются вторая и четвертая). Можно отметить и содержательную сторону индийского тала. В процессе раги первичная аварта тала достаточно ярко самовыражается. Этому во многом способствуют богатые возможности инструмента табла. Приемы "звукоизвлечения" на нем самые различные и подразумевают применение ритмической организации *тхека* (5.01). В масштабах произведения табла имеет свою красочную "мелодию". Создание же творческого диалога солиста и таблиста - весьма важный момент в традициях исполнительства раги и поэтому обретение навыков в этом предусматривается уже самим процессом обучения (5.32.268). Певцы и инструменталисты обязательно знакомятся с игрой на табле, программу которого составляет своего рода ритмическое "сольфеджио", основанное на *тхека* со множеством его разнообразных "бол", как *дха*, *дхан*, *дхета*, *на*, *тин*, *ни*, *чи*, *тай* и пр. (5.01). Ритмическая линия, которую ведет таблист в раге не просто подчинена партии солиста, а очень активна и функционально значима в той же мере, что и у солирующего. Драматургическая реализация тала аналогична развитию потенций пакара в пределах раги. В этом процессе и тала и пакаром руководят единые художественные каноны. Объединенные общим идейным замыслом исполнителям удается в удивительной согласованности и гармонии, порою доходящей до совершенства, создать ансамбль и вызвать ту расу, которая "запрограммирована" рагой. Подчеркивание исследователем Ф. Кароматовым одного из основных моментов творческого акта восточного музыканта - стремление к достижению

наибольшей тонкости исполнения нежели к виртуозности, весьма точно определяет, в частности, характер ансамблевого исполнения раг. При сопоставлении же значения тала в двух его функциональных контекстах драматургической и композиционной, значимее становится она во втором. На важность тала, как композиционного фактора указывает сама структура раги¹, состоящая из алапа и гата. Если в алапе основным средством выражения является мелодико-интонационно-ладовая первозданность, то во второй части - гата, при вступлении тала начинается диалог ее с ритмической. В этом проглядывается определенная аналогия с макамом: в Сарахборе усулем является ритмический рисунок



совпадающий с усулем, названный с трактатах средневековья "зарб-ул-кадим" (древний, старинный ритм). Он представляет собой простейший ритмический элемент, слепок с пульса здорового живого организма. Усложнение же ритмического начала наблюдается в последующих *шуба*. В раге термином гата определяется и некая система ритмических группировок, необходимая, согласно традиционному обучению исполнителей, для приобретения навыков в согласовании мелодической и ритмической основ раги. Исходя из гата

¹ Оговорим сразу, что структура раги во многом зависит от традиции, в которой исполняется рага. Здесь имеется в виду классический тип структуры, подразумевающий двухчастность.

сен-ванший, масит-кхани, раджаст-кхани солист исполняет свою партию, т.е. ритмически оформляет мелодию. Аварта тала должна быть, в свою очередь, согласована с гата. В процессе развития первоначальная форма гата во многом видоизменяется. В связи с этим Рави Шанкар выделяет следующие виды возможных изменений, способов варьирования:

1. изменение последовательности бол гата
2. озвучивание первичной схемы по-новому
3. пропуск некоторых бол и повторение вместо них

какого-нибудь другого отрезка гата (5.30.237). Именованное одним и тем же термином раздела композиции и канона раги указывает, видимо, на ведущий характер гаты - канона в гате-части. Данное явление опять же вызывает некоторую аналогию с макамом, где название усуля определяет название шуьба. Однако, если название шуьба указывает на ритмоформулу, то гата - на ритмическое оформление мелодии. Это связано с особенностями ритмической организации в раге и макаме. Ритм в них рассмотрим в следующих трех аспектах:

1. Ритмическая формула (аварта тала и усуль), исполняемая на ударных инструментах.
2. Ритмическая основа мелодической линии.
3. Ритм стиха¹.

При этом каждый из аспектов ритмического комплекса имеет в раге и макаме свое спе-

¹ Безусловно, возможны и другие ракурсы рассмотрения ритмической организации раги и макама. В частности, исследователь индийской раги Н.А. Джаразбой выделяет в рамках тала квантитативный и квалитативный аспекты (5.13.29).

цифическое проявление, во многом определившееся традициями национального мышления, а также конкретными историческими путями их развития. Например, различное влияние на рагу и макама оказала поэзия. В отличие от макама, где налицо заимствование синтаксических средств поэтики, в раге более заметна общность с семантическими ее категориями. В частности теория эстетического восприятия - раса, основополагающая как для раги, так и для классической поэтики Индии. Едино для систем раги и поэтики значение понятия аланкара - украшения. Правомерно, конечно, связывать корни ритмической базы раги и с танцем, и с поэзией, хотя, несомненно в большей мере с первой. (Вспомним в связи с этим приводимое исследователем М.П. Котовской изречение из "Натя-шаstra": "Музыка-дерево самой природы, его цветение - танец") (2.40.42). Но важно понимать эту связь с позиций индийского мышления, а именно - целостного восприятия продуктов духовной деятельности. Естественно, во всяком художественном произведении любой культуры очень сложно определить грань между начальными видами искусства. Но здесь мы имеем в виду тот особый тип мышления и связанные с ним богатые традиции, которые издревле существовали в Индии. Своего рода следами их явились термин "сангит", псевдоним легендарного автора, ученого Бхарата² и т.п. Концепция раги, как известно, зародилась в древности и проявляется в ней так ярко почерк той эпохи. Хотя долгий путь развития все же в определенной мере видоизменил

² "Сангит", как известно, подразумевает триединство танца, вокальной и инструментальной музыки. Бхарата согласно некоторым данным происходит от первых слогов слов блава-миника, жест, рага и тала.

Ф. Азимова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

внутренние отношения различных начал, что затрудняет теперь их разграничение даже в целях аналитического осмысления. Здесь, скорее, нужно учитывать сложное явление "диффузности" в монодии, когда "речь" идет не просто об органичном взаимодействии, взаимопроникновении элементов..., ...но о своеобразном их взаимоотождествлении, взаимозквивалентности при сохранении, однако, функциональных различий" (2 26.82). На наш взгляд, диффузность в раге и макоме во многом обуславливается их монообразом, моноидейностью, драматургическая реализация которого возможна лишь при единой направленности всех составных целого, при достижении единого дыхания в их развитии. Например, на уровне тала тоже можно обнаружить тип развития, определенный выше как круг. Каждая аварта тала сама по себе уже представляет круг. Не случайно аварта имеет единую нумерацию матр, а исполнители (да и в теории) различают аварты по количеству долей в них. Например, в вышеприведенном Тинтала - 16, в Эктала - 12 и пр., т.е. аварта воспринимается только целиком, а наличие вибхага становится необходимым для удобства показа функций участков аварта. Об этом свидетельствует и неравнозначность функций, входящих в аварту вибхага. На уровне всей композиции раги круг образовывается посредством единой ритмической волны сквозного развития, достигаемого постепенным усложнением аварты к концу, что легко достигается активной импровизацией.

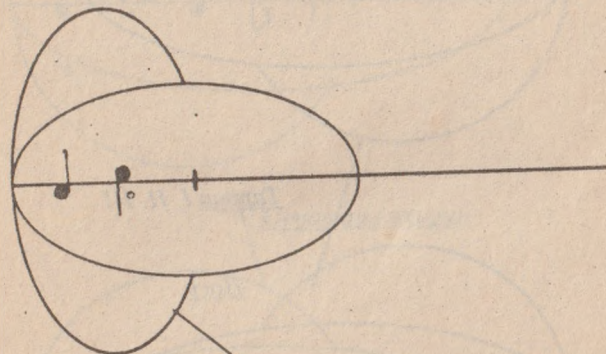
В макоме деление на такты усуля также условно, один такт из него не может охарактеризовать его полностью. Усуль обретает значение лишь при восприятии его от начала до конца. В этом плане каждая ритмоформула -

Ф. Азимова.

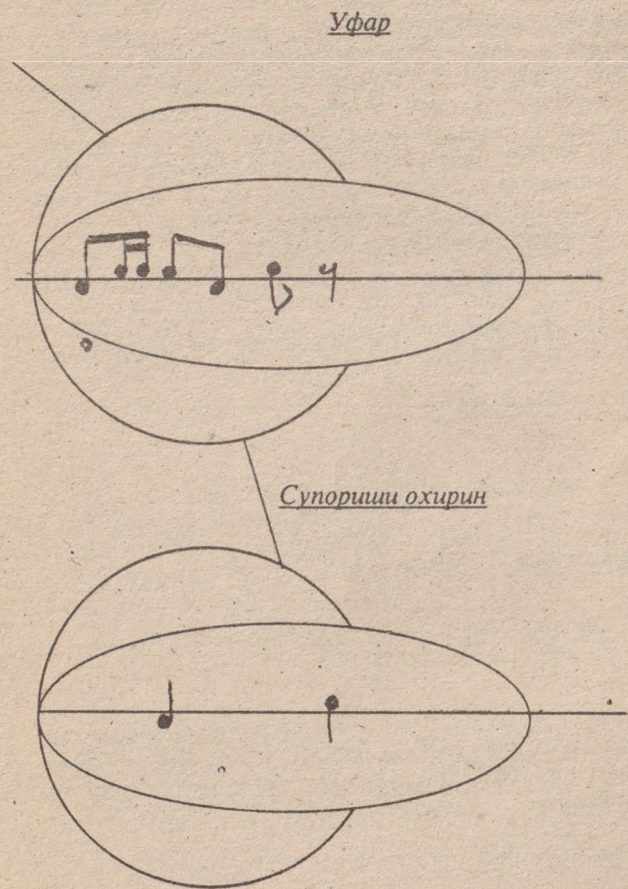
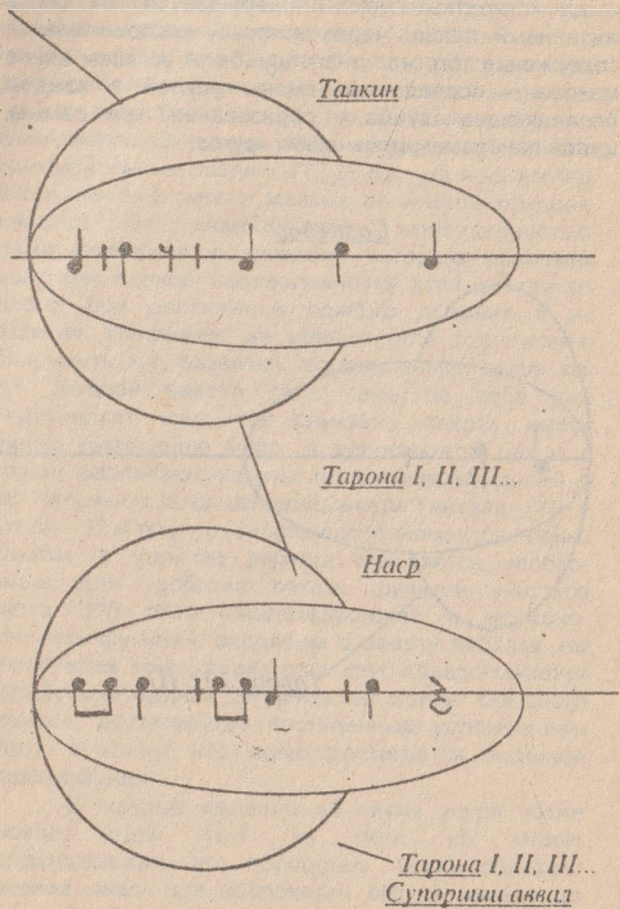
Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

ритмический круг. На уровне шуьба образованию круга способствует долгое "пребывание" в нем, т.е. когда конкретный усуль превращается как бы в жизненный пульс, через который воспринимается содержание того или иного шуьба. А во всем цикле макома - посредством смены усулей в каждом последующем шуьба и образования, тем самым, целой панорамы ритмических кругов.

Сарахбор



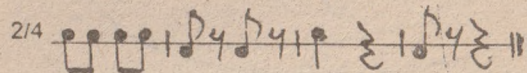
Тарона I, II, III....



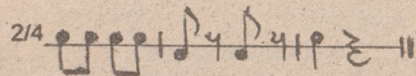
Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

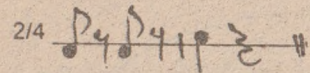
Так, типу развития тала и усуля также свойственна кругообразность. Подобно ладовым, ритмические круги имеют важное формообразующее значение. На уровне усулей - ритмоформул, они определяют структуру, вернее протяженность мелодических фраз. Весьма привлекательным, на наш взгляд, примером этому служит усуль Тасниф из части Мушкилота макомов. Как известно, в Шашмакоме встречается несколько вариантов этого усуля: в макомах Бузрук, Наво, Сегох



в макоме Дугох



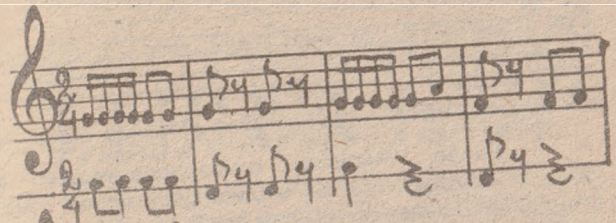
в макомах Рост, Ирок



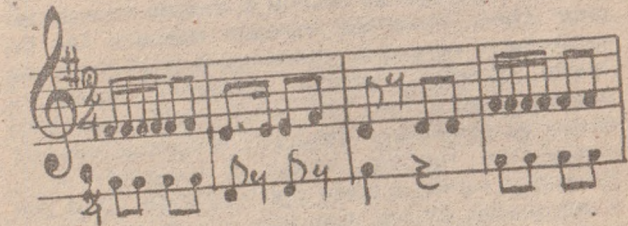
При "озвучивании" их в Таснифах обнаруживается, что они определяют объем музыкальных фраз, мелодическое дыхание в каждом конкретном варианте:

Таснифи Наво

Ф. Азизова.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.



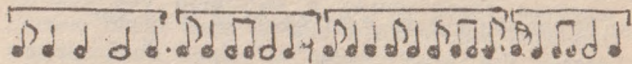
Таснифи Дугох



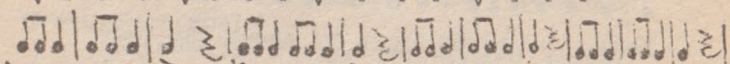
Таснифи Рост

отрицательном значении) аруза в макаме, пожалуй, наоборот.

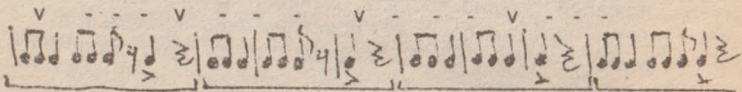
Следующим важным этапом становится согласование ритма мелодии с усулем. Являясь остиной линией по отношению к мелодии и стиху, усуль все же подчеркивает наиболее долгие слоги в парадигме поэтического текста. Между линиями фактуры происходит как бы превращение в одно целое: долгие слоги текста стиха, выдержанные в мелодии, заполняются рисунком усуля. Насри Ушшок является удачным примером в показе подобного взаимодополнения (газель Хафиза):



А-гар он тур-ки ше-ро-зи ба даст о-рад ди-ли мо-ро



Ба хо-ли хин-ду-яш бах-шам Самарқанду Бу-хо-ро-ро

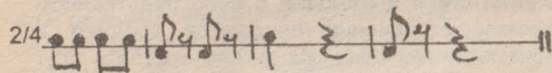


При их согласовании происходит вхождение, "сцепление" (в значении, которое вкладывает в это слово У. Гаджибеков) усуля в парадигму стиха. И внутренняя гармония, единое дыхание, тонкое ощущение пульса одного другим создает мелодико-ритмическое единство, столь важное в исполнительстве макомов.

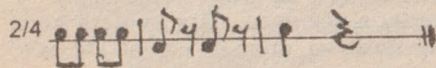
Все вышеприведенные примеры могут экспонировать взаимопроникновение поэтического и

музыкального начал вообще (в том числе и вне макома). Однако проникновение *с и с т е м ы* аруза, по-видимому, можно увидеть лишь на примере Шашмакома. В этом плане Шашмаком поистине детище поэзии и музыки. И образование столь уникального макроцикла - результат синтеза развитой таджикской классической поэзии и музыки. В Шашмакоме можно увидеть, например, заимствование *п р и н ц и п о в* системы аруза. Известно, что в арузе существует три основных правила - "хазф", "афзоиш", "табдил" (2.35), посредством которых можно образовать производные ритмоформулы. Использование принципов хазф, например, встречается в усуле Тасниф.

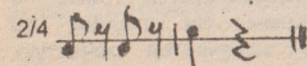
Посредством одного из принципов хазф - *к а с р*, из основного усуля путем сокращения, выводятся производные. Основной (полный) усуль встречается в Таснифах макомов Бузрук, Наво, Сегох:



Первый вариант произвольного - *максур*, в макаме Дугох:

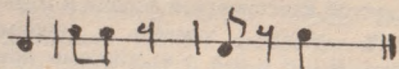


Второй вариант - в макомах Рост, Ирок:

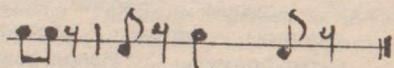


Применение правила *табдил*, конкретнее его принципа *к а б з*, находим в усуле Талкин, Талкинча, Чапандоз, когда посредством перемещения слогов (здесь долей) образуются производные - *макбуз*:

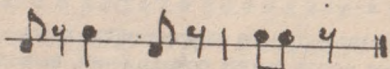
Талкин:



Талкинча:



Чапандоз:



Как уже отмечалось, в ритмическом комплексе *макомов* можно выделить три линии. Две из них, ритм стиха и мелодии в непосредственном практическом исполнении сливаются воедино и воспринимаются как одна. Их можно отделить друг от друга лишь теоретически. Усуль же - неизменный ритмический рисунок, "жизненный пульс" того или иного *шуъба*, составляет другую - фоновую.

Аналогична ритмическая организация в *раге*. Хотя, в отличие от *макома*, отношение к поэтическому слову в ней иное. *Рага* заимствовала из индийской поэтики не столько синтаксическое, сколько семантическое начало. В ее композиции нет столь значительного "внедрения" поэтического текста как в *макоме*. Смысловой поэтический текст в *раге* преимущественно используется лишь в начальных разделах формы. На стадиях же развития материала он заменяется зачастую,

сарагама или слогами, не имеющими конкретного содержания. Некоторые же изменения относительно роли поэтического начала, происшедшие в период позднего средневековья, в целом не коснулись существа многовековых устойчивых традиций индийской *раги* в плане отношения к поэтическому тексту. Возникшие в эпоху зрелого и позднего средневековья *тарана* и *газель*, образовали как бы новые традиции *рагаисполнительства*, но также не разрушили строго классический тип *рага*-композиции. При изложении (в начальной части композиции) основной идеи *раги*, используемый словесный текст (преимущественно на санскрите), как правило, носит несколько "независимый" характер. Собственно же развитие *раги* осуществляется полностью музыкальными средствами. Известный исследователь индийской классической музыки Н.А. Джаразбой отмечает, что в *раге* голос используется, скорее, как музыкальный инструмент, способный показать все свое тембровое богатство посредством произношения различных слогов (5.13.30). Общими, основополагающими для классической индийской поэтики и *раги* являются теория *раса* и *аланкара*. Такого рода родство *раги* с поэтикой как бы косвенно влияет на *рага*-композицию, а также на функцию *аварта тала*. В последней можно выделить две фактурные линии:

1. выдержанные оstinато доли "сам" и "кхали", выполняющие роль своего рода "пульса" (что достигается путем их постоянного, регулярного выделения, особым способом звукоизвлечения);
2. импровизируемый на их фоне ритмический "узор" (остальные доли *аварта тала*).

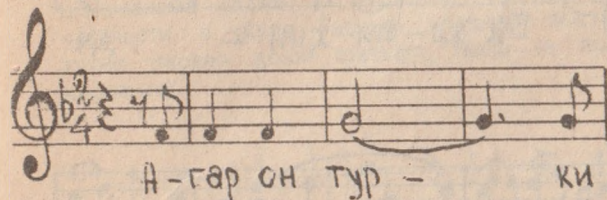
Как в *раге*, так и в *макоме* исполнитель воспринимает *усуль* и *аварта тала* как естественный пульс, в контексте которого излагаются ритмические

комбинации (в раге), либо ритмически оформленная мелодическая линия (в макоме). Каждая же доля мелодической линии мыслится по отношению к основному "пульсу" - ритмоформуле. Иначе, единицей "отсчета" выступает не такт, а вся ритмоформула. Именно усуль и аварта тала как бы выступают факторами временной организации рага- и маком-композиций. В пользу этого свидетельствуют приведенные выше примеры соответствия объему усулей протяженности музыкальных фраз в Таснифах и пр. На протяжении всего Шашмакома-цикла нет примера деления усуля между разделами композиции. Это наблюдается и в рага-композиции. Такая закономерность еще раз подчеркивает значение функций ритмоформул как композиционных факторов.

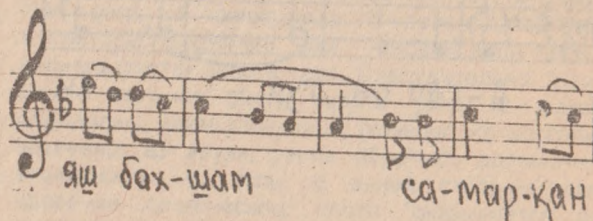
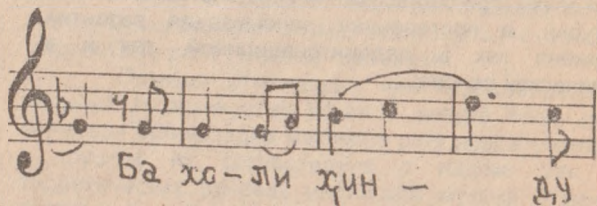
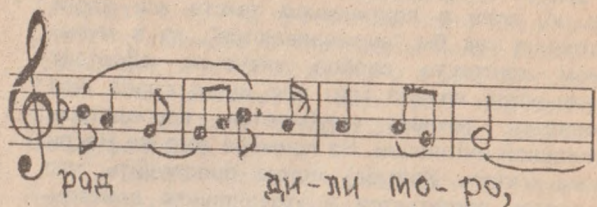
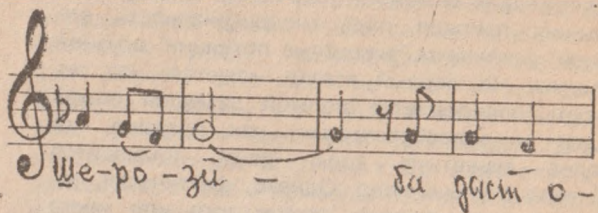
Далее. Несмотря на казалось бы различную генетическую основу (танец и поэзия), ритмоформулы в раге и макоме, обретая специфические черты музыкального ритма, соотносятся с закономерностями рага-, макома-системами.

Помимо отмеченных уже формообразовательных возможностей усуля и аварта тала, ритмическая организация макома и раги подразумевает и строгое их согласование с ладом. Так, в теоретических основах индийской музыки отмечается, что доле "сам" тала всегда соответствует вади тхатх раги, т.е. тоника лада. Как правило, конкретно и месторасположение "сам" - первой доли первого вибхага (такта) аварта тала. Следовательно, "сам" - самая сильная доля аварта тала. В макоме парадигмы, заимствованные (конечно же несколько косвенно) из аруза, также обретают достаточную акцентность. И, если, с одной стороны, само ударение поэтического слова "оказывается для ладовой системы звуковысотной организации музыки

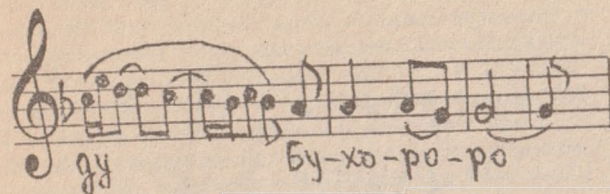
стимулирующим моментом" (2.54.244), то с другой, внутренняя природа лада (неоднозначность его ступеней) усиливает "акцентные потенции" арузной парадигмы. На первый взгляд, кажется, что акцентность определяется логикой развития самой мелодии и ладообразования, как правило, на наиболее акцентную долю (звук), приходится устойчивая ступень лада. Однако, фактически, акцент диктуется ударным слогом того или иного слова. И, если в поэтическом тексте все слоги качественно как бы "выравниваются", то в музыкальном контексте особое значение обретает семантическое начало того или иного слова, что усиливается, точнее, углубляется, посредством музыкальной интонации. На примере того же Насри Ушшока (газель Хафиза) можно проследить, что акцентность достигается и укрупнением длительности звука (при согласовании всех составных линий фактуры), а постепенная динамизация развития выражена как в ладоинтонационной, так и в ритмической основе:



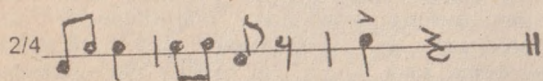
Ф. Азизова.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.



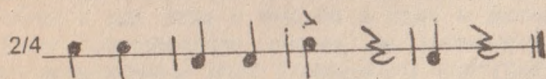
Ф. Азизова.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.



Словом, в каждом усуле можно обнаружить наличие *ц е н т р а*, выделяющегося степенью акцентности среди остальных долей. Например, в уже приведенном усуле Наср таким центром выступает первая доля третьего такта:



По аналогии индийского "сам", определим ее как "главную". В результате анализа остальных усулей, обнаруживаем, что это имеет значение закономерности, наличествующей на уровне всего Шашмакома (даже в разделах Мушкилота). В частности, в усуле Тасниф "главной" выступает также первая доля третьего такта (в полном варианте):



Свою функцию эта доля не теряет и в других встречающихся своих вариантах:

Заключение

Индо-таджикские (- среднеазиатские, - иранские) музыкальные взаимосвязи в течение длительных исторических периодов отличались определенной стабильностью и оказались чрезвычайно плодотворными для средневековых музыкальных культур Индии и Средней Азии. В данной работе внимание сконцентрировано было, главным образом, на взаимосвязях раги и макама - основных репрезентантов музыкального мышления данных народов. Безусловно, в ней не мог получить исчерпывающего освещения избранный ракурс. Данная работа лишь первая попытка освещения вопроса индо-таджикских музыкальных взаимосвязей.

Взаимосвязи индо-таджикских (и шире) музыкальных традиций - сложный многослойный исторический процесс. Рассмотрение нами некоторых особенностей данного процесса, позволяют предположить, что в Индию проникла не строгая арабизированная музыкальная наука народов Аджамы, а, главным образом, та ветвь, которая была широко популярна среди демократических слоев населения. Это проявляется в персидско-таджикской терминологии, практическом характере деятельности музыкантов, своеобразном почерке письменных источников, стремлении возродить доисламские музыкальные традиции иранских народов, демократизации искусства в целом, отсутствии математических способов толкования музыкально-теоретических основ и т.д. Все эти черты, в частности, можно увидеть в рассмотренном нами разделе о музыке "Эъчази Хусрави" Амира Хусрава Дехлави. Хотя в

данном случае, возможно, автор преднамеренно избегает строгого академического стиля изложения, поскольку свой раздел о музыке он подчиняет общей направленности своего творчества, которое целиком было обращено к простому народу. Все же интересно в связи с этим, проведение некоторых параллелей между разделом "Эъчази Хусрави" и частично освещенным в науке трактатом Мухаммада Нишапури, причисляемым музыковедом А. Джумаевым к источникам, связанным с деятельностью гильдии музыкантов ремесленных корпораций (4.13).

Не касаясь общих черт данных трактатов, проявляющихся в использовании персидско-таджикской терминологии, практической направленности и пр., обратим внимание на следующее. В порядке перечисляемых Мухаммадом Нишапури ладов на первом месте - Рост. Амир Хусрав также считает основным ладом Рост. И более того, путем совмещения двух первичных ладов аджамской и индийской музыки - Рост и Билавал, создает рагу *Сарпарда* (5.33). Значение же термина сарпарда, как известно, с таджикского, "первое", "основное парда". У Нишапури встречается также термин *Сазгари*, обозначающий ладовую категорию. Этот редкий термин пока нам известен лишь по творчеству Амира Хусрава, который объединил его с индийской Марва (5.33).

Часто у Нишапури и у Амира Хусрава используются эпитеты "камал-аз-заман", "аджиб аз-заман" и пр. Не говорит ли это о том, что трактат Нишапури также в определенной мере причастен к суфийскому течению? Ведь есть в науке точка зрения о том, что суфизм первоначально получил свое распространение именно среди народа (2.13)?

Малоизученность проблем суфизма в музыке, суфийского учения вообще, в настоящее время

осложняет прослеживания суфийских воззрений авторов средневековых музыкальных трактатов. Поэтому и остается почти неосвещенной на сегодняшний день столь интересная тема.

Не менее существенный мотив, позволяющий проводить параллели между трактатами Мухаммада Нишапури и Амира Хусрава Дехлави сопряжен с тем, что в них авторы не только не ограничиваются упоминанием о доисламских музыкальных традициях, а более того, придавая достижениям музыкантов той далекой эпохи реальное практическое значение, музыкальную практику своего времени рассматривают как развитие тех богатых традиций. Особенно ярко отражен этот момент в трактате Амира Хусрава. В частности, он "призывает" музыкантов своего времени к достижению, говоря современным языком, высокого уровня мастерства "исполнителей хусравони" (5.34.282), к развитию в его эпоху "царских вечеров", "концертов-состязаний" (5.34), т.е. традиций двора Сасанидов времен Борбада.

Кроме того, Амир Хусрав рассматривает систему двенадцати парда как наиболее совершенную форму научных разработок ранних, доисламских, основывающихся на мифологических и космологических воззрениях. (Вспомним: "...эта наука (система двенадцати парда - Ф.А.) шире небесной сферы, поскольку там всего девять парда (имеется в виду древнее представление о "девяти слоях" неба - Ф.А.), а здесь двенадцать..." (5.34.277) и далее его вывод: "...Как бы совершенна ни была небесная Зухра, она не превзошла трех парда (имеется в виду разница от девяти до двенадцати - Ф.А.) ... земная Зухра (земные музыканты - Ф.А.) словно острием меча... проникла в двенадцать парда..., из которых

создала двадцать четыре, а затем от каждого сотни..." (5.34.278).

Словом, наличие этих и возможно других аналогий, касающихся особенностей трактатов Мухаммада Нишапури и Амира Хусрава свидетельствует о развитии в русле позиций деятельности гильдии музыкантов ремесленных корпораций и индо-аджамского синтеза близких по духу музыкальных традиций. Однако, пока воздержимся от всецелой идентификации этих двух традиций, имевших место в средневековье, в силу их малоизученности. Можно лишь твердо говорить о том, что в обеих традициях отражается развитие доисламских музыкальных традиций иранских народов в эпоху средневековья.

Все эти сложные, но чрезвычайно интересные проблемы требуют специальных исследований. Мы же, пока лишь обращаем внимание музыковедов на эти вопросы.

При сравнительно-сопоставительном анализе раги и макама обнаруживается, что они представляют различное проявление одного и того же феномена. В процессе своего исторического пути каждый из них эволюционировал в рамках своей культуры и обрел свой национальный почерк. Это, в частности, проявляется в особенностях их синтаксической основы. Поэтому в нашей работе уделено преимущественное внимание этому аспекту. В ходе анализа рага- и макама-композиций особое внимание уделено наличию различных процессов раги- и макама-типа развития через круг (на уровне ладообразования и ритмической организации). Однако предлагаемые нами соображения по этому поводу не могут претендовать на значение **выводов** или **результатов исследования**. Это всего лишь своего рода заявка, заслуживающая, на наш взгляд

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

достаточного внимания в дальнейшем исследовании макамата.

Думается, что в выявлении более значительных взаимосвязей раги и макома, весьма плодотворным материалом послужили бы опять же собственные произведения Амира Хусрава (в особенности его поэма "Кирон-ус-саъдайн"). Поскольку именно Амиру Хусраву стало доступно создание на основе раг и макомов таких сочинений, которые были определены народом как раги, и которые до сих пор в истории индо-аджамских музыкальных взаимосвязей остаются непревзойденным опытом.

Настоящая работа - лишь первый шаг в изучении вопроса общности и различия раги и макома. Поэтому в ней не могут быть охвачены все разнообразные его аспекты. По этому вопросу мы предлагаем лишь предварительные соображения:

- в раге и макоме лад выступает как основной канон. Именно в этой категории заложен первичный заряд, требующий своего развития на протяжении всей рага-, макома-композиций;

- развитие в них происходит не за счет конфликтности, столкновения "разных сущностей" (В. Бобровский), а как саморазвитие первичного зерна, обретающего значение монообраза;

- ритмические системы - тала и усуль - функционируют согласно специфике раги и макома;

- тема - дается в качестве ладо-интонационной данности, подразумевающей свое доразвитие;

- рага-макомные циклические композиции представляют собой концепции. Каждое исполнение раги и макома является лишь одним из вариантов. Подобная специфика характера раги и макома связана с тем, что их художественная идея

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

культивирует духовное начало, которое, в сущности сраей, неисчерпаемо.

Список литературы

I. Материалы симпозиумов, конференций

1. 01. Макомы, мугамы и современное композиторское творчество (Межреспубликанская научно-теоретическая конференция. Ташкент 10-14 июня 1975г.) Ташкент, Изд-во лит. и иск-ва, 1978, 257с.
- 1.02. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего Востока и современность (Международный музыковедческий симпозиум 3-6 октября 1978, г.Самарканд). Ташкент. Изд-во лит. и иск-ва, 1981, 312с.
- 1.03. Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность (Материалы второго Международного музыковедческого симпозиума. Самарканд, 7-12 октября 1983г., М., Сов. композитор, 1987, 324с.

II. Книги

- 2.01. Абдуллазаде Г. Философская сущность музыкального искусства. Баку, "Ишчи", 1985, 282с.
- 2.02. Адабиети тоҷик дар асрҳои XII-XIV. Китоби 2. Душанбе. Дониш, 1983, 229с.
- 2.03. Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент, Фан, 1983, 157с.
- 2.04. Аллендер И.З. Музыкальные инструменты Индии. М., Наука, 1979, 47с.
- 2.05. Антонова К.А. и др. История Индии. М., Мысль, 1979, 608с.

- 2.06. Антонова К.А. Очерки общественных отношений и политического строя могольской Индии времен Акбара(1556-1605).Изд-во АН СССР, М., 1952, 283с.
- 2.07. Асафьев В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград, Музыка, 1971, 376с.
- 2.08. Ашрафи М. М. Бехзад и развитие бухарской школы миниатюры XVI в. Душанбе, Дониш, 1987, 240с.
- 2.09. Ашрафян К.З. Делийский султанат. М., Изд-во вост. лит., 1960, 256с.
- 2.10. Бакоев М. Хаёт ва эҷодиёти Амир Хусравӣ Дехлави. Душанбе, Дониш, 1975, 280с.
- 2.11. Бартольд В.В. Культура мусульманства. Сочинения. Т.6. М., Наука, 1966, 784с.
- 2.12. Бартольд В.В. Работы по истории Средней Азии. Сочинения. Т.2,ч.1 М., Изд-во вост. лит., 1963, 978с.
- 2.13. Бертельс Е.Э. Суфизм и суфийская литература. Избранные труды. Т.3, М., Наука, 1965, 534с.
- 2.14. Бертельс Е.Э. История персидско-таджикской поэзии. М., Изд-во вост.лит., 1960, 543с.
- 2.15. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., Музыка, 1978, 332с
- 2.16. Бойс М. Зороастрийцы. Верования и обычаи. М., Наука, 1987, 302с.
- 2.17. Бонгард-Левин Г.М., Ильин Г.Ф. Индия в древности. М., Наука, 1985, 756с
- 2.18. Брагинский И.С. Иранское литературное наследие. М., Наука, 1984, 296с.
- 2.19. Брагинский И.С. Исследования по таджикской литературе. М., Наука, 1977, 287с.
- 2.20. Взаимодействие культур Востока и Запада. Сб.ст. М., Наука, 1987, 198с.
- 2.21. Виноградов В. Индийская рага. М., Сов.комп., 1976, 63с.

- 2.22. Виноградов В. Классические традиции иранской музыки. М., Сов. комп., 1982, 184с.
- 2.23. Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М., Музыка, 1980, 190с.
- 2.24. Гафуров Б.Г. Таджики. Древнейшая, древняя и средневековая история. М., Наука, 1972, 658с.
- 2.25. Гафуров Б.Г., Цибукидис Д.И. Александр Македонский и Восток. М., Наука, 1980, 456с.
- 2.26. Галицкая С.П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент, Фан, 1981, 92с.
- 2.27. Гафурбеков Т.Б. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. Ташкент, Фан, 1987, 109с.
- 2.28. Гафурбеков Т.Б. Фольклорные истоки узбекского профессионального творчества. Ташкент, "Укитувчи", 1984, 117с.
- 2.29. Гринцер П.А. Основные категории классической индийской поэтики. М., Наука, 1987, 312с.
- 2.30. Гусева Н.Р. Многоликая Индия. М., Наука, 1980, 270с.
- 2.31. Древний Восток. Под ред. акад. Струве В.В., М., Минпрос, 1951, 240с.
- 2.32. Древняя Индия. Историко-культурные связи. М., Наука, 1982, 343с.
- 2.33. Дева Ч. Индийская музыка. М., Музыка, 1980, 207с.
- 2.34. Джами А. Трактат о музыке. Редакция и комментарии В.М. Беляева. Ташкент, Изд-во АН Узб. ССР, 1960, 111с.
- 2.35. Зехни Т. Санъати сухан. Душанбе Ирфон, 1979, 327с.
- 2.36. Кароматов Ф.М. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент, Изд-во лит. и иск-ва, 1972, 360с.

- 2.37. Кароматов Ф.М., Нурджанов Н.Х. Музыкальное искусство Памира. Кн. 1 и 2. М., Сов. комп., 1978, 179с., 1986, 292с.
- 2.38. Капранов В.А. Таджикско-персидская лексикография в Индии 16-19 вв. Душанбе, Дониш, 1987, 221с.
- 2.39. Конрад Н.И. Запад и Восток. Статьи. М., Наука, 1966, 519с.
- 2.40. Котовская М.П. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. М., Наука, 1982, 254с.
- 2.41. Курбанмаматов А. Эстетическая доктрина суфизма. Душанбе, Дониш, 1987, 108с.
- 2.42. Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., Музыка, 1931, 304с.
- 2.43. Ленин В.И. Материализм и эмпириокритицизм. М., Политиздат, 1977, 392с.
- 2.44. Литвинский Б.А. Древние кочевники "Крыши мира". М., Наука, 1972, 269с.
- 2.45. Мандельштам А.М. Памятики эпохи бронзы в Южном Таджикистане. М., Наука, 1968, 184с.
- 2.46. Массон М.Е. Воспоминания среднеазиатского археолога. Ташкент, Изд-во лит. и иск-ва, 1976, 176с.
- 2.47. Матякубов О.Р. Фараби об основах музыки Востока. Ташкент, Фан, 1980, 87с.
- 2.48. Менон Рагхава Р. Звуки индийской музыки. Путь к раге. М., Музыка, 1982, 80с.
- 2.49. Мостепаненко А.М. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. Ленинград, Наука, 1969, 229с.
- 2.50. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Ленинград, Музыка, 1982, 148с.
- 2.51. Музыка народов Азии и Африки. М., Сов. комп., вып. 2, 1973, 422с., вып. 4, 1984, 327с., вып. 5, 1987, 368с.
- 2.52. Музыкальная эстетика стран Востока. Ленинград, Музыка, 1967, 414с.

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

- 2.53. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции М., Музыка, 1982, 318с.
- 2.54. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М., Музыка, 1972, 382с.
- 2.55. Неру Дж. Открытие Индии. М., Ин.лит., 1955, 652с.
- 2.56. Низамутдинов И.Г. Очерки истории культурных связей Средней Азии и Индии в 16 - начале 20 вв. Ташкент, Фан, 1981, 56с.
- 2.57. Низамутдинов И.Г. Из истории среднеазиатско-индийских отношений (IX-XVIII вв.). Ташкент. Узбекистан, 1969, 143с.
- 2.58. Нагмаи ниегон. Ред. А. Раджабов, Душанбе, Адиб, 1988, 160с.
- 2.59. Открытие Индии. Философские и эстетические воззрения в Индии XX в. М., Худ. лит., 1987, 611с.
- 2.60. Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., Наука, 1973, 311с.
- 2.61. Проблемы музыкального ритма. Сб. статей. М., Музыка. 1978. 293с.
- 2.62. Ранов В.А. Каменный век Таджикистана. Вып. I. Душанбе, Изд-во АН Тадж. ССР, 1965, 123с.
- 2.63. Раджабов А. Маданияти мусикии тоҷик дар асрҳои 13-14. Душанбе, Дониш. 1987. 109с.
- 2.64. Раджабов И.Р. Макомлар масаласига доир. Ташкент, 1963, 299с.
- 2.65. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград, Наука, 1974, 299с.
- 2.66. Ритм, пространство и время в художественном произведении. Алма-Ата. Казахский пединст. им. Абая, 1964, 132с.
- 2.67. Раджабов М. Философские и социально-эстетические взгляды Амира Хусрава Дехлави. Душанбе, Ирфон, 1982, 93с.
- 2.68. Ручьевская Е.А. Функция музыкальной темы. Ленинград, Музыка, 1977, 159с.

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

- 2.69. Степаняц И. Философские аспекты суфизма. М., Наука, 1987, 190с.
- 2.70. Турсунов А. Эхъеи Ачам. Душанбе, Ирфон, 1984, 205с.
- 2.71. Фрай Р. Наследие Ирана. М., Вост. лит-ра, 1972, 467с.
- 2.72. Шамухаммедов С.А. В поисках идеала (о творчестве Амира Хусрава Дехлави). Ташкент, Фан, 1982, 76с.
- 2.73. Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада (типы музыкального профессионализма). М., Сов.комп., 1983, 151с.
- 2.74. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. М., Музыка, 1986, 103с.
- 2.75. Холопова В.Н. Музыкальный тематизм. Научно-методический очерк. М., Музыка, 1983, 88 с.

III. Нотография

Шашмаком. Составители: Б. Файзуллоев, Ш. Сохибов, Ф. Шахобов. Под ред. В.И. Беляева. В 5-ти томах. Т.1 Бузрук. Т.2 Рост. Т.3 Наво. Т.4 Дугох. Т.5. Сегах. Ирок. М., Госмузиздат, 1950, 1954, 1957, 1959, 1967.

IV. Статьи

4. 01. Афсахзод А. Амир Хусрав намирад хеч гахе. // Дар сафи бузургон. Душанбе. Адиб. 1986, 215-239с.
- 4.02. Бабкина М.П. Индийская музыка. // Музыкальная энциклопедия, т.2, М., 1974.
4. 03. Бакоев М. Поэзия и миссия поэта с точки зрения Амира Хусрава. / Садои Шарк. 1977, N2.
- 4.04. Беляев В.М. Музыка Индии. / Советская музыка, 1948, N5.

- 4.05. Брагинский И.С. Восток в мировой литературе (тезисы). // его же. Исследования по таджикской культуре. М., Наука, 1977, с. 122-124.
- 4.06. Бонгард-Левин Т.М. Арийское и неарийское в древней Индии. // Древняя культура Средней Азии и Индии. Ленинград. 1984, с. 71-74.
- 4.07. Валькова В. К вопросу о понятии "музыкальная тема". // Музыкальное искусство и наука. Вып.3. М., Музыка, 1978, с.168-190.
- 4.08. Волкова О.Ф. Описание тонов индийской музыки. // Ученые записки Тартусского ун-та. Вып. 181. Труды по знаковым системам. 2, 1965.
- 4.09. Вызго Т.С. А'фрасиабская лютия. // Из истории искусства великого города. Ташкент, 1972, с. 269-297.
- 4.10. Гринцер П.А. Теория эстетического восприятия ("раса") в древнеиндийской поэтике. / Вопросы литературы, 1966, N 2.
- 4.11. Гороховик Е. Индия. Кхайял - высокое вдохновение. / Азия и Африка сегодня, 1986, N2
- 4.12. Джанколадян Р.М. Армянские источники V-VII вв. об Индии. // Древняя культура Средней Азии и Индии. 1984, с. 141-146
- 4.13. Джумаев А.Б. Трактат о музыке Мухаммада Нишапури. / Общественные науки в Узбекистане. 1984, N1.
- 4.14. Джумаев А.Б. Уникальный источник по истории среднеазиатско-индийских музыкальных связей ("Замзаме-йи вахдат" Наини) XV в. // Из истории культурных связей народов Средней Азии и Индии. Ташкент, Фан, 1986, с. 115-123.
- 4.15. Кароматов Ф.М. Основные задачи изучения макамов и мугамов в республиках Советского Востока. // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент. Изд-во лит. и иск-ва, 1973, с. 8-19.

- 4.16. Кароматов Ф.М., Эльснер Ю. Макам и маком. // Музыка народов Азии и Африки. Вып.4. М., Сов.комп., 1984, с. 88-135.
- 4.17. Кныш А.Д. Некоторые проблемы изучения суфизма. // Ислам. Религия, общество, государство. М., 1984, с. 87-95.
- 4.18. Кривцов Н. Король ситара (Об индийском музыканте Рави Шанкаре). / Азия и Африка сегодня. 1982, N2
- 4.19. Литвинский Б.А. Археологические открытия в Таджикистане за годы Советской власти и некоторые проблемы древней истории Средней Азии. / Вестник древней истории, 1967, N4.
- 4.20. Литвинский Б.А. Буддизм и среднеазиатская цивилизация. // Индийская культура и буддизм. М., Наука, 1972, с. 148-169.
- 4.21. Мартынов И. Индия. // Очерки о зарубежной музыке первой половины 20в. М., 1970, с.381-387.
- 4.22. Массон М.Е. Археологическая разведка Айрытама на берегу Аму-Дарьи в 1933 г. // Его же. Воспоминания среднеазиатского археолога. Ташкент. Изд-во лит. и иск-ва, 1976, с. 52-87.
- 4.23. Массон Б.М. Протогородская культура юга Средней Азии. / Советская археология, 1967, N3.
- 4.24. Менон Н. Музыкальные культуры народов: традиции и современность. / Советская музыка, 1971, N12
- 4.25. *Менон Н. Музыка должна служить взаимопониманию. / Советская музыка. 1976, N4
- 4.26. Менон Н. По пути преодоления кризиса. / Советская музыка. 1986, N7.
- 4.27. Низамов А. Нубы стран Магриба и черты их общности с Шашмакомом. // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981, с.221-227.

- 4.28. Партхасаратхи Т. Об истории музыки в Индии. / Индия, 1982, N3.
- 4.29. Пугаченкова Г.А. Бактрийско-индийские связи в памятниках искусства. // Древняя Индия. Историко-культурные связи. М., Наука, 1982, с.244-266.
- 4.30. Раджабов А. Уникальный источник музыкальной культуры народов Востока. // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока, и современность. Ташкент. Изд-во лит. иск-ва, 1981, с.214-216.
- 4.31. Раджабов А. Макомы, раги и их отражение в таджикских музыкальных трактатах XVI-XVII вв. (сообщение). // Известия АН Таджикской ССР, 1986, N4.
- 4.32. Раджабов А. Ибн Зайля. / Известия АН Таджикской ССР, 1984, N1.
- 4.33. Рашидова Д. О некоторых родственных явлениях в поэзии и музыке средневекового Востока (рехта, бадеха) // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М., Сов. комп., 1987, с. 182-186.
- 4.34. Розеншильд К. Музыка Индии. // История зарубежной музыки. М., Музыка, 1973, с. 17-25.
- 4.35. Степанянц М.Т. Исторические особенности метрики "Гитаговинды". // Проблемы восточного стихосложения. М., 1973, с.80-99.
- 4.37. Тахалов С. Исполнительские особенности орнаментальных приемов узбекской традиционной музыки. // Музыкальное исполнительство в Узбекистане. Ташкент, "Укитувчи", 1985, с.59-67.
- 4.38. Турсунов А. К дискуссиям вокруг концепции Восточного Ренессанса. / Памир, 1981, N 10.
- 4.39. Турсунов А. О принципах исследования средневековой восточной философии (к постановке вопроса). / Народы Азии и Африки, 1975, N1.

У. Литература на английском, урду, хинди языках и арабской графике

- 5.01. Avtar Ram. Table. New Delhi, 1977.
- 5.02. Bhattacharya A. Aesthetics and philosophy as related to indian music. // Sangit natak. New Delhi, 1971.
- 5.03. Danielou A. Northern Indian music. V.1-2, New York-Washington, 1969
- 5.04. Danielou A. The Relationships between Music and Language according to hindu theory. / The World of music, 1975, v.17, N1.
- 5.05. Danielou A. The Psychology of Improvisation in the Music of India. / The World of Music. 1975, v.17, N4.
- 5.06. Deva B. C. An Introduction to Indian music. New Delhi, 1973.
- 5.07. Deva B. C. Musical instruments of India. Calcutta, 1975.
- 5.08. Fatimi Q. Amir Chusro's contribution to indo-muslim tradition. Islamabad, 1975.
- 5.09. Folklor and folk life in India. Calcutta, 1975.
- 5.10. Gangoli O. Ragas and raginis. Calcutta, 1934.
- 5.11. Ghosh M. Fundamentals of Raga and Tala with a new system of notation. Bombay, 1968.
- 5.12. Holroyde P. Indian music. London, 1972.
- 5.13. Jairazbhoy N.A. The Rags of North Indian music. There Structure and Evolution. Middletown, 1971.
- 5.14. Karomatov F. M., Miskens V. A., Vyzgo T.S. Mitelasien. // Musik Geschichte in Bildern. B. II. Musik des Alterums. Leipzig, 1987.
- 5.15. Kaufman W. Music notations of the Orient. London, 1967.
- 5.16. Kaufman W. Ragas of North India. Calcutta, 1968.
- 5.17. Kothari K. S. Indian folk musical instruments. Delhi, 1968.

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

- 5.18. Lenth D. Tones and intervals of Hindu classical music. Lincoln, 1961.
- 5.19. Powers H. Operational semantic fields of the term "maqam" in musical and musicological discourse (рукопись). // Third International musicological (discourse) simpozium. Samarkand-1987.
- 5.20. Popley H. The music of India. London, 1925.
- 5.21. Ranade G. Hindustani music. Bombay, 1971.
- 5.22. Sambamoorthy P. History of indian music. Madras, 1966.
- 5.23. Shankar R. My music, my life. Delhi, 1975.
- 5.24. Shanti Swarup. 5 000 years of Arts and crafts in India and Pakistan. Bombay, 1968.
- 5.25. Shirali V. Hindu music and rhythm. Paris, 1939.
- 5.26. Shirali V. Sargam. An Introduction to Indian music. Delhi, 1977.
- 5.27. Tagore S. The twenty-two sruties of the hindus. Calcutta, 1886.
- 5.28. Tagore S. Six ragas and thirty-six raginis. Calcutta, 1887.
- 5.29. Wade Bonuie. Music in India: the classical Traditions Brentice-Hall. History of music. Series 11. Englewood cliffs (New Jersey): Prentice-Hall Ins., 1979.
- 5.30. धतवष्टडे भारतीय संगीत पद्धति Дели, 1971.
- 5.31. धतवष्टडे, भारतीय संगीत पद्धति Дели, 1974
- 5.32. दही शब्द संगीतद मल्लिका Хатхрас, 1977
- 5.33. امير خسرو اور موسیقی (منتخب مضامین) Исламабад, 1975 ИВ АН Таджикистана. N4652
- 5.34. اعجاز خسرو - امير خسرو Лакхнау, 1876 ИВ АН Таджикистан. N 3990
- 5.35. ترجیع شعر بر موسیقی - امير خسرو ИВ АН Узбекистан. N178
- 5.36. استاد امیرخان - ترانی کی گایکی // امير خسرو اور موسیقی Исламабад. 1975. ИВ АН Таджикистана. N4652
- 5.37. رگ رنگ - الہی Лакхнау, 1965
- 5.38. ثقافت / موسیقی اور قہ الی کی روایات - مشفق 1975 N1
سلیہ میرزا

Ф. Азизова.

Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций.

- 5.39. نغم عشاق - محمد چشتی
- 5.40. مطلع العلم و مخزن الفنون - مولوی محمد
Тегеран, 1320. Гос.библ. им.Фирдоуси
Таджикистана. N2471
- 5.41. معارف النعمات - تهاكر نواب علی خان Лахор, 1972
- 5.42. مطلع العلم مجمع الفنون - واجد علی
Гос библ. им. Фирдоуси Таджикистана. N2741
- 5.43. غیاث اللغات - غیاث الدین رمپوری
- 5.44. مرعات الخیال - شیرخان لودی
ИВ АН Таджикистана. N1073
امير خسرو
- 5.45. اور موسیقی // امير خسرو اور موسیقی - سہنی نعمانی
Исламабад. 1975. ИВ АН Тажикистана. N4652
- 5.46. رهنمای موسیقی - قاضی ظہور الحق Исламабад, 1977

YI. Словари

- 6.01. Арабско-русский словарь М., "Рус.язык", 1980.
- 6.02. Персидско-русский словарь. Т.1. Ред. Рубинчик Ю.А. М., "Рус. Язык", 1983
- 6.03. Фарханги забони тоҷики (аз асри 10 то ибтидои асри 20). Ред. М.Ш.Шукуров, В.А.Капранов, Р. Хошим, Н.А. Маъсуми. Ч. I, II. М., "Сов. энциклопедия", 1969.

YII. Диссертации, авторефераты

7. 01. Багирова С. Ю. Проблемы мугамного формообразования. Авт.... канд.иск-ния. Ташкент, 1984.
- 7.02. Джумаев А.Б. Вопросы музыкальной эстетики в трудах ученых Среднего Востока IX-XII вв. Авт. ... канд.иск-я. Ташкент. 1981.
- 7.03. Малькеева А. А. Музыкальный инструментарий народов Среднего Востока в аспекте музыкальн-

Ф. Азизова.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских
музыкальных традиций.

исторических взаимосвязей. Авт. ... канд. иск-я.
Ташкент, 1983.

7.04. Морозова Т.Е. Песенное творчество Р.Тагора.
Дисс. ... канд. иск.-я. М., 1987.

7.05. Назаров А.Ф. "Книга песен" Аль-Исфагани в
аспекте межрегиональных музыкально-транскуль-
туративных процессов. Авт. ... канд. иск-я. Ташкент,
1984.

7.06. Раджабов А. Из истории развития таджикской
музыкальной культуры (5-12 вв.). Дисс. ...канд.
истор.наук. Душанбе, 1982.

7.07. Раджабов И.Р. Макомы. Авт. ...д-ра иск-я.
Ташкент-Ереван, 1970.

7.08. Рашидова Д.А. Дервиш Али Чанги и его трактат
о музыке (Мавераннахр, XVI-XVII вв.). Авт. ...
канд.иск-я. М. 1982.

7.09. Хакимов Н.Г. Инструментальная культура
иранских народов (древность и раннее сред-
невековье). Авт. канд. иск-я. М., 1986.

7.10. Черкасова Н.Л. Некоторые вопросы тра-
диционного и современного музыкального твор-
чества Индии. Дисс. ...канд. иск-я. М., 1979.

Оглавление

Введение.....3

Глава I. К истории индо-таджикских
музыкальных связей
..... 24

Глава II.
Маком и рага (черты общности и
отличия)
.....68

Заключение
.....148

Список литературы
.....154

Ответственный редактор -
доктор искусствоведения, профессор Кароматов
Ф.М.

Азизова Ф.
Исторические взаимосвязи индо-таджикских музыкальных традиций. Монография. Душанбе, 1998, 166 стр.
Ответственный редактор, доктор искусствоведения, профессор Кароматов Ф. М.

В монографии впервые рассматриваются наиболее значительные исторические этапы взаимосвязей музыкальных традиций Индии и Таджикистана, а также черты общности профессиональной музыки устной традиции на примере раги и макама. ©

