

ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Тамила Джани-заде

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ МУГАМ В ФОКУСЕ ИСЛАМСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ¹

Аннотация. В статье обсуждаются: проблемы изучения музыкальной истории мусульманского Востока, истории музыкальных традиций Азербайджана и представления об азербайджанском *мугаме*. Выдвигается тезис о различении понятий *макам* и *мугам*. *Мугам* выражает современную идею о характерных тюрко-огузских признаках исламской музыкальной классики Азербайджана.

В контексте Исламской цивилизации раскрывается генезис и развитие музыкальной категории *макам*, которая выражала с XIV века рефлексии о ладах и модальных формах и раскрывала не древнегреческий, но исламский антропоцентрический концепт музыки. Феномен Исламской цивилизации (VII – XVII века) рассматривается как надэтническая и надгосударственная историко-культурная гиперсистема с единым духовным ядром, в которой выделяются три этапа формирования музыкально-литературных традиций в последовательном доминировании этнических субкультур: арабской (VII – X века), иранской (XI – XV века), тюркской (XVI – XVII века). Отмечается образование арабо-иранского, ирано-тюркского и турецко/османско-арабского симбиозов в музыке.

Ключевые слова: мугам, макам, система мелодических ладов, исламские трактаты по музыке, Исламская цивилизация, история национальной культуры, музыка Азербайджана.

Задачей настоящей статьи является привлечение внимания к проблеме научного освещения истории азербайджанских *мугамов*. Изучение музыкальных традиций Азербайджана проводилось в советское время, как в ранних работах азербайджанских музыковедов (К. Касимова, Э. Аббасовой [26, 27, 28]), так и в более поздних: в учебных изданиях и в исследованиях, где в основном содержались переводы отдельных источников по музыке, сведения по истории музыкальных инструментов и об исполнителях [1, 2, 3, 4, 6, 37, 43, 44]. После распада СССР в работах некоторых авторов возрос интерес не только к теоретическим проблемам азербайджанского *мугама*, но и к его истории, (например, у Р.Г. Имрани [23, 54]). При этом можно заметить, что развитие азербайджанской музыки в эпоху мусульманского Средневековья, а также в досоветский и советский периоды не воссозданы в полной картине национальной культуры современного Азербайджана. Такое впечатление создается при чтении одного из наиболее

¹ Исламская цивилизация — широко распространённое понятие в научной литературе, которое имеет различное значение у разных авторов. В современном значении чаще всего рассматриваются все регионы, где ислам доминирует [Мирский Г. Исламская цивилизация в глобализирующемся мире // Мировая экономика и международные отношения, 2004, №3, с. 29 -37]. Сюда включаются не только страны западной и центральной Азии, северной Африки, юго-восточной Европы, но и крупнейшие островные государства — Индонезия и Малайзия, а также мусульманские общины по всему миру. Однако исторически сложился и другой объем понимания данного термина, когда в рамках Исламской цивилизации рассматривают исторический субстрат (VII — XVII веков), включавший арабский, иранский и тюркский компоненты. Так подходили к определению понятия классики культурологии: Н.Я. Данилевский, О. Шпенглер, А. Тойнби (в ранних работах), а также востоковеды Г.Э. фон Грюнебаум, К.Э. Босворт, К. Казн, В.В. Наумкин, М.Б. Пиотровский и другие. Подобным образом трактуется данное явление и автор настоящей статьи (*Примечание редакции*).

значительных научных изданий – «Энциклопедии азербайджанского мугама» [45], где содержится обширная и ценная историческая информация по музыке не только Азербайджана, но и шире – всего мусульманского Востока. Проблема построения национальной музыкальной истории касается не только Азербайджана, но и ряда других национальных культур Среднего Востока (например, Узбекистана, Таджикистана, Ирана). Несмотря на определенную лепту, которую вносят в изучение музыкальной «классики» данного региона работы других известных музыковедов бывшего Советского Союза (А. Джумаева, А. Раджабова, А. Низомова, О. Матякубова, Ф. Ульмасова, С. Галицкой, С. Даукеевой, Г. Шамилли, В. Юнусовой, Т. Сергеевой), недостаточность современных исследований по средневековой истории музыкально-профессиональных традиций мусульман² в наши дни очевидна, и историческое развитие музыки в бывших Советских республиках Востока все еще неполно и робко освещается музыковедами.

Все это можно объяснить трудностями, встающими на пути исторических исследований в целом, поскольку история предполагает документальное обоснование. В этом случае важными оказываются не только знания теоретического характера о современных музыкальных практиках разных стран и регионов, о специфике ставшего «классическим» музыкального репертуара исламизированных городов, но и те знания, что раскрывают механизмы и формы культурного взаимодействия между разными народами, те общекультурные признаки, что определили общность средневековых музыкальных традиций или характерно «советский» вектор музыкальной истории мусульманского Востока³. Необходимость проведения исторических исследований на постсоветском пространстве продиктована, во-первых, стремлением каждого из современных государств глубже изучить свои национальные традиции. Однако выясняется, что национальная история культуры не может основываться только лишь в опоре на явления этнического порядка. При всей огромной значимости этнических (фольклорных) признаков (прежде всего, языка), определяющих в наибольшей мере культурную идентичность каждой нации, понятия «нация» и «этнос» различаются современными этнографами, историками, культурологами и антропологами. О том, что в истории формирования многих музыкальных национальных культур мира огромную роль играет не только этническая, но еще и цивилизационная стадия их исторического прошлого, я обращала внимание в своих статьях [18, 19, 20]. Особенно необходимо осознать данный момент тем музыковедам, которые фокусируют свои исследования на музыке тюркских народов, раскрывая их музыкальное творчество в связи с *мугамами, макомами, макамами*. Полагаю, что специфика проявления тюркского фактора в пространстве исламизированной (городской и письменной) культуры средневекового Востока требует предельного внимания именно к фактам истории, причем к истории и культуре каждого отдельного региона, где проживают и где появлялись тюркоязычные народы [20].

Знания разнообразных национальных культур мира, в том числе и богатых многонациональных традиций «братских народов» СССР нужны для современной молодежи, которая, хотя и имеет доступ к огромной по масштабу информации в онлайн-пространстве, нуждается в развитии не только событийно-исторического (хронологического), но и хронотопного мышления, предполагающего погружение в культуру той или иной эпохи. При всем этом овладевать знаниями лишь собственного национального наследия без знания соседних и порой далеких по содержанию культур

² Можно предполагать, что корни макомата лежат в домусульманской культуре. К примеру, в Таджикистане основоположником классической музыкальной традиции считается Барбад (рубеж VI — VII веков), придворный музыкант иранского шаха Хосрова II. Однако со времени распространения ислама функционирование музыкального искусства в различных регионах сблизилось. Вероятно, произошла и определенная трансформация отдельных традиций, которая привела к сложению единой системы (*Примечание редакции*).

³ Об особом отношении к азербайджанскому мугаму в эпоху страны Советов см.: [11].

мира представляется сегодня едва ли возможным. Интерес к другим музыкальным традициям (порой чужим, непохожими на «исконно родные»), которые в своем историческом развитии демонстрировали постоянно осуществляемое взаимодействие разных традиций, определяет взгляды современного поколения. По этой причине современные исторические знания не могут основываться на первенстве или приоритете одной национальной (или региональной) культуры над другой, на установлении неких историко-культурных «рейтингов», а требуют признания разнообразия музыкально-исторического ландшафта современного мира, как естественного результата неравномерного развития его культурно-исторических зон. Поэтому построение мировой (всеобщей) музыкальной истории (например, в сравнительно-хронологическом ее ракурсе) с включением в нее собственной национальной музыкальной истории мне представляется сегодня весьма перспективной и актуальной задачей.

Период досоветской музыкальной истории мусульманского Востока заслуживает особого внимания. Обращаясь к теме азербайджанского *мугама* необходимо уточнить понимание данной музыкальной категории, которая сегодня воспринимается чаще всего как тождественная арабскому термину *макам* (араб. букв. «место пребывания», мн.ч. – *макамат*). Однако в результате проводимых мною исследований, обнаруживается, что *мугам* не совпадает с термином *макам*. Это становится ясным, когда изучаешь именно историю аутентичных музыкальных терминов, причем не только современного государства Азербайджан, культура которого в Средние века была тесно связана с музыкально-литературными традициями иранцев и арабов, но и историю музыки других стран мусульманского Востока. Известно, что со времен исламизации народов Среднего Востока аравийскими арабами (VII-VIII века) в регионе начал формироваться достаточно сходный по звучанию городской музыкальный репертуар, а также обширный терминологический аппарат музыкантов, который развивался и модернизировался в течении многих веков⁴. В связи с этим, знания исторического развития традиционной музыкальной терминологии, которая отразила однотипные черты музыкального профессионализма средневековой культурной общности мусульман, способны, прежде всего, углубить наши представления о специфике не только музыки того времени, но и современных музыкальных явлений, региональные особенности которых способствовали формированию неповторимости каждой национальной культуры.

Активному изучению *макамов*, *макомов*, *мугамов* в истории нашей страны способствовали три Международных музыковедческих симпозиума, состоявшиеся в Самарканде (1978, 1983, 1987)⁵. Интересно, что *макам*, *маком* и *мугам* были наконец-то выделены в качестве нового объекта музыковедческих исследований [10], отметив тем самым время перестройки, начавшейся в нашей стране, когда состоялся ряд международных фестивалей и конференций по внеевропейской музыке. Помимо докладов, симпозиумы в Самарканде включали обширную концертно-фестивальную программу с демонстрацией музыкальных образцов как устно-профессиональной традиции, так и композиторской⁶. Все это привлекло большое число участников,

⁴ Например, изменения терминологии, используемой современными азербайджанскими музыковедами в «Энциклопедии азербайджанского мугама», освещались в интересном докладе ее редактора О.В. Фраёновой [40].

⁵ Им предшествовало проведение в Ташкенте научной конференции [29], инициированной узбекским ученым Ф.М. Кароматовым.

⁶ Темы всех трех симпозиумов в Самарканде имели сходные названия: «Профессиональная Музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность» (1978), «Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность» (1983) и «Жизнь традиций народов Ближнего и Среднего Востока в современной музыкальной культуре» (1987). При этом опубликованы были материалы с докладами участников только двух первых симпозиумов [35,38]. Вслед за самаркандскими мероприятиями похожий международный симпозиум (с участием востоковедов) был проведен в Таджикистане, но с акцентом не на внутренний смысл *макама*, а на внешнюю музыкальную историю

музыкантов-исполнителей и ученых из бывших советских республик и из-за рубежа. Научным итогом самаркандских встреч стало создание Международной исследовательской группы «макам» (Study Group on Maqām) при Международном Совете по традиционной музыке (ICTM). Ее создателями были Ф.М. Кароматов (СССР), Гарольд Пауэрс (США) и немецкий этномузыколог Юрген Эльснер, который оставался ее координатором до 2015 года. Начав свою работу в 1989 году, эта группа провела в ноябре прошлого года свой 11-ый международный симпозиум в Санкт-Петербурге, организованный Российским институтом истории искусств в онлайн-формате под руководством А.Б. Джумаева (Узбекистан) и И.В. Мациевского (Россия).

Помимо опубликованных сборников с докладами участников Исследовательской группы «Макам», отразивших тридцатилетнюю ее работу, еще во время проведения симпозиумов в Самарканде, Кароматовым и Эльснером была написана статья, обращенная к русскоязычному читателю [25]. Она носила не только научно-программный характер, но и давала некоторые общие и одновременно регионально отличные представления о *макаме* в музыке арабов (Египта) и *макоме* узбеков и таджиков. А в 1980 году Г. Пауэрс опубликовал свою новаторскую по тем временам энциклопедическую статью о ладе, включив *макам* в мировую теорию ладов, где данный термин рассматривается в качестве музыкальной категории, обобщающей ладовую сферу у народов Среднего Востока, наряду с категорией «лад» (mode) в истории европейской музыки, а также с индийской *рагой*, японскими ладами-*чоши*, юго-восточным ладом-*патет* [55]. Можно отметить также, что появление монографий, как зарубежных, так и отечественных авторов, посвященных *макаму*, *макому*, *мугаму*, относится ко времени после симпозиумов в Самарканде [21, 22, 32, 42, 46, 61].

Сегодня, оценивая значимость самаркандских симпозиумов для развития советского музыкознания, следует признать, что они не только инициировали появление многих новых публикаций музыковедов (исследования, переводы трактатов, нотные издания, аудиозаписи) из бывших советских республик Востока, но и обострили повсеместный научный интерес к малоизученному пласту («третьему», по выражению В.Дж. Конен) в мировой музыкальной культуре. Этот пласт стал выделяться в СССР в качестве «устно-профессионального»⁷ и по своей сути отсылал к общеисламским музыкальным феноменам досоветского прошлого, то есть в моем представлении – к цивилизационному пласту музыкальной культуры Среднего Востока. Такой «третий» пласт (или «мусическая» стадия в работах М.Г. Харлапа) в нашей стране долго не выделялся в качестве самостоятельного, поскольку советская концепция культуры опиралась в целом на представления только о двух музыкальных пластах: фольклорном (народном) и композиторском⁸. Оказавшись вовлеченной в этномузыкологические исследования в последние десятилетия существования страны Советов, я должна отметить, что после начавшейся в СССР перестройки препятствий к свободному выражению своих научных интересов практически не было. Поэтому, несмотря на то, что остро ощущался недостаток материалов по истории музыки разных стран мусульманского Востока, при написании своей диссертации «Азербайджанские мугамы. Проблема музыкального мышления в искусстве макама» (М., 1983), я пыталась понятийно развести термины *мугам* и «искусство *макамат*». Первый – как научный объект современной

таджиков, где выделялся образ Барбада в качестве национального ирано-таджикского музыкального «героя» [см.: 7].

⁷ Признание особого музыкального пласта в музыке Востока, помимо явлений фольклорных, акцентировалось оргкомитетом СК СССР при подготовке самаркандских симпозиумов. По моим воспоминаниям в качестве участника оргкомитета, формулировка термина «устно-профессиональная музыка» принадлежала Н.Г. Шахназаровой.

⁸ Даже понятие «традиционная музыка», которое вводилось наряду с музыкой «этнической» в работах зарубежных ученых, как с Запада, так и с Востока, вызывало неприятие некоторых музыкантов и дискуссии среди отечественных музыковедов.

национальной культуры Азербайджана, а второй – как объект исторический, который отсылал к явно ощущаемой всеми общности музыкальных явлений мусульман Среднего Востока⁹. К XXI веку многое изменилось в нашей стране, и стали доступны широкие знания, как самих образцов музыки разных стран, так и результаты международных исследований. Поэтому с 2000 года мои интересы в основном сосредоточились на изучении не только азербайджанских *мугамов*, но на других родственных им музыкальных явлениях, чтобы понять исторические признаки этого родства [12, 13, 14, 15, 17 и другие]. Этому способствуют вводимые мною представления об Исламской цивилизации. Выделяемая в качестве гиперкультурного феномена цивилизация, полагаю, поможет приблизиться к решению проблемы, которая была сформулирована в одной из работ Э. Нойбауэра: «Одна из больших проблем музыкальной истории исламизированных народов состоит в том, что в долгом промежутке от начала ислама вплоть до XIX века много неясного о господствующих составных частях и влияниях, о том, что сформировало музыку Персии, Месопотамии, Сирии, Египта и не в последнюю очередь Турции, и что, грубо говоря, для этой “исламской музыки” можно отнести к типично персидскому, а также к арабскому или к турецкому, таким образом, одна из научных задач музыкальных исследований это установить, как перемещались в каждое время потоки и влияния, и какие музыкальные формы в первую очередь осваивались, какие влияния и направления вводились, в каком направлении они перерабатывались и закреплялись» [57, 233]. Предлагаемая мною историко-культурная периодизация музыкальных событий в Исламской цивилизации (далее – ИЦ), полагаю, будет способствовать пониманию генезиса и смысла музыкальной категории *макам*, которая сегодня стала идеальным объектом исследования для многих ученых.

Термин *макам* в музыкальной истории

Вводя представления об ИЦ в качестве специфической историко-культурной целостности, следует пояснить, что цивилизация понимается мною как особая гиперкультурная система, которая отличается, по мысли социолога П. Сорокина, своим надэтническим и надгосударственным устройством. К тому же она опирается, согласно философской концепции А.И. Липкина, на «единое духовное ядро», устанавливающее «беспроблемное взаимопонимание внутри» культурного пространства цивилизации [30]. Определение ИЦ выделяется в работах многих востоковедов (Б.С. Ерасова, Ф. Броделя, Г.Э. Грюнебаума и других). При обращении к её музыкальной истории выясняется, что процесс формирования и развития новых музыкальных явлений, которые обозначаются ведущими западноевропейскими учеными как «исламские» (Г.Дж. Фармером, Э. Нойбауэром, А. Шилоа [51, 52, 56, 60]), осуществлялся в основном в границах обширной территории, локализованной арабскими завоеваниями VII-VIII веков. С моей точки зрения, появление и развитие форм **профессионального исламского музицирования** очерчивает исторический период Исламской цивилизации со второй половины VII века по XVII век, разделяя его на три этапа. И на каждом из этих этапов проявлялся доминантный признак одной из трех взаимодействующих друг с другом субкультур: арабской (VII век – X/нач. XI века), иранской (XI – XV века) и тюркской (XVI – XVII века). При этом не этнические, а исторически новые «исламские» черты обнаруживают в музыке тесную ее связь с новыми литературными явлениями – с поэзией, с возникновением авторской и «письменной литературы»¹⁰. При этом речь не идет о словесности в широком смысле, но о

⁹ Термин «искусство макама» не употребляется в моих последних работах, поскольку он не автохтонный и отсутствует в истории изучаемой культуры. Однако до сих пор этот термин оказывается актуальным для ученых, которые обращаются к более широкому, чем культура одной страны, объекту исследования [42].

¹⁰ Для описания «мусической стадии» в истории музыки М.Г. Харлап использовал парадоксально звучащий термин «устная литература», противопоставляя его еще более парадоксальному – «письменной литературе» (книжной) [41]. Он поясняет, что не всякое устное творчество фольклорно, а вся литература только книжная (записанная), что поэтическое произведение в своей звуковой реализации «может стать уделом особого

литературе книжной, которая возникла первоначально на арабском языке, а вскоре и на новоперсидском. Именно на этих языках создавались художественные и научные тексты (еще до того, как стали появляться литературные тексты на тюрки), определив, таким образом, ранний арабо-персидский симбиоз в музыке мусульманского Востока. Арабская составляющая в исламизированной культуре имела колоссальное значение для формирования новых музыкальных явлений. В первую очередь она выразилась в выделении «науки о музыке», точнее – «знании музыки» (араб. *'илм ал-мусики*). Тут арабами использовался заимствованный у древних греков термин «музыка» для обозначения одного из видов «знаний», почитаемых у мусульман среди других знаний: *'илм ал-хадис* («знание преданий о Пророке»), *'улум аш-ши'ур* («знания поэзии»), *'илм ат-таставуф* («знание мистицизма, то есть “суфизма” и так далее»). Записываемые на арабском, а позже на персидском языках тексты легли в основу трактатной традиции, а поэтические тексты – в основу нового певческого репертуара, звучащего в городах и дворцах правителей.

Музыкальные факты упрямо свидетельствуют, что три этапа в развитии музыки почти совпадают с поэтапным появлением литературной классики, основанной на новых формах письменности: в VIII веке – арабской, в X веке – новоперсидской и в XV веке – тюркоязычной. Иными словами, три крупнейших этноса, как носителя различных языковых семейств (семитской, индоевропейской и алтайской), вносили свой вклад в создание «третьего» музыкального пласта культуры в той же последовательности, что обнаруживало рождение их письменности и книжной литературы. Новый музыкальный репертуар, как и новые стили исполнения, инструменты, профессиональные термины, рассуждения о музыке стали определять те самые «исламские» феномены, которые сегодня музыковеды выделяют в терминах «художественные», «классические», «ученые», «высокие», «устно-профессиональные».

Появление и смысловое наполнение термина *макам* в качестве музыкальной категории происходило не на начальном этапе ИЦ, а в конце второго и третьего этапов ее развития. Сегодня общепризнано, что категория эта неразрывно связана с рефлексией музыкантами, прежде всего, сферы ладообразования, что *макам* не отделим от особых ладомелодических модусов, которые получали свои поэтические наименования (*Раст, Нава, Хиджаз, Сегах, Нихаванд* и другие). А имеющиеся факты указывают на то, что это были специально созданные ладомелодические модели, выделение которых происходило только на втором этапе ИЦ. Кульминационный момент ее развития – XIII-XV века, когда доминировала персидская субкультура. Появившаяся в это время новая система ладов не совпадала с ранними «пальцевыми» ладами-*асаби*, что использовалась придворными музыкантами Ибрахимом и Исфахом Ал-Маусили (в VIII-IX веках) в Багдаде на первом этапе ИЦ. Более того, ни прославленный Ал-Фараби, создавший совершенную теорию новой исламской ритмики¹¹, ни его ирано-таджикский последователь Ибн-Сина не стали создателями новой теории ладов, которая даже после своего появления еще долго будет обходиться без категории *макам*.

Первое упоминание термина *макам* в отношении музыки зафиксировано у Кутб ад-Дина аш-Ширази (ум.1311) в его персоязычном трактате «Жемчужина короны для украшения Даббаджа» (*Дуррат ат-тадж фи каррат ад-Даббадж*, ок. 1309). То, что *макам* обнаруживает себя в энциклопедическом труде философа Аш-Ширази важно, поскольку своим появлением в трактате по музыке этот термин, хорошо известный в

искусства ч т е ц а (разрядка Т.Д.), актера или же композитора». Устно-литературная стадия свидетельствует об особом синкретизме музыки и поэзии, когда «сочинение стихов было, по существу, вписыванием слов в музыкальную раму, когда... в сложных строфах лирики /она/ подкреплялась мелодией» [там же]. По мнению Харлапа, создание готовых музыкальных моделей (формул, модусов) лежит в основе «мусического искусства» (поэмы Гомера), песен трубадуров, труверов и миннезингеров и арабской песенно-поэтической лирики.

¹¹ Подробнее о специфике исламской музыкальной ритмики см.: [14]

мусульманском обществе, по существу был обязан новому философскому взгляду на связь ладов с мирозданием, высказанному в музыкально-теоретическом учении ирано-азербайджанского музыканта Сафи-ад-Дина ал-Урмави (ум.1294), созданном на полвека ранее. Ал-Урмави не случайно признан сегодня родоначальником «школы исламских систематиков» (определение Г.Дж. Фармера), поскольку его учение «о кругах» в музыке, получившее известность уже при жизни этого персидского музыканта, переселившегося в Багдад с земель, называемых в то время Азребайджан/Азербайган, будет положено в основу трудов многих последующих авторов трактатов (Аш-Ширази, Ал-Мараги, Джами, Ал-Лазики, Хусайни, Кавкаби и других). Свою оригинальную теорию ладов Ал-Урмави изложил в трактате с названием «Книга кругов» (араб. *Китаб ал-адвар*, в переводе – «Книга циклов» или «Книга периодов»¹², 1236 или 1250 год.). Она содержит не только обновленную, по сравнению с Ал-Фараби, 17-ступенную звуковую систему с выделением на ее основе 84 различных по своему интервальному составу октавных звукорядов (араб. *шудуд*), но закладывает фундамент новой (исламской) средневековой концепции музыки. Ал-Урмави не порывает с учениями своих предшественников и описывает ладовую сферу музыки греческого *этоса* (у арабов это *та'сир*, считает Фармер), но только уже не в виде отдельных тонов, как это было у древних греков и в натурфилософских представлениях у Ал-Кинди в IX веке. В *Китаб ал-адвар* возникает новая астрологическая парадигма о связи Макрокосмоса с Микрокосмом посредством выделяемых ладовых комплексов. Она изложена в 14-ой главе трактата, которая называется «О влиянии тонов» (*Фи та'сир ан-нагам*). Ал-Урмави не употребляет еще термин *макам*, который появится позже, причем именно в связи с содержанием данной главы, но останавливается на воздействии «музыкальных тонов», имея ввиду под «тонами» (араб. мн. ч. *нагам*) ладозвуковую систему, поскольку использование множественного числа (араб. *ан-нагам*, *ангам* – от ед.ч. *нагма/нагме* – «тон») приобретает у арабов смысл не столько отдельных тонов, сколько их совокупности. На это обращают внимание переводчики арабских трактатов по музыке, в частности Э. Нойбауэр. Таким образом, качественно различимые «совокупности тонов» (*нагам*) оказывают влияние на людей в концепции Ал-Урмави. Поэтому он акцентирует в своем тексте еще необходимость соединять выделенные в особую группу 12 ладов-шудуд с соответствующим родом поэзии, чтобы усилить их воздействие. Важно, что из всех октавных звукорядов-шудуд, умозрительно получаемых автором, только эти "Двенадцать «ладовых кругов» имеют свои поэтические наименования и обретают статус «базовых» («корневых» – *'асл*) ладовых структур-«настроек». Кроме того музыкант выделяет производные от них «Шесть ладомелодических комплексов», обозначая их по-персидски *авазат* (араб. мн.ч. от перс. *аваз* – «голос», «пение»), указывая, таким образом, на их вокальное происхождение. Лады этой группы тоже имеют свои наименования и хорошо известны нам, поскольку сохраняются до сего времени (и не только в Иране и Азербайджане, но и за их пределами).

Появление наименований ладов, как и ряд других моментов (в частности, – персидские наименования тонов), сближает теорию Ал-Урмави с персидской музыкальной практикой, поскольку те же самые наименования ладов уже бытовали у иранцев, которые, как и народы Северной Индии, еще с доисламских времен обнаруживали склонность к классификации ладоинтонационных структур (например, в систематизации напевов-хусрований легендарным Барбадом). Эту преемственность

¹² Именно такой перевод трактата *Китаб ал-адвар* отражает смысл учения Ал-Урмави. Предлагаемый Г.Б. Шамилли перевод данного трактата как «Книга окружностей» [42] не может быть принят, поскольку «окружность» – это все лишь способ изображения «круга». У Сафи ад-Дина термин *круг* становится музыкальным понятием и употребляется не только для обозначения описываемых им циклических структур (как кругов ритмических, так и кругов ладо-звукорядных – в пределах октавы, обозначенной им словом «круг» – *даур*), но служит также основой для связи музыки с макрокосмом, выявляя философски-символическое значение круга, который отсылал в средние века к гармонии музыкальной, как неотъемлемой части гармонии Вселенной.

древних музыкальных традиций исламизированными ‘аджамскими народами подтверждают не столько трактаты по музыке¹³, сколько художественная литература на новоперсидском языке, которая окрепла и повсеместно распространялась после XI века, воспринимая жанры арабской литературной традиции. Так, созданные в XI – XII веках «Кабус-наме» Кей-Кавуса (1083) и «Хосров и Ширин» Низами Гянджеви, (1181), а также стихи персидских поэтов содержат художественные наименования ладов-мелодий, исполняемых музыкантами, с общим их обозначением *парда*. Те же самые наименования появятся в середине XIII века в арабском трактате Ал-Урмави *Китаб ал-адвар*, теоретическое учение которого, безусловно, отразило обновленную музыкальную практику городских центров восточной части исламского мира. Исключительно важно, что генезис музыкальной категории *макам*, которая будет вводиться позже в трактаты, неразрывно связан с появлением такого рода специфических наименований ладовых комплексов, реестр которых будет со временем расширяться.

Огромное значение для дальнейшего привлечения слова *макам* в теорию музыкальных ладов имела также выделенная Ал-Урмави новая их номенклатура. Двенадцать *шудуд* он классифицирует еще по трем их характерным качествам в соответствии с темпераментами, «натурами» (араб. *таб’*, мн.ч. *тубу*) разных народов, проживающих на территории «Дома ислама». Его числовая символика отличается от прежних музыкальных систем, в которых выделялись числа 7 (Барбад, Сурайдж) и 8 (*октоих* у Ал-Маусили). Она отразила произошедшие в обществе изменения концептуально-философского характера. Теперь музыка вписывалась в мировую гармонию, согласовывая лады с двенадцатью знаками Зодиакального круга, с двенадцатью месяцами календарного годового круга, с частями человеческого тела, часами дня и ночи, с двенадцатью исламскими духовными лидерами – *имамами*. Именно в системе «Двенадцать» лады стали участвовать в музыкальной терапии (с упоминанием имени Сафи ад-Дина). Все это отражало антропоцентрический вектор ислама как нового вероучения. Так систематическое учение Ал-Урмави подготовило почву для введения термина *макам* в музыкальные трактаты его последователями [подробнее см.: 15].

Интересно, что к концу цивилизационного периода, когда музыкальная практика все более проникала в тексты трактатов, демонстрируя уже свои региональные предпочтения и отличия, термин *макам* употреблялся не арабами, а персидскими музыкантами, наряду с терминами *шудуд* и *парда*, о чем сообщал в начале XV века Ал-Мараги (ум. 1435). В то же самое время термин *макам* никогда не использовался западными арабами в Магрибе, где до сих пор бытует его аналог *таб’*. Не употреблялся *макам* и в Египте в середине XIV века, хотя ‘аджамская (не арабская) система ладов, созданная Ал-Урмави, была там известна. Об этом свидетельствует трактат египетского музыканта и шейха Ибн-Курра (ум. 1357) [64]. При этом важно, что в известных персоязычных трактатах по музыке термин *макам* появлялся, но редко, и в основном только в начальных их разделах, выполняя не столько функцию категории технико-практической, какую она обретет уже в наши дни, сколько категории генерализующей, наделенной общефилософским смыслом. Очевидно, что *макам* в трактатах не смешивался у музыкантов с другими чисто музыкальными категориями (*шудуд*, *парда*, *шо’бе*, *аваз*), которые рефлексировали практический (исполнительский) уровень ладообразования.

¹³ Ученые фиксируют долгое отсутствие трактатов по музыке после созданных в XI в. на арабском текстов Ибн-Сины и его ученика Ибн Зайлы. Думаю, это было вызвано особенностями второго исторического этапа в развитии музыки, когда арабская культурная доминанта передавала «эстафету» доминанте персидской, обнаружившей свои характерные признаки в музыкальной практике раньше, нежели в теории. Заметим, что и начало тюркского этапа проявлялось не в прямой связи с рождением турецкой письменности и даже не с написанием музыкальных трактатов на османско-тюркском языке в XV веке, поскольку они излагали персидские знания, а с изменениями в области уже сформированного классического музыкального репертуара в тюркоязычных городских центрах, который обнаруживал свои тюркские признаки все ярче с XVI века.

Лишь только на позднем этапе ИЦ, когда в музыке усилилась тюрко-османская доминанта, смысл термина *макам* начинает все более приближаться к исполнительской практике и наполняться смыслом, близким к современному его употреблению турками и арабами в качестве термина, обобщающего представления о ладе для дифференциации различных по именам ладов [46, 58, 59, 61]. Этот процесс начался, видимо, с первой половины XV века. Так, в переводе трактата *Китаб ал-адвар* на турецкий язык Ахмед оглу Шюкруллах (ум.1470) при описании 12 ладов вводит термин *макамлар* (тур. мн.ч. от *макам* [62]) вместо арабского термина *шудуд*, употребляемого Ал-Урмави, и персидского *парда*, употребляемого Аш-Ширази.

Своеобразие заключительного (тюркского) этапа в развитии ИЦ отмечено не только изменениями в трактатной традиции, которая повсеместно отходила от изложения математически умозрительной части в систематизации ладов Сафи ад-Дином и описывала все чаще локальные музыкальные практики, новые формы и жанры музыки, но также изменениями музыкального репертуара. Музыка в городах и дворцах тюрко-монгольских правителей менялась, репертуар дополнялся новым фольклором исламизированных турок (искусством *'ашиков/ашугов*) и обнаруживал очевидную устремленность к созданию музыкантами инструментальных жанров (*нешрев, таксим*), основанных на развитии лада, на выделении форм, конструируемых на основе модальной техники развития, которая включала сложно-составленные ладовые комплексы (*таркибат*). Последние выделялись, надо заметить, достаточно рано – еще в трактате Аш-Ширази, который опирался на музыкальную практику иранцев. На это стоит обратить внимание, так как развитие исламской мысли о ладах и обозначение их термином *макам* в поздние века ИЦ и в постцивилизационное время (после XVII века), будет связано именно с проблемой музыкальных форм и жанров. Учитывая теоретическое исследование О. Райта трактатов Сафи ад-Дина и Кутб ад-Дина, а также опубликованный им текст персидского трактата Аш-Ширази [59], можно утверждать, что рефлексия синтаксических параметров музыкальной структуры (*шу'бе/шо'бе* – узкообъемные звукоряды, как результат разделения на нижний и верхний «отделы» каждого из 12-ти октавных ладов-*шудуд* или *парда*) в качестве существующих у иранцев на практике самостоятельных ладо-мелодических синтагм (со своими узнаваемыми наименованиями), проводилась в XIV веке, видимо, лучше, нежели описание форм и мелодических функций тонов (хотя уже Аш-Ширази подчеркивал значимость центрального тона). А мелодические (морфологические) параметры лада в систематике Сафи ад-Дина определялись представлениями о ладах-*авазат*, которые были связаны не с инструментальной, а с певческой практикой иранцев.

Следует признать, что музыкальная история последних веков ИЦ и постцивилизационного периода еще недостаточно хорошо изучена. Но историки единодушны во мнении, что в XVII веке, начавшиеся ранее, процессы регионального размежевания и модернизации, включавшей секуляризацию, усиливаются в музыке. По моим представлениям, создание Османской империи привело к образованию нового османско-арабского музыкального симбиоза на западных территориях ИЦ. Тюркская доминанта в музыке выражалась не только здесь достаточно специфическим образом. Турки-османы, например, усвоив уже сформированные исламские музыкальные традиции в их иранском варианте, уходили все дальше от более раннего персидского вокального репертуара, обретая собственные черты в музыке. Именно османы осуществили трансляцию этих полученных ими арабо-персидских теоретических и практических знаний на Запад, и не только к арабам, но и к европейцам, обогатив культуру завоеванных народов собственной инструментальной практикой (прежде всего, богатой турецкой ритмикой, имеющей не фольклорную (тюркскую), но общеарабскую метрическую природу [подробнее см.: 14]). Перенесен был турками с персидского Востока на арабский Запад и термин *макам*, который не употреблялся до того арабами и не встречался, по мнению Э. Нойбауэра, в арабских источниках вплоть до XIX века, поскольку арабы

продолжали использовать для описания ладов старую музыкальную категорию *нагам* [51 и 15]. В музыкальной теории современной Турции и большинства арабских стран категория *макам* наделена по этой причине сходным смыслом. Термин используется сегодня преимущественно в качестве музыкально-технической категории при обозначении ладового звукоряда (араб. *сулам ал-макам*) и ладо-мелодического развития («продвижения» – *сайр ал-макам*). Вся эта терминология стала необходимой для создания модально-импровизационной формы *таксима*. Происхождение жанра *таксим* относится, согласно турецким источникам, к XVII веку [53], но это, однако, не означает, что подобного рода ладовые формы без метра (импровизационные) отсутствовали до того времени. Возможно, правда, они были менее продолжительные и развитые. Предшественниками *таксима*, по моим наблюдениям, можно считать не только описываемую Ал-Мараги форму *кулл-ан-нагам* (букв. «все тоны», точнее – лады), но также и форму инструментальной «прелюдии в конкретном ладу» – *тарики*, зафиксированную в нотациях Сафи ад-Дина, и, безусловно, сольное пение персидской *газели*, которая была не только поэтическим, но и музыкальным жанром. Об этом нам напоминают литературоведы, в частности М.Л. Рейснер [36].

В то же самое время (в условиях музыкально-регионального размежевания) в центре ИЦ и на ее восточной периферии возникал ирано-тюркский музыкальный симбиоз. Он отличается от симбиоза османско-арабского более длительным продолжением развития персидской трактатной традиции и еще долгим присутствием в городах (даже в среде проживания тюркских народов) персидского вокального репертуара, основанного преимущественно на персидских поэтических текстах, среди которых преобладала *газель*. При этом наименования ладомелодических комплексов, сходные большей частью с известными ранее персидскими, дополняются новыми тюркскими наименованиями, а также дополняются ритмические циклы и инструментальные формы. Заметно, что употребление термина *макам* в постцивилизационное время обнаруживает в 'аджамской части исламского мира в свою очередь неоднородность субрегиональных (локальных) традиций. Так, в Новое время в Центральной Азии категория *макам* в большей мере наделяется жанрово-номенклатурным смыслом. Ведь именно здесь будут сформированы (полагаю, не ранее XVIII-XIX веков) сюитные циклы *Шашмаком* («Шесть макомов» у таджиков и узбеков) и *Он икки мукам* («Двенадцать мукомов» у уйгуров). В этих наименованиях нашла отражение выделенная Сафи ад-Дином систематика ладов. В то же время в центре ИЦ, в ирано-азербайджанской зоне, включая также в определенном смысле арабов современного Ирака, чья близость к иранской музыкальной классике признается самими иракскими музыкантами, после XVII века будет оформляться модернизированная система модальных форм и жанров с употреблением новых современных терминов (*дастгах*, *гуше*, *радиф* и *макам ал-Ираки* – для выделения у иракцев преимущественного специфического вокального репертуара). При этом будет осуществляться отход от употребления (особенно это заметно в Иране) арабских терминов *макам* и *шо'бе*. В то же время в Азербайджане, как и в Средней Азии, термин *шо'бе* останется в современной практике для обозначения более продолжительных, нежели мелодически конфигуративные части-*гуше*, разделов формы, обладающих собственным ладотональным центром и самостоятельно исполняемых.

При всех региональных отличиях, которые имеют место в современной практике исполнения модальных жанров в Иране и Азербайджане, азербайджанские *мугамы*, *дастгахы*, *таснифы*, *ранги* имеют много общего с иранскими музыкальными формами в принципах построения. Об этом свидетельствует не только написанный в XIX веке на азербайджанском языке в арабской графике музыкальный трактат Навваба мир Мохсуна Карабахи (или Шушинского, ум.1918) [33], но и указание на *дастгах* и *макам* в работе об азербайджанских ладах Узеира Гаджибейли/ Гаджибекова (ум. 1948), правда, только однажды в кратком историческом очерке [8]. При этом следует учесть, что Гаджибеков не употребляет в данной работе, написанной им по-русски, термин *мугам* [подробнее см.:

10]. О близости и различии иранских и азербайджанских форм исламской музыкальной классики говорится в ряде современных работ, где проводится сравнение азербайджанских и иранских *радифов* (перс. «ряд»). *Радиф* трактуется в Иране как последовательный набор определенных ладо-мелодических моделей для сюиты-*дастгах*. Хотя термин *радиф* не употребляется современными азербайджанскими музыкантами, на самом деле он имеет место в творчестве больших мастеров, которые тоже исполняют *дастгах* – он представляет собой разновидность модалного сюитного цикла, разделы которого выстраиваются в определенном порядке следования сменяемых внутри формы ладов, родственных по отношению к исходному основному ладу-*макам*. Неслучайно известный азербайджанский этномузыколог Рамиз Зохрабов, опираясь на рассуждения В.М. Беляева об особенностях формы *дастгаха*, использует в своей монографии близкий к понятию *радиф* термин *силсила* (араб. «последовательность», «цепочка») [22, 89-99], чтобы подчеркнуть структурное родство чередуемых в одном *дастгахе* ладомелодических комплексов. Данный термин употребляется суфиями для обозначения череды приемников конкретного учения или «метода» (*тарики*).

Смысл музыкальной категории *макам* невозможно понять без культурного контекста. Известно, что термин этот широко употреблялся в мусульманском обществе как исконно древнеарабский. *Макам* обозначал «место пребывания» кочевников-бедуинов на постое. Этот термин употреблялся также в Средние века как в текстах по астрономии, так и в качестве наименования жанров литературных: агиографического, подобного «житию святых» – *макамат* (араб. мн.ч.) и художественно-литературного, подобного средневековой «плутовской новелле» – *макама* (араб. жен. род). Но главное, *макам* – это коранический термин. Он появляется в тексте Корана всего один раз в суре *Аш-шиффат* («Чинно стоящие» или «Стоящие в ряды», сура 37: айты 164-166): «Каждому из нас есть свое назначенное место (*макам* **مقام**); мы расставлены рядами; мы воссылаем хвалу Богу» [29: 849]. Такое понимание термина *макам* не расходится с его арабской кочевой этимологией, но явно переосмыслен, поскольку освещен в Коране антропоцентризмом, исходящим от исламской метафизики. Как видим, отнюдь не древнегреческая космология определяет понимание *макама* в менталитете мусульман. Что касается музыкантов, то смысл употребления данного термина тоже раскрывается ими в соответствии с его культурным контекстом. Тут исконно арабское значение слова в качестве «места пребывания» оказывается по-прежнему первостепенным, поскольку оно содержит смысловое указание на два момента: не только на какое-то конкретное место, но и на время пребывания в данном месте, то есть на процесс. Такой процессуально-смысловой оттенок в понимании *макама* как особой «импровизационной формы» мы встречаем в работах арабского этномузыколога Х. Тума [39]. Его концепция вызывает, правда, справедливую критику со стороны многих зарубежных ученых, поскольку Тума, на самом деле, действительно, сближает понятие *макам* с *таксимом*, который стал с XVII века выделяться в качестве самостоятельного жанра, сольно исполняемой формы, основанной на специфической технике модалного развития. Но интересно, что ту же идею, близкую к представлениям Х. Тумы, о разделении всех жанров на те, что имеют метрику и не имеют ее, высказывает в отношении азербайджанской музыки советский музыковед М. Исмаилов [24] (см об этом ниже).

Надо полагать, что среди категорий, рефлекслируемых традиционными музыкантами в сфере ладообразования, термин *макам* имеет генерализующую функцию. Он сам по себе достаточно точно выражает структурно-процессуальное понимание мелодического лада в целом. Ведь теория мелодических ладов опирается не только на звукоряд (определенную группу тонов, точнее – интервалов), но и на мелодические функции, которые тоны обретают лишь во время исполнения, то есть – в результате создания устойчивых интонационных связей. Не только структурно-звукорядные, но и процессуально-мелодические факторы в понимании ладов-*макамат* были переосмыслены музыкантами-практиками в связи с изменившимся в обществе отношением к

музыкальному искусству. Нельзя игнорировать, что введение ими термина *макам* происходило в обстановке появления новых философских взглядов и прежде всего в результате легализации музыкальных явлений (в основном, пения) в трудах теолога-реформатора Абу Хамида ал-Газали (ум.1111). Он, с одной стороны, отделял музыку как явление мирского порядка от священного звучания слов Корана (вполне «музыкального», с нашей европейской точки зрения), которое стало в культуре ислама единственным проявленным атрибутом Бога. С другой стороны, ал-Газали сближал музыку с движениями человеческой души в процессе «слушания» (араб. *ас-сама'*) и выделял способности человека слышать в музыке духовные смыслы, чтобы получить экстатическое состояние (*ваджд*) или озарение (*хал*). Известно, что философ обсуждал все это в связи с начавшимся расцветом исламского мистицизма (*ат-такаввуф*) на втором этапе ИЦ, поскольку музыка оказалась к тому времени не только «желанным гостем» в суфийских ритуалах, но и стала центральной темой развернувшихся в мусульманском обществе после IX века дискуссий о дозволенности «слушания» музыки верующими. Разрабатываемые шейхами ряда *тарикатов* эзотерические практики и различные взгляды на проблему *ас-сама'* были особенно популярны в восточной ('аджамской) части мусульманского мира в XI-XVI веках. Поэтому *суфизм* имеет огромное значение для раскрытия концепции музыки в исламе и тех изменений в отношении к музыке, что произошли в мусульманском обществе как раз ко времени появления трактатов Ал-Урмави и Аш-Ширази. Взаимодействие музыки с суфизмом способно, думаю, еще более углубить наше понимание музыкальной категории *макам*, которая также получает разработку у суфиев в восточной части ИЦ. Важным в этом случае становится раскрытие смыслов употребляемых мистиками в паре двух терминов – *макам* и *хал* (мн.ч. – *ахвал*). Термины эти фиксируют особый тип психологических состояний, выражают опыт эзотерических переживаний, обращенных к Богу, который помогает, с моей точки зрения, раскрыть медитативную природу формообразования в жанрах музыкальной исламской классики, исполняемых сольно, на основе неметрической ритмики, в ладах-*макамат* [подробнее см:17]

Макам и мугам

Богатое музыкальное наследие ИЦ сохраняется со времен Средневековья в культурах современных государств мусульманского Востока. Но судьбы их национальных историй отличаются своим развитием в постцивилизационный период. (в XVII – XIX столетиях). И музыкальные традиции XX века фиксируют эти отличия. Так, в Азербайджане сегодня бытует два сходных термина: *макам* и *мугам*. Во-первых, они по-разному записываются: *макам* (*мэгам, māqam*) и *мугам* (*мугам, miğam*) – это современные их транскрипции. Остается пока не известным, когда стал употребляться в Азербайджане термин *мугам*, и как он записывался на территории проживания азербайджанцев до XX века. Если опираться на запись аналогичного ему термина *мугам* (*mīqām*), который имеется в арабской графике в поздних хорезмских источниках и в текстах уйгуров – **مراقوم**, то такое написание не встречается ни в трактатах Ал-Мараги, ни в трактате по музыке Навваба мир Мохсуна Карабахи, написанном в Шуше в 1884 году [31]¹⁴. Оба автора используют только одно известное арабское написание *макам* (*maqām*) - **مقام**. Не раз я обращала внимание на то, что аналогичный азербайджанскому *мугаму* термин *мукам*, который употребляют уйгуры и туркмены, имеет выписанную арабскую букву

¹⁴ Написанный на азербайджанском языке в арабской графике трактат Навваба Карабахи (или Шушинского) *Китаб визухл ал-аркам дар 'илм мусики* («Книга пояснения чисел в науке о музыке») описывает систему ладов, близкую к современной иранской, но регионально варьируемую. Она включает у автора 12 *макамат* (с теми же наименованиями, что и у Сафи ад-Дина, только *Зирафканд* заменен на *Кучак*), 6 *дастгахлар* (тюрк. мн.ч.от перс. *дастгах*), а также 15 *аваз-ха* (перс. мн.ч. от *аваз*) и 24 *шо 'бе-ха* (перс. мн.ч. от араб. *шо 'бе*) [33].

«вав», которая отсутствует в термине *макам*. С лингвистической точки зрения факт этот может рассматриваться как признак не арабского происхождения слова «мугам». Интересно, что корень «муг» встречается именно у представителей огузских племен, к которым относятся азербайджанцы, уйгуры и туркмены. Все эти наблюдения, конечно, требуют дальнейшего изучения с участием историков и лингвистов. Возможно, что термин *мугам* восходит к слову *мўгам*, которое употреблялось у огузских племен во времена, когда их культурные контакты были особенно тесными – в эпоху поздних Караханидов и Сельджукидов (XI–XIII веках). В таком случае происхождение этого слова может указывать на его не арабские, а персидские корни. Тогда употребление термина *мугам/мукам* могло быть вызвано не диалектной склонностью тюрков-огузов к изменению первой гласной в произнесении арабского слова «макам», а отсылкой к другому слову, которое обозначало огнепоклонников – зороастрийцев. Их называли по-персидски «мугами», о чем писал В.В. Бартольд¹⁵. В таком случае термин *мугам* мог ассоциироваться со своеобразной манерой пения зороастрийских священнослужителей – с пением, лишенным метрики, речитативно-декламационным. Именно такое «прозаическое» исполнение напевов отличало, как известно, иранцев до прихода арабов (в частности, пение Барбада)¹⁶.

Выдвигаемая мною гипотеза может служить обоснованием самостоятельного происхождения музыкальной категории *мугам*, которая, появившись в определенный период истории исламизированных огузских племен, запечатлела их культурно-историческую общность¹⁷. И маркированный не арабским или иранским, а уже тюркским историческим прошлым, термин *мугам* стал в Азербайджане (полагаю, не ранее XIX–XX вв.) музыкально-национальным «брендом», который сегодня, с одной стороны, отсылает к общеисламским видам (жанрам) музицирования, а с другой стороны, выражает некую локальную «тюркскую идентичность». Во всяком случае, для национального самосознания азербайджанцев термин *мугам* приобрел за годы советской власти первостепенное значение, наилучшим образом демонстрируя их причастность к классическим исламским жанрам в музыке с опорой на тюркский национально-государственный концепт. Он позволяет отделять национально-азербайджанские традиции как от музыки арабов и иранцев, так и от музыки своих этнических родственников – от соседних тюрков, не употребляющих термин *мугам*.

Во-вторых, высказываемое мною положение о не тождественности музыкальных категорий *макам* и *мугам* опирается на признание их смыслового различия самими азербайджанскими музыковедами, в частности, Мамедсалехом Исмаиловым и Афрасиабом Бадалбейли. Их работы были написаны в советское время на азербайджанском языке [6, 24]. Оба автора понимают *макам* как стабильную структуру лада, а *мугам* как процесс исполнения, как реализацию тех или иных ладо-мелодических структур в процессе игры, т.е. как форму, причем «лишенную метра» (*бәһрсиз* – у Исмаилова), импровизационную. Бадалбейли утверждает, что *макам* – это «ладовый

¹⁵ В работе по культуре Туркестана Бартольд сообщает: «общины зороастрийцев в Туркестане существовали еще в X и XI веках, причем они называются ‘маджусами’ в арабских источниках и ‘мугами’ в персидских. Говорится о бухарских мугах, об общине мугов в Самарканде... Народ Туркестана до сих пор приписывает много развалин мугам... Особенно в бассейне Сыр-Дарьи, говорится о ‘крепостях’ и ‘Дома’ мугов. Название ‘ворот Мугкеде’ в Оше показывает, что термин ‘муг’ употреблялся в Туркестане в живой речи и в X веке» [5, 39].

¹⁶ Интересный факт о существовании в репертуаре среднеазиатских народов песен с названиями «Плач магов» (*гиристанни мугон хонанд* – у историка Наршахи, X в.) и «Ярость магов» (*Хурӯши мугон* – в тексте Фирдоуси «Шахнаме», XI в.) приводит таджикский музыковед А. Низомов [34, 96].

¹⁷ Возможно также, что с термином *мугам/муган* связан также термин *муганни*, который употреблялся в арабских источниках для обозначения неких музыкантов, чья манера пения отличалась от музыкантов с другими известными названиями: *мутриб* – букв. «увеселитель», *рудгар* – исполнитель на струнном инструменте *руд*, *мусикар* – «создатель музыки».

звукоряд», который «лишен жизни», а *мугам* – это «импровизация» или «макам, наполненный жизнью» [6, 48,50]. И, если в русскоязычном советском музыковедении термин *макам* практически не употреблялся и сливался с термином *мугам*, которому передавались все смыслы, то в сознании современных азербайджанцев *мугам* наделяется по сути функцией жанра, сближаясь с инструментальным жанром *таксим* у турок и арабов, исполняемым тоже сольно и с разработкой модальных принципов построения формы. Так *мугам* становился носителем специфической азербайджанско-тюркской музыкальной идентичности. Неслучайно те же самые смысловые различия обоих терминов – с акцентами на музыкальную структуру (*макам*) и на процесс (*мугам*) – присутствуют в текстах современной «Энциклопедии азербайджанского мугама» [40]. В ней часто употребляются такие совершенно новые выражения, как «мугамно-макамная музыка», «мугамно-макамная наука», «мугамный дастгах».

Вместо заключения

Сосредоточив внимание на концепции Исламской цивилизации в изучении музыкальной истории Азербайджана, мы оказываемся способны прояснить не только генезис музыкальной категории *макам*, которая отражает историческую общность городских музыкальных явлений на мусульманском Востоке в Средние века, но также обнаружить их эволюцию и региональные отличия. Употребление музыкантами термина *макам* относится к XIV веку на территориях проживания не арабов, а народов 'аджамских. Он связан с рефлексией профессиональными музыкантами сферы ладообразования, а не метро-ритмики. *Макам* – не древний музыкальный термин и не обозначает народные лады. Он появился в трактатах по музыке как результат нового миропонимания и обновленной (не древнегреческой) концепции музыки, которая выразила антропоцентрическую сущность исламской метафизики и новую средневековую практику создания художественных музыкальных произведений на основе искусственно выделяемых ладо-мелодических моделей (модусов). Это были художественные модели, которые с XI века стали получать повсеместно собственные наименования, отразив древнюю практику иранцев. Если первый и второй этапы в музыкальной истории Исламской цивилизации (VII-XIV века) демонстрируют симбиоз арабо-иранских музыкальных традиций, то на позднем этапе развития музыки (XV-XVII века) формируются турецко-арабский (на Западе) и тюрко-иранский (на Востоке) музыкальные симбиозы. Наряду с первоначальным употреблением в трактатах термина *макам* в качестве генерализующей философско-музыкальной категории (это отражалось в номенклатуре, систематизирующей лады), на позднем этапе цивилизации (в XV – XVII веках) и в постцивилизационное время (в условиях модернизации и регионального размеживания), *макам* стал употребляться турками-османами, а позже и арабами в качестве музыкально-технической категории, обобщающей представление о ладовых комплексах, на которых основывается форма произведения. В процессе образования в Иране и Азербайджане новой системы ладов и модальных форм, опирающейся на практику сольного их исполнения, появление у азербайджанцев собственного термина *мугам* (в выражении «азербайджанский мугам»), который не совпадает полностью с категориями *макам* или *дастгах*, приобретает сегодня смысловое значение не только жанра музыки, но обозначение «национальной музыкальной классики» Азербайджана, соотносимой с локально тюркским ее вариантом. В таком понимании развитие азербайджанского *мугама* обнаружило удивительную устойчивость средневековой общеисламской музыкальной традиции. *Мугам* репрезентирует сегодня богатый и обогащенный взаимодействием с соседними исламизированными народами особый исторический пласт музыкальной культуры Азербайджана.

В процессе секуляризации традиционных форм музыки в XX веке, сопровождавшейся неизбежным редуцированием отдельных элементов художественной выразительности, исполнение *мугамов* и *дастгахов* в советское время сохранило их

уникальные качества, отличающиеся от азербайджанского фольклора и от творчества композиторов. Современный азербайджанский *мугам* по-прежнему репрезентирует основные признаки модального музыкального искусства Исламской цивилизации в опоре на нетемперированную звуковую систему, на изысканно-украшенную манеру сольного пения любовных газелей, на виртуозную игру таристов и кеманчистов, на изустный способ передачи певческой практики в обучении *мугаму*. При всей идеологизированности советского дискурса, который обнаруживал себя особенно ярко в сталинское время в рассуждениях о *мугаме* (и родственном ему среднеазиатском *шашмакоме*), три последние десятилетия Советской эпохи заметно выделили *мугамы* и *макомы* в виде самостоятельного пласта «классической» (устно-профессиональной) музыки мусульманского Востока, включая их в историческое пространство сходных музыкальных явлений мировой культуры.

Литература

1. Абдугасымов Вагиф. Азербайджан тары. – Баку: Ишыг, 1989 - 95с.
2. Агаева С. Из истории музыкальной культуры Азербайджана. Абдулгадир Мараги / Музыка народов Азии и Африки // Сост. и ред. В.С. Виноградов. Вып. 3. – М.: Советский композитор, 1980. – С. 243-260.
3. Агаева С. (2012а). Искусство Азербайджанского мугама / Энциклопедия азербайджанского мугама. – Баку: Издательский дом «Шарг-Гарб». – С.7-26.
4. Алиев А. Г. К вопросу изучения истории и развития азербайджанских мугамов /Актуальные проблемы развития архитектуры и искусства Азербайджана. – Баку: Элм, 1979. – С. 183-190.
5. Бартольд В.В. История культурной жизни Туркестана. – Л.: изд. АН ССР, 1927. – 262 с.
6. Бәдәлбәјли, Әфрасијаб. Изаһлы монографик мусиги лүгәти. Баку: Елм, 1969. – 246с.
7. Борбад 1400. Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность // Материалы Международного симпозиума, посвящённого 1400-летию основоположника классической системы таджикско-персидской профессиональной музыки Борбада. Доклады и сообщения. Книга 1. 23-29 апреля 1990, Душанбе. – Душанбе: Дониш, 1990. – 480с.
8. Гаджибеков, Узеир. Основы азербайджанской народной музыки. Баку: Изд. АН Азерб. ССР , 1945. – 112 с.; Баку: Азерб. гос. муз. изд., 1957. – 113 с. (2 изд.)
9. Даукеева С.Д. Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби. – Алматы: фонд Сорос – Казахстан, 2002. – 352с.
10. Джани-заде Т.М. Макам как объект музыкознания / Бюллетень ЮНЕСКО. По материалам III Международного музыковедческого симпозиума. Самарканд, 1987. Вып. 14. – М.: Наука, 1988. – С. 76-82;
11. Джани-заде Т.. Азербайджанский мугам в эпоху страны Советов / Azerbaijan etnomusiqişünaslığı 1921-2021 iller / Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illik yubileyi münasibətilə. – Bakı: “Ol” MMC mətbəəsi, 2021. – С. 185-201. [Электронный ресурс]. — Режим доступа с 02.05. 2022: https://drive.google.com/file/d/1xzO41XEbA9EnPklIRZvmgG81exyVdwae/view?usp=drive_web
12. Джани-заде Т.М. Музыка Исламской цивилизации / Вестник Российского гуманитарного научного фонда. – № 1(30). – Москва, 2003. – С.156-169
13. Джани-заде Т.М. Приближение к музыкальной истории Исламской цивилизации / Ученые записки РАМ имени Гнесиных, № 4 (31) 2019. Гл ред. И.С. Стогний / М., № 4 (31) 2019. – С. 88-95

14. Джани-заде Т.М. Природа исламской музыкальной ритмики ика' / Музыка в контексте ислама: традиции Ирана // Пер. с перс. Б. Норик, И. Гибадуллин, Н. Тарик. Научн. ред. Т.М. Джани-заде. (Единство красоты. Ислам и музыка. Вып.1). – М., ООО «Садра», 2019а. – С. 324-400
15. Джани-заде Т.М. Рефлексия понятия макам в культуре исламской цивилизации: генезис музыкального феномена / Культура и искусство № 1 (31) 2016. Москва: Nota Bene. – С. 11-24. DOI: 10.7256/2222-1956.2016.1.17452
16. Джани-заде Т.М. Тематизм мугамной импровизации / Теоретические проблемы внеевропейских музыкальных культур. – Вып. 67 – Сб. трудов. Гос. музыкально-педагогический институт им. Гнесиных – Москва, 1983. – С.36-84
17. Джани-заде Т.М. Хал-макам как принцип искусства "макамат" / Суфизм в контексте мусульманской культуры. – Москва: ГРВ, Л Наука, 1989. – С. 319-338
18. Джани-заде Т.М. Этнические, цивилизационные и национальные идентичности в музыкальной культуре досоветской и советской Центральной Азии / Ученые записки РАМ имени Гнесиных, № 4 (35) 2020. Гл ред. И.С. Стогний. – М.: 74-80
19. Джани-заде Т.М. Этнический фактор в культуре Исламской цивилизации: к вопросу о тюркской музыкальной субкультуре в исламе / Музыкальная культура в исламо-христианском контексте. – Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Казань: Казанская гос. консерватория, 2009. – С.44-54
20. Джани-заде, Тамила. Этническое, цивилизационное и национальное в музыкальных культурах тюрок-мусульман / Музыка в тюрко-мусульманском мире: светское и религиозное. Материалы международной научной конференции Казань, 14–16 ноября 2018 г. – Казань: Казанская государственная консерватория, 2022. – С. 38-47 (в печати).
21. Зохранов Р. Ф. Теоретические проблемы азербайджанской профессиональной музыки устной традиции: автореферат дис. ... доктора искусствоведения. – Баку, 1994 – 53с.
22. Зохранов Р.Ф. Муғам. – Баку: Азэрнэшр, 1991 – 217с.
23. Имрани Р.Г. Муғам тарихи. I ч. – Баку: Элм, 1998. – 49с.
24. Исмајылов М.С. Азэрбайчан халг мусигисинин жанрлары. – Баку: Ишыг, 1984. – 99с.
25. Кароматов Ф., Эльснер Ю. Макам и маком / Музыка народов Азии и Африки. Сост. и ред. В.С. Виноградова. Вып.4. – Москва: Советский композитор, 1984. – С. 88-134
26. Касимов К.А. Музыкальная культура Азербайджана XVI–XVII вв. / Искусство Азербайджана, т. VII. – Баку: АН Аз.ССР, 1962. – С.5-35
27. Касимов К.А. Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII в. / Искусство Азербайджана, т. II. – Баку: Изд-во АН Аз.ССР, 1949. – С.5-63
28. Касимов К., Аббасова Э. Очерки музыкального искусства советского Азербайджана 1920-1956. – Баку: Элм, 1970. – 178с.
29. Коран. Пер. Г.С. Саблукова. Том 2. – М.: Дом Бируни, 1990. – 1178с.
30. Липкин А.И. «Духовное ядро» цивилизационной общности / Синтез цивилизации и культуры. Международный альманах. Вып. 2. – М.: ИНИОН РАН, 2014. – С. 310-340
31. Макомы, мугамы и современное композиторское творчество / Материалы межреспубликанской научно-исследовательской конференции, Ташкент, 1975. Отв. ред. Ф.М. Кароматов. – Ташкент: Изд. литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1978 – 259с.
32. Матёкубов, Отаназар. Мақомот. – Тошкент: «Мусика» нашриёти, 2004. – 398с.
33. Навваб Мир Мохсин ибни Гаджи Сеид Ахмед Шущинский. Музыкальное искусство. – Баку: Электро-типография Бр. Оруджевых, 1913

34. Низомов, Аслиддин. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. Душанбе: Ирфон, 2000. – 296с.
35. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность / Международный музыковедческий симпозиум, 3-6 октября 1978 года, Самарканд // Отв. ред. Келдыш Ю.В., Кароматов Ф.М. – Ташкент: Изд. литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1981 – 310с.
36. Рейснер М.Л. Персидская классическая газель как музыкальный жанр: исполнительская практика в зеркале поэзии. – М.: Наука, 2008. – С. 173-191.
37. Сафарова З.Ю. Музыкальная наука Азербайджана (XIII-XX века). – Баку: Азернешр, 2013. – 431с.
38. Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность // Международный музыковедческий симпозиум, 7-12 октября 1983 года, Самарканд / отв. ред. Келдыш Ю.В., Шахназарова Н.Г., Кароматов Ф.М. – М.: Советский композитор, 1987. – 327с.
39. Тума Х. Макам. Импровизационная форма / Музыка народов Азии и Африки. Сост. и ред. В.С. Виноградова. Вып. 3. – М.: Сов. комп., 1980. – С. 415-421
40. Фраёнова О. В. Мугамная терминология: взгляд извне / Доклад на 4-м международном фестивале «Мир мугама» (12 марта 2015 г., Национальный музей истории Азербайджана). [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.encyclopedia.ru/news/enc/detail/58715/> дата открытия 26.05
41. Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки / Ранние формы искусства. Отв. ред. Е.М. Мелетинский. – М.: Искусство, 1972. – С. 221-274
42. Шамилли Г.Б. Философия музыки. Теория и практика искусства maqām / Философская мысль исламского мира, том 5. – М.: ООО «Садра», Издательский дом ЯСК, 2020. – 552с.
43. Шушински, Ф. Азербайчанын халг мусигичиләри. – Баку: Азербайчан дөвләт нәшријјаты, 1970. – 360с.
44. Шушинский Ф. Народные певцы и музыканты Азербайджана. М.: Советский композитор, 1979 – 200с.
45. Энциклопедия азербайджанского мугама / Ред. коллегия: Агаева С., Ализаде Ф., Зохрабов Р., Мамедов Т., Мамедова Э., Нагиев Т., Фраёнова О. – Баку: научный центр «Азербайджанская национальная энциклопедия», 2012. – 264с.
46. David Muallem. *The Maqām Book. A Doorway to Arab scales and Modes.* – Kfar Sava, Israel: OR-TAV Music Publications, 2010
47. Djani-zade Tamila. The Maqam-Tradition in Azerbaijan as a Musical Attribute of Islamic Civilization / Islamic Art Resources in Central Asia and Eastern and Central Europe. A Publication of Al-al-Bayt University. Mafrāq, 2000. P.87-90
48. Djani-zade Tamila. The concept of radif in Iranian and Azerbaijanian dastgāh / Ed. by J. Elsner and G. Jähnichen / Proceedings of the Fifth Meeting of the ICTM Study Group “maqām” Samarkand, 26-30 August 2001. – Berlin: trafo Verlagsgruppe Dr. Wolfgang Weist, 2008. – P.41-66
49. Dshani-Zade, Tamila. Принципы конструирования азербайджанского мугама / Maqam, Raga, Zeilenmelodik. Konzeptionen und Prinzipien der Musikproduktion. Materialien der 1. Arbeitstagung der Study Group "maqam" beim ICTM vom 28 Juni bis 2 Juli 1988 in Berlin – Berlin, 1989. S. 86-129
50. During, Jean. La musique traditionnelle de l’Azerbayjan et la science des muqams. – Baden-Baden & Bouxwiller: Koerner, 1988
51. Farmer H.G. A history of Arabian Music to the XIII-th century. London: Luzac&Co, 1929

52. Farmer H.G. The Music of Islam // The science of music in Islam. Vol. 1: Henry Georg Farmer. History and Theory. Reprint of writings published in the years 1925–1966 / Ed. by F. Sezgin and E. Neubauer. – Frankfurt am Main: Institute for History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1997. – P. 151–214. (I ed. 1957)
53. Feldman, Walter. Ottoman Sources on the Development of the Taksîm / Yearbook for Traditional Music. Vol. XXV, 1993. – P.1-28
54. Imrani R. H. Azərbaycan muğam janrının yaranması və inkişaf tarixi. – Bakı: Elm, 1994.
55. Neubauer, Eckhard. Glimpses of Arab Music in Ottoman Times from Syrian and Egyptian Sources / Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften. Bd. 13. – Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 2000. – S. 317-365
56. Neubauer, Eckhard. Die urbane Kunstmusik im Islam. Eine historische Übersicht / Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften. Bd. 20-21. – Frankfurt am Main: Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, 2012-2014 – S. 303-398
57. Neubauer, Eckhard. Musik zur Mongolenzeit in Iran und den angrenzenden Länder / Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des Islamischen Orients. Bd. 45. Heft 3. – Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1969. - S. 233-260
58. Popescu-Judet, Eugenia. A Summery Catalogue of the Turkish Makams. – Istanbul: Pan Yayıncılık, 2007
59. Powers, Harold S. Mode. Modal entities Western Asia and South Asia. Maqam (naghmah-gusheh-avaz) / The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. By St. Sadie. Vol. XII. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. – P. 376-450
60. Shiloh, Amnon. Music in the World of Islam. A Socio-Cultural Study. – Detroit: Wayne State University Press, 1995.
61. Signell Karl L. Makam. Modal Practice in Turkish Art Music. N-Y: Da capo press 1986
62. Şükrullah Ahmed Oğlu. Şükrullah'ın Risālesi ve 15.Yüzyıl Şark Musikisi Nazariyatı / Açılmalı, Tenkidli ve Tıpkıbasım Murat Bardakçı. – Istanbul: Pan Yayıncılık, 2011
63. Wright, Owen. Music Theory in Mamluk Cairo. The Ġāzat al-maṭlūb fī 'ilm al adwār wa-'l-ḍurūb by Ibn Kurr. – Ashgate Publishing Limited, 2014
64. Wright, Owen. The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250 – 1300 / London Oriental Series. Vol. 28. – Oxford University Press, 1978.

Tamila Djani-zade

Azerbaijani *mugham* in the focus of Islam Civilization

Abstract. The article discusses the problem of the Muslim East musical history study, the history of the musical traditions of the modern Azerbaijan, the ideas about the Azerbaijani *mugham*. The thesis on the distinction between the notions of *maqam* and *mugham* is put forward, that *mugham* – a modern concept characterizes the Turkic-Oghuz features of the Islam musical classic of Azerbaijan. The genesis and development of the musical category *maqam* is considered in the context of the history of Islam civilization (VII-XVII cc.). *Maqam* reflected from the 14th c. the idea about modes and modal forms and expressed not the ancient Greek, but the Islamic anthropocentric concept of music. The phenomenon of Islam civilization is revealed as a supra-ethnic and supranational historic-cultural hypersystem, which had a common spiritual core, with the allocation of three stages in the development of music-literary classical traditions. The stages presented the dominance of three ethnic subcultures: Arabic (7th -10th cc.), Iranian (11th -15th cc.), Turkic (16th -17th cc.). The formation of Arab-Iranian, Iranian-Turkic and Turkish-Arabic symbioses in music during the civilization and post-civilization periods is noted.

Keywords: Azerbaijani *mugham*, *maqam*, system of melodic modes, Islamic concept of

music, Islamic musical treatises, Islamic civilization, history of national culture, classical music of the Muslim East, music of Azerbaijan, music of the Soviet East peoples.

Сведения об авторе:

Джани-заде Тамила Махмудовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

e-mail: djaniz@mail.ru

Information about the author:

Djani-zade Tamila, PhD, Associate Professor of the Department of Music history at the Russian Gnesins academy of music.

e-mail: djaniz@mail.ru