

На правах рукописи

СЕРГЕЕВА ТАТЬЯНА СЕРГЕЕВНА

**РОЖДЕНИЕ ЗАПАДНО-АРАБСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

А в т о р е ф е р а т

**диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения**

Москва 2009

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

Научный консультант – доктор искусствоведения, профессор
Юнусова Виолетта Николаевна

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор Мелик-Шахназарова Нонна Григорьевна

доктор искусствоведения, профессор Галицкая Саволина Паисьевна

доктор искусствоведения, профессор Гервер Лариса Львовна

Ведущая организация

Краснодарский государственный университет культуры и искусств

Защита состоится 23 апреля 2009 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, 125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской консерватории имени П.И. Чайковского.

Автореферат разослан « ___ » _____ 2009 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения

Ю. В. Москва

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Западно-арабская (андалусская) музыкальная классика, родившись в мусульманской Испании (ал-Андалус) в IX – XV веках в результате синтеза арабских, иберийских, берберских и еврейских музыкальных традиций, продолжает развиваться в странах Северной Африки (Магриба) на протяжении более тысячи лет и является одной из самых старых¹ и особо почитаемых на арабском Востоке.

Придворная музыка раннеарабской традиции (из двух центров – Хиджаза и Багдада), культивировавшаяся правителями ал-Андалус, трансформировалась на Пиренеях, породив новые формы, жанры и стили исполнения. В период Средневековья они быстро распространились на востоке мусульманского мира и на западе Европы, и в дальнейшем превратились в самостоятельную широко разветвлённую традицию, охватывающую множество направлений, школ и типов музыки.

Влияние андалусской музыки прослеживается во многих культурах мира. В период Средневековья она повлияла на песенную поэзию трубадуров Южной Франции, на придворную музыку средневековой Испании, а также на музыкальные традиции евреев-сефардов, через которых распространилась по всему Средиземноморью. Всеобъемлющее значение андалусская музыка имеет в странах Магриба, куда она была перенесена поэтапно, начиная с XIII – вплоть до XVII веков, изгнанными с Пиренеев мусульманами и евреями.

В настоящее время к андалусской музыкальной классике относятся *нубы* (масштабные вокально-инструментальные циклы) западно-арабской традиции – марокканские (*гарнати*), алжирские (*сана*) и тунисские

¹ Поясним, что смысловое наполнение определения *старый*, синонимически связанного на мусульманском Востоке с *престижным, почитаемым, истинным, существенно* отличается от европейского.

(*малуф*), а также восточные *нубы*, представленные сирийскими циклами *мувашишахов* и египетскими *васлеми*.

Высокая художественная и историческая ценность этого наследия обусловила интерес к нему большого числа исследователей: европейских, американских и магрибских. Изучаются формы и жанры андалусской музыки, модальная система, музыкальные инструменты, андалусско-магрибские трактаты и др.

Однако история классики (или музыки высокой традиции) не становилась до последнего времени самостоятельной областью исследования, преобладали источниковедческие, музыкально-теоретические работы, где вопросы истории поднимались попутно, в ряду других. Одной из наименее изученных областей остаётся период зарождения западно-арабской классики, которая непосредственно связана с процессом генезиса классической традиции мусульманского Востока в целом. В свою очередь, исследование собственно андалусской музыки даёт ключ к пониманию отличительных особенностей музыкальной классики всего региона, поскольку именно музыка ал-Андалус, соединившая в себе западное (европейское) и восточное, во многом определила её (музыкальной традиции) облик.

Главная **цель работы** заключается в исторической реконструкции процессов формирования западно-арабской музыкальной классики в мусульманской Испании IX – XV веков на основе сопоставления и анализа широкого круга средневековых письменных и иконографических источников (арабских, андалусских и магрибских), а также в освещении широкой исторической картины рождения андалусской музыки с выявлением, с одной стороны, общих универсальных особенностей музыкальной классики на мусульманском Востоке, с другой – региональных, самобытных черт, сформировавшихся в результате взаимодействия восточных традиций с европейскими.

Целью исследования продиктованы круг задач работы.

Задачи исследования касаются проблем исторического, культурологического, музыковедческого, филологического и инструментоведческого плана.

В этом отношении целесообразно:

- раскрыть проблему культурного синтеза как базового принципа развития музыки высокой традиции (классики) мусульманской Испании (ал-Андалус) и арабского Востока ранне-средневекового периода, а также музыкальных культур мира в целом;
- рассмотреть историю андалусской музыки в контексте общей истории культуры мусульманской Испании, шире – Арабского халифата;
- систематизировать имеющийся на сегодняшний день исторический материал о социальных институтах и механизмах функционирования музыки мусульманского Запада как ветви общеарабской традиции;
- проанализировать основные особенности андалусских жанров (*мувашиша* и *заджаля*), с точки зрения музыкальной и поэтической структуры, а также осветить историю их происхождения и влияния на европейские традиции с позиций араб-романских взаимодействий;
- реконструировать процесс формирования западно-арабской классики (*нубы*): её происхождение, ситуацию зарождения и эволюцию; влияние на неё идей мистического направления ислама — суфизма;
- выявить вклад выдающихся личностей в музыкальную культуру региона мусульманского Запада;
- исследовать андалусско-магрибский музыкальный инструментарий в контексте культуры мусульманского Востока;

Поставленные задачи обусловили **методологию научного исследования**, которая базируется на принципах комплексного сравнительно-исторического изучения. Такой подход позволяет раскрыть проблематику каждой главы диссертации, выявляя общее (связанное с раннеарабской традицией) и специфическое (как результат взаимодействия восточных традиций с иберийскими).

В работе широко задействованы научные подходы, сложившиеся в культурологии, искусствоведении, этномузыкознании и востоковедении по отношению к проблемам межкультурного взаимодействия и «пограничных» культур (Б.С. Ерасов, Дж.К. Михайлов, О. Варьяш, А. Шилоа, Р. Редфилд); методы изучения классики и профессиональной музыки арабского Востока, разработанные в отечественной и зарубежной науке (Ю.Н. Плахов, И.Р. Еолян, Н.Г. Шахназарова, С.П. Галицкая, В.Н. Юнусова, Г.Б. Шамилли, Х.Х. Тума, М. Гетта, А. Шилоа, Л. ал-Фаруки); системно-этнофонический метод (И.В. Мациевский); международная систематика музыкальных инструментов (Э. Хорнбостель – К. Закс); теория музыкально-культурной традиции (Дж.К. Михайлов); антропологический метод (А. Мерриам, Б. Неттл и Дж. Блэкинг).

В диссертации также используются подходы и методы исторического исследования музыки периода Средневековья (М.А. Сапонов, И. дела Куэста); культурологический подход, включающий в себя филологический и философский аспекты; метод исторической реконструкции, основанный на сопоставлении раннеарабской и андалусско-магрибской трактатной традиции и сохранившегося музыкального наследия в странах Магриба. Изучение музыки высокой традиции (классики) в данном ракурсе стало возможным, благодаря весьма солидной источниковедческой базе, накопленной европейскими и американскими учёными (Х.Дж. Фармер, М. Кортес, Дж. Монроу, А. Шилоа, Г. Саува и др.).

Научная новизна. Предложенная работа является первым историческим исследованием музыкальной культуры ал-Андалус (мусульман-

ской Испании периода Средневековья), в недрах которой сформировалась западно-арабская музыкальная классика. Обобщён и систематизирован обширный малоизвестный в отечественном музыкознании материал по истории музыки данного региона.

Многие затронутые в работе проблемы рассмотрены в русскоязычной научной литературе

ВПЕРВЫЕ:

- предпринимается попытка в рамках одного исследования развернуть широкую историческую панораму развития музыки мусульманского Запада в контексте общеарабской музыкальной культуры ранне-средневекового периода на примере классической традиции, включая основные её компоненты: институт музыкантов, репертуар, систему ладов и жанров, инструментарий, состав ансамблей, традиции исполнения, науку и литературу о музыке;

- исследуется проблема происхождения и эволюции западно-арабской классики (*нубы*) (на примере её структурных и модальных особенностей) и андалусских жанров (*мувашишаха*, *заджаля*); влияния на них идей суфизма;

- освещается картина развития андалусско-магрибской трактатной традиции;

- рассматривается музыкальный инструментарий, используемый в профессиональной традиции (в т.ч. классике) на мусульманском Востоке, с позиций культурологического подхода; а также процесс его адаптации и трансформации на Пиренеях;

- вводится в научный обиход материал о статусе музыкантов (включая их классификации и типологию) и проблемах творчества в мусульманском обществе, с точки зрения идейных течений ислама;

- рассматривается вклад выдающихся личностей (Зирьяб, Ибн Бадджа, аш-Шуштари) в музыкальную культуру мусульманского Запада;

- освещается «закрытая» до недавнего времени страница средневековой истории музыкальной культуры мусульманского Востока, связанная с женским музицированием;

Практическая значимость диссертации заключается, во-первых, в возможности применения её результатов при дальнейшем исследовании музыкальной культуры мусульманского Запада, шире – всего мусульманского Востока, а также Испании и Западной Европы периода Средневековья. Во-вторых, материалы диссертации могут быть использованы в учебных курсах по истории зарубежной музыки и неевропейским музыкальным культурам: «История неевропейских музыкальных культур», «Музыкальные культуры мира», «Музыкальные традиции мусульманского Востока» и др. Результаты исследования могут быть востребованы при изучении культуры арабского Востока и Европы в таких областях, как культурология, филология, востоковедение, этноинструментоведение и др.

Апробация работы. Диссертация вместе с авторефератом была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского 9 января 2008 года.

Основные идеи и положения использовались в факультативных учебных курсах для музыковедов: «Музыкальное искусство стран Азии», «Музыкальные культуры мира», прочитанных автором в Казанской государственной консерватории в 2004 – 2007 годах; в курсе «История внеевропейских музыкальных культур», читаемом профессором В. Н. Юнусовой в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и изданной программе-конспекте данного курса (Казань-Москва, 2006).

Важнейшие положения исследования были изложены автором на научных конференциях различного ранга. В том числе на международных: «Музыка народов мира: проблемы изучения» (Москва, 2005, 2007), Инструментоведческая конференция к 100-летию К.А. Верткова (Санкт-

Петербург, 2006), «Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: проблемы артикуляции» (Санкт-Петербург, 2008), а также всероссийских: «Внеевропейские музыкальные культуры в современном мире» (Москва, 2004), «Перспективы развития современного общества: искусство и эстетика» (Казань, 2003), «История и традиция в современной культуре» (Москва, 2003), семинаре «Духовные основы исламского искусства» (Москва, 2003) и др.

Общая направленность и содержание диссертации обусловили особенности **структуры**. Введение и I глава являются концептуальным стержнем работы, где изложены её основные теоретические положения. Последующие три главы, в которых последовательно раскрываются исторические аспекты заявленной темы, соответствуют основным компонентам музыкально-культурной традиции: музыкант – текст – инструмент (Дж. К. Михайлов, И.В. Мациевский).

Работа состоит из Введения, четырёх глав, Заключения, библиографического списка и приложения (куда вошли словарь специальных терминов и краткий биографический словарь).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснованы актуальность изучения истории развития музыкальной классики мусульманского Запада, в частности, её раннего периода формирования в ал-Андалус, дан обзор научной литературы, поставлены цель и задачи работы, представлен материал исследования и методологические позиции автора.

В разделе обсуждаются основные понятия («мусульманский Запад», «Магриб», «Андалусия», «андалусский»), их смысловая неоднозначность в разные периоды истории. Особое внимание уделено понятию «музыкальная классика» в культуре данного региона.

Определена двупланная направленность рассмотрения процессов формирования андалусской музыки: во-первых, как ветви общеарабской традиции и, во-вторых, как результат взаимодействия арабской классики с местными (иберийскими) жанрами и стилями.

В работе подчеркнута, что, с одной стороны, сильное влияние на музыку мусульманской Испании оказывали процессы унификации музыкальной классики Арабского халифата, что проявлялось в «переносе» придворных традиций аббасидского образца, включая этикет *маджлисов* (музыкальных собраний), систему подготовки музыкантов, институт *кайн*² (рабынь-певиц), систему патронажа, правила слушания, трактаты и литературу разного рода, музыкальный инструментарий и мн. др.

С другой стороны, – свой подлинно самобытный характер андалусская музыка приобрела, «прежде всего и почти единственно вследствие соседства христианского Запада»³. Поддерживая постоянные контакты с христианством как внутри, так и за пределами своих границ, Андалусия способствовала культурному обмену и взаимовлияниям, действие которых проявлялось очень рано, и они не прекращались в течение всего Средневековья.

Глава I

«Музыкальная культура арабской Испании VIII – XV веков»

В первом параграфе *«Проблема синтеза восточных и европейских традиций в культуре средневековой Андалусии»* исследуются предпосылки, причины и условия, способствующие плодотворному взаимодействию трёх культур (иберийской, арабской и еврейской) и, соответ-

² Мы используем слово *кайны* (от араб. *кайна* – «певица», мн. ч. – *кайнат* или *кайан*), исходя из образования мн.ч. по правилам русской грамматики.

³ Леви-Провансаль Э. Арабская культура в Испании / Пер. с фр. – М.: Наука, 1967, с. 54.

ственно, трёх религий (христианской, мусульманской и иудейской). Андалусский опыт был исключительным историческим явлением, уникальным как для своего времени, так и для последующих эпох. Культура мусульманской Испании представляет собой некую идеальную модель культурного взаимодействия с плодотворным результатом. Для того чтобы понять специфику этих процессов, прежде всего, целесообразно обратиться к истокам данной культуры.

Андалусия имела склонность к универсализму, идущую из глубины веков. Частые миграции народов способствовали тому, что южно-иберийская культура с древних времён постоянно впитывала влияние Востока, тем самым, подготавливая благодатную почву для дальнейших процессов культурного взаимодействия. В течение своей многотысячелетней истории автохтонная культура Иберийского полуострова пережила процессы сложной исторической транскulturации, входя в романский, германский и арабский культурные комплексы.

Поэтому среди важнейших предпосылок взаимодействия музыкальных традиций на юге Испании и их распространения по всему Средиземноморью выделяются, с одной стороны, общая эко-культурная среда, сходная по своим природным условиям, а с другой, – принадлежность Средиземноморскому ареалу, что проявлялось в наличии историко-культурных связей на протяжении тысячелетий.

В формировании андалусской музыки главной составляющей являлась классическая традиция арабского Востока (сирийская и багдадская). "Было бы неразумным пытаться выявить присущие арабо-испанской культуре оригинальные черты, не указывая в то же время на значение, какое имела в Испании великая традиция восточного классицизма" (Э. Леви-Провансаль)⁴.

Наряду с анализом механизмов образования новых явлений, выявляется существенная черта мусульманской культуры: готовность поглощать

⁴ Леви-Провансаль Э. Указ. изд., с. 25.

и усваивать совместимые инокультурные элементы, что во многом обуславливало и способствовало процессам взаимодействия и изменения культуры, особенно в раннесредневековый период её развития.

В результате хорошо контролируемого и преднамеренного процесса (включая арабизацию), рождался «искусный сплав» (определение А. Ши-лоа) унифицированной мусульманской культуры. В этом процессе завоеватели (как сильная сторона) не навязывали свою культуру завоёванным, скорее, они искали пути создания «новых порядков», понимаемых и завоевателями, и завоёванными как «продукт старого», приспособлявая новшество к старой системе и создавая впечатление, что новое тождественно старому. Более того, природа и модель изменения, которые вызвали успешный «сплав», являются предзнаменованием изменения такого же типа в будущем – других «приспосабливающих стратегий», которые, в итоге, подтверждают принципы и условия, дающие рождение Великой Традиции (термин Р. Редфилда).

Процессам культурного взаимодействия и изменения способствовало также существовавшее в ал-Андалус особо разнородное по своему этническому и конфессиональному составу общество, основу которого составляло местное испано-римское население. Наиболее яркая особенность андалусского социального опыта, благотворно сказавшаяся на раскрытии творческого потенциала развивавшихся там культур, состояла в том, что совместное проживание разных народов на одной территории и их сосуществование основывались на религиозных и юридических мусульманских принципах⁵.

Проблема культурного синтеза рассматривается как основа концепции работы. Кроме того, в диссертации предложена модель взаимодействия музыкальных традиций в культуре мусульманской Испании, а также

⁵ Так, религиозный принцип мусульман по отношению к евреям и христианам заключался в том, что они признавали их «людьми Писания», а с юридической точки зрения, «данниками», имевшими статус *зимиев* («покровительствуемых») или «людей договора» (Cruz Hernandez M. El Islam de al-Andalus: Historia y estructura de su realidad social. Madrid, 1996, p. 76).

сформулированы основные стадии их синтеза и уровни иерархии данных процессов в масштабе региона мусульманского Запада в целом.

Во втором параграфе «*Исторический обзор арабо-испанской музыкальной культуры*» даётся панорама семисотлетнего (с VIII по XV века) развития придворной элитарной традиции, сконцентрировавшей в себе интеллектуальные, научные и художественные устремления средневекового мусульманского Востока, в контексте общей истории ал-Андалус и его связи с Арабским халифатом.

В ряду существующих периодизаций андалусской культуры (например, М. Гетты, М. Кортес) для истории музыки наиболее приемлема, поскольку она более дифференцирована, периодизация в соответствии с правящими династиями, которые, в конечном счёте, и определяли её развитие:

- Омейяды Кордовы (756 – 1012);
- период *мулюк ат-таваиф* – правителей независимых княжеств – (1012 – 1141);
- Альморавиды (1056 – 1145);
- Альмохады (1145 – 1230);
- Насриды Гранады (1230 – 1492);

Большое внимание в работе уделено периоду Кордовского халифата по причине его особой роли в формировании андалусской музыкальной классики, связанной, первоначально, с деятельностью придворных рабынь-певиц (*кайн*), в дальнейшем, – с появлением первых учителей, трактатов по музыке, развитием традиции проведения придворных литературных и музыкальных собраний.

Исторический опыт ал-Андалус как толерантного общества (IX – X веков) рассмотрен на примере периодов правления Абд ар-Рахмана I (756 – 788) и Абд ар-Рахмана II (822 – 852): для первого характерно развитие

старо-арабских и сирийских традиций (из Хиджаза и Дамаска), для второго – аббасидских (из Багдада).

В период правления Абд ар-Рахмана II происходит решительный поворот в развитии музыкального искусства Андалусии в результате приезда в Кордову выдающегося музыканта, прямого последователя великих классиков – Абу-л-Хасан ибн Нафи (789 – 857), известного под своим артистическим псевдонимом – Зирьяб («чёрный дрозд»). В Кордове Зирьяб создаёт первые школы музыки, которые, наряду с институтом *кайн*, способствуют широкому распространению и укоренению арабской музыкальной традиции на Пиренеях.

В истории музыки мусульманской Испании период Кордовского халифата – особая страница. Именно в это время был заложен фундамент, на базе которого получают развитие процессы в музыке и поэзии, способствующие в дальнейшем рождению новых явлений: «смешанной поэтической системы» (Х. Рибера) и её основного жанра *мувашишаха*, ставшего музыкально-поэтическим символом Андалусии.

К ключевым проблемам относится вопрос влияния различных течений ислама на формирование арабо-испанской музыкальной культуры. Согласно источникам, придворное музыкальное искусство в ал-Андалус, начиная с IX века, развивалось в атмосфере острой идеологической борьбы. Она велась, с одной стороны, между ортодоксами маликитской школы с её отрицательным отношением к музыке и музыкантам, с другой, – более терпимой к ним захиритской школой права, приверженцами которой были некоторые андалусские учёные-философы (например, Ибн Хазм) и, наконец, теми, кто разделял суфийские представления о музыке, как посреднике между Богом и человеком. Причём, в ал-Андалус сильные позиции занимал с конца XI века суфизм как философское течение умеренного толка, недаром здесь наибольшее распространение получили идеи ал-Газали (ум. 1111), пытавшегося примирить ортодоксальную и суфийскую точки зрения.

Следующим важнейшим периодом в развитии музыкальной культуры Андалусии является XI век, когда халифат распался на отдельные маленькие княжества-государства (*тайф*), каждое из которых имело своего правителя и свои законы. Эпоха глубокого политического упадка сопровождалась невиданным возрождением культуры, научной и художественной деятельности. «Свобода мысли и выражения, интеллектуальная ценность и творчество – три важнейшие характеристики того оригинального формирования, каким был ал-Андалус XI века» (М. Бенабуд)⁶. Другой тенденцией развития культуры в связи с децентрализацией государства стало укоренение суфизма как теософско-философского учения, в сферу влияния которого попала и музыка.

В период *тайф* культурный центр перемещается в Севилью, где происходит расцвет музыки и поэзии при дворе эмира-поэта ал-Мутамида (1068 – 1091), великодушного правителя и мецената, а также хорошего певца и исполнителя на уде. Кроме того, музыка процветала в резиденциях мусульманских правителей Толедо, Бадахоса, Валенсии, Дении, Альмерии, Гранады.

Малые дворы явились благотворной средой для развития искусства, между ними устанавливалось что-то вроде соревнования, соперничества в привлечении как можно большего числа артистов, поэтов и учёных. Существовала благодатная почва для проявления таланта, подобная той, которая появилась несколько веков спустя в городах-государствах Италии эпохи Ренессанса. В этот период музыка достигает наибольшей значимости, став неотъемлемым элементом дворцовой жизни. С этого времени начинают создаваться по восточному образцу знаменитые *ситары ал-гина* (ансамбли вокалистов и инструменталистов, от араб. *ситара* – «занавес»).

Падение Толедо в 1085 можно считать моментом, обозначившим конец существования мелких княжеств и выход на историческую арену

⁶ Benabud M. La cultura andalusí: entre especificidad y el patrimonio universal // Triángulo del al-Andalus. Catálogo de exposición. Rabat, 2003, p. 35.

берберской династии Альморавидов Северной Африки. Несмотря на то, что в этот период фанатизм теологов оказывает непомерное влияние на культуру Андалусии, свободомыслие становится невозможным, а развитие культуры и науки постепенно сходят на нет, с этим периодом связана деятельность выдающегося философа и музыканта-теоретика, исполнителя и учителя Ибн Баджжи (ум. 1139), известного в Западной Европе как Авемпас. О его реформаторской деятельности как создателя *заджаля* на основе соединения песен арабов с христианскими пишет тунисский учёный-энциклопедист Ахмад ат-Тифаси (1184 – 1253) в трактате *Мут‘ат ал-асмā‘ фй ‘илм ас-самā‘* («Ублажение слуха с помощью сама‘»).

С XII века особое значение в развитии музыкальной культуры приобретает Севилья, превращаясь в главный центр Андалусии по подготовке певцов для Магриба и христианской Испании. С этим же веком связан расцвет андалусской строфической песенной поэзии (*мувашиах* и *заджалъ*) в творчестве знаменитого врача и поэта Абу Бакра ибн Зухра (1113 – 1199) и выдающегося кордовского поэта и менестреля Ибн Кузмана (1080 – 1160).

Следующей берберской династией, правившей около века в ал-Андалус, были Альмохады, основавшие огромную империю, включавшую в себя весь Магриб и значительную часть Испании, со столицей сначала в Марракеше (Марокко), а затем в Севилье, любимом ими андалусском городе. Альмохады были намного просвещеннее и более расположены к культуре, чем предыдущая династия, но, подобно ей, они также быстро испанизировались. «Это была суровая и деятельная цивилизация, которая садам и дворцам предпочитала крепости и мечети, поэзии – философию, но величие и оригинальность которой неоспорима» (Ш.А. Жюльен)⁷.

Не случайно период их правления совпал с появлением величайших учёных мирового уровня, среди которых: Ибн Туфайль (ум. 1136), Ибн

⁷ Цит. по: Каптерева Т.П. Искусство стран Магриба. 2-ая книга – Средние века. Новое время М.: Искусство, 1988, с. 160.

Рушд (Аверроэс) (ум. 1198), Моше ибн Маймон (Маймонид) (ум. 1204) и Ибн Сабин (ум. 1269). Несмотря на яростное противодействие теологов-традиционалистов, и на то, что все мыслители преследовались за свои взгляды, философская мысль в ал-Андалус XII века переживала своеобразный расцвет. Благодаря защите этих учёных, вслед за своими предшественниками, такими как Ибн Абд ар-Раббихи (860 – 940), Ибн Хазм (994 – 1063), Ибн Бадджа (ум. 1139), борьба вокруг музыки между теологами и интеллектуалами закончилась победой последних.

К XIV веку классическая музыкальная традиция полностью сформировалась, развиваясь в течение IX – XIII веков в городских центрах ал-Андалус, – сначала в Кордове, потом – в Валенсии, Севилье, Гранаде. Это означало создание музыкальных школ, развитие системы передачи классического репертуара от одного поколения музыкантов другому, конкуренцию между музыкальными корпорациями, ведущими обособленную жизнь, ревниво охраняющими добытые привилегии, существование центров по изготовлению музыкальных инструментов и т.д.

Но после падения халифата и возникновения *тайф* в андалусской музыке происходят кардинальные изменения. Музыка, поэзия и танец, приобретая всё большее значение, освобождались от своих восточных корней. С этого момента собственно и начинается история арабо-андалусской музыки, которая отличалась от той, что была на арабском Востоке. На эволюцию андалусской музыки особым образом повлияло неустойчивое положение в стране, частые смены правителей, децентрализация государства, что способствовало превращению музыки из искусства учёного и утончённого «в коллективное, народное, общественное развлечение»⁸.

Тогда же арабо-испанское музыкально-поэтическое творчество распространилось и получило колоссальную популярность на арабском Востоке, а видные деятели науки и искусства ал-Андалус стали выступать за

⁸ Шоттен А. Обзор марокканской музыки / Пер. с франц. М.: Музыка, 1967, с. 54.

признание равноценности арабо-испанской литературы и искусства (разумеется, в рамках арабской классики).

Во время последнего периода (XIII – XV века), связанного с Гранадским эмиратом и правлением династии Насридов (1230 – 1492), происходит завершение культурного симбиоза между восточными музыкальными традициями и местными формами. И поскольку большая часть мусульман оказалась на христианских землях, т.е. существовала в статусе религиозных меньшинств, наиболее ярко дальнейший культурный синтез проявился в популярных формах андалусской музыки, культивируемой менестрелями.

Что касается музыкальной классики, то её поздний расцвет наблюдается в самой Гранаде, которую Шакунди называет «Дамаском Андалусии». Известно, согласно историческим источникам, о влиянии на развитие музыкального искусства суфизма, который господствовал в период правления династии Насридов.

Считается неоспоримым фактом, что именно с придворной музыкальной традицией Гранады связано самое старое андалусское наследие, сохранившееся до наших дней в Марокко. Память о гранадских нубах (*наубат гарната*), «последнем отблеске андалусской культуры» (по определению Э. Леви-Провансаля), живёт и поныне; эти циклы частично были записаны, как отмечает А. Шоттен, в Тетуане в конце XV века⁹, а в XVIII веке увековечены ал-Хайком в *Куннаш* (Песенник).

С Гранадой связано рождение национальной идеи «потерянного рая» андалусских эмигрантов и множество мифов (о ключах Гранады, о последнем мавританском короле и т.д.) – всего того, что впоследствии превратилось в «индустрию ностальгии» (по выражению Д. Рейнолдса).

В заключение подчёркивается, что андалусская музыка высокой традиции прошла такой же путь развития на Пиренейском полуострове, как и мусульманская культура в целом: от периода насаждения через пе-

⁹ Шоттен А. Указ. изд., с. 56.

риод пышного расцвета к полному её изгнанию. Однако за семисотлетнюю свою историю она глубоко проросла на испанской «почве» и пустила корни.

Бесспорно то, что высшие достижения арабо-испанской музыкальной культуры (*нуба, мувашиах*) выкристаллизовывались в недрах высокой традиции, развиваясь в придворной атмосфере, благодаря официальному покровительству правителей и богатых меценатов. В определённом смысле именно халифат обусловил расцвет этого искусства, и оно угасло в ал-Андалус после того, как на Пиренейском полуострове перестало существовать последнее мусульманское государство, но продолжало свою жизнь под патронажем магрибских правителей.

Глава II

«Придворная музыкальная традиция: от Багдада до ал-Андалус»

Глава посвящена комплексному рассмотрению процессов функционирования музыкальной классики на мусульманском Востоке и, в частности, в средневековой Андалусии. В центре – проблемы, касающиеся положения музыкантов и неоднозначного отношения к ним со стороны представителей различных идейных течений ислама, правил, которым подчинялись музыканты при дворе, их обязанностей, этикета исполнения и слушания.

В первом параграфе *«Статус музыканта и проблема творчества в мусульманском обществе»* раскрывается историко-социальный контекст института музыкантства. С одной стороны, существовала сакрализация творческого процесса и самого музыканта, с другой, – негативное отношение к музыке и исполнителям со стороны религиозных авторитетов (особенно, маликитской школы) как часть общей борьбы, которую ор-

тодоксальное мусульманское духовенство вело против светской культуры, светской образованности и светского искусства.

Это неодобрение снижало престиж музыки, и в конечном итоге привело к тому, что музыка не была принята в раннеисламский период как официально систематизированное искусство, основанное на универсально приемлемых и неизменных нормах. А определённая систематизация, достигнутая последующими поколениями под влиянием греческой философии, носила умозрительный характер, то есть касалась только науки о музыке.

Ответной реакцией на нападки ортодоксов явились труды философов, а также авторов адабной¹⁰ литературы в защиту музыки; в них затрагивались сложные проблемы, связанные со спорами вокруг слушания музыки (*сама'*) и статусом музыкантов.

К ним примыкали и представители суфизма, чьи взгляды в этом вопросе коренным образом отличались от ортодоксальной установки. Творчество, в том числе и музыкальное, рассматривалось суфиями как способ донесения божественных истин, а также достижения высших состояний приближения к божественному. В контексте суфийских представлений творческая личность относилась к числу посвящённых в таинства, приобщённых к «озарению», «перевоплощению», и вызывала к себе почти-тельное отношение.

Создавшаяся ситуация способствовала формированию в мусульманском обществе двойственного, неоднозначного отношения к музыке и музыкантам. В результате, светское музыкальное искусство развивалось вопреки официальной религиозной установке, находясь в постоянном кон-

¹⁰ Понятие адаб (араб. – «этика»), в первую очередь, включает в себя манеру благочестивого поведения и должной образованности, в основе которых лежат Коран и Сунна. В период Средневековья этот термин применялся к наукам, входящим в понятие «адаб», и подразумевал традиционные исламские области знания: философию, музыку, астрономию, каллиграфию. В период позднего Средневековья сформировалось понятие *литература адаба*, т.е. «изысканная словесность», которая была многожанровой и включала научно-популярные сочинения, антологии, сборники занимательных историй и мн. др.

фликте с ней, что подтверждают и андалусско-магрибские трактаты, во вступительных разделах которых неизменно обсуждается проблема его «законности» или «незаконности». Однако всё это не мешало музыкальной классике развиваться, превращаясь в неотъемлемую часть придворной жизни и находя поддержку у представителей правящей верхушки.

В работе рассматриваются сводные классификации и типология музыкантов:

- по специализации и рангу (Х. Дж. Фармер);
- по степени одарённости, уровню профессионализма¹¹ и типу мышления (В. Н. Юнусова, М. В. Шимон, Дж. К. Михайлов, Р. Фернандес Мансано);

Особое внимание уделяется статусу музыканта-любителя (в корне отличающегося от подобного явления в европейской культуре), в существовании которого отражалось формирующееся на протяжении веков почти негативное отношение к профессиональным музыкантам в исламском обществе. По этой причине распространенным обычаем среди выдающихся музыкантов, включая и женщин, было проявление многогранной одарённости и сочетание музыкальных занятий с другими сферами деятельности, что позволяло не афишировать музыкальный профессионализм.

В связи с раскрытием темы этнического и социального происхождения выдающихся музыкантов отмечается, что большинство из них в ранний исламский период принадлежали к классу свободных людей-клиентов – *маула* (мн. *мауали*). Статус клиента давался мусульманам неарабского происхождения знатными родами с целью интегрировать их в высшее общество. На историческом материале раскрывается положение придворного музыканта, жизнь которого протекала в атмосфере жёсткой творческой

¹¹ Как показывает практика, само понятие профессионализма было и остаётся на мусульманском Востоке более широким (в сравнении с европейской культурой Нового времени) и неоднозначным. Так, согласно Дж. К. Михайлову, в странах Азии и Африки существуют следующие типы музыкантов: 1) специалист – потомственный профессионал, 2) традиционно подготовленный профессионал, 3) любитель на профессиональном уровне.

конкуренции, полной зависимости от мецената и опасности потерять всё, в случае его гнева.

На основе источников (ал-Исфахани, Ибн Халдуна и др.) воссоздаётся собирательный «портрет» придворного музыканта. Он принадлежал элитарной культуре, являясь *адибом* (тем, кто обладал всеми качествами, составляющими адаб), и его творчество протекало в «пространстве адаба» (по определению Ш. Шукурова). Наряду с этим, знаменитые поэты и музыканты становились сотрапезниками или застольными компаньонами (*надим*) покровителей, а также их увеселителями и доверенными лицами, особенно, когда меценат проявлял истинный интерес к музыке или поэзии. Определённое внимание уделяется проблемам влияния придворной среды на процесс самого творчества и формирования соответствующих коммуникативных форм исполнения и восприятия музыки.

Трудно не согласиться с В.Дж. Конен, выявляющей в качестве одной из важнейших типологических особенностей придворной культуры то, что меценат-аристократ не столько покровительствовал музыкантам и поэтам, сколько сам остро нуждался в них. И если музыкант в придворной среде порой и подвергался социальной дискриминации, вместе с тем, как творческая личность, он был неотъемлемой принадлежностью дворцовой жизни и осознавал себя частью социальной системы, обеспечивающей его право на творчество¹².

Во втором параграфе «*Придворный этикет*» освещаются специфические особенности функционирования музыки при дворе, включая обязанности и правила поведения музыкантов, а также её основную коммуникативную форму – *маджлис ат-тараб* (музыкально-литературный вечер-собрание).

Андалусская классическая музыка, во всём равняясь на традиции Аббасидского двора, развивалась как учёное и утончённое искусство в придворно-аристократической среде в тесной связи с этикетом и эстети-

¹² Конен В.Дж. Рождение джаза. М., 1984, с. 25.

кой придворного церемониала. Об организации и проведении придворных маджлисов в ал-Андалус не сохранилось такого исчерпывающего источника, как «Книга песен» ал-Исфакани. Но, поскольку имеющиеся фрагментарные описания в арабо-испанских источниках доказывают непосредственную связь андалусской традиции с багдадской, автор диссертации широко использует сведения ал-Исфакани в процессе реконструкции придворной жизни ал-Андалус, связанной с музыкой.

Согласно ал-Исфакани, маджлисы подразделялись на официальные (формальные) – с участием патрона – и неформальные – без него. На структуру маджлиса, его содержание, а также творческий потенциал и качество исполнения на нём, влияли такие факторы, как количество присутствующих людей, их профессиональный и социальный статус, их половые предпочтения и, особенно, место проведения. Маджлисы представляли собой камерные собрания избранных людей и их приближённых. Хотя, как исключение, устраивались музыкальные вечера и с большим количеством исполнителей и слушателей.

Со времён Харуна ар-Рашида (786 – 809) практиковался особый принцип организации выступлений музыкантов, известный как *науба* (с араб. букв. – «очередь»), который заключался в закреплении за музыкантом определённого дня недели для выступления. В дальнейшем термин *науба* или *нуба* стал обозначать структуру самого «представления», «концерта», когда певцы выступали друг за другом, соблюдая очерёдность. Причем такая *нуба* имела два варианта. В первом случае каждый певец, когда приходила его очередь, исполнял только одну песню, и по окончании очереди говорили, что *давр* («круг») завершился. Но первый *давр* мог быть продолжен вторым, третьим и т.д. Во втором случае каждый певец, в свою очередь, пел несколько песен, после чего он уже не появлялся перед слушателями. При этой ситуации певцы, более молодые и менее известные, выступали в конце «представления».

В диссертации рассматривается влияние на маджлис таких факторов, как винопитие (широко распространенный обычай в странах Средиземноморья), занавес (*ситара*), танцы (характерный для Андалусии музыкальный вечер с танцами – *замбра*) и др.

Далее освещается проблема восприятия музыкальной классики. На мусульманском Востоке «творческому слушанию» (по определению Блэйкинга) и «слушательской аудитории» уделялось особое внимание, в том числе и в научной литературе. Поскольку музыка не записывалась, знания о ней передавались из поколения в поколение устно и в трактатах, и точное её восприятие-слушание, основанное на «эстетике тождества», являлось важнейшей мерой, гарантировавшей продолжение данной традиции.

Как свидетельствует практика, исполнение классики возможно лишь тогда, когда есть слушатели: материя музыки, согласно «Братьям чистоты», «целиком представляет собой духовные субстанции, а именно души слушателей»¹³. Речь идёт об отождествлении исполняемых произведений с духовным миром слушателей, об особом типе взаимоотношений между исполнителем (исполнителями) и слушателями. Связь между ними простирается гораздо дальше и глубже в искусстве устной традиции, поскольку в ней творец, исполнитель и слушатель не отделены друг от друга.

Последний занимал равное положение с исполнителем (с точки зрения ответственности), поэтому те, кто исполнял, и те, кто слушал «нежелательные» жанры музыки, осуждались одинаково. Имеется в виду нерасторжимое единство исполнения-слушания, когда отношение к исполнению, как и отношение к восприятию-слушанию, существенно различаются в зависимости от сопутствующих обстоятельств. Прежде всего, имеет значение исполняемый материал (определённый жанр), а также контекст или

¹³ Цит. по: Послания «Братьев чистоты» // Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967, с. 263.

ситуация исполнения. Ал-Газали (ум. 1111) определил три фактора «подходящего» исполнения, связав их с ситуацией слушания музыки, которая должна соответствовать времени, месту и компании достойных и благородных людей. Маджлис, куда не допускались люди без знания музыки, объединял в себе все три фактора.

Необходимым условием функционирования маджлиса как особой формы объединения людей (особой среды), важнейшей его предпосылкой, являлся свод предписаний для исполнителей и слушателей – регламентация основных моментов исполнения и восприятия с учётом социальных, физиологических, космологических, этнических, географических и иных факторов. Давнее их осознание обусловлено глубоким пониманием необходимости взаимосвязи исполнителя и его среды. Отсюда протекает жёсткая кодифицированность предписаний, касающихся состава ансамбля, расположения музыкантов, цветовой символики их костюмов и мн. др.

И хотя объяснение этикетных правил по современным представлениям наивно, но само их существование свидетельствует об их необходимости и важности для осуществления самого акта творчества, соединяющего в себе воедино процесс исполнения и процесс восприятия-слушания.

Третий параграф «Выдающиеся личности музыкальной культуры ал-Андалус: Зирьяб – создатель западно-арабской музыкальной классики. Последователи Зирьяба (Ибн Баджжа и аш-Шуштари)» посвящён трём прославленным музыкантам, с которыми в первую очередь ассоциируется музыка ал-Андалус и шире – западно-арабская классика.

Первый среди них – великий **Зирьяб**, «отец андалусской музыки», который и в наши дни в исламских странах является символом музыкальной классики. Настоящее имя этого выдающегося музыканта – Абу-л-Хасан Али ибн Нафи (789 – 857).

В диссертации сравниваются существующие биографии Зирьяба со времён Средневековья: Ибн Абд Раббихи (890 – 940) в *‘Икд ал-Фарид*

(«Уникальное ожерелье»), Ибн Хайяна (987 – 1076) в *ал-Муктабис* («Поучительная книга»), ал-Маккари (1578 – 1632) в *Нафх ат-Тиб* («Аромат свежей андалусийской ветви»), где цитируется Ибн Хайян, а также ал-Кутийи (ум. 977).

Рассматривается выдающийся вклад Зирьяба как исполнителя, учителя, основателя первых музыкальных школ и учредителя культурных стандартов, однако, наряду с этим, отмечается явная апокрифичность многих сведений о нём, что свидетельствует о сформировавшемся к XI веку мифе, в котором закрепился образ Зирьяба как символ андалусской культуры эпохи Кордовского халифата. Он воплощал введение, закрепление и распространение аббасидской традиции, а также начало культурного равенства между Кордовой и Багдадом, и, наконец, потенциальное превосходство первой.

Выдающейся фигурой, равной Зирьябу, в музыкальной культуре ал-Андалус является **Ибн Баджжа** (Авемпас) (ум. 1136) из Сарагосы, его настоящее имя – Абу Бакр Мохаммад ибн Йахья ас-Саиг. Он известен в истории как выдающийся философ и музыкант-интеллектуал, автор трактата *Рисāла фй-л-мусикā* («Послание о мусики»), равного по значению *Ал-китаб ал-кабир* («Большая книга о мусики») ал-Фараби. Однако он был не только крупным учёным-мыслителем, чьи широкие познания касались философии, математики, естественных наук, медицины и астрономии, но также превосходным артистом, выдающимся исполнителем на уде и создателем заджалей.

Его деятельность как выдающегося теоретика, учителя, блестящего исполнителя на уде и сочинителя песен превозносится в различных андалусских источниках. С его именем связаны многие реформы (изменение структуры нубы, создание заджала и андалусского стиля и др.), имевшие радикальное значение для будущего андалусско-магрибской музыкальной традиции. Согласно хронистам, Ибн Баджжа завещал потомкам богатейшее наследие, которое было продолжено и обогащено его учениками

и последователями: Ибн Худи, Ибн Хаммарой ал-Гарнати и Ибн Хасибом ал-Мурси (начало XIII в.).

Особое место в андалусской музыкальной культуре занимает поэт-суфий **Шуштари** (1212 – 1269), его настоящее имя – Абу-л-Хасан Али ибн Абдаллах аш-Шуштари. Он является автором пяти трактатов, из которых сохранился только один *Рисāла багдāдийя* («Послание о бедности») наряду с Диваном заджалей. Личность Шуштари окружена легендарной славой, а фактического материала о его жизни крайне мало.

Мистические заджали и мувашшахи Шуштари были широко распространены среди дервишей, которые пели их (и до сих пор поют) во время радений. Выдержав испытание временем, они стали существенной частью религиозной музыки в разных частях мусульманского мира (Марокко, Тунис, Ливия, Египет, Сирия, Йемен и Судан).

Имя Шуштари так тесно связано с андалусским репертуаром, что в наше время в Тунисе, когда имеют в виду андалусскую музыку, просто говорят *музыка Шуштари*. Причина подобного отождествления заключается ещё и в том, что большая часть мувашшахов – истинно суфийские, религиозные. Более того, благодаря большой популярности часть этих сочинений нашла свое место не только в религиозной традиции, но и в светском музыкальном репертуаре – сохранившейся до наших дней андалусско-магрибской классической музыке – нубе.

Безусловно, музыкальная культура ал-Андалус представлена сотнями выдающихся музыкантов (поэтов, певцов, теоретиков, инструменталистов) разного уровня, о которых сохранились упоминания в хрониках, трактатах, адабной литературе и других письменных источниках. Но слава этих троих превзошла всех и, пройдя через века, превратила их в подлинные символы андалусской музыки.

Четвёртый параграф – «Из истории традиции женского музицирования на арабском Востоке и в мусульманской Испании» – обращён к малоизвестной, но весьма важной странице истории музыкальной культуры средневекового мусульманского Востока.

В начале раздела рассматриваются истоки института певиц кайн и его отличительные особенности в древнеарабский и раннесредневековый период (VI – VIII века), с одной стороны, с другой – в IX – X веках, а также условия его функционирования на основе официальной системы подготовки и существовавшего «рынка» певиц. На примере прославленных кайн, основателей классической школы Хиджаза – Аззы ал-Майла (ум. 705) и Джамилы (ум. 720) и других, даётся портрет женщины-музыканта той эпохи и определяется её роль в развитии музыкального искусства.

С помощью широкого круга исторических источников реконструируется процесс «переноса» и развития данной традиции в ал-Андалус (VIII – XII веков), где кайны доминировали на музыкальном поприще и сыграли выдающуюся роль в музыкальной культуре мусульманской Испании. Сначала, будучи своеобразным символом ностальгии правителей Кордовского халифата по утраченной Родине, они способствовали развитию и укоренению старо-арабской традиции в ал-Андалус. В дальнейшем, в период *тайф*, проявляя себя, как талантливые поэтессы и сочинители песен, они развивали собственно андалусские музыкально-поэтические традиции.

В заключение формулируется значение певиц как распространителей поэтического и музыкального искусства своего времени, включая классический и популярный репертуар, а также как «проводников», обеспечивающих постоянный приток нового музыкального материала извне мусульманского мира.

Глава III

Рождение андалусской музыкальной классики

В первом параграфе «*Из истории формирования и развития андалусской нубы (IX – XV века)*» излагаются результаты исторической реконструкции андалусской классики на материале арабских и испано-магрибских источников (включая происхождение, ситуацию зарождения и эволюцию нубы, с фокусированием внимания на вопросах её структуры и модальной основы).

Истоки андалусской классической музыки, известной сейчас как *нубы*, связаны с Востоком мусульманского мира, хотя её основное развитие и расцвет происходили в ал-Андалус и странах Магриба – на его Западе. Нуба является первым опытом образования масштабных классических циклов в музыкальной практике арабо-мусульманской цивилизации. В работе анализируются предпосылки её (нубы) появления в рамках зарождающегося классического слоя.

Особое внимание уделяется смысловой трансформации самого термина *нуба*: относясь первоначально исключительно ко времени выступления музыкантов, в дальнейшем он стал определять всё музыкальное представление, и, в конце концов, собственно произведение (циклическую музыкальную форму)¹⁴.

Первоначальная идея нубы как строгой последовательности определённых пьес была закреплена в музыкальной практике Зирьябом в IX веке. Примечательно, что в андалусских источниках термин нуба не фигурирует. У Зирьяба (по свидетельству Ибн Хайяна) и Тифаси речь идет о стабильной последовательности вокальных частей (цикле). Поэтому, скорее, можно говорить о прото-нубе. Согласно ал-Маккари, Зирьяб

¹⁴ В настоящее время на мусульманском Западе термин нуба используется и как аналог макама, то есть для обозначения лада, на основе которого разворачивается музыкальная форма.

установил правила пения в андалусской музыке, которые заключались в условной последовательности, отмеченной прогрессией от начальных медленных (*нашид* – речитатив и *басит* – развёрнутая часть или «первый ритм») к финальным быстрым частям (оживлённый *мухарракат* и, наконец, завершающий *хазаджат*).

Следующий этап в развитии нубы связан с деятельностью Ибн Бадджи. Согласно ат-Тифаси, именно он изобрёл *заджалъ*, «соединив песни христиан с песням Востока», а также ввёл *мувашиах* и *заджалъ* в нубу. Структура нубы у Ибн Бадджи также была четырёхчастной: 1) *истихлал* (соответствовал *нашиду*), 2) *амаль* (соответствовал *баситу*), 3) *мухарракат*, 4) *мувашиах* или *заджалъ*. Эту же модель описывает и Тифаси, отмечая, что последовательность песен в ал-Андалус состояла из 4-х частей: *нашида*, *савта*, *мувашиаха* и *заджаля*.

Что касается ритмических модусов, то только ал-Хайк в *Куннаш* (XVIII век) уделяет им внимание, перечисляя четыре основных ритма: *басит*, *кайм ва нисф*, *бтайхи* и *куддам*, тем самым, продолжая развивать идеи Зирьяба, установившего правила исполнения классической музыки. Вероятно, эта ритмическая последовательность в ал-Андалус соответствовала четырёхчастной структуре гранадской нубы. И только в рукописи *Куннаш* ал-Джами (XIX век) появляется пятый магрибский ритм – *дардж*, соответствующий новой, пятой части марокканского цикла.

В результате анализа ладовой системы нубы на основе сопоставления различных источников (Тифаси, Шуштари, Хатиба, Хайка и др.) автор диссертации приходит к выводу о том, что система из 24 ладов (наряду с пятичастной структурой нубы), характерная для современной андалусско-магрибской традиции, сформировалась уже за пределами ал-Андалус, в магрибский период.

Во втором параграфе «*Рождение андалусской строфической песенной поэзии*» предлагается гипотетический сценарий зарождения жан-

ров *мувашиша* и *заджаля*, которые, по мнению Э. Гарсии Гомеса, «произвели революцию» в ал-Андалус.

В работе рассмотрены структурные и содержательные особенности строфических песенных жанров. Будучи результатом взаимодействия арабской и иберийской культур, они привнесли с собой новизну формы и содержания в область классической арабской поэзии (и не только классической), что способствовало обогащению искусства высокой традиции.

И новое в музыке ал-Андалус было непосредственно связано с андалусской строфической песенной поэзией, поскольку «романсовые» напевы, согласно Тифаси и другим арабским авторитетам, по существу изменили собственно арабскую музыкально-поэтическую традицию, то есть в *мувашишах* и *заджале* произошло заимствование мелодических структур из испано-романской песенной поэзии (на романс). В дальнейшем, являясь квинтэссенцией стилевых особенностей андалусской музыки, данные жанры составили ядро музыкальной классики западно-арабской традиции.

В работе на конкретных примерах из классической марокканской нубы проанализированы некоторые особенности музыкальной структуры этих жанров (*заджал*, *мувашишах* как *заджал*, *мувашишах-шугль*, *безрефреновый мувашишах* и др.). Кроме того, для сравнения предлагается пример музыкальной формы кантиги № 96, похожей на *мувашишах*, из рукописи «*Cantigas de Santa Maria*» («Песни во славу деви Марии»).

История средневекового *заджаля* “*Tres morillas, Aixa, Fatima y Marien*” («Три мавританки, Айша, Фатима и Марьям») из сборника *Cancionero de Palacio* («Дворцовый сборник») XV – XVI веков (опубликованного Ф. Барбьери) даёт редкую возможность воссоздания процесса адаптации восточного песенного репертуара в Испании. Наряду с этим в диссертации приводится уникальный пример мелодии средневековой *харджи*, сохранившейся благодаря Ф. Салинасу (1513 – 1590).

В последующем разделе, на основе сведений, оставленных Тифаси, даётся характеристика стилевых особенностей музыки высокой традиции Андалусии IX – XIII веков, где выделяются три контрастных стиля, существовавших в разные периоды развития андалусской музыки. Первый, привезённый из Багдада и, возможно, в большей степени связанный с влиянием личности Зирьяба и созданной им певческой школой в Кордове, преобладал в придворных кругах. Другой стиль, также придворный, тяготел к старо-арабской традиции, к идеалам Хиджаза и Медины, и соперничал с первым. Третий стиль включал местные формы хорового пения и, вероятно, был аутентичным и популярным. Именно последний оказал решающее воздействие на традиции исполнения *мувашиша* и *заджаля*, ансамблевая природа которых составляет одну из их важнейших особенностей. В конечном итоге, этот стиль был принят при дворе, несмотря на своё происхождение.

Можно предположить, что в мусульманской Испании в начале IX века придворная и народно-песенная традиция существовали автономно, а с возникновением и культивированием *мувашиша* появляется жанр-посредник, соединяющий эти две сферы.

В заключение отмечаются причины сохранения андалусского наследия в Магрибе и то непреходящее значение, которое приобрели здесь жанры строфической песенной поэзии. Они принадлежат к таким музыкальным явлениям, которые не ограничиваются функциями жанра, а могут рассматриваться на общекультурном уровне, поскольку, «выражая образ жизни целого социального слоя, становятся своеобразным музыкальным знаком нации»¹⁵.

Содержание **третьего параграфа «Проблема музыкотерапии и связь с идеями суфизма»** выявляет основную черту арабо-мусульманской классической музыки, и андалусской, в особенности, – актуальность

¹⁵ Михайлов Дж.К. К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. Сб. научн. тр. МГК. М., 1986, с. 18.

мистической концепции и погружённость в её атмосферу. Освещается картина распространения и усвоения арабскими философами основанных на взглядах представителей школы неоплатоников идей, соединяющих музыку через лады, ритмы, мелодии, тексты с микро- и макрокосмом.

Через ал-Кинди (ум. 862), «Братъев чистоты» (X век) и, наконец, через раннюю арабскую философскую традицию, – эти идеи оказали сильное влияние на музыкальных теоретиков Андалусии: Ибн Рушда – Аверроэса (1126 – 1198), Ибн Баджжу – Аемпаса (ум. 1139), Ибн Сабина (ум. 1269). В коротких трактатах – *рисāла* («послание») – они излагали свои взгляды, подчёркивая связь между музыкой и Универсальной Гармонией на примере *уда* и его струн. Впервые представление *уда* в качестве модели для музыкальной теории находим в *Рисала фи-л-лухун ва-н-нагам* «Трактат о мелодиях и тонах» ал-Кинди.

Детально рассмотренная в работе «космологическая модель» имела первостепенное значение в музыкальной классике. Отсюда проистекает та неразделимая связь андалусской традиции с космогоническими и космологическими представлениями, когда музыку наделяют функцией посредника, помогающего душе в поисках её совершенства. Эта концепция достигла кульминации в суфизме, целью которого является поиск пути очищения души, дабы возвысить её, приближая к Богу. Музыку суфии рассматривали как средство «созерцания» и психологической медитации, помогающее человеку через поминание Божественных имён (*зикр*) постигать и приближаться к Богу. Именно в суфийской практике космическое воздействие на человека было закодировано в мелодиях и отдельных тонах, тембрах голосов и музыкальных инструментов, в определённой культуре звука.

Наряду с этим данные теории были объединены с практикой врачевания музыкой¹⁶, где особая роль также отводилась уду. Первым, кто связал их с музыкальным инструментом, был ал-Кинди, предложив-

¹⁶ Истоки этой традиции относятся к идеям Гиппократу (460 – 370 гг. до н. э.).

ший таблицу соответствий струн уда со всеми космологическими коннотациями в трактате *Risāla fī adǧzā' kabarīya fī' -l-musīkā* («Трактат кратких сведений о мусики»). В дальнейшем эта концепция разрабатывалась «Братьями чистоты» в *Risala*, Ибн Эзрой в «Книге сада» и другими.

Объединяющей же идеей было признание учёными-энциклопедистами, которые в первую очередь являлись философами-математиками, существования гармонического соотношения между диаметрами небесных сфер, космическими элементами и темпераментами людей, а также гармонии в звуках (благозвучных мелодий), построенных в определённых ладах, способствующих спокойствию духа.

Большое внимание в работе уделяется наследию Ибн Баджжи, арабского философа, врача, поэта и музыканта из Сарагосы. Развивая символическую концепцию музыки, он изучал механизмы её воздействия на душу человека, а также мистико-магическую первопричину музыкального искусства и его связи с космогонией, медициной, математикой и этикой. Он утверждал, что, когда человек берёт инструмент и исполняет музыку, сопровождая поэзии, его душа погружается в особый мир, достигая глубин своего существа, очищаясь и совершенствуясь. Ибн Баджжа, будучи врачом, занимался обоснованием лечебной силы музыки (на примере струн уда и их связи с жидкостями тела и элементами Универсума; значения четырёх важных точек тела в процессе пения и др.).

Особенно сильно мистические идеи проявились и сохранились в андалусской классической традиции в Марокко, о чём свидетельствуют многочисленные трактаты XVI – XVIII веков таких авторов, как ал-Фāsī (ум. 1650), ал-Бусамī (ум. 1721), ал-Алами (XVII век), ал-Хайк (XVIII век). В них закреплялось понимание музыки как области мистического знания, когда состояние Бытия передается духовной субстанцией-мелодией, а музыкальная структура нубы соотносится с образом Мироздания. Вполне закономерно, что, отказавшись от нотации собственно музыкального текста, в трактатной традиции скрупулёзно прописывалась

система ладов и их символические связи с Универсумом, что являлось основой, фундаментом всей андалусско-магрибской классической музыки.

Не случайно существовала традиция сравнения системы нуб (*нубай-ат*) со Зданием и Древом, – древними образами, обладающими структурообразующей функцией. Именно в поздних (XVII – XVIII веков) магрибских трактатах ал-Аламū и ал-Хайка появляется графическое изображение Модального древа (оба приведены в диссертации), которое можно рассматривать как результат дальнейшего развития «космологической модели» музыкальной классики.

Ключевым понятием, подчёркивающим первостепенное значение мистической концепции в классической музыке мусульманского Запада, является понятие *таб* (мн. ч. – *табу*), которое переводится как «характер», «темперамент», «природа», и обозначает одновременно модальный звукоряд и его характеристики, а также психотерапевтическое воздействие музыки, которое она оказывает на человеческую душу.

Подобно восточному термину *макам*, термин *таб* начинает широко использоваться только с XIV века. Первые письменные упоминания о нём встречаются лишь в магрибских источниках. А Тифаси в XIII веке в своих многочисленных ссылках на прото-нубу в ал-Андалус, Магрибе и Иффрикии для обозначения ладовой основы использует термин *бахр* (букв. «модус», «способ», «метр») и *тарика* (букв. «путь», «состояние», «способ действия»).

На основе обобщения материала андалусско-магрибской трактатной традиции, приводятся сведения о соответствии струн уда определённым цветам, жидкостям тела и темпераментам человека и основным ладам. Однако отмечается противоречивость и неоднозначность подобной информации в разных источниках. Особое внимание уделяется касыде о ладах Ибн ал-Хатиба (ум. 1375) *Фи-л-таба‘и ва-л-тубу‘ ва-л-усул* («О природе, элементах и ладах»).

Кроме того, в марокканской традиции сохранилась цветовая символика традиционного костюма музыкантов, которая также соотносится с четырёхцветными струнами уда.

В заключение рассмотрен порядок соответствий между нубами и временем суток в марокканской традиции (представляющей собой андалусскую классику в наиболее сохранном, «чистом» виде в странах Северной Африки); он до сих пор существует в суфийских братствах.

Таким образом, нуба, будучи светской музыкальной классикой, тем не менее, на протяжении всего своего развития сохраняла тесную связь с религиозной суфийской традицией, поэтому она заключала и заключает в себе и мистико-магическое, и религиозное, и светское содержание, воплощая через идею Универсальной Гармонии элементы космогонии и космологии и выполняя своё главное предназначение, о котором писали Ибн Эзра, Ибн Бадджа и ал-Хайк, – *приносить мир душе*.

Глава IV

Музыкальные инструменты средневековой Андалусии в контексте музыкальной культуры арабо-мусульманского мира

В первом параграфе *«Методологические проблемы изучения музыкального инструментария Андалусии»* на основе письменных и иконографических источников рассматривается музыкальный инструментарий профессиональной традиции Андалусии в контексте культуры арабо-мусульманского мира. Он представлен в таблице, включающей 50 музыкальных инструментов, сгруппированных по четырём основным классам с многочисленными подвидами, согласно систематике Э. Хорнбостеля – К. Закса.

Анализ андалусского музыкального инструментария требует решения следующих проблем:

- выявления основных принципов унификации на уровне придворной традиции, шире – профессиональной музыкальной культуры мусульманского Востока;
- сопоставления средневековых андалусских инструментов (на материале различных источников) с современными образцами, используемыми в музыкальной практике в странах Магриба;
- рассмотрения старо-арабских инструментов и тех из них, что сохранились в андалусско-магрибской музыкальной традиции (*шаббаба*, *йараа*, четырёхструнный *уд кадим*); определения причин её (традиции) консервативности;
- анализа иконографического материала с учётом его специфики (изобразительный канон, предпочтение определённых инструментов), и его сопоставления с письменными памятниками;
- изучения эволюции инструментоведческой терминологии;
- освещения классификационных и иерархических схем, отражающих отношение к музыкальным инструментам со стороны учёных и мусульманских авторитетов;

Во втором параграфе «*Музыкальные инструменты в средневековых арабо-испанских источниках*» рассматриваются процессы адаптации восточного инструментария в Андалусии с IX по XII век и его трансформация в XIII – XIV веках.

Сопоставляя многочисленные источники, можно сделать вывод, что в отдельные периоды андалусской истории предпочтение отдавалось разным инструментам: во времена Кордовского халифата (756 – 1012) – *уду*, как символу арабской традиции и ностальгии Омейядов по утраченному Дамаску. В период независимых мусульманских княжеств (*тайф*) (1012 – 1141) на первое место выдвигаются ансамбли *ситары*, а вместе с ними ансамблевое пение в сопровождении *удов*, *танбуров*, *флейт*, *мизафа*. В период Гранадского эмирата (1230 – 1492) предпочтение отдаётся *буку*.

В силу непосредственной связи с династией Омейядов, в мусульманской Испании особое развитие получила в VIII веке раннеарабская музыкальная классическая школа (из Хиджаза), культивировавшаяся при дворе в Дамаске, и с середины IX века раннесредневековая аббасидская традиция (из Багдада). Обе относятся к так называемому раннеарабскому периоду в музыкальной культуре Арабского халифата, для которого характерно преобладание вокальной музыки. По этой причине инструментальная музыка всегда упоминается в связи с вокальной, так как главная функция первой состояла, прежде всего, в сопровождении пения.

Развитие в Андалусии музыкальных традиций из двух центров (Дамаска и Багдада) проявилось и в использовании двух типов уда: *уд-кадим* (совр. *уд-‘арби*) и *уд-фариси* (совр. *уд-шарки*) и двух типов ребаба: *андалуси* и *шарки*. Это подтверждают письменные и иконографические источники. Согласно иконографическому материалу, в Андалусии предпочтение отдавалось *уду-кадим*.

Среди язычковых духовых инструментов наряду с *мизмаром* выделяется *бук замри* или *альбок*. В Андалусии этот инструмент имел примечательную историю, которой в работе уделено особое внимание.

В литературе периода Кордовского халифата находим отголоски отрицательного отношения к ударным инструментам как проявление официальной оценки к ним со стороны арабских учёных IX – X веков. Однако археологические находки керамических *дарабук* и *тамборов* подтверждают их использование в придворной практике, а также существование мастерских при дворцовой резиденции Мединат аз-Захра. Кроме того, в Андалусии рамные барабаны пользовались большой популярностью с незапамятных времён.

В данном разделе обсуждаются следующие проблемы:

- отсутствие упоминаний ударных инструментов в *ситарах* (согласно ал-Исфгани и ал-Мутаиду – X, XI века) наряду со смычковыми

хордофонами; предлагаются различные версии объяснения подобной ситуации;

- наличие многочисленных расхождений в дефинициях и характеристиках инструментов, а также в количественном и качественном составе ансамблей (в трактатах, поэзии и литературе другого рода).

На основе свидетельств Ибн Рушда, аш-Шакунди, ат-Тифаси и Ибн Халдуна подчёркивается роль Севильи как главного центра по изготовлению музыкальных инструментов в XII веке. Согласно источникам, в период *тайф* происходит укоренение арабской традиции на Пиренейском полуострове, что подтверждалось, в первую очередь, развитием местных центров по изготовлению музыкальных инструментов.

Поэзия Ибн Кузмана рассматривается как важный источник сведений об инструментах, в том числе тех, что сопровождали танцы.

В работе представлен и прокомментирован иконографический материал X – XI веков, связанный в основном с *удом*, а также изображения музыкальных инструментов на испано-мусульманских изделиях из слоновой кости в виде различных шкатулок периода XI – XIV веков.

Особое внимание уделяется трактатам XIII века, в которых содержатся ценные сведения по инструментам. К ним относятся: *Мут‘ат ал-асмā‘ фи ‘илм ас-самā‘* («Ублажение слуха с помощью науки самā‘») тунисского учёного ат-Тифаси (ум. 1253), *Рисала фи фадл ал-Андалус* («Послание во славу Андалусии») кордовского историка и поэта аш-Шакунди (ум. 1231) и *Китāб ал-имтā‘ ва’л-интифā‘* («О радости и пользе [от слушания музыки]») аш-Шалахи (ум. 1301).

В это же время (XIII век) появляются различные «гибридные» формы музыкальных инструментов, которые были отражены в испанских источниках, например, в *Libro de Buen Amor* («Книга благой любви») Х. Руиса (ум. 1350), протопресвитера из Иты. Христианские памятники (особенно, рукопись XIII века *Cantigas de Santa Maria* – «Песни во славу деви Марии» короля Альфонса X Мудрого) свидетельствуют об адап-

тации и следующим за ней этапе эволюции и трансформации арабских музыкальных инструментов в христианской Испании.

Картина того, как происходили процессы трансформации восточного инструментария на европейской почве, до сих пор остаётся до конца не прояснённой. Бесспорно одно – то, что сведения об инструментах представляют собой наиболее реальный, достоверный материал по музыкальным традициям мусульманской Испании.

Заключение

Уникальность андалусского наследия заключается в том, что оно содержит ключи к раскрытию малоизученных страниц истории музыки, как средневековой Европы, так и арабского и шире мусульманского Востока. До наших дней оно сохранилось в странах Магриба, хотя было переосмыслено и связано с ностальгической идеей «потерянного рая» и сакральными символами суфийского мировоззрения, занявшего ведущие позиции на мусульманском Востоке в XVII – XIX веках.

Музыка ал-Андалус концентрирует в себе наиболее яркие явления истории музыкальной культуры мусульманского Запада IX – XV веков и является истоком формирования западно-арабской школы, что было обусловлено рядом факторов. Во-первых, основной предпосылкой её рождения является распространение и развитие в мусульманской Испании классической музыкальной традиции Арабского халифата периода культурного расцвета IX – X веков. Во-вторых, собственно становление андалусской классики происходит в результате арабо-испанского синтеза, представлявшего собой сложный многоуровневый процесс.

Данное исследование является первой попыткой комплексного рассмотрения наиболее ярких и мало освещённых явлений музыкальной культуры мусульманского Запада. Анализ генезиса, механизмов зарождения, «переноса», адаптации и трансформации арабской музыкальной клас-

сики на почве мусульманской Испании позволил, с одной стороны, выявить универсальные закономерности культурного развития на уровне арабского Востока в целом, с другой, – осветить самобытные особенности рассматриваемых явлений (жанры, традиции музицирования, институт музыкантства, музыкальный инструментарий и др.) на локальном уровне (ал-Андалус).

Адекватность и глубина постижения исторических процессов развития арабской классики непосредственным образом зависит от степени исследования её генезиса, который связан с музыкой ал-Андалус. Поэтому дальнейшее накопление знаний о последней способствует созданию более последовательной и полной истории арабской музыки, а также существенно расширяет представления о музыкальных традициях Европы Средневекового периода.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Монографии, книги

1. Музыка ал-Андалус: рождение западно-арабской классики. Монография. Казань: КГК, 2008. – 308 с. [20,25 п. л.]
2. Музыкальная культура Андалусии VIII – XV веков. К проблеме синтеза восточных и европейских традиций. Учебное пособие. Казань: Изд-во КГУ, 2003. – 128 с. [7,5 п. л.]

Научные статьи в журналах ВАК

1. Из истории женского музицирования на арабском Востоке и в мусульманской Испании // «Старинная музыка», 2008, № 1 – 2. С. 36 – 43. [0,8 п. л.]
2. Музыкальные инструменты Андалусии в иконографических памятниках // «Старинная музыка», 2006, № 3 – 4. С. 31 – 34. [0,35 п. л.]

3. Музыкальные инструменты ал-Андалус (на материале письменных источников) // «Музыковедение», 2008, № 1. С. 51 – 56. [0,5 п. л.]
4. Проблема культурного взаимодействия: на примере музыкальных традиций мусульманской Испании IX – XV веков // «Вестник Чел. ГУ». 2008, 20 (121). Филология. Искусствоведение. Вып. 22. С. 187 – 194. [0,6 п. л.]
5. Придворная музыкальная традиция на средневековом мусульманском Востоке: этикет исполнения и слушания классики (на материале средневековых источников) // «Музыковедение», 2008, № 6. С. 56 – 62. [0,5 п. л.]
6. Придворная традиция на средневековом арабском Востоке (на материале средневековых источников) // «Музыкальная Академия», 2008, № 3. С. 180 – 187. [0,8 п. л.]
7. Зирьяб – создатель западно-арабской музыкальной классики // «Вестник Чел. ГУ». 2008, 26 (127). Филология. Искусствоведение. Вып. 25. С. 182 – 188. [0,6 п. л.]
8. Нуба – андалусская музыкальная классика: проблема исторической реконструкции // Музыковедение (приложение к журналу «Музыка и время»), 2006, № 4. С. 20 – 27. [0, 85 п. л.]

Научные статьи, доклады

1. О музыкальном наследии испанских евреев // Памяти Романа Ильича Грубера: Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. 1. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. С. 75 – 90. [0,5 п. л.]
2. Андалусская музыкальная классика: проблема музыкотерапии и влияние идей суфизма // Музыкальные культуры мира: проблемы изучения. Материалы международных научных конференций. Вы-

- пуски 1-2 (редакторы-составители В. Н. Юнусова, А. В. Харуто). М.: МГК, 2008. С. 298 – 317. [0,75 п. л.]
3. Проблемы изучения музыкального инструментария и инструментальной музыки средневековой Андалусии // Инструментальная музыка в межкультурном пространстве: Проблемы артикуляции. Рефераты докладов и материалы Международной инструментоведческой конференции (Санкт-Петербург, 1 – 4 декабря 2008 г.). СПб., 2008. С. 143 – 148. [0,3 п. л.]
 4. Проблема синтеза европейских и восточных музыкальных традиций в культуре средневековой Андалусии // Журналистская наука в Казанском университете. Концепции диссертационных исследований / Под общей ред. А. А. Роот. Казань: Изд-во Казанского университета, 2008. С. 413 – 424 [1,1 п. л.].
 5. Проблема адаптации и трансформации восточного инструментария в культуре средневековой Андалусии // Музыкальные инструменты в истории культуры. Сборник тезисов и рефератов Международной научной конференции, посвященной 100-летию К.А. Верткова. СПб., 2006. С. 88 – 92. [0,2 п. л.]
 6. Проблемы классической музыки арабского Востока в современном музыкальном востоковедении // Материалы II международной межвузовской конференции «Россия и современный мир» в 2 ч. Ч. 1 / Под ред. Д.В. Васильева, Г.П. Иващук. М.: ИБП, 2006. С. 304 – 309. [0,3 п. л.]
 7. Традиция фламенко в современной культуре // История и традиция в современной культуре. Сб. н. тр. М.: ИБП, 2005. С. 37 – 45. [0,45 п. л.]
 8. Арабские источники по андалусской музыке // Востоковедение. Сб. ст. и докладов. Казань: Изд-во КГУ, 2003. С. 65 – 76. [0,6 п. л.]
 9. Испано-еврейские музыкально-культурные традиции // Казанский музыковедческий альманах. Казань, 1999. С. 65 – 87. [0,75 п. л.]

10. Музыкальная культура Андалусии в период Средневековья. К проблеме диалога музыкальных культур // Музыкальная наука Среднего Поволжья. Тезисы научной конференции. Казань: КГК, 1999. С. 31 – 33. [0, 1 п. л.]
11. Арабо-испанские музыкально-культурные традиции и их развитие в странах Магриба. Деп. В НИО Информкультура Рос. гос. библиотеки 8. 04. 1997 г. № 3103. – 42 с. [1,75 п. л.]
12. Проблема синтеза восточных и европейских музыкальных традиций в культуре средневековой Андалусии. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. М., 1997. – 29 с. [1,2 п. л.]
13. Испано-еврейский романсеро в зеркале культурных контактов. Деп. В НИО Информкультура Рос. гос. библиотеки 3.04.1996 г. № 3018. – 24 с. [1 п. л.]
14. Испанский театр XV – XVIII веков как явление городской культуры // Город и искусство: субъекты социо-культурного диалога. Сб. н. тр. М., 1996. С. 174 – 181. [0,5 п. л.]
15. Музыкальная культура средневековой Андалусии и стран Северной Африки (Магриба) // История внеевропейских музыкальных культур. Программа-конспект / Сост. и науч. ред. В. Н. Юнусова. М.; Казань, 2006. С. 43 – 46. [0,1 п. л.]