



Avrasya İncelemeleri Dergisi (AVID), III/1 (2014), 123-142

ВЕЛИКИЙ ТЮРКСКИЙ ГЕНИЙ АМИР ХОСРОВ И ЕГО ДОСТИЖЕНИЯ В МУЗЫКЕ*

Н. БАЛОЧ**

Перевод: Айна ИСАБАБАЕВА***

Аннотация

Данная работа является переводом статьи, написанной известным пакистанским ученым Н.Балочом. Она посвящена музыкальной деятельности выдающегося мыслителя Востока – Амира Хосрова. Имя его в истории связано в большей степени с поэзией и мистической философией. Однако, как считает и мастерски доказывает автор статьи, Амира Хосрова можно заслуженно назвать и неординарным музыкальным реформатором своего времени. Его музыкальная деятельность заключалась как в философском переосмыслении музыкальных и музыкально-педагогических достижений мыслителей прошлого, так и в разнообразных музыкально-технических и музыкально-теоретических нововведениях. Важность этих достижений заключалась прежде всего в их универсальном синтетизме, который объединил музыкальную мысль как различных эпох, так и различных регионов евразийского континента.

Ключевые слова: Амир Хосров, музыка, Восток, философия музыки.

* Здесь представлен перевод статьи “The Great Turk Genius Amir Khusraw and his Accomplishments in Music”, опубликованной в журнале ЭРДЕМ, в мае 1996 г. (9/25), в издательстве Türk Tarih Kurumu Basimevi, Ankara. Кроме того она доступна также и по следующему интернет-адресу: <http://www.muslimheritage.com/article/great-turk-genius-amir-khusraw-and-his-accomplishments-music>

** Профессор, др. фил. наук, Университет Синд, Хайдарабад, Пакистан.

*** Факультет искусств университета Эрджиес, Турция.

Abstract

**The Great Turk Genius Amir Khusraw and his Accomplishments
in Music**

N. Baloch

Translation: Ayna Isababayeva

This work is a translation of an article, written by the famous Pakistani scientist N.Baloch. It is dedicated to the musical activities of the outstanding thinker of the East - Amir Khusrau. The name of this thinker became famous mostly with his poetry and mystic philosophy. But, as the article's author thinks and skillfully proves Amir Khusrau can rightly be called as an extraordinary reformer of his time's music. His musical activity consisted as of a philosophical rethinking of musical and musical-pedagogical achievements of the past's thinkers and of variety of musical-technical and musical-theoretical innovations. The importance of these achievements was primarily of their universal synthetism, that combined the musical thoughts as of different eras and of different regions of the Eurasian continent.

Keywords: Amir Khusrau, music, East, music philosophy.

Özet

Büyük Türk Dahisi Emir Hüsrev ve Müzik Alanındaki Başarıları

N. Baloch

Tercüme: Ayna İsababayeva

Bu çalışma, ünlü Pakistanlı bilim adamı N.Baloch tarafından yazılmış bir makalenin çevirisidir. Bu makalenin konusu – Doğu'nun en seçkin düşünürlerinden biri olan Emir Hüsrev'in müzik aktiviteleridir. Bu düşünürün ismi daha çok onun şiirleri ve mistik felsefesiyle ünlü olmuştur. Ancak, makale yazarının düşündüğü ve ustaca kanıtladığı gibi Emir Hüsrev, kendi zamanının olağanüstü müzik reformcusu olarak da adlandırılabilir. Onun müzikal aktivitesi, müzik ve müzik eğitimi alanında önceki düşünürlerin başarılarının felsefi olarak yeniden değerlendirilmesinin yanı sıra farklı müzik-teknik ve müzik-teorik yeniliklerinin de getirilmesini sağlamıştır. Bu başarıların önemi ilk önce Avrasya kıtasının farklı dönemlerinde ve farklı bölgelerinde geliştirilen müzik düşüncelerini birleştiren bir evrensel müzik-felsefi sentezinin oluşturulmasıdır.

Anahtar kelimeler: Emir Hüsrev, müzik, Doğu, müzik felsefesi.

От переводчика

Данная статья принадлежит перу известного пакистанского ученого Наби Бахш Хана Балоча. Имя этого ученого стало почти легендарным в Пакистане, так как сферы его деятельности были настолько различны, а интересы настолько обширны, что обычная биография вряд ли смогла бы вместить все его достижения. Плоды его деятельности только в одной сфере его научных интересов, а именно в работе по синдхскому фольклору реализовались в сорока двух томах, созданных Балочом. Подчеркнем, что синдхский фольклор был только одной из тем, увлекавших этого легендарного человека. Среди других, не менее для него важных, можно назвать образование (Балоч получил степени магистра и доктора наук в Колумбийском университете, а тема его диссертации посвящена педагогическому образованию в Пакистане), а также синдхскую поэзию, образцы которой Балоч собирал на протяжении всей своей жизни и издал их в сборнике. Особое его внимание привлекали проблемы лингвистики, которые он изучал весьма многосторонне и глубоко, результатом чего стало создание современного Словаря Синдхского языка в пяти томах. Работа над этим словарем заняла более трех десятилетий! В числе его произведений есть как работы собственно посвященные проблемам языкознания, так и словари. Например, словари с Синдхского на Урду и с Урду на Синдхский. Среди прочего следует особо отметить его переводческую деятельность. С различных языков им было переведено более пятидесяти книг. Балоч свободно владел и писал на семи языках.

Следует обратить особое внимание и на деятельность Балоча на государственной службе. После защиты диссертации и возвращения на родину, Балоч недолго проработал на государственной дипломатической службе, после чего был приглашен на работу в недавно созданный Синдхский университет. Там он открыл первый в Пакистане педагогический факультет, деканом которого впоследствии и стал. Кроме данного учебного заведения, Балоч стал также основателем и первого Исламского университета Исламабада. Кроме этого, Балоч был

основателем многих научных организаций и сообществ, среди которых Национальная комиссия по научным исследованиям, истории и культуре.

Однако, особая миссия Балоча заключалась, возможно, в его просветительской деятельности. Этот человек, родившийся и проживший свои ранние годы, в буквальном смысле, в борьбе за выживание – и физическое, и нравственное, поставил перед собой сложнейшую задачу просвещения собственного народа. Интересно, что средства для этого он находил в этой же среде, знакомя людей заново с их же собственной культурой – с трудами забытых мыслителей, поэтов, музыкантов древности. Нужно отметить, что Балок Балоч вел просветительскую деятельность не только на своей родине, он также внес огромный вклад в распространение восточной культуры и за пределами Пакистана. На английский язык были переведены им важные исторические документы, которые, на его взгляд, должны были исправить неправильное понимание на Западе тех или иных исторических вопросов.

Наследие Балоча для современного Пакистана сложно переоценить. Оно настолько обширно, настолько и глубоко по своему содержанию. Интерес к его творчеству после его кончины не только не уменьшается, но и растет. Деятельность Балоча, создавшая в свое время основу для многих сфер научной жизни Пакистана и сейчас еще продолжает освещать своим живым светом современную науку¹.

В летописях истории Южноазиатского континента Амир Хосров (у.1325) выступает как незаурядная личность своего времени. Он был известным придворным, замечательным поэтом, летописцем и успешным музыкантом. Многие из его достижений хорошо известны и описаны. На

1 Материалы для данного раздела: статья «Исламская Республика Пакистан», Большая Советская Энциклопедия, Москва, 1969-1978); Худадад-Хан, Сущность истории Синдха, Москва, 1989; Qazi Manzar Hayat, Rauf Parekh, “**Tribute to Dr. Nabi Bux Khan Baloch (1917 - 2011)**” <http://chagataikhan.blogspot.co.uk/2011/04/tribute-to-dr-nabi-bux-khan-baloch-1917.html> (дата обращения: 10.10.2014 12.26).

этих страницах мы рассмотрим его вклад в область музыки.

Амир Хосров родился в турецкой семье. Его отец, Сайф аль-Дин Махмуд был успешным военным, после прибытия в Дели ставший армейским офицером под началом султана Шамс аль-Дина Ильгутмиша (1211-1236 н.э.). Хосров родился в 651 п.х². /1253 н.э., когда его отец был на службе в Патъяли (округ Этах, У.П³, Индия). В отличие от своего отца, который приехал в Индию из другой страны, Хосров родился и вырос на земле Индостана и поэтому он считал себя *Hindustani* (индостанцем⁴), все-таки осознавая себя и турком, – “индостанским турком”. Он заключил эту мысль в двух незабываемых строфах, которые можно перевести так:

Я – турок, но индостанский турок и, поэтому

Я восхищаюсь на хинди, не на арабском;

Я попугай, говорящий на хинди, и если вы хотите оценить меня,

Попросите, и я вам спою сладкую песню на хинди.

Все эти свидетельства, касающиеся его самоидентификации предполагают то, что он развивался в турецкой культурной традиции, которая была ассимилирована в наилучшей индостанской среде. Нигде этот синтез не был проявлен настолько ярко, как в его музыкальной деятельности.

Имя Амира Хосрова является легендой в истории индостанской музыки. Его творческий вклад был такой большой, что до сегодняшних дней и письменная традиция, и устная продолжают превозносить его как гения, который стоял на голову выше своих современников и подобный

2 п.х. – после Хиджры (прим.пер.).

3 **Уттар-Прадеш** (хинди उत्तर प्रदेश; урду اتر پردیش; англ. *Uttar Pradesh*) — штат на севере Индии (прим.пер.).

4 В тексте явно прослеживается тенденция разделить понятия Индии и Индостана, поэтому перевод выполнен учитывая это обстоятельство (прим. пер.).

которому не был рожден в течении последующих веков. Обычно он расценивался как глашатай новой эры в истории “классической индоостанской музыки”, в ее сегодняшнем значении.

Несмотря на все это почитание, признание и дальнейшую славу, которую его имя пронесло через века, настоящий вклад в музыку Амира Хосрова еще не полностью осознан из-за почти полного отсутствия подлинников. Он написал три тома на тему музыки и если бы они уцелели, мы бы имели важный источник о его особом вкладе в теорию и практику музыки. Все то, что мы знаем сейчас, является фрагментами из его сочинений, посвященных другим темам, кроме его краткого, но блестящего дискурса по музыке, который, будучи важнейшим подлинником, является также источником большой ценности для понимания идей Амира Хосрова о музыке.

Второй раздел Третьего трактата его монументального труда по риторике и изложению в литературе называется *Rasâ'il al-I'jaz*⁵, который можно озаглавить так: “Дискурс о различиях в основных и вспомогательных принципах музыки” (*Inshî'âb 'Usûl wa Furû-i Mûsîqî*). *Хотя создание этого Дискурса главным образом посвящено теме о музыкальной терминологии, одновременно в этом труде рассматриваются и другие вопросы, которые рождаются в ходе повествования. Именно глубокое знание Амиром Хосровом исторического пути развития музыки и его опыт на современной ему музыкальной сцене вдохновили его на написание этого произведения. Каждый термин*

5 *Rasâ'il al-I'jaz* (Трактат о чуде в литературном стиле), который также известен под названием *I'jaz-i Khusravi* (Чудо Хосрова), состоит из пяти трактатов, каждый из которых разделен на главы или разделы. Главным образом это произведение посвящено темам риторики и проблемам изложения в литературе, однако, рассуждая на какую-либо тему, автор не только демонстрирует нам свой талант в искусстве слова и выражения, но также создает необыкновенную атмосферу современной ему художественной жизни. Именно благодаря этому произведению мы имеем возможность окунуться в музыкальную жизнь времен Амира Хосрова и, более того, проследить историческую перспективу этого искусства.

и фраза, описывающие музыкальную фигуру, понятие, технику или форму, проникнуты такой художественностью, что возникает цельная образная музыкальная картина. Автор не углубляется в объяснение значения какого-либо термина или фразы, которые он использует, полагая, что читатель осведомлен о тех музыкальных концепциях, которые лежат в основе тех или иных терминов. Без понимания этого факта, высоко-профессиональное знание автора и его мастерство в музыке вряд ли может быть оценено.

Самым важным “побочным продуктом” такого художественного выражения является воссозданная музыкальная панорама как древней музыкальной традиции, так и современных ее достижений. Так как дата создания Дискурса примерно определяется 7^м Шаввалем 716 г. н.х. (начало января 1317 г.н.э.), это произведение можно назвать важным документом, свидетельствующим об историческом развитии музыки на полуострове Индостан рубежа XIV столетия н.э.

Среди прочего Дискурс содержит и рассматривает следующие важные темы:

- (i) Природа и теория музыки
- (ii) Древняя традиция
- (iii) Современная сцена и практика
- (iv) Уровень достижений в технике и исполнении
- (v) Необходимость передового обучения

Теория и Природа Музыка

Основные выводы, которые делаются об основах музыки, следующие:

Музыка – это наука (‘ilm), очень обширная и в высшей степени

сложная по своей природе. Наука эта обладает такими тонкостями, что изучить самостоятельно ее почти невозможно. Принципы этой науки были определены древними мудрецами Греции (т.е. греческими и византийскими философами). Теория о ритмах ('ilm-i 'usûl) очень важна: 'usûl достигает четырех, pardah – двенадцати и ibresham – шести. Это – основные ритмы, остальные же являются производными (firû) от них и считаются вспомогательными.

Важно отметить, что Амир Хосров рассматривал музыку в ее основе как науку ('ilm). Он употребляет это слово ('ilm) восемь раз в этом труде в следующих смыслах: “область исследования”, “наука”, “знание” и “образование”. Значение, которое он придает теории о ритме, говорит о том, что он считал, что в основе музыкальной науки лежит математика. Задолго до Амира Хосрова восемь ладов (usûl) византийских теоретиков и восемь ладов арабо-персидской системы уже заложили математическую основу музыки⁶. Рассмотрение заново и утверждение Амиром Хосровом систем ладовых соотношений 'usûl и firû является еще одним доказательством существования научных основ музыки.

Знание музыкальных традиций и критика

Амир Хосров обладал глубокими знаниями о музыкальной традиции Индостана и арабо-персидской музыкальной системе. Родившись в Индостане и с детства имея природную склонность к музыке и музыкальный талант, он был воспитан на местной музыкальной традиции и мастерски ею владел. Также он детально изучил интересующую его лично и с точки зрения культуры арабо-персидскую музыкальную систему.

(а) Арабо-персидская традиция. Для того, чтобы подчеркнуть историческую преемственность этой традиции, он обращается к греко-византийским теоретикам, которые первыми дали определение основам

6 Фармер, Г.Дж., История арабской музыки, Luzac со., Лондон 1929, с.151.

музыки. Затем он говорит о великих представителях среди “аравов и персов”, “мастеров Ирака и Исфагана”, об их творческом вкладе в область музыки. Среди арабских мастеров он упоминает известных музыкантов Багдада и Египта. Среди персов он особенно выделяет двух ранних мастеров – Никеса и Барбада и современных ему музыкантов, исполнивших “Bâkharz и Nahâvand”. Имя Абдул Мумина упоминается в чисто символическом смысле, но это не мог быть никто иной, как великий теоретик музыки Абд аль-Мумин б. Сафи аль-Дин б. Изз аль-Дин Мухьи аль-Дин б. Нимат б. Кабус Вашмнир Джурджани, гений которого как раз расцвел в период Гуридов, в двенадцатом веке нашей эры, за 50 лет до рождения Амира Хосрова. Во время правления Муизз аль-Дина Мухаммада Гури (1173-1206 н.э.)⁷, он написал важную работу по музыке под названием Бахжат аль-Рух

Неоднократное упоминание Амиром Хосровом слова *pardah* указывает на его полную осведомленность о развитии ритмических форм, впервые упоминаемых Аль-Кинди (у. 874) и Аль-Фараби (у. 950). Упоминание и использование таких ладов и ритмических форм как *Ibresham*, *Si-Pardah*, *Sarâ-Pardah*, *Dastak*, *Khafif*, *Usûl-i Thaql*, *Basît*, *Zîr-i Khirad* and *Zîr-i Buzurg* говорит о том, что они были хорошо известны в современных ему музыкальных кругах. Также дается ссылка на мелодические лады, ранее упоминаемые Авиценной (у.1037) и на их художественное исполнение. Среди других особенно часто упоминаются такие основные лады как *Rahâwî*, *Husaini*, *Râst*, *Bûsalîk*, *Ushshâq*, *Hejâz*, *Irâq*, *Sefâhân* (*Isfahan*), *Nawâ*, *Buzurg* и *Mukhâlîf*. Также приводятся вспомогательные лады *Zâwal*, *Khurasânî*, *Shârik*, *Nahâvand*, *Bâkharz* и *Marâghah*.

Несмотря на то, что Амир Хосров был хорошо знаком с арабо-персидской традицией, у него была точка зрения отличная от традиционной “доктрины гармонии сфер”, согласно которой звуки (*naghmât*) и мелодии (*alhân*) происходят от движения сфер и звезд. Из этой доктрины следует, что вся музыка, обусловленная неизменным движением сфер, должна

7 Там же, с.200.

соответствовать определенным ладам и формам. Амир Хосров упоминает о *dawâir-i aflâk* в этом контексте, но в другом месте он делает важное заявление, о том, что мир творческого опыта человека гораздо шире, чем ограниченный круг вращающихся сфер.

“Если рассуждать здраво, – говорил он, – наука (о музыке) имеет гораздо более широкие возможности, чем пространство небесных сфер, потому что там (в сферах) только девять *pardah*, а у нас здесь (в мире людей) – двенадцать”.

(b) *Индостанская традиция.* Амир Хосров был хорошо знаком с местными музыкальными традициями Индостана. Он часто хвалил высокие художественные способности некоторых современных ему индийских мастеров (*Kalâvantân-i Hindî*), но в целом критиковал музыкантов-индусов за их низкий уровень осознания музыки и достижений в ней. Они передавали вековые традиции на слух, но вряд ли имели какое-либо понятие о научных основах музыки. Для того, чтобы осознать значение данной критики Амира Хосрова, нужно сделать некоторые разъяснения.

У индусов была очень древняя и богатая музыкальная традиция, уходящая своими корнями к пению ведических гимнов. Эта музыка, со временем ставшая для индусов своего рода священнодействием, имела культовую природу и на протяжении веков развивалась только в храмах. “Музыкальные формы”, которые разработали древние риши и пандиты в честь различных божеств, охранялись как религиозное наследие и передавались из поколения в поколение. Эта традиция, первоначально исполнявшаяся только на слух, и в своей ранней устной, и в последующей письменной форме, была представлена различными образцами (*mutts*), создание которых приписывают либо богам (из-за их очень древнего происхождения), либо древним музыкантам-исполнителям – как мистическим, так и реальным. В различных регионах были свои *риши* и *пандиты*, со своими имеющими местные названия

и тщательно охраняемыми музыкальными формами (рагами). При этом “одно и то же название” раги не обязательно означало “одно и то же исполнение” в разных регионах и традициях. Из-за отсутствия научной/математической основы раги не имели определенной и четкой структуры. Ни в один из рассматриваемых периодов не было недостатка в научных или математических знаниях, они были довольно хорошо развиты в древней Индии, однако все еще остается парадоксом то, что ранние мастера не применяли математические концепции в сфере музыки. Уильям Джонс пишет:

“Перейдем к индийской системе (музыки), которая скрупулезно описана во многих санскритских книгах авторами, которые оставляют арифметику и геометрию астрономам и рассуждают о музыке в основном как об искусстве, воплощающем в себе только радость творчества”⁸.

Это происходило в большей мере потому, что музыка по своей сути среди индусов считалась священной, не мирской и значит, скорее должна была быть сохранена и увековечена как священное наследие ришей и мудрецов, чем быть усовершенствованной как мирское искусство или как объект науки.

Амир Хосров был первым из тех, кто критиковал за это индийскую традиционную музыку и музыкантов-индусов. Местная музыкальная традиция, хотя будучи и очень древней и разнообразной, имела недостаточную научную основу. Талантливый индийский музыкант был как-бы ремесленником, который, основываясь на слухе, заучивал определенные формы и точно воспроизводил эти модели без осознания принципов, лежащих в их основе. Амир Хосров сделал по этому поводу важное заявление, говоря:

Теория классических греческих и византийских мастеров развивалась

8 Работа сэра Уильяма Джонса “Музыкальные лады индусов” (1799), было переиздано в “Музыке Индии” в Калькутте, в 1962, с. 95.

на основе принципов этой изысканной науки. Они сформулировали эти принципы для того, чтобы дифференцировать их. Индийские музыканты едва ли понимают это, а многие и совершенно об этом не осведомлены. Бедный индус вряд ли имеет какое-либо понятие об этом.

Эта критика не была основана на каких-либо религиозных или расовых различиях, это скорее было объективное суждение опытного мастера, который очень хотел выделить и утвердить научный базис в музыке.

Его трактат, в своей живой манере, изображает современную музыкальную обстановку очень подробно. Он представляет собой очень выразительное и живое описание красочных музыкальных фестивалей и жизни придворных музыкантов, устроителей и дирижеров, исполнителей-солистов и опытных инструменталистов.

(a) Упоминание знаменательных имен таких талантливых музыкантов как Khalifa Husaini, *Kâmil al-Zamân* Badruddin, *Kâmilât al-Zamân* Turmtay-Khâtun, Khwaja Latif, Qawwâl, Daud Jabali, Sha'ban Qamari и др. и ссылки на опытных инструменталистов (*sâzindgân/surâi'dgân*) говорят о том, что во время Амира Хосрова было много выдающихся музыкантов. В смысле профессионализма, современная ему музыка несомненно достигла высокого уровня. Выражаясь образно, музыкальная весна была в полном цвету, и тысячи соловьев пели в садах Дели в эту весеннюю пору Индостана.

(b) Одно из важных современных событий, описанных в трактате – визит музыкантов-мастеров из-за границы. Благодаря достигнутому высокому уровню музыки, Дели стал местом паломничества иностранных музыкантов. Амир Хосров отдает дань профессиональным талантам индостанских музыкантов (*Kalavantân-i Hindi*), которые могли бы посоперничать со своими современниками из любой части мира. Нет! Они бы где угодно превзошли любых самых лучших музыкантов и смогли бы их даже чему-нибудь научить. Имена и слава этих мастеров-музыкантов

Индостана распространялись везде и как результат, некоторые известные музыканты из-за границы, особенно из Ирана и Центральной Азии, стали приезжать в Дели.

- (с) Многие из музыкальных инструментов, упомянутых в трактате, в то время виртуозно использовались: *Barbat* (лютня), *Tanbur* (бандура/тамбурин), *Tanbur-i Zâwalânah* (Ганская бандура), *Rud* и *Ajabrûd* (псалтырь), *'Ud* (лютня), *Duff* (тамбурин), *Nay* (тростниковая флейта), *Duhl* (барабан), *Duhlak* (маленький барабан), *Qânûn* (дульцимер/арфа/псалтырь), *Nay* (флейта), *Shah-nai* (кларин), *Nai Nâi'rah* (труба), *Chang* (арфа), *Rabab* (ребек), *Mashkak* (маленькая волынка (?), *Âvlâvan* (?), *Nawâlak* (?), *Khistiti* (?), *Surfi* (?) и *Batirah-i Hindi* (?). Каждый инструмент представляла группа музыкантов, которые назывались *Barbat-nawâzân*, *Nai-nawâzân*, *Rud-nawâzân*, *Changiyân*, *Rababiyân* или *Rabab-Suraidgan*, *Duhl-zanan*, *Duhlak-zanan*, *Tanburiyân* или *Tanbur-zanan* и *Churrah-bazan* (?). Упоминание таких названий как *Amir-i Ajabrûd*, *Amir-i Nai*, *Amir-i Changi* говорит о том, что каждая такая группа была сформирована в виде оркестра и имела своего управителя/дирижера.
- (d) Упомянуты также придворные музыканты – “Королевские музыканты” (*mutribân-i Bâdshah*) и главный учредитель (*amîr-i mutribân*). Также названы и получили должное признание и другие музыканты за пределами столицы и в провинции, что может указывать на возможность существования какого-либо центрального органа, который бы координировал и управлял всеми этими музыкантами, как придворными, так и жившими в других частях страны.
- (e) “Королевские музыкальные фестивали” с их утонченным этикетом были весьма модны в ту эпоху. Для важных обязанностей по их организации существовала должность дирижера/управителя, называемая ‘*Amir Shadi wa Tarab*’. Эти “королевские фестивали” украшали имена выдающихся музыкантов – настоящих звезд, среди

которых были ведущие вокалисты и инструменталисты. Например, два виртуоза-музыканта под вымышленными именами *Kâmilât al-Zatân Turmtay-Khatun* и *Kâmil al-Zatân Badruddin* представлены читателю с яркими характеристиками их выдающегося исполнения и художественных достижений. Дань уважения, отданная Турмтай-Хатун говорит об очень высоком профессиональном статусе, достигнутом музыкантами-женщинами.

Исполнение, техника и художественное совершенство

Тема совершенствования мастерства как в вокальной, так и в инструментальной музыке была достаточно хорошо акцентирована на протяжении всего трактата. Использование в тексте характерных ссылок и обоснованной терминологии также отражают высокоразвитые ладовые понятия и мастерство в технике и художественном исполнении.

Вокалисты делились на две главные группы: опытные певцы (*mutribân/ giyindgân*) в целом и певцы, достигшие мастерства в определенном стиле. Последние состояли из:

- (i) мастеров местного индостанского стиля (*Kalavantan-i Hindi*)
- (ii) тех, кто преуспел в персидских газалях (*Parsi Zubanan* в *ghazal-hai-Parsi*)
- (iii) музыкантов *qawwalan*, специализировавшихся на исполнении *Qaol* или *Sama'*, которые отличались от *Ghinâ'*.

Благоговейность, с которой упоминаются слушатели *Qaol*, указывает на то, что это была религиозная музыка, которую предпочитали слушать благочестивые мужи и святые *sûfi*. *Qaol*, должно быть, происходил от арабского пения (*qaol-hai-Hejazi*), но в местных кругах эта форма исполнения получила такое высокое развитие, что мастера этого жанра (*qawwalan*) могли бы посоперничать с именитыми современниками из Багдада и Египта. Самый яркий пример такого исполнителя представлен

символической личностью по имени Khwaja Latif Qawwal.

Среди художественных техник, используемых певцами, упомянуты *tarannum* (псалминг⁹ или звуковая модуляция) и *taranah* (трель или голосовая модуляция). Музыканты *qawwals* создавали виртуозный аккомпанимент, хлопая в ладони; точно так инструменталисты достигали этого благодаря тоническому перкутонному звуку своих инструментов, представленных следующими образцами: *тараннум на Чанге, замзамах на Нее, дамдамах на Ней-и Наирах, дастан на Китишти, багак на Маш-каке, дуура на Сурфи, баблак на Шахнае и мааруфак на Ребабе.*

Это исполнение всегда основывалось на профессиональном знании базовых понятий, которые обозначены упоминанием следующих категорий: *nagmat* (ноты), *lahan* (мелодия), *maqam* (основной лад), *awazha* (второстепенный лад), *Shu'ab* или *Furû* (дополнительный лад), *asabi'ah* (мелодические лады или формулы)¹⁰, *usûl* (ритмы) и *jadval* (звукоряд?). Исполнение должно было быть представлено в привычных и узнаваемых форме, технике и стиле. Возможно, что *masalak* означал “оригинальный стиль” исполнения. *Tariq* или *turûq*¹¹, вероятно, представлял собой способы разнообразных ритмических изменений мелодии, одним из которых был *tariq-i Sabuki*¹². Термин *rawish*, должно быть, обозначал более раннее понятие *tajrâ*, то есть “вид” макама, когда каждый такой “вид” характеризовался своей тоникой (основной нотой). Соответственно, термины *Du-bahrah* и *Si-bahrah*, возможно,

9 Здесь недостаточно понятно, почему автор проводит аналогии между псалмингом и голосовой модуляцией и трелью и звуковой модуляцией (прим. пер.).

10 У Фармера (Арабская музыка): *âsba* (мн. *âsâbi*) = мелодическая ладовая формула.

11 Согласно терминологии, используемой до Амира Хосрова, *turaq* или *taraîq* (ед.ч. *tariq*) означает “мелодические лады”, в то время как *turaq* (ед.ч. *turqa*) означает как “лады”, так и “ритмы” (там же).

12 Термин *tariq-i sabuki* означает, возможно, исполнение в низком регистре, низкой тональности или тонике, либо же в медленном ритме.

означают два различных типа этих “видов”¹³.

Мастерство в искусстве и совершенство в исполнении предполагают следующие навыки:

- a) Быть в состоянии разделить тот или иной (мелодический/ритмический) лад на отдельные звуки и опять объединить их в мелодию;
- b) Изменять макама, перестраивая ладовые соотношения;
- c) Изменять тоническую структуру и производить переход из одного лада в другой;
- d) Перестроить инструмент с DU ВАХРАН (мажорная терция) на СИ ВАХРАН (минорная терция) таким образом, чтобы один дополнительный лад сменялся бы на другой дополнительный лад.

Необходимость музыкального образования

Для того, чтобы быть в состоянии понимать и развивать базовые основы в музыке и достичь мастерства в практике и исполнительстве, необходимо быть хорошо и правильно образованным. Необходимо учить и наставлять детей для того, чтобы вырастить превосходных артистов. Те же музыканты, которые не получили образования и пели и играли на слух, являлись музыкантами очень низкого уровня. Именно поэтому Амир Хосров критиковал даже тех музыкантов, игравших на ребабе и чанге, которые достигли звания “Королевских музыкантов” и кичились

13 Такая интерпретация может быть оспорена. Амир Хосров удивляется тем музыкантам, которые.... В случае, если понятие “ревиш” совпадает с более древним понятием “меджра”, тогда Du-Bahrah и Si-Bahrah могут исполняться как два различных вида лада. Такая классификация предложена Фармером (там же, стр. 71-72): “мелодические лады (asabi) классифицировались согласно их внутрिलाдовому строению (marja). Например, в binsir (третий палец, определяющий мажорную терцию) или wusta (средний палец, определяющий минорную терцию). Лады получили свои названия благодаря тоникам (mabadi), таким как mutlaq (открытая струна), sabbaba (первый палец), wusta (второй палец), binsir (третий палец)”.

этим, но вряд ли имели хоть какое-то понятие об элементарных базовых принципах музыки:

Мы также послушали голоса “Королевских музыкантов”. Большинство из них вряд ли знают хоть что-то. Они должны были бы получить образование для того, чтобы подняться до нормального уровня и быть в состоянии создавать сложные инструменты и прекрасные мелодии¹⁴.

Стандарты, заложенные Амиром Хосровом, очевидно, предполагали более высокий уровень музыкального образования. И в то время существовало такое образование, но Амир Хосров предлагал создать некоторые стандарты в этом обучении. Обращение к подающим надежды талантам среди юношей, достижения которых были высоки, показывает, что музыка как профессия привлекала молодежь и что качество обучения было довольно удовлетворительным.

Личные достижения Амира Хосрова

Личность самого Амира Хосрова ярко отражена в трактате, автором которого он и является. На протяжении всего трактата мы видим, как раскрывается его собственный творческий гений в музыке. Говоря более определенно, даже то, что выражено устами других людей в этом трактате, подразумевает его собственное мнение и его личные профессиональные достижения. Их можно классифицировать следующим образом:

- a) Как вокалист он был наделен замечательным голосом, как в высоком регистре так и в низком. “Венера могла бы позавидовать высоте тона нашего голоса”.
- b) Он достиг высокого артистического мастерства в инструментальной

14 Также и в пятом трактате *Rasâ'il al-I'jaz*, который называется *Risalah-i Khamis*, автор в легкой и ненавязчивой манере, делает некоторые предложения для музыкантов, которые очень гордятся своей виртуозностью, но совершенно невежественны в основах музыки.

музыке и был способен умело менять ладовые соотношения и играть как отдельно “звуки”, так и объединять их в различные “мелодии”.

- c) Он обладал знаниями о природе звука и строении большинства музыкальных инструментов и мог починить любой неисправный инструмент.
- d) Признавая его гений, даже лучшие и передовые музыканты обращались к нему за советом и наставлением. “И музыканты играют перед нами, и учатся, и совершенствуются так, что они больше не совершают ошибок, как другие музыканты”. Он научил некоторых очень известных музыкантов своего времени создавать особенные формы в музыке. “Мы показали ей (Турмтай-Хатун), как играть шаханах».
- e) *Maslaki Khwish может означать, что он имел свой особенный стиль.*
- f) *Он создал новые “макамы” и придумал новые лады как основные, так и вспомогательные.*

Его творческие композиции, его критика, его советы и наставления, его потрясающая популярность в музыкальных кругах и его собственные музыкальные собрания, которые посещали как ученики, так и опытные музыканты, имели все более распространяющееся влияние. Он стал глашатаем новой эры в музыке, и макамы и мелодии этой новой музыки заполнили вдохновляющими звуками все вокруг.

Заключение

Оценка вклада Амира Хосрова в самых различных его проявлениях, в область музыки может быть произведена только после полного изучения всех его работ и других доступных подлинников. Он написал свой трактат в первой четверти XIV века (716 п.х. /1317 н.э.) и благодаря тому, что он рассматривал понятие музыки как науки и отразил необходимость продолжения ее развития через образование, он должен быть оценен

как великий ученый в мировой музыке и как непревзойденный гений в истории музыки Индостана.

Он был первый великий теоретик и исполнитель, кто заговорил о музыке как о науке. Не только в этом трактате, но и в хорошо известном *Qita'* он трижды упоминает “науку о музыке” (*‘Ilm-i Mûsiqui*), на тему которой он написал три тома. В произведении *Qita'* он сравнивает поэзию и музыку и приходит к выводу о том, что поэзия первична по отношению к музыке. Это было суждение великого поэта и литературного гения, но сказанное им скорее имело интеллектуальную подоплеку. Что же касается области “чувств”, Амир Хосров был, конечно, по своему существу музыкантом. Такой человек, расчувствовавшись, скорее призовет певца (*mutrib*), чем виночерпия (*saki*)¹⁵. И он сам говорил, что даже после его смерти, если кто-нибудь приложит ухо к его могиле, то он услышит не отзвуки его стихов, а сладчайшую мелодию совершенной музыки.

15 В своем *A'inah-i Sikandari* (Ред. Саид Ахмад Фаруки, Aligarh 1917), Амир Хосров призывает виночерпия (*saki*) лишь раз, в то время как к музыканту (*mutrib*) обращается снова и снова. Это обстоятельство позволяет нам назвать Амира Хосрова зачинателем стиля Мутриб-наме в поэзии, к которой после него никто не обращался.

Литература¹⁶

- BALOCH N., “The Great Turk Genius Amir Khusraw and his Accomplishments in Music”, **Erdem**, 9/25 (Mayıs 1996), Türk Tarih Kurumu Basimevi, Ankara. Available at: <http://www.muslimheritage.com/article/great-turk-genius-amir-khusraw-and-his-accomplishments-music>
- FARMER, J., **A History of Arabian Music**, Luzac co., London 1929.
- JONES, William, “On The Musical Modes of the Hindus”, **Music of India**, Calcutta 1962.
- HAYAT, Qazi Manzar and PAREKH, Rauf, “**Tribute to Dr. Nabi Bux Khan Baloch (1917 - 2011)**”. Available at: <http://chagataikhan.blogspot.co.uk/2011/04/tribute-to-dr-nabi-bux-khan-baloch-1917.html>
- KHUSRAU, Amir, **A'inah-i Sikandari** (ed. M. Saeed Ahmad Faruqi), Aligarh 1917.
- “Исламская Республика Пакистан”, Большая Советская Энциклопедия, Москва 1969-1978.
- Худадад-Хан, Сущность истории Синдха, Москва, 1989

16 Статья Балоч не содержит списка использованной литературы. Данный раздел составлен переводчиком и в него входит как литература, приведенная Балочом, так и литература, использованная в ходе перевода и указанная в сносках (прим.пер.).