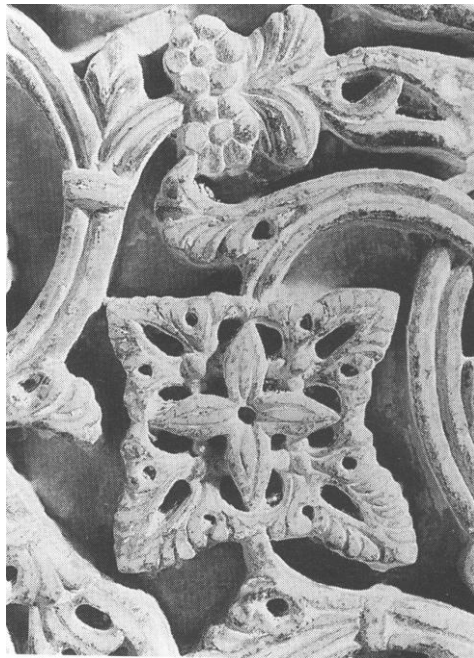


*Посвящается моим родителям  
Сергеевым  
Антонине Владимировне  
и Сергею Васильевичу*



## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>ОТ АВТОРА</i> .....	7
ВВЕДЕНИЕ .....	9
Глава I. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АРАБСКОЙ ИСПАНИИ III – XV ВЕКОВ	
I.1. Проблема синтеза восточных и европейских традиций в культуре средневековой Андалусии .....	38
I.2. Исторический обзор арабо-испанской музыкальной культуры .....	53
Глава II. ПРИДВОРНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ: ОТ БАГДАДА ДО АЛ–АНДАЛУС	
II.1. Статус музыканта и проблема творчества в мусульманском обществе .....	76
II.2. Придворный этикет .....	95
II.3. Выдающиеся личности музыкальной культуры ал-Андалус: Зирьяб – создатель западно-арабской музыкальной классики .....	108
Последователи Зирьяба (Ибн Баджжа и аш-Шуштари).....	119
II.4. Из истории традиции женского музицирования на арабском Востоке и в мусульманской Испании .....	124

Глава III. РОЖДЕНИЕ АНДАЛУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ	
III.1. Из истории формирования и развития андалусской нубы .....	142
III.2. Рождение андалусской строфической песенной поэзии.....	160
III.3. Проблема музыкотерапии и связь с идеями суфизма.....	194
Глава IV. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АНДАЛУСИИ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬ- ТУРЫ АРАБО–МУСУЛЬМАНСКОГО МИРА	
IV.1. Методологические проблемы изучения музыкального инструментария Андалусии .....	216
IV.2. Музыкальные инструменты в арабо-испанских источниках .....	234
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ.....	256
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	259
СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ТРАКТАТОВ.....	293
СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ И ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ.....	296
КРАТКИЙ БИОГРАФИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ .....	300
SUMMARY.....	305
CONTENTS.....	307

## ОТ АВТОРА

Предлагаемое исследование представляет собой новый этап в изучении музыкальной культуры мусульманской Испании (ал-Андалус), начатом автором в 90-е годы под руководством Дж. К. Михайлова на кафедре «Музыкальные культуры мира» Московской консерватории. Первым результатом стала кандидатская диссертация по теме: «Проблема синтеза восточных и европейских традиций в музыкальной культуре средневековой Андалусии» (научный руководитель – В. Н. Юнусова).

Считаю приятным долгом выразить глубокую благодарность кафедре зарубежной музыки МГК им. П. И. Чайковского, где апробировались основные положения предлагаемого исследования и всем коллегам за рецензирование моих работ: М. А. Сапонову, И. А. Кряжевой, Р. А. Насонову, А. Н. Юзееву, Г. В. Крауклису, З. А. Имамутдиновой. Особую благодарность выражаю В. Н. Юнусовой, под руководством которой начались мои исследования в области музыкальной арабистики. Её постоянная поддержка, советы, замечания внушают уверенность и способствуют осуществлению моих творческих замыслов. Благодарю Г. Б. Шамилли (специалиста по трактатной традиции), Е. А. Плеухову (филолога-испаниста), М. Моисееву (музыковед-испаниста), И. Гимадеева (арабиста) за консультации, ценные замечания и помощь.

Особую признательность автор адресует ректору Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганову, профессору Р. К. Абдуллину, а также сотрудникам редакционно-издательского отдела консерватории за помощь и поддержку в подготовке книги к изданию. Спасибо О. М. Алёхиной, Ф. К. Сунгатуллиной и В. С. Рухлову за содействие в подготовке оригинала-макета.

Весьма признательна моим зарубежным коллегам Мануэле Кортес (Испания), Джонатану Шаннону (США), Дуайту Рейнолдсу (США) – исследователям андалусской музыки – за их научные труды, переданные мне, и консультации. Благодарю С. и Ю. Горохович за подаренную возможность работы в библиотеках Нью-Йорка, за их поддержку и помощь.

Выражаю благодарность Фонду Больяско (США) за предоставление гранта, позволившего мне работать в Лигурийском Центре литературы и искусства (Больяско, Италия) и библиотеках Мадрида и Генуи в рамках проекта «Средиземноморье – место встречи музыкальных культур Востока и Запада».

## ВВЕДЕНИЕ

Если бы не Андалусия, о Магрибе  
никто бы даже и не вспомнил.

*аш-Шакунди*<sup>1</sup>

К настоящему времени этномузыкознание накопило достаточно объёмный материал по музыкальным традициям Ближнего и Среднего Востока, хотя исторический ракурс исследования профессиональной музыки этого региона формируется только в последние десятилетия. В России вплоть до настоящего времени бóльшее внимание уделялось музыкальному наследию восточной части мусульманского мира (Машрика), в том числе Ирана. В советский период такое положение в какой-то мере было обусловлено тем, что научные центры Средней Азии и Закавказья (Азербайджана), исторически связанные с Машриком, являлись составной частью единого научного сообщества. Что касается западно-арабской музыкальной классики<sup>2</sup>, то, несмотря на её общепризнанное значение, она большей частью, не изучается и не учитывается в российском музыкознании. Это относится и к музыкальному наследию андалусского средневекового периода (IX – XV веков), а также магрибского средневекового (XVI – XIX веков) и современного (XX века) периодов. До сих пор не введены в научный оборот письменные источники по музыке, не признан вклад выдающихся личностей музыкальной культуры этого региона, не скоррек-

---

<sup>1</sup> Аш-Шакунди (ум. 1231) – кордовский историк и поэт.

<sup>2</sup> Музыкальная классика региона Ближнего и Среднего Востока представляет собой, по определению В. Н. Юнусовой, «свод эстетически выделенных из профессиональной музыки устной традиции эталонных образцов, ориентированных на единую эстетику и сходные грамматические особенности» (Юнусова 1995 а, с. 1).

тированы и не приведены «к общему знаменателю» противоречивые исторические сведения.

Арабский или «мусульманский Запад – это часть античного мира, где распространился ислам, принесший присущую ему социальную структуру, моральный идеал и культуру» (*Леви-Провансаль 1967, с. 9*). Помимо арабской Испании в него входили государства Северной Африки. В качестве синонима для обозначения арабского Запада используется перешедший из географической литературы арабов термин Магриб<sup>3</sup>, включавший в себя в период Средневековья арабскую Испанию и страны Северной Африки (Берберию). Однако в настоящее время термином Магриб обозначают только страны Северной Африки, а не Пиренейский полуостров, который арабы называли «ал-Андалус»<sup>4</sup>.

Несмотря на то, что при «монистическом» взгляде на историю арабской культуры Средневекового периода, (как дань ортодоксальной мусульманской установке), особо подчёркиваются процессы унификации местных традиций, между арабским Западом и Востоком всегда существовали различия<sup>5</sup>, которые не смогло ликвидировать мощное влияние Багдада (а позднее и Каира). К тому же Западная часть бывшего халифата, куда не дошли завоеватели-монголы, имела свою историю (*Васильев, с. 278*).

На протяжении всего Средневекового периода духовное первенство в процессе культурного формирования огромного региона мусульманского мира – арабского Запада – сохранялось за арабо-испанской культурой или, как её называет крупнейший французский востоковед Э. Леви-Провансаль,

---

<sup>3</sup> Магриб – букв. «запад», где заходит солнце, в противоположность Машрику – букв. «восток», где солнце восходит (*Brill's Encyclopedia 1987, с. 183*).

<sup>4</sup> Происхождение этого названия связывают со словом Вандалисия, которым вандалы называли Бетику (т.е. Южную Испанию), когда они пересекли Иберийский полуостров, перед тем как захватить Северную Африку. Впервые «ал-Андалус» встречается не ранее 98 / 716 года на двуязычном динаре (*Brill's Encyclopedia 1987, с. 486*).

<sup>5</sup> «Магриб и Машрик, запад и восток арабского мира различаются во многих отношениях, ... – но не в том смысле, что используют совершенно различные техники и стили. Они не различны, а скорее аналогичны, совпадают в основном, но разнятся в деталях и нередко по названиям, так что следует, видимо говорить о «параллелизме» запада и востока в этом отношении» (*Смирнов 2005, с. 159*).



испано-арабской цивилизацией<sup>6</sup>. «Страна ал-Андалус никогда не утрачивала духовного суверенитета, независимо от своей политической судьбы. Порабощённая даже под сенью ислама африканскими монархами, она сохраняла весь свой блеск, быстро привлекая своих новых хозяев, поддававшихся её очарованию» (*Леви-Провансаль 1967, с. 10*). По мнению французского учёного, и для африканских, и для кастильских правителей ал-Андалус был тем же, чем для Рима была Греция. По этой причине ведущие художественные традиции, получившие развитие в Магрибе, – андалусского происхождения, и до сих пор применительно к ним используют обобщающий термин «андалусские»<sup>7</sup>, особенно, это касается музыки.

Мы широко пользуемся этим термином (андалусский) применительно к культуре, традициям, музыке и даже цивилизации, несмотря на существующие в отношении его неоднозначные взгляды. Так, американский исследователь Дж. Шаннон отмечает, что в большинстве средневековых источников не использовался термин «андалусский» по отношению к музыке ал-Андалус и Северной Африки, и возник он лишь в конце XIX века в результате активных поисков западными этномузыкологами остатков средневекового европейского музыкального наследия в колониях Северной Африки (*Shannon 2007*). Многие современные (особенно, магрибские) исследователи отвергают этот «ярлык» как неподходящий, поскольку он отрицает вклад многих народов в музыкальную культуру в течение нескольких веков после падения ал-Андалус (там же).

---

<sup>6</sup> При всей условности понятия «арбо-андалусская цивилизация», оно отражает культурную целостность огромного региона мусульманского Запада и по этой причине часто используется в исторической и искусствоведческой литературе. Так, Т. П. Каптерева подчёркивает необходимость рассматривать художественное наследие западно-исламского мира как результат сложившейся мощной арабо-андалусской цивилизации, созданной совместно народами Пиренейского полуострова и Магриба (*Каптерева 2007, с. 39*).

<sup>7</sup> В европейской искусствоведческой литературе такими обобщающими терминами в отношении наследия западного ислама, истоками связанного с андалусской традицией, в области архитектуры и художественного ремесла являются «мавританское искусство» и «мавританский стиль». *Мавританский* – от латинского названия одного из берберских племён «мавры» (букв. «тёмный») произошло исп. «moros» – «мавр», и это название распространилось на всех мусульманских завоевателей Иберийского полуострова, как арабов, так и берберов.

Однако этот термин является устоявшимся в исторической и искусствоведческой литературе, как зарубежной, так и отечественной (в работах Х. Риберы-и-Тарраго, Р. Альтамиры-и-Кревеа, Х. Ортеги-и-Гассет, Э. Леви-Провансаль, Б. Я. Шидфар, И. М. Фильштинского и др.), а также отражает проблему происхождения эстетических идеалов и особое «мемориальное» значение музыкального наследия Магриба.

Вместе с тем существует необходимость пояснения этого термина, связанная с неоднозначностью самого понятия «андалусская культура», представляющего собой динамичное, подвижное, часто противоречивое явление и включающее в разные периоды своего развития различные феномены. Так, например, в настоящее время «андалусское», прежде всего, ассоциируется с фламенко, испано-цыганскими песенно-танцевальными стилями<sup>8</sup>, со средиземноморским побережьем Андалусии, всего лишь провинции современной Испании.

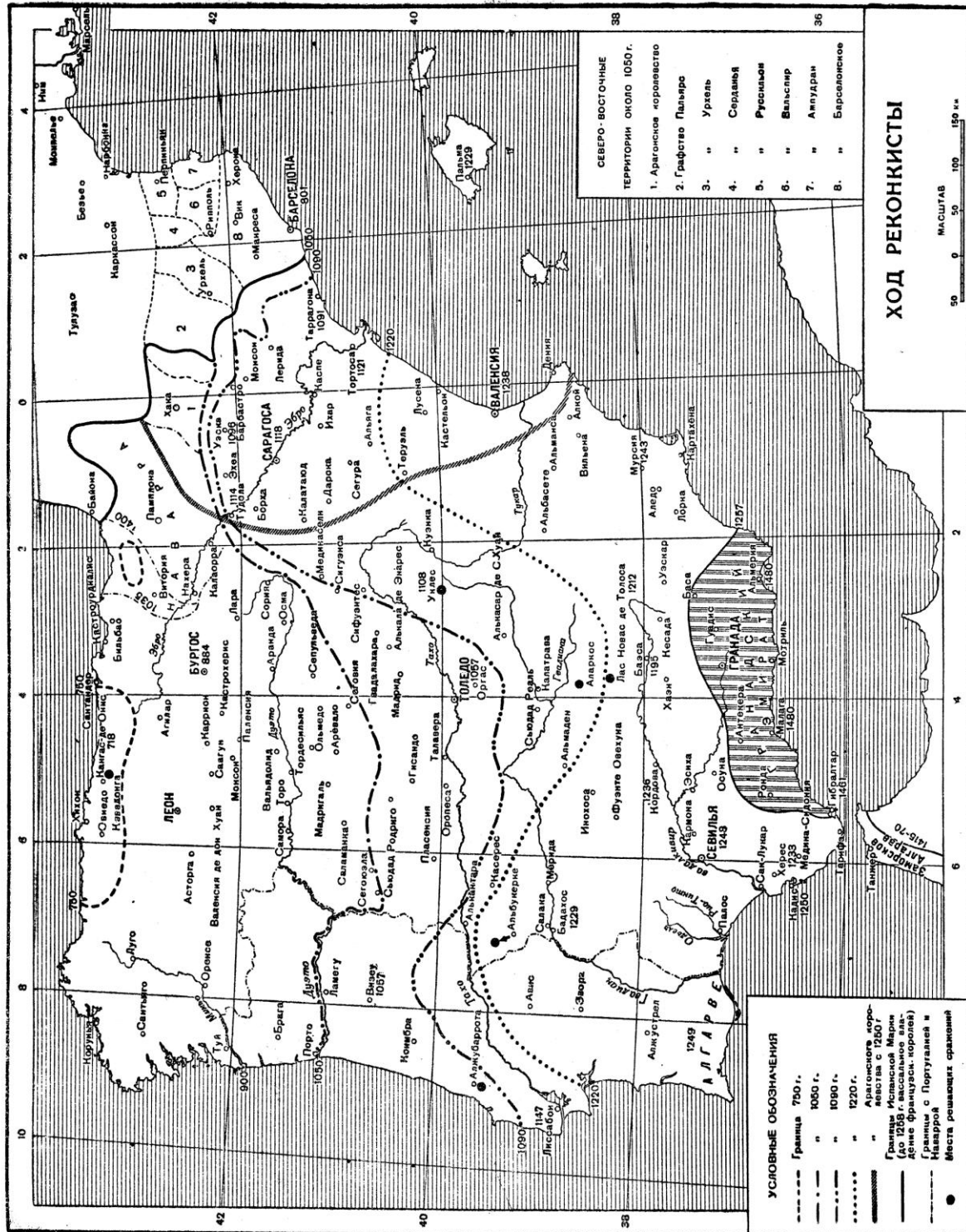
Однако наш объект исследования – музыка – связан с андалусской культурой, развивавшейся на стыке мусульманской и христианской цивилизаций в мусульманской Испании (ал-Андалус)<sup>9</sup> в VIII – XV веках, у истоков которого находится Кордовский халифат, огромное и мощное мусульманское государство, занимавшее почти всю территорию Иберийского полуострова (см. *карту 1*). Зарождение андалусской (арабо-испанской) музыки относится к эпохе расцвета Кордовского халифата, основанного династией сирийских халифов Омейядов, (правивших в Дамаске с 650 по 750 года и свергнутых династией Аббасидов), а именно, Абд ар-Рахманом (ок. 734 – 788), по прозвищу Пришелец, спасшимся от расправы внуком халифа.

---

<sup>8</sup> В XVI веке оформилось такое яркое явление андалусской музыки, как *канте хондо*, представлявшее собой, по мнению М. де Фальи, синтез византийских, арабских и цыганских музыкальных традиций с местными, южно-иберийскими (*Фалья*). Позднее, в XVIII веке сформировался другой, генетически связанный с первым, стиль и репертуар – *фламенко*. Именно эти традиции позднего происхождения оказали сильнейшее влияние на испанскую культуру XV – XVIII веков, а, кроме того, в этом обновлённом виде андалусская музыка получила широкое распространение по всему Иберийскому миру.

<sup>9</sup> В дальнейшем мы пользуемся названиями ал-Андалус, мусульманская Испания и средневековая Андалусия как синонимами.

Карта 1 (Альтамира-и-Кревеа, с. 237)



В центре нашего внимания – арабо-андалусская музыкальная классика, элитарная музыка, сформировавшаяся в придворной среде в мусульманской Испании в IX – XV веках. Являясь единственно документированной, лишь эта традиция позволяет реконструировать процессы её развития на протяжении всего Средневековья, в отличие от других типов музыки (религиозной, менестрельной, фольклорной и др.). Поэтому в данном исследовании под андалусской музыкой имеется в виду прежде всего классическая (придворная) традиция.

Остановимся на термине «музыкальная классика» применительно к культуре мусульманского Востока, поскольку до сих пор некоторые исследователи продолжают оставаться невосприимчивыми к идее о том, что классическая музыка великих восточных цивилизаций сопоставима с западноевропейской (*Guettat 1999, с. 3*). Отсюда проистекает проблема правомерности употребления термина «классический», изначально использовавшийся по отношению к европейскому материалу, – к восточной музыке.

В первую очередь, мы используем этот термин в его расширительном значении, подразумевающим образцовость и высшее достижение. Именно в этом смысле слово «классика» («классический») употребляется в европейских трудах по искусству восточных стран. Отсюда – определение музыкальной классики как «эстетически выделенного эталонного фонда высокохудожественных образцов профессиональной музыки» (В. Н. Юнусова). Как синонимы ближневосточной музыкальной классики зарубежные и отечественные исследователи используют понятия «музыка высокой традиции», «музыкальное искусство» и «классическая музыка»<sup>10</sup>. Все они апеллируют к высокому искусству, связанному, по определению Т. В. Чередниченко, «с теорией, ориентирующей на метафизически-сакральные основания музыкальной мысли» (*Чередниченко, с. 193*).

И в этом, самом широком смысле восточная классика пересекается с пониманием аналогичных явлений в европейской культуре, в которой

---

<sup>10</sup> Мы сознательно не рассматриваем терминологию по отношению к классическим циклам, выработанную в рамках отечественной фольклористики. Как отмечает В. Н. Юнусова, «многозначность определения музыкальной классики через синонимические категории отражает процесс формирования отраслей научного знания внутри российской музыкальной науки» (*Юнусова 1995, с. 6*).

«классическое» характеризуется, как высокое, непреходящее, принадлежащее прошлому, авторитетное, требующее развитого вкуса искусство (Кириллина, с. 11 – 12). Показательно, что в региональных традициях на Ближнем и Среднем Востоке «классика» часто определяется как «наследие» (как, например, *ат-турас*) и относится к старому (классическому) репертуару.

Другое значение «классики» выявляется из этимологического происхождения самого термина от понимания класса как постродового деления населения на группы («классы») с особым выделением роли первого, высшего класса (Муриан, с. 9). В этом смысле акцентируется ситуация функционирования музыкального искусства, для которой необходимо наличие трёх взаимосвязанных составляющих: политический центр – интеллектуальная элита – эстетические стандарты. Придворная среда и патронаж со стороны высшего класса создают те необходимые условия, в которых развивается классическая традиция (включая институт музыкантов и систему обучения, трактаты, инструменты, правила создания текстов и исполнения и др.).

Восточная классическая музыка, объявленная в советский период феодальным наследием, была не в чести (правда, это касалось только республик на территории СССР, но не зарубежного Востока), что породило многочисленные трудности при её восстановлении и изучении. С возвращением классике высокой традиции её былой сущности и социального статуса, она становится предметом исследования в отечественном музыкознании, хотя вопросы грамматики до сих пор преобладают (за редким исключением<sup>11</sup>) в работах учёных России и стран ближнего зарубежья. История же музыки высокой традиции до последнего времени вообще не выдвигалась в самостоятельную область исследования.

Таким образом, основной акцент на проблеме истории восточной музыкальной классики периода Средневековья обусловлен помимо её значимости и документированности, также не разработанностью в российском музыкознании. Если теоретические вопросы данной традиции в той или иной степени освещаются, то проблемы исполнительской практики,

---

<sup>11</sup> Имеются в виду работы В. Н. Юнусовой, Г. Б. Шамилли, А. Низомова (*Nizomov*).

восприятия и функционирования со всей системой её жизнеобеспечения<sup>12</sup> почти не исследованы. До недавнего времени всё, имеющее отношение к импульсам, породившим музыкальное выражение, и к его воздействию на слушателя, пренебрежительно отбрасывалось как субъективные толкования и ценностные суждения, которым не место в науке (*Орлов, с. 17*).

Правда, в последние десятилетия российские исследователи профессиональной музыки всё чаще обращаются к антропологическому методу, широко разработанному американскими и отечественными учёными-этномузыкологами<sup>13</sup>, которые рассматривают музыкальную культуру как результат деятельности человека музицирующего. В русле этих идей автор книги «Искусство как опыт» Дж. Дьюи ещё в середине прошлого века сформулировал задачу в области исторического искусствоведения – «восстановить связи и преемственности между очищенными и концентрированными формами опыта (то есть произведениями искусства) и повседневными событиями, деяниями и страданиями, которые составляют общее содержание человеческого опыта. Поскольку когда художественные объекты изолируются от условий своего возникновения и проявления в опыте, вокруг них вырастает стена, делающая почти непрозрачным их смысл»<sup>14</sup>.

Задача настоящего исследования заключается в исторической реконструкции процессов формирования западно-арабской музыкальной классической традиции в мусульманской Испании IX – XV веков на основе сопоставления и анализа широкого круга средневековых письменных и иконографических источников (арабских, андалусских и магрибских).

---

<sup>12</sup> Согласно Дж. К. Михайлову, механизм функционирования музыкально-культурной традиции осуществляется на основе суммы компонентов: правил по созданию музыкальных текстов, средств их сохранения и кодекса критериев их оценки; института музыкантов (их отбора, подготовки и т. д.); специфических форм акта звуковой реализации и организации аудитории; материального обеспечения процесса музицирования (включающего инструменты и акустическую среду), конкретных жанров, типов музицирования и типов ансамблей (*Михайлов 1986, с. 7*).

<sup>13</sup> Среди американских, прежде всего, А. Мерриам, Б. Неттл и Дж. Блэкинг, среди отечественных: Е. В. Гиппиус, И. И. Земцовский, И. В. Мациевский. Заметим, что антропологический метод зародился и широко применялся, прежде всего, в области этномузыкознания.

<sup>14</sup> Цит. по: *Орлов, с. 17*.

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.

Эта книга о том, как на периферии исламской цивилизации и, притом, на европейском материке на почве арабской Испании на протяжении нескольких столетий шло формирование западно-арабской классики. Придворная музыка двух центров Арабского халифата (Дамаска и Багдада), культивируемая правителями Кордовы, дала на Пиренеях неожиданные ростки, породив новые формы и жанры. Они ещё в период Средневековья быстро завоевали популярность, распространившись на востоке мусульманского мира и на западе Европы, в дальнейшем, превратившись в самостоятельную широко разветвлённую традицию, охватывающую множество направлений, школ и типов музыки.

Действительно, влияние андалусской музыки прослеживается во многих культурах мира, и по масштабу эти процессы сопоставимы разве что с влиянием джаза в XX веке. 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. Такие популярные в наше время традиции, как фламенко и аргентинское танго<sup>15</sup>, своими истоками также связаны с андалусской музыкальной культурой. Как метко заметил Х. Ортега-и-Гассет, правда, по поводу «андалусизма»<sup>16</sup> в искусстве Испании XVIII – XIX веков: «У всего, что задаёт тон, – андалусский акцент» (*Ортега-и-Гассет 2000, с. 128*)

---

<sup>15</sup> См. статью К. Веги (*Вега*).

<sup>16</sup> Ортега-и-Гассет отмечает страстное увлечение аристократии всем «андалусско-цыганским», что повлияло на танцы, песни, жестикуляцию, развлечения и определило специфическое явление испанской истории, которое стало не просто особым стилем, модой, но всеобщей атмосферой, «основным рычагом всей испанской жизни второй половины XVIII века» (*Ортега-и-Гассет 1991, с. 518–519*).

Ещё большее, точнее, всеобъемлющее значение андалусская музыка имеет в странах Северной Африки (Магриба), куда она была перенесена поэтапно, начиная с XIII – вплоть до XVII века, 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 (*малуф*)<sup>17</sup>, а также восточные *нубы*, представленные сирийскими циклами *мувашишахов* и египетскими *васлеми*.

Классические циклы, являясь в строгом смысле андалусской музыкой (*ал-мусика́ ал-андалусийа*), состоят из определённых поэтико-музыкальных жанров и подразумевают сопутствующие им исполнительские традиции, родственные тем, что родились в средневековой Иберии. Это проявляется в их явном сходстве с андалусскими прототипами, несмотря на то, что в течение пяти веков они развивались и изменялись. Характерно, что для Магриба андалусская классическая музыка выступает некой идеальной моделью, воспринимается как данность и образец для подражания.

В XX веке наблюдается расширение сферы влияния андалусской музыки, и, как утверждает Д. Рейнолдс, поражает пестрота и непохожесть разбросанных по всему Арабскому миру многочисленных современных региональных музыкальных традиций, отнюдь, не классических, но претендующих на то, чтобы называться «андалусскими» (*Reynolds 2000, с. 229*). По этой причине в настоящее время термин «андалусский» в музыкальной культуре Арабского Востока, по его мнению, скорее, означает стилистическую категорию, определяемую комплексом особенностей, которые отличают данную музыку от других типов музыки, нежели подчёркивает её региональное или историческое происхождение (*Reynolds 2000, с. 259*).

---

<sup>17</sup> Термин *гарнати* означает «из Гранады» или «гранадский», хотя в Фесе и Тетуане используют термин *ала* – (букв. с араб. «любая польза в работе») – «вокально-инструментальная музыка» или светская классика, в отличие от *сама* (букв. «слушание»), музыки религиозной и преимущественно вокальной. В Тунисе и Ливии классические циклы андалусского происхождения известны как *малуф* (букв. «традиционный», «обычный»), а в Алжире – как *сана* (букв. «отточенная работа», «произведение искусства»).



Однако необходимо различать то, что укладывается в стилистическую категорию<sup>18</sup> андалусской музыки, то есть специфические формы строфической поэзии (песенные тексты и музыкальные структуры) XII – XVI веков и остатки средневекового арабо-испанского репертуара, а также более позднее магрибское музыкальное наследие (XVIII – XIX веков), создававшееся по андалусскому образцу, — от разного сорта «гибридных» микстов джаза, фламенко, североафриканской популярной классики, сефардских песен и т. д. Речь идёт о целой индустрии вокруг и с участием андалусской, а чаще псевдо-андалусской музыки в современном арабском мире.

В свою очередь, андалусская музыкальная классика, как показывает история её развития, будучи результатом синтеза арабских, иберийских, берберских и еврейских музыкальных традиций, продолжает сохраняться в странах Магриба в «живом» исполнении уже в течение более тысячи лет, что позволяет рассматривать её, как одну из самых старых на мусульманском Востоке. Отсюда возникают вполне закономерные вопросы: откуда эта универсальность воздействия? В чём секрет её необычайной стойкости и притягательности и чем обусловлена её поразительная «живучесть»? Почему она стала символической формой национально-культурной самоидентификации в странах Магриба (и даже Сирии<sup>19</sup>)?

В поисках ответов на эти вопросы мы обращаемся к ранним пластам андалусской культуры, чтобы понять её глубинные процессы, так называемый «генетический код».

Характеризуя андалусское искусство как утончённое и изящное, М. Б. Пиотровский подчёркивает, что оно при всей своей особенности, представляя набор отличительных черт, находилось в *единой струе искус-*

---

<sup>18</sup> Согласно определению О. Эльшека, стиль в музыке устной традиции – это совокупность отдельных мелодий (или мелодических типов) с одинаковой, сходной или родственной музыкальной структурой, существующее как гомогенное связанное единство в пределах одной музыкальной культуры (*Эльшек, с. 72*).

<sup>19</sup> В Сирии не сохранились источники, отражающие развитие жанра *мувашишах*, и отсутствуют письменные ссылки на андалусскую музыку. Несмотря на это с конца XIX века традиция *мувашишаха* была переосмыслена учёными и музыкантами этой страны, с одной стороны, как ветвь великого андалусского наследия, с другой – как аутентичный элемент сирийской культуры. Для иммигрантов из Сирии, проживающих в Лос-Анджелес, нет ничего, более сирийского, чем андалусская музыка (*Reynolds 2000 б, с. 257*).

*ства ислама* (курсив мой. – Т. С.) (Пиотровский, с. 13). Всецело соглашаясь с данным высказыванием, мы рассматриваем андалусскую музыку как ветвь основного древа Великой традиции<sup>20</sup> (термин Р. Редфильда) мусульманского Востока, особо акцентируя процессы унификации музыкальной классики, то, что И. Ю. Крачковский называет «отражением Багдада в многочисленных багдадах» (Крачковский, с. 82). Постоянно равняясь на столицу Арабского халифата, правители Кордовы перенимали придворные традиции аббасидского образца, включая этикет *маджлисов*<sup>21</sup>, систему подготовки музыкантов, институт *кийан* (рабынь-певиц), систему патронажа, правила слушания, трактаты и литературу разного рода, музыкальный инструментарий и многое другое. Действительно, насколько Кордова была подражателем Багдаду и Самарре, настолько культурные успехи Испании были связаны с относящимся к тому же времени культурным прогрессом в Египте и Византии (Бартольд 1921, с. 239).

Раннеарабская музыкальная классика двух центров Арабского халифата (Дамаска и Багдада) – первая и очень важная глава в истории андалусской музыки. При её исследовании встают три центральных вопроса: Что способствовало укоренению арабской традиции? На основе каких принципов возникла андалусская ветвь музыкальной классики? Что можно назвать собственно андалусской музыкой, отличной от восточно-арабской школы? Последний вопрос относится уже к выявлению особенностей и набора отличительных черт, что составляет вторую, и, пожалуй, не менее важную главу в истории андалусской музыки, которая в дальнейшем приобретёт статус западно-арабской классической школы.

---

<sup>20</sup> Имеется в виду унифицированная профессиональная музыкальная традиция мусульманского Востока. Р. Редфильд и М. Сингер предложили концепцию формирования Великой традиции из малых (локальных) традиций в ситуации городской культуры (*Redfield and Singer*). Комментируя данную теорию, А. Шилоа отмечает, что история арабо-мусульманской цивилизации предлагает другой вариант развития. «Великая музыкальная традиция», которая появилась в городских центрах мусульманского мира, является результатом удачного слияния отобранных элементов из предшествующих Великих Традиций завоёванных народов с элементами однородной арабской «Малой Традиции» (*Shiloah 1995, с. 20*).

<sup>21</sup> Маджлис – от ар. *джаласа* «сидеть» – литературно-музыкальные кружки-собрания, которые складывались при дворе и при домах знатных и богатых меценатов, любителей науки, словесности и музыки.

Огромную роль в её формировании играли процессы культурного взаимодействия в результате сосуществования (исп. – *convivencia*) трёх культур (иберийской, арабской и сефардской) и, соответственно, трёх религий (христианской, мусульманской и иудейской) в ал-Андалус. Несмотря на определённую модернизацию исторической ситуации западными учёными, при всей мифологизации и идеализации истории Кордовского халифата, обращение к его социальному опыту представляет собой новую попытку его осмысления с позиций культуры конца XX – начала XXI веков.

В сохранившихся сведениях о развитии андалусской музыки на полуострове существует много спорного, противоречивого, легендарного. Мифологизация коснулась всего, что касается музыки, начиная с имён музыкантов, их биографий и кончая явлениями музыкальной культуры, чаще всего, связанными с нововведениями, легенды о которых передаются через поколения, но не находят подтверждения в исторических источниках. Эта легендарная история андалусской музыки имеет свое символическое значение, являясь, как будет рассмотрено в дальнейшем, данью общеарабской традиции.

Столь же важная проблема заключается в «очищении» т. н. «андалусской модели» от более поздних магрибских напластований. Хотя полное разграничение андалусской и магрибской традиций не возможно, поскольку существовала тесная взаимосвязь культур Северной Африки и Андалусии, начиная с X века. Об этой ситуации пишет и тунисский исследователь М. Гетта: «плодотворные обмены между двумя побережьями Средиземноморья отражаются в большинстве свидетельств, которые подтверждают существование музыкального искусства, если не однородного, то, по меньшей мере, с идентичной основой» (*Guettat 1999, с. 7*).

Показательно замечание Р. Фернандеса о соотношении музыки ал-Андалус и Магриба: музыкальное наследие последнего, в основном, сформировано в период разрушения королевств тайф<sup>22</sup> (XIII век) и эмиграции андалусцев вследствие Реконкисты (XV – XVI веков), то есть оно является материалом, преимущественно, позднего Средневековья и совре-

---

<sup>22</sup> Тайф – маленькое независимое мусульманское государство (в русскоязычной литературе часто переводится как княжество).

менного периода, через эмиграцию морисков<sup>23</sup> (начало XVII века). Однако распространенным является неверное представление о том, что магрибский репертуар включает всю музыку ал-Андалус, отражая всю её семисотлетнюю историю (*Fernandez Manzano 1980, с. 7*).

Реконструируя явления музыкальной истории, уходящей в глубь веков, исследователь всегда надеется отделить насколько это возможно реальное от вымышленного и, задавая «свои вопросы» (по выражению М. Бахтина), представить происходившее в истинном свете. Авторская аргументация опирается, с одной стороны, на сведения, почерпнутые из средневековых источников, с другой – строится в диалоге или полемике с существующими трактовками и оценками европейских и американских исследователей по отношению к анализируемым явлениям.

Музыка средневековой Андалусии до сих пор не получила должного освещения в российском музыкознании, а, кроме того, начиная с XII века и вплоть до настоящего времени остаётся предметом дебатов и споров между учёными разных стран.

\* \* \*

Дискуссии об андалусской музыке, её универсальном значении и влиянии на музыкальную культуру Испании, и шире – стран Западной Европы, а также на музыкальные традиции стран Северной Африки, Сирии, Египта и всего Средиземноморского ареала продолжаются уже более ста лет.

В последние десятилетия внимание учёных к андалусской культуре всё более возрастает, с одной стороны, из-за повышения интереса к достижениям мусульманской культуры в свете интенсивности контактов Востока и Запада и возникающих при этом «проблем сосуществования и взаимопонимания», с другой – из-за самобытности тех явлений, которые сформировались в средневековой Андалусии.

---

<sup>23</sup> Мориски (от «мориско» – уменьшит. от исп. *moro* – «мавр») – мусульмане, оставшиеся в Испании после падения Гранады. До начала XVI века их называли мудехары, а с 1502 года стали именовать «морисками» (*Ислам. Энциклопедический словарь, с. 162 – 163*).

Сейчас андалусская музыкальная классика и связанный с ней репертуар в странах Северной Африки (Магриба) и на Ближнем Востоке (Сирия, Египет) широко и разносторонне изучается под знаком междисциплинарности, поскольку сам предмет анализа находится на стыке музыковедения, этномузыковедения, музыкальной антропологии и истории музыки. По словам испанского исследователя Р. Фернандеса Мансано, «из-за особого значения и культурного престижа международного уровня [андалусская] музыка становится предметом спорным и полемичным. И наиболее важным сейчас является её совместное и всестороннее изучение, которое будет приближать нас, с каждым разом всё больше, к реальности и достоверности предмета, а именно, к музыке ал-Андалус с её наиболее значительными для мировой культуры явлениями» (*Fernandez Manzano 1980, с. 10*).

По той причине, что андалусская музыка тесно связана с поэзией, именно филологи, проявляя исследовательскую инициативу, становились «первооткрывателями» многих интересных явлений в сфере музыки и создателями научных гипотез, как, например, в Испании – Х. Рибера-и-Тарраго, Э. Гарсия Гомес, М. Кортес Гарсия, в США – Дж. Монроу, Д. Рейнолдс, в Израиле – А. Шилоа, Х. Зафрани. Особое значение филологии в данной области исследования обусловлено ещё и тем, что большая часть сведений по андалусской музыке сосредоточена в письменных источниках (включая разного рода трактаты, историческую, лексикографическую литературу и др.). Перевод этого бесценного материала на европейские языки осуществляли филологи, открывавшие его для музыкознания<sup>24</sup>. Кроме того, изучая жанры поэзии, которые по существу были музыкально-поэтическими, филологи не могли не касаться музыкальных проблем.

У истоков изучения андалусской музыки стоит Хулиан Рибера-и-Тарраго (1858 – 1934), выдающийся испанский арабист, историк и филолог. Он первый выдвинул идею арабского происхождения провансальской лирики<sup>25</sup> и влияния арабской музыки на средневековую

---

<sup>24</sup> До сих пор академическое музыковедение редко сочетается с высокой филологической культурой, хотя такие исследователи существуют, как исключение из общего правила.

<sup>25</sup> По меткому выражению Р. Менендеса Пидалья, «арабо-андалусская песня удочерила лирическую поэзию новых европейских народов» (*Менендес Пидаль, с. 476*).

испанскую, в частности, на кантиги короля Альфонса Мудрого (*Ribera 1922*). В 1912 году Рибера публично заявляет о существовании в исламской Испании андалусской поэзии, связанной с романсами (*Ribera 1912*), подчёркивая не заимствование или подражание одной культуры другой, а «гибридизацию», органическое сплетение двух начал. И только 14 лет спустя после его смерти были обнаружены романские *харджи*<sup>26</sup>, которые подтвердили его предположения. В 1948 году гебраист Самюэль Миклош Штерн и чуть позже арабист Эмилио Гарсия Гомес расшифровали в арабских и еврейских поэмах XI – XIII веков заключительные строфы – *харджи*; прежде загадочные они были прочтены на старо-испанском языке (*Stern 1962, 1974; García Gómez 1959*), что подтвердило факт существования древней романской поэзии.

Несмотря на некоторые ошибки и преувеличения, пророческими оказались и оценка Риберы творчества выдающегося андалусского учёного и музыканта Ибн Бадджи (ум. 1139), и теория «двуязычия», позволившая открыть новые явления строфической песенной поэзии, и его теория «циркуляции»<sup>27</sup>, объясняющая культурные процессы Андалусии.

Поскольку Х. Рибера – первый в Испании и один из первых в Европе, как отмечает Э. Гарсия Гомес, начал изучать мусульманскую цивилизацию, в основе его работ лежит историко-культурологический и компаративный методы. Не случайно его достойными продолжателями явились его ученик, основатель школы испанской арабистики М. Асин Паласьос (1871 – 1944) (*Asín Palacios 1927, 1931*) и крупнейший испанский философ-культуролог XX века Х. Ортега-и-Гассет (1883 – 1955) (*Ortega y Gasset*). В свою очередь, на испанскую арабистику и медиевистику на рубеже XIX – XX веков благотворное влияние оказали работы выдающегося голландского историка-ориенталиста Рейнгардта Дози (1820 – 1833), автора знаменитой «Истории мусульман Испании» (*Dozy*).

Главный оппонент Х. Риберы – выдающийся испанский учёный Ижинио Англес (1888 – 1969) опроверг «арабский тезис» первого на основе фундаментального изучения *Cantigas de Santa Maria* («Песни во славу

---

<sup>26</sup> Харджа – букв. «окончание» – куплет на романском языке. Их сохранилось несколько десятков, и они, по мнению учёных, являются «осколками» эпических поэм. На их основе сочинялся *мувашишах*, жанр андалусской строфической поэзии.

<sup>27</sup> Х. Рибера использовал в своих работах по истории музыки идею «циркуляции» («движения по кругу») для объяснения многих процессов заимствования, как, например, переход греко-романских элементов с персидскими (иногда индийскими) добавлениями к арабам, которые, изменив, вернули их в Европу в период, предшествующий Возрождению (*García Gómez 1985, с. 8*).

девы Марии») (*Angles 1943-1964*) и выдвинутого им «литургического тезиса». Он опубликовал полный корпус из 413 кантиг, включая поэтические тексты на галисийско-португальском языке и мелодии к ним (в современной нотации), выделив среди них десять различных жанров. Однако, по мнению Э. Гарсии Гомеса, он полностью игнорировал арабский язык в отношении текстов, метрики и музыки кантиг<sup>28</sup>. Будучи чрезмерно категоричным в своей оценке, испанский филолог не учитывает специфику функционирования совпадающих мелодических схем с текстами на разных языках. Мелодия, соединённая с текстом на другом языке, начинает жить по своим законам, проявляя независимость от языковых законов первоисточника, поэтому вопрос стихотворной метрики становится вторичным. Более того, говорить об арабской метрике мувашшаха не совсем правомерно, поскольку данный жанр предполагает совмещение двух языков, а значит, и двух поэтических метров.

Основной вывод И. Англеса по поводу арабского влияния заключается в признании того, что Испания имела свою собственную музыку задолго до прихода арабов. И эта местная традиция никогда не исчезала, поскольку не была вытеснена арабской. Он также подчёркивает невозможность доказать влияние последней в связи с отсутствием арабо-испанской нотированной музыки. На наш взгляд, ближе к истине подошёл Р. Менендес Пидаль, утверждая, что в период «христино-исламского» Средневековья мы часто сталкиваемся с удивительными совпадениями, касающимися некоторых явлений латинской и арабской культуры. И неизвестно, была ли строфическая форма Галисии первоначальной в силу своего исконного общеиспанского характера или же она была занесена из Андалусии. И добавляет: последнее предположение представляется нам более вероятным<sup>29</sup> (*Менендес Пидаль, с. 489, 505*).

---

<sup>28</sup> По мнению Э. Гарсии Гомеса, исследование И. Англеса никогда не было убедительным в отношении метрики кантиг, поскольку она абсолютна арабская, что подтверждают кантиги с 95 по 100, которые являются арабскими мувашшахами (См. *Пример 6, с. 183*). И было бы невероятным парадоксом, если бы эти мувашшахи создавались на литургическую музыку или, наоборот, литургическая музыка использовалась бы к арабским мувашшахам (*García Gomes 1985, с. 12*).

<sup>29</sup> Российские исследователи песенной традиции западного Средневековья полностью отказываются от идеи происхождения одного от другого, отмечая, что сходство вирелеобразной формы со схемой заджаля объясняется общим структурным шаблоном, органичным для Европы и Средиземноморья в целом (*Курегян и Столярова*).

Идеи Риберы в области андалусской песенной поэзии и музыкальной культуры в целом, были продолжены его последователями, среди которых его ученик испанский филолог Э. Гарсия Гомес (1905 – 1995) и английский учёный Х. Дж. Фармер (1882 – 1965). Э. Гарсия Гомес внёс значительный вклад в изучение андалусской песенной поэзии на примере творчества Ибн Баджжи (ум. 1139) и Ибн Кузмана (1098 – 1160) (*Garcia Gomes 1972, 1988*). Наряду с этим он открыл европейскому научному миру трактат *Мут‘ат ал-асмā‘ фī ‘илм ас-самā‘* («Ублажение слуха с помощью сама‘») тунисского учёного-энциклопедиста Тифаси (ум. 1253), осуществив перевод на испанский двух важнейших для изучения андалусской музыки глав (*Garcia Gomes 1962*). Кроме того, ему принадлежит аннотированный перевод «Рисāла» аш-Шакунди (*García Gómez 1934*).

Х. Дж. Фармер, будучи специалистом по музыкальной культуре мусульманского Востока, своими работами способствовал подтверждению идеи арабского влияния на музыку Европы (на примере музыкального инструментария, андалусских строфических жанров песенной поэзии, музыкальной теории и т. д.) (*Farmer 1970, 1925*).

Он перевёл и прокомментировал ряд трактатов андалусских и магрибских авторов, среди которых фрагмент *Китаб ал-йакут ат-манийя* («Книга второго рубина») Ибн Абд ар-Раббихи (ум. 940), *Responsa* («Ответ») М. Маймонида (1135 – 1204), анонимный магрибский трактат начала XVI века *Ма‘рифат ал-нагамāt ат-тамāн* («Знание о восьми тонах») (*Farmer 1941, 1997б, 1942, 1997а*). Наряду с этим он активно занимался проблемами исторического инструментоведения, исследуя на основе письменных и иконографических источников музыкальный инструментарий средневековой Андалусии и мусульманского Востока в целом (*Farmer 1939, 1976*).

Его труды являются базовыми для дальнейших научных работ по андалусской музыкальной традиции. Используемая им методология изучения средневековых источников (андалусских, магрибских, европейских) и сведения полученной информации в единую картину, отражающую историю развития музыкальной традиции мусульманского Востока, стала определяющей для многих последующих поколений исследователей различных школ и направлений (М. Кортес, А. Шилоа, Г. Саува и др.).



Данный подход является наиболее плодотворным в изучении классических устно-письменных (по определению Е. Алкон) музыкальных традиций, наследие которых передается и устно, и в письменной (трактатной) форме. Он особо применим к классике мусульманского Востока. Не располагая нотированным музыкальным материалом, в силу его устной передачи, исследователи сосредотачивают своё внимание на существующих концепциях музыки, институте музыкантов, исполнительской практике, формах, жанрах и других теоретических вопросах, отражённых в трактатной традиции, письменных и других источниках, а также на сведениях о музыкальных инструментах. Этот подход в российском музыковедении был разработан Дж. К. Михайловым в его теории музыкально-культурной традиции<sup>30</sup> (*Михайлов 1986*).

Со второй половины XX века центр изучения андалусской музыки сосредоточен, главным образом, в Испании, хотя свою лепту в данной области внесли также современные исследователи Франции и Англии (*Poché; Wright 1992*). В Испании параллельно развиваются, частично пересекаясь, исследования в русле этномузыковедения (*Cortes García 1995, 1996, 2001; Fernández Manzano 1980, 1982, 1985; Zayas 1995, 1998*) и академического музыковедения (в области медиевистики), связанные с явлениями испанской христианской музыкальной культуры (*Fernandez de la Cuesta 1983; Álvarez Martínez 1987, 1995; Ferreira 1995*). Показательно, что оба эти направления обогащали друг друга во многих сферах: источниковедение (переводы и изучение трактатов), историческое инструментоведение (изучение иконографических и литературных памятников), смыкающееся с аутентичным исполнительством, изготовлением-реконструкцией и реставрацией музыкальных инструментов, а также изыскания на стыке филологии и музыки и др.

Однако следует отметить, что в Испании до 80-х годов XX века средневековая музыка изучалась в большей степени в контексте христиан-

---

<sup>30</sup> При всей универсальности теории музыкально-культурной традиции она всё же, в большей степени, рассчитана на неевропейскую профессиональную музыку, в исследовании которой акцентируется не нотированный текст (если он вообще существует), а контекст, функциональные компоненты традиции (см. сноску 12).

ской культуры. Арабо-испанским традициям уделялось намного меньше внимания, а до середины XX века они сознательно игнорировались, поскольку в период режима Франко (с 1936 года) существовало официальное забвение достижений евреев и арабов в культуре Пиренеев<sup>31</sup>. Это отражено в официальной истории, особенно, в школьных учебниках. История средневековой Испании ограничивалась, в большей степени, историей северных христианских королевств. Блестящие достижения испанской арабистики и медиевистики начала XX века, представленные трудами Х. Риберы-и-Тарраго, М. Асина Паласиоса, Ф. Кодеры, Р. Альтамиры, Р. Менендеса Пидалья, Ч. Санчеса Альборноса и др., не были продолжены из-за установившейся атмосферы воинственного «антиарабизма»<sup>32</sup>.

И только с уходом Франко (1976 год) с политической арены сформировалось интеллектуальное движение, целью которого стало признание и в некоторых случаях прославление всей полноты арабского и еврейского вклада в культуру ал-Андалус и его влияния на Испанию и шире – Западную Европу. «Испания смогла вернуть андалусскому исламу его благородные достоинства и публично, во всеуслышание отстаивать его как прекрасный цветок своего исторического и духовного наследия» (*Леви-Провансаль, с. 78*).

Особое значение для нашего исследования имеет источниковедение, поскольку главным подспорьем в реконструкции арабо-испанской музыкальной культуры являются средневековые источники. С конца XX века в Испании многочисленные институты и исследовательские цен-

---

<sup>31</sup> Подобная ситуация наблюдалась и в Советском Союзе, когда в официальной истории замалчивалось влияние тюркских народов на русскую культуру в период Средневековья.

<sup>32</sup> Об «антиарабской» атмосфере в Испании в 30-е годы XX века, о жёстком противостоянии Риберы, с одной стороны, и Педреля, Фальи, – с другой, упоминает Э. Гарсия Гомес (*García Gómez 1985 б*). О Педреле пишет сам Рибера: «Он, кто имел смелость полностью отрицать арабское влияние на испанскую музыку» (*Ribera у Tarra-go 1985, с. 151*). С одной стороны, сейчас трудно объективно оценить ту сложную обстановку, и ни доверять очевидцу тех драматических событий, кем был Э. Гарсия Гомес, нет оснований. С другой стороны, литературное наследие Ф. Педреля и М. де Фальи демонстрирует противоположный тому, о чём пишет Э. Гарсия Гомес, взгляд на проблему арабского влияния. Оба отмечают как первостепенную задачу – изучение древних восточных составляющих испанской музыки. См.: *Фалья; Кряжева 2007 б*.

тры занимаются изучением арабо-андалусского наследия, средневековые арабские рукописи переводятся на испанский язык. Комплексно изучаются уникальные памятники, отражающие процессы взаимодействия мусульманской и христианской культур, как, например, знаменитые рукописи «*Cantigas de Santa Maria*» Альфонса X Мудрого (1226 – 1284) с нотированной музыкой и «музыкальной» иконографией.

К средневековым андалусским источникам, широко задействованным в нашем исследовании, относятся исторические хроники, *адабная* литература<sup>33</sup>, трактаты по *мусики*<sup>34</sup>, литературно-поэтические произведения, иконография, представленная в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, археологические находки и др.

Среди сохранившихся андалусских трактатов: *Рисāла фй ал-гинā'* *ал-мулхй мубāх хувва ам махзур* («Послание о том, является ли законным или запрещённым пение [с инструментальной музыкой]») выдающегося поэта и философа Ибн Хазма (994 – 1063); *Китāб ал-йāкута ат-тāнийя* («Книга второго рубина»), включённая в трактат Ибн 'Абд ар-Раббихи<sup>35</sup> (860 – 940) *'Икд ал-фарйд* («Уникальное ожерелье»). С вопросами теории музыки связаны оба трактата андалусского еврейского поэта и философа

---

<sup>33</sup> Арабский термин *адаб* первоначально означал хороший вкус и утончённое поведение. 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. (Фильштинский, с. 242). Также см. сноску 105.

<sup>34</sup> Арабские теоретики в своих трудах использовали греческий термин *мусики* (ар. *ал-мусика*), который не тождественен европейскому – музыка. На мусульманском Востоке первый использовался в теоретическом контексте, т.е. применительно к науке, а второй – в европейской традиции – к музыкальному искусству в целом. Г. Шамили, подчёркивая принципиальную разницу между *мусики* и музыкой, пишет: «Если в первом случае речь идёт о Неслышимых Благозвучиях, то во втором – о феноменальном проявлении музыки (...). И *мусики* можно услышать только «глазами духа» (...), а описать и пояснить только посредством правил познания искусства» (Шамилли 2007, с. 128).

<sup>35</sup> Ибн Абд ар-Раббихи (860 – 940) – первый крупный поэт Андалусии, писатель, автор антологии *'Икд ал-фарйд* («Уникальное ожерелье»), которую И. М. Фильштинский назвал «огромным компендиумом по адабу» (Фильштинский, с. 473). Один из томов этой энциклопедии под названием *Китāб ал-йāкута ат-танийя* («Книга второго рубина») представляет собой трактат по музыке, содержащий ценные сведения о музыкальной традиции и жизни музыкантов Андалусии.

Ибн Эзры (1055 – 1135) *Китаб ал-мухадара ва-л-музакара* («Книга бесед и воспоминаний») и *Макалат ал-хадика фи ма‘ани ал-маджаз ва-л-хакика* («Книга сада, о метафоре и истине»).

К началу XIV века относится трактат *Китāб ал-имтā‘ ва-л-интифā‘* («Книга об удовольствии и пользе [от слушания музыки]») <sup>36</sup>, который одни исследователи приписывают аш-Шалахи (ум. 1301), другие – ад-Дараджу (ум. 1330). Некоторые фрагменты трактатов по музыке сохраниены андалусскими историками, такими, как Ибн ал-Хатиб <sup>37</sup> (1313 – 1374) и др. (*Cortes Garcia 1990, с. 307*).

По той причине, что многие трактаты по музыке были утеряны, приходится обращаться к литературным, дипломатическим источникам, а также к историографии, как, например, многотомная хроника *Ал-Муктабис* («Поучительная книга») Ибн Хайяна (987 – 1076) (*Cronica*). Эти документы позволяют нам, в известной степени, реконструировать события, факты, процессы истории музыкальной культуры, в том числе отдельные биографии музыкантов. Существуют источники, которые открывают некоторые дополнительные аспекты культуры в целом (менталитет эпохи, праздники, нравы и т. д.).

Ряд ценных средневековых трактатов и песенных сборников <sup>38</sup> сохранился в Магрибе (уточним, что верхняя граница периода Средневековья на мусульманском Востоке – XVIII – XIX века). Если в Испании средневековые рукописи и источники по музыке каталогизированы (*Fernandez de la Cuesta 1980*), то арабо-испанские и, особенно, магрибские рукописи всё ещё до конца не собраны, и часть из них находится в частных библиотеках.

Подобно сохранившейся рукописи 41 тома тунисского автора Ахмада ат-Тифаси (ум. 1253) под названием *Мут‘ат ал-асмā‘ фī ‘илм ас-самā‘* («Ублажение слуха с помощью сама‘») из многотомной энциклопедии *Фасл ал-джитāб фī мадāрик ал-джауāсс ал-джамс ли-‘ули ал-албāб*

---

<sup>36</sup> Название трактата мы даём, согласно переводу М. Кортес. См.: *Cortés Garcia 1990*.

<sup>37</sup> Ибн ал-Хатиб (1313 – 1374) – учёный, поэт, историк и везир при дворе Насридов в Гранаде.

<sup>38</sup> На мусульманском Востоке существовало четыре типа трактатов: 1) религиозные, 2) адабные, 3) о мусики, 4) книги песен (китаб ал-агани).

(«Безошибочный метод для сведущего в постижении с помощью пяти чувств»), к сожалению, утерянной. В этой рукописи сохранились ценные сведения по музыке раннего периода арабского завоевания Пиренеев.

Среди поздних магрибских трактатов особый интерес представляют: трактат неизвестного автора начала XVI века *Ма‘рифат ан-Нагамāt ат-тамāн* («Знание о восьми тонах»), трактат Абд ар-Рахмана ал-Фаси *Китāб ал-джума‘ фī ‘илм ал-мусика* («Книга по музыкальной теории и ладам»), который датируется 1650 годом, трактат ал-Бусами (1721 – 1778) *Икат аш-шуму‘ ли-лаззат ал-масму‘ би-нагамат ат-тубу* («Зажжённые свечи перед удовольствием от слушания мелодий в ладах») и другие, но, особенно, по полноте информации, *Куннāш* (Песенник) ал-Хайка (XVIII век). Ценные сведения и фрагменты трактатов по музыке сохранены историком из Тлемсена ал-Маккари<sup>39</sup> (1577 – 1632) в его *Нафх ат-тиб* («Аромат нежной андалусийской ветви»), где он часто цитирует Ибн Хайяна.

Научный вклад современных арабских учёных заключается в соотнесении сведений, сохранившихся в трактатной традиции, с современной исполнительской практикой магрибских нуб (*Guettat 1980, 1995, 1999, Bonali* и др.). В арабских исследованиях для нас представляется очень важным оценка андалусского наследия как эталонного в условиях развития музыкальной культуры XX и XXI века. К ним примыкают ставшие уже классическими работы французского учёного А. Шоттена, автора книги «Введение в марокканскую музыку», а также арабского учёного, работавшего в Германии, Х. Х. Тумы (*Shottin, Шоттен, Touma 1995*). Показательно, что арабские исследователи не занимаются вопросами истории, за редким исключением (*Guettat*).

Пиетет к андалусскому наследию на Арабском Востоке проявляется в огромном количестве издаваемых в XX веке сборников-антологий мувашшахов в странах Машрика (*Al-Cafadi Calah al-Din Khali; Al-Karim; Al-Muwashshahat*), а в Магрибе – в публикации репертуара нуб (*Šami; Larrea Palacin; Rā’is, Abrīyul and Hilmī*).

---

<sup>39</sup> Ал-Маккари, Шихаб ад-Дин (1577 – 1632) – писатель и биограф. Его обширный труд *Нафх ат-тиб* («Аромат нежной андалусийской ветви»), содержащий выдержки из многочисленных ныне утраченных сочинений других авторов, считается одним из важнейших источников по истории и культуре мусульманской Испании (*Смирнов, с. 159*).

С 80-х годов XX века андалусская музыка становится сферой научных интересов американских исследователей; эта тема затрагивалась в конце 60-х годов (*Lea 1968, R. Katz 1968, I. Katz 1968*), в основном, в связи с еврейскими традициями андалусского происхождения. В дальнейшем, в рамках таких направлений, как источниковедение, этномузыкознание, на рубеже XX – XXI веков большое внимание уделяется проблематике «культурной антропологии» (в российском варианте: культурологии) и «антропологии музыки» (музыкальной культурологии).

С этой точки зрения, андалусская музыка рассматривается как продукт плодотворного взаимодействия трёх культур и религий в прошлом в условиях толерантности, а в настоящем – как символ национальной идентификации, основанный на идеологическом мифе «потерянного рая», в основном, в странах Северной Африки (*Shannon 2005*). По этой причине центральными становятся проблемы исторической памяти (*Bahrami, Casey, Бэквиз 2000*), «сохранения и изменения» культурного наследия (*Rabinov, Shiloah 2001*), средиземноморской общности (*Seroussi 2001, Plastino*), диаспоризации культуры (*Bolhman, Shiloah б*) и др.

В свет выходят исследования американских авторов, посвящённые вопросам развития андалусской культуры в целом (*Glick 1989, Fletcher 1993, Menocal 2002* и др.), в которых акцентируется взгляд на неё как на некую универсальную модель сосуществования и взаимодействия трёх религий (*Convivencia*).

В области источниковедения и этномузыковедения, прежде всего, выделяются работы И. ал-Фаруки (*Al-Faruqi 1975, 1985*), Дж. Монро и Б. Лью (*Liu и Monroe 1989; Monroe 1970, 1986, 1987*) и Д. Рейнолдса (*Reynolds 2000 а, 2000б*). В них андалусская музыкальная традиция исследуется на основе соотнесения сведений средневековых источников с современной исполнительской практикой. В русле этого подхода основательным фундаментом в постижении собственно андалусской музыки являются труды по музыкальной культуре мусульманского Востока А. Шилоа<sup>40</sup> (*Shiloah 1991, 1993, 1995, 1979, 1980*) и Г. Саувы (*Sawa 1985–86, 1989, 2002*). Их работы посвящены различным проблемам музыкально-

---

<sup>40</sup> Амнон Шилоа, учёный из Иерусалима, является в настоящее время одним из главных специалистов по трактатной традиции мусульманского Востока, составитель каталога трактатов на арабском языке с X по XX век (*Shiloah 1979*).

го искусства Арабского Востока, в том числе изучению трактатов учёных раннеарабского периода (ал-Исфакхани, ал-Кинди, «Братьев чистоты»). К ним примыкают культурологические работы И. и Л. ал-Фаруки (*Faruqi I. and L. 1986, al-Faruqi 1981, 1985-86, 1987*).

Среди американских учёных выделим филологов-арабистов, чьи изыскания стали заметным явлением в изучении андалусской музыкальной традиции. Это, прежде всего, исследования Дж. Монроу, в центре которых проблемы происхождения, развития и структурных особенностей жанров андалусской строфической поэзии – *мувашиша* и *заджаля* (*Monroe 1986, 1987*). К разряду «классических» относится его работа, совместная с музыковедом Б. Лью, «Десять испано-арабских строфических песен в современной устной традиции» (*Liu and Monroe 1989*). Наряду с этим Дж. Монроу принадлежит перевод двух глав упоминаемого нами трактата ат-Тифаси на английский язык (*Tifashi*).

Другим филологом-арабистом, непосредственно занимающимся изучением андалусской песенной поэзии является Д. Рейнолдс. Он, также как Дж. Монроу, изучает трактатную арабскую традицию, связанную с мувашишом. Ему принадлежит перевод трактата *Дār at-Turāz fi ‘амал ал-мувашишāт* («Парчовый Дом о создании мувашишом») египетского учёного Сана ал-Мулка (ок. 1155 – 1212) на английский язык (*Reynolds 2006*). Наряду с этим Д. Рейнолдс проводил полевые исследования в странах Магриба и Испании, главным объектом которых также была андалусская музыка (*Reynolds 2004-05*).

Особое значение имеют исследования на пересечении этномузыкознания, культурной антропологии и музыкальной психологии, связанные с проблемами исполнения музыкальной классики, включая вопросы репертуара, восприятия, придворного этикета, ансамблевого музицирования, функций музыкантов, роли женщин и т. д. (*Racy 1991, 2003; Shannon 2003, 2004, 2006, Jones 1989*). Эти же авторы уделяют большое внимание теме: суфизм и музыка. В 1977 была защищена диссертация Л. Джоунс по музыке ордена Исавийя в Тунисе (*Jones 1977*), в XXI веке интерес к этой проблематике заметно активизируется (*Clayer; Blum 2005*).

С конца 80-х в США появляются диссертационные работы, связанные (в разной степени) с андалусской музыкой (*Davis 1986, Bahrami 2000*,

*Shannon 2005, Davila 2006*). В основном, эти исследования написаны выходцами из стран Арабского Востока. Р. Дэвис и К. Давила, рассматривая андалусскую музыку в Тунисе и Марокко (соответственно), акцентируют внимание на функционировании классического репертуара в настоящее время в условиях смешения письменности и устности. Диссертации Б. Бахрами и Дж. Шаннона посвящены проблемам культурной антропологии и антропологии музыки (первая – на примере Марокко, вторая – Сирии).

В области отечественного музыкознания интерес к андалусской культуре и музыке, проявившись в 40–50-х годах в работах К. А. Кузнецова (*Кузнецов 1940 б, Кузнецов 1936*) и Р. И. Грубера (*Грубер*), возродился только в конце XX столетия. В отличие от филологии и литературоведения, где на протяжении всего прошедшего века андалусский материал был в центре внимания выдающихся исследователей: И. Ю. Крачковского (*Крачковский 1940*), И. М. Фильштинского (*Фильштинский 1991*), Б. Я. Шидфар (*Шидфар 1970, Шидфар 1971*), А. Б. Куделина (*Куделин 1973, 1974*).

Отрывочные сведения об арабо-испанской музыке можно найти в книгах И. Р. Еолян (*Еолян 1990*), Н. Г. Шахназаровой (*Шахназарова*), в некоторых диссертациях по музыке Арабского Востока (*Юнусов 1983; Шимон 1995 а*), в справочниках (*Михайлов и Алпатова 1993; Юнусова 1997 б*), а также в статьях современных западных этномузыкологов (*Гетта, Ларреа Паласин, Эльснер*).

90-е годы отмечены в России «всплеском» интереса к музыкальным традициям т.н. «зарубежного» мусульманского Востока. Это напрямую связано с идеологическими изменениями в стране. Появляются культурологические исследования, посвящённые диалогу ислама и христианства (*Журавский*), эстетике суфизма (*Курбанмамадов; Юнусова 1995 б*), религиозному мусульманскому ритуалу (*Юнусова 1996; Имамутдинова 1991, 2000; Хисматуллин*). К этому же времени относятся диссертации российских учёных о музыке высокой традиции (классике) Ближнего и Среднего Востока (*Матякубова; Юнусова 1995 а*). Среди них и касающаяся непосредственно андалусского наследия диссертация М. Бухари (*Бухари*).



Вполне закономерно, что в конце XX века выходят в свет работы отечественных учёных в области изучения т.н. «пограничных» культур и проблем исторической аллологии (науки о Другом/Чужом). Причём, мусульманская и арабо-испанская (шире – иберийская) культуры, как и регион Средиземноморья, в этих исследованиях занимают центральное место (*Чужое; Пограничные культуры между Востоком и Западом; Полиэтнические общества; Варьяги; Кряжева 1995, 2007 а*).

Начало изучения арабской трактатной традиции о *мусики* было положено в 60-х годах переводом А. В. Сагадеева *Рисала Ихван ас-Сафа* (Послания «Братьев чистоты»). К этому же памятнику позднее обращается М. Мураки (*Мураки*), предлагая исследование музыкально-эстетических воззрений учёных из Басры. В этом ряду выделяются диссертации А. Назарова о «Книге песен» ал-Исфахани (*Назаров*) и С. Даукеевой о «Большой книге о *мусики*» ал-Фараби (*Даукеева 2000*).

Непосредственно, музыкальной культуре средневековой Андалусии посвящены диссертация и последующие исследования автора данной работы (*Сергеева 1997, 2003 а, 2003 б, 2006 б, 2006 в, 2006 г, 2008*). Проблемы лада в андалусском жанре мувашшах в восточной традиции (в странах Машрика) рассматривает в своей диссертации исследователь А. Плахова (*Плахова 2000 а*).

\* \* \*

Как подтверждает приведённый краткий обзор истории исследования андалусской музыки, интерес к ней со стороны учёных всего мира не ослабевал на протяжении всего XX века и ныне продолжает сохраняться. Более того, её изучение выходит на следующую, более высокую, ступень осмысления, учитывая то, что, с одной стороны, к настоящему времени почти полностью себя изжили политические мотивы, влиявшие на её оценку. С другой стороны, – открытие новых письменных источников и научные исследования, предпринятые учёными, как в самой Испании, так и за её пределами, способствуют уточнению и пересмотру многих сложившихся и устоявшихся, но зачастую устаревших представлений об истории арабо-испанской музыки.

Обращение к истокам андалусской культуры, прежде всего, способствует прояснению ряда проблем, связанных с процессом формирования классической музыкальной традиции Западно-арабской музыкальной школы. Более того, история развития андалусской культуры дает нам особый пример взаимосвязи классики Востока с европейскими музыкально-культурными традициями в области науки, творчества и исполнения. Поэтому дальнейшее накопление знаний о практике, теории и истории музыки мусульманской Испании обогатит музыкальное востоковедение, музыкальную медиэвистику и поможет прояснить многие спорные вопросы, а также лучше понять некоторые специфические явления музыкальной культуры Европы и Магриба в период их формирования.

Многие музыкальные приемы и средства в XII – XIII веках были общими для Востока и Запада. И, если на европейском Западе средневековые исполнительские традиции в конечном итоге оказались почти полностью забытыми, то на мусульманском Западе они, в основном, продолжают бытовать. На это указывает и М. Гетта, отмечая, что классическая музыка Магриба сохраняет аутентичную андалусскую средневековую традицию, которая с середины XX века привлекает к себе не только исследователей, но, особенно, исполнителей – интерпретаторов средневековой европейской музыки (*Guettat 1999, с. 4*).

По этой причине изучение музыкальных традиций средневековой Андалусии является ключом к пониманию многих процессов, происшедших и в средневековой европейской музыкальной культуре, и на Западе Арабского мира. Такое представление связано с универсальным значением андалусской культуры не только для Ближнего Востока, но и для Европы. Отсюда вытекает сложность в её постижении и та осторожность в обращении к ней со стороны исследователей<sup>41</sup>, что приводит к односторонним взглядам: её рассматривают либо с точки зрения востоковедения, либо исходя из установок европейской музыкальной науки. Тогда как андалусская музыкальная культура нуждается в комплексном подходе. Таким образом, мы заостряем внимание на явлениях, которые до сих пор не получили должного освещения в России или были описаны, но всё ещё остаются непознанными в своей многомерной целостности.

---

<sup>41</sup> По той причине, что андалусская культура является арабо-язычной, она изучена в большей степени филологами.

\* \* \*

Итак, эта книга – о средневековой андалусской музыке, о том, как в русле неповторимой арабо-испанской культуры рождалась музыкальная классика, отличная от той, что процветала в Багдаде; как формировались андалусские музыкально-поэтические жанры, и возникал тот поразительный синтез восточного и европейского, который был призван занять место огромной важности в духовной жизни народов Магриба (Северной Африки) и Леванта (Восточного Средиземноморья) и, одновременно, повлиять на музыкальную культуру Западной Европы.

Определяя специфику музыкальной культуры мусульманской Испании, которая в первую очередь была провинцией ислама, следует особо отметить, что она приобрела свой подлинно самобытный характер «прежде всего и почти единственно вследствие соседства христианского Запада» (*Леви-Провансаль, с. 54*). 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.

Взаимодействие в Андалусии имело множество форм: этническое смешение, интеллектуальный обмен, искусство и художественная практика, многоязычие, а также общие обычаи и праздники. Рассмотрим теперь, каковы же были предпосылки, причины и условия, способствующие плодотворному взаимодействию трёх культур, трёх религий, давшему жизнь самобытным явлениям мирового уровня в музыке, поэзии, архитектуре и науке.

## ГЛАВА I

### МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АРАБСКОЙ ИСПАНИИ VIII – XV ВЕКОВ

#### I. 1. Проблема синтеза восточных и европейских традиций в культуре средневековой Андалусии

Андалусия была фильтром, котлом, где смешивались наиболее выдающиеся культуры, где устанавливался извечный баланс между Востоком и Западом, где шла постоянная борьба между «регионализмом», «испаннизмом» и «универсализмом».

*Р. Фернандес Мансано*

Сегодня уже не нужно доказывать, что процессы взаимодействия играют важнейшую роль в развитии музыкальных культур. Порой довольно трудно проследить пути, действие и трансформацию побуждений, влияний и форм преемственности и выявить, таким образом, процессы транскulturации, усвоения чужого, непривычного в звучании и функции музыки, определить их значение для развития музыкальной культуры определённого общества. Однако именно это представляет в настоящее время большой практический и теоретический интерес. Мы имеем в виду

не только международные связи, влияния и процессы усвоения, но также интеграцию местных этнических традиций в формирующуюся национальную культуру. Исследования такого рода исторических процессов в известной мере помогает понять пути культурного развития, а также необходимость и возможность межэтнического, межсоциального, межрегионального и международного взаимодействия (*Эльснер, с. 68*).

Процессы взаимодействия можно рассматривать на разных уровнях. Для нас наибольший интерес представляет ситуация «пограничной культуры», функционирующей на стыке двух разных цивилизаций, когда встречаются равные по потенциалу культуры, когда зарождаются процессы взаимовлияния, обмена. Как отмечает Д. С. Лихачев, «трансплантация позволяет росткам старой культуры самостоятельно, творчески развиваться на новой почве. Она ведёт к появлению местных черт и местных вариантов трансплантируемой культуры. Это явление чрезвычайно важно для образования и формирования новых культур: признак их «молодости» и жизнеспособности»<sup>42</sup>. Андалусия, безусловно, является проявлением данной закономерности.

В русле этой проблемы вызревает интригующая задача – выявить культурную ситуацию, при которой диалог музыкальных традиций приводит к рождению новых явлений, превосходящих по действенности и популярности те, что вступили во взаимодействие. Мы акцентируем внимание на причинах и условиях, благодаря которым культуры взаимно трансформируются. Подобные процессы, как подтверждает историческая практика, всегда дестабилизируют культурные феномены, но они также делают их подвижными, активными и непредсказуемыми в развитии.

Андалусский опыт был исключительным историческим явлением, уникальным как для своего времени, так и для последующих эпох<sup>43</sup>. Культура мусульманской Испании представляет собой некую идеальную модель культурного взаимодействия с плодотворным результатом. Чтобы

---

<sup>42</sup> Цит. по: *Кантерева 1988, с. 129*.

<sup>43</sup> Актуальность андалусского опыта связана с современными процессами постепенного превращения Европы в «многорасовый, многоцветный континент» (по определению У. Эко), когда особое значение приобретает проблема толерантности (*Эко 2005*).

понять специфику этих процессов, обратимся к истокам данной культуры. Известно, что иберы – древнейший народ Средиземноморья, они старше греков и римлян (*Ортега-и-Гассет 2000, с. 129*). В Турдистании, как в древности именовали Южную Испанию, взаимодействие различных культур насчитывало десятки столетий. Южно-испанская культура, возникающая под влиянием Востока, восходит к началу Бронзового века. В дальнейшем именно эти районы были в наибольшей степени затронуты романизацией.

Само географическое положение Пиренейского полуострова (близость Африканского континента и «включённость» в Средиземноморский культурный ареал) обуславливало сложность и противоречивость развивавшейся на нём культуры (особенно это касается южной части в период Древности и Средневековья). Будучи окраиной европейского континента и находясь практически в центре коммуникаций, связывающих Запад и Восток, страны Европы, Африки, позднее Америки, Андалусия в течение веков впитывала элементы культурного наследия многих стран. Финикийцы, карфагеняне, римляне, германцы, арабы, сирийцы, евреи, берберы и в немалом числе рабы-славяне – вот этнические группы юга Пиренейского полуострова, творческое взаимодействие которых сыграло первоочередную роль в историческом развитии его музыкальной культуры (*Кузнецов, с. 49*).

В течение своей многотысячелетней истории автохтонная культура Иберийского полуострова переживала процессы сложной исторической транскультурации, входя в романский, германский, арабский культурные комплексы, тем самым, представляя собой «многослойную контактную зону» (термин О. И. Варьяш). Можно с полной уверенностью утверждать, что 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.

Таким образом, когда арабы пришли на полуостров, «ориентализм» не был новым явлением на Пиренеях. Кроме подпитки с Востока, шедшей с древних времён, в предшествующий непосредственно арабскому завое-

ванию период (V – VII века) большой вес имели византийцы, оставив местную, аутентичную школу литургической музыки, которая в дальнейшем повлияла на испанскую церковную музыку (в частности, на мозарабское пение).

Местные музыкальные традиции и привнесённые арабские, как отмечают исследователи (О. Райт, М. Гетта, А. Шилоа), имели нечто общее, что их сближало, а не разъединяло, и эта «близость» являлась одним из обязательных условий в процессах их взаимодействия.

Однако, несмотря на продолжительную и глубокую «ориентализацию» южно-испанской культуры, её «открытость»: «Андалусия никогда не испытывала вкуса к сепаратизму, никогда не силилась стать суверенной<sup>44</sup>, – это единственный в Испании край, культура которого самобытна полностью» (*Ортега-и-Гассет, с. 129*). Вероятно, по этой причине мода на «иберийское», а точнее, «гадитанское пение» (от названия древнего города Гадес-Кадис), существовала еще в императорском Риме при Тите и Траяне. Вероятно, эта музыка, в соединении с танцем, отличалась от местной своей экзотичностью в звучании, пластике и вносила некую «остроту», «пряность», что на протяжении всей своей истории будет свойственно андалусским музыкально-танцевальным традициям.

Эту особенность «пограничных» культур – соединение открытости, восприимчивости к чужим влияниям с ревнивым обереганием своей самобытности – особо подчёркивает Ю. М. Лотман: «Если одна сторона любой границы обращена во внешнее пространство, то другая – во внутреннее» (*Лотман 1996, с. 191*).

Важнейшими предпосылками взаимодействия музыкальных традиций на юге Испании и их распространения по всему Средиземноморью являются, 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.

---

<sup>44</sup> Андалусия оказывалась во власти каждого средиземноморского завоевателя – и всегда, как говорится, в двадцать четыре часа, даже не пытаясь сопротивляться. Её тактикой были уступчивость и мягкость. И всегда, в конце концов, это одурманивало беспощадного захватчика. Бетийская олива – символ мира как основы и условия культуры (*Ортега-и-Гассет, с. 130*).

Средиземноморье – это особый регион на земном шаре, где с древних времен происходил интенсивный обмен материальными и культурными ценностями. Это своеобразный мост, соединяющий цивилизации Востока и Запада. В современной исторической ситуации представление о континентальной, культурной и расовой противоположности стало уступать место концепции единого Средиземноморского мира и единой Средиземноморской цивилизации (*Сагадеев, с. 6*).

Остановившись на вопросах становления, развития и распространения андалусских музыкальных традиций, мы затрагиваем проблему культурного взаимодействия на уровне бассейновой общности Средиземноморья, «понимая под этим некую целостность, всё то, что на более или менее удалённом расстоянии от моря приводилось в движение жизнью обменов» (*Бродель, с. 14*).

Важнейшим фактором в формировании культурной общности и диалога музыкальных традиций выступала однотипность экологической среды, по этой причине все городские центры, где андалусская культура получила широкое распространение, относятся к средиземноморскому ареалу. Значение эко-культурной среды в формировании особенностей музыкального мышления огромно. Она определяет закономерности организации музыкального текста, критерии в оценке гармоничности, красоты, «правильности» звуковых явлений, выбор музыкальных инструментов, акустические условия для исполнения и многое другое.

Отсюда – закономерна тесная взаимосвязь музыкальных культур Средиземноморья. Наличие в них сходных компонентов – музыкальных типов, видов, жанров, инструментов – является, с одной стороны, следствием влияния однотипной экологической среды и географической близости этих регионов, с другой – свидетельствует об общности исторических судеб и культурного наследия населяющих их народов.

Кроме того, генезис и эволюция андалусской музыки связаны с проблемой воздействия традиций кочевников на соседние оседлые народы. Мы имеем в виду и берберские, и более поздние цыганские влияния. Не обладая сами по себе необходимой степенью самодостаточности, кочевые культуры служат не просто «передающей средой» между базовыми цивилизациями, как это кажется на первый взгляд. Гипотетическая рекон-



струкция прошлых музыкальных традиций оседлых народов показывает, что их собственной звуковой потенции также зачастую было недостаточно для реализации в ярких, очерченных явлениях, и только в результате воздействия музыки кочевников возникали многие специфические формы, жанры и виды, чётко определялись их самобытные этнические черты (*Каратыгина, с. 85*). С этой проблемой связан вопрос о том, как изменение типа эко-среды (например, в процессах миграции) приводит к созданию возможности для естественного сопоставления и соединения различных опытов, что влияет на музыкальное мышление и приводит к качественным изменениям в музыкальной культуре (*Алпатова, с. 8*).

И всё же отправной точкой в развитии андалусской культуры является классическая традиция двух центров Арабского халифата (Дамаска и Багдада), которая дала на испанской почве глубокие и причудливые «всходы». «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» (*Грюнебаум, с. 25*). Безусловно, главным составным элементом, в формировании андалусской музыки была классическая традиция арабского Востока, которая, преломляясь через призму местных условий, стала основой в развитии культуры Кордовского халифата.

Способность мусульманской культуры «преломляться через призму местных условий» или, по определению А. Шилоа, «готовность поглощать и усваивать совместимые инокультурные элементы» является её существенной чертой, во многом обуславливающей и способствующей процессам взаимодействия и изменения культуры, особенно в раннесредневековый период её развития. Примером может служить та радикальная трансформация, которая превратила предшествующую доисламскую племенную музыку завоевателей в утончённое музыкальное искусство городов путём с готовностью воспринятых традиций завоёванных цивилизаций (прежде всего, персидской).

Позднее это изменение способствовало образованию «искусного сплава» (выражение А. Шилоа) унифицированной мусульманской культуры, которая стала таковой в результате хорошо контролируемого и преднамеренного процесса, включая и арабизацию. Притом, 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<sup>45</sup>.

Более того, по мнению А. Шилоа, природа и модель изменения, которые вызвали успешный сплав, являются предзнаменованием изменения такого же типа в будущем – других «приспосабливающихся стратегий», которые, в итоге, подтверждают принципы и условия, дающие рождение Великой Традиции<sup>46</sup> (*Shiloah 2001, с. 29*). Андалусия и явилась очередным звеном в «цепи подобных трансформаций», только на европейской почве.

Как убедительно доказывает в своей антологии Ибн Бассам, арабо-испанская культура зародилась вследствие счастливого сочетания достижений восточного классицизма и новых элементов, исходивших из самой страны, из среды тех, кто, несмотря на засилие арабского гения, с гордостью продолжал притязать на прошлое и культурные традиции чуждой исламу цивилизации (*Леви-Провансаль, с. 26*). Автор имеет в виду неомусульман (*мувалладов*), они не только не отвергли своих предков, но до некоторой степени гордились ими. Объявляя себя поборниками мусульманского правоверия и исключительного превосходства языка Корана, они, однако отказывались признавать духовное главенство за представителями чистокровных арабов<sup>47</sup>.

Процессам культурного взаимодействия и изменения способствовало существовавшее в Андалусии 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

---

<sup>45</sup> Подобные процессы Р. М. Шукуров называет «модусом присвоения» посредством уничтожения «Чуждости» и рассматривает их как характерные для Древности и раннего Средневековья (*Р. Шукуров, с. 15*).

<sup>46</sup> Термин Р. Редфильда.

<sup>47</sup> С подобными процессами связано движение «шуубийа», имевшее место повсюду во владениях ислама.

совместное проживание разных народов на одной территории и их сосуществование (исп. *convivencia* – букв. «со-житие») основывались на религиозных и юридических мусульманских принципах<sup>48</sup>. Термин *convivencia* давно и прочно вошёл в испанистику; в историографии под ним понимается широкий спектр значений: от соседства иноэтнических групп населения полуострова до особого духа сотрудничества и открытости, присущих культуре пиренейского средневековья в целом (*Варьяш, с. 296*). Однако необходимо учитывать, что данное сосуществование в реальности зиждилось на существовании хорошо отработанных механизмов мусульманского общества.

Социальный фактор проявился, с одной стороны, в том сильном влиянии, которое смогла оказать к X веку арабо-мусульманская культура на все народы, населяющие ал-Андалус. И на основе исламизации, арабизации (продолжавшейся вплоть до XIII века), единой системы образования сформировалась новая культурная общность, что воплотилось в различных формах культурной жизни: языке, литературе, искусстве. С другой, – здесь возникла в силу политических причин «система ценностей, учитывающая присутствие *иного* и уважение к нему», что привело к невозможности поглощения одной группой (или одной культурой) другой (*Варьяш, с. 299*).

К тому же для Средневековья, с его передвижением народов, образованием империй, возникновением государств на периферии античных цивилизаций, особенно была характерна тенденция этнической и культурной интеграции. В результате различных форм взаимодействия – войны, конфликты, переселения, завоевания, контакты, союзы, частые перемены политических границ – происходило дальнейшее оформление и развитие крупных историко-этнографических провинций, в пределах которых народы, этнически не обязательно родственные, приобретали многие сходные черты культуры (*Арутюнов, с. 87*). Именно периферийное положение обуславливало закономерности развития «пограничных» культур и их основную функцию – роль моста, соединяющего цивилизации, культуры, религии (*Багно, с. 8*).

---

<sup>48</sup> С точки зрения религиозных принципов мусульман, христиане и евреи относились к «людям Писания», а, с позиций юридических принципов, они становились «данниками» и, пользуясь особым покровительством мусульман, имели статус *зиммиев* («покровительствуемых») или «людей договора» (*Cruz Hernandez, с. 76*).

Остановимся вкратце на проблеме этнического смешения. Каково же было андалусское общество того времени? Какие народы и этносы участвовали в формировании андалусской «нации» и культуры<sup>49</sup>?

Андалусия была страной, в которой в разные периоды и при неодинаковых условиях среди массы испано-римского населения селились пришлые арабы и берберы. Завоёванная сначала марокканскими берберами, она вскоре приняла большое число чистокровных арабов (из разных племён) и вместе с ними ещё большее число африканцев, численно всегда превосходивших первых. Северная Африка сыграла значительную роль в заселении средневековой Андалусии.

Из потомков завоевателей образовалось ядро аристократии и городской буржуазии, которые получили значительное подкрепление в лице неомусульман (*мувалладов*), т. е. коренных жителей полуострова, постепенно обращённых в ислам и полностью арабизированных. Тем не менее, сохранялась и большая христианская испано-римская община мосарабов, которые говорили и на своем языке (*романсэ*), и по-арабски и усвоили многие арабские обычаи, а также существовала иудейская община из местных иберийских евреев.

Благодаря смешанным бракам связи между старыми и новыми мусульманами становились всё более тесными. Несомненно, что уже в период Кордовского халифата произошло значительное этническое смешение (по крайней мере, в городах) между чистокровными арабами, берберами и неомусульманами, так что арабы Испании имели в своих жилах немало иберийской крови. Известны смешанные браки и между представителями аристократии и правящей верхушки: так, например, у великого Абд ар-Рахмана III прабабушка была христианской принцессой доньей Иньигой, а ал-Мансор женился на дочери наваррского короля Санчо II (*Леви-Провансаль, с. 58*).

Вполне естественно, что и нравы Андалусии во многом отличались от стран мусульманского Востока. В районах со смешанным арабо-

---

<sup>49</sup> Мы остановимся только на самых больших этнических общинах, хотя их было намного больше. Так, Леви-Провансаль, отмечает значение выходцев из рабов-славян (их проживало в Кордове в X веке до 15 тысяч), которые образовали привилегированную касту, а затем создали независимые княжества в Дении, Валенсии и др. (*Леви-Провансаль, с. 62*).

испанским населением женщина пользовалась бóльшей свободой, чем в любой другой мусульманской стране; она никогда не была затворницей. Судя по дошедшим до нас рассказам, многие жительницы Кордовы не носили покрывала, заговаривали на улице с мужчинами (*Менендес Пидаль, с. 495*). Женщины могли посещать наравне с мужчинами школы и иные общественные места, свободно принимать гостей и посещать своих родственников (*Альтамира-и-Кревеа, с. 114*). Показательна правовая культура мусульманских женщин, предполагающая практические знания и навыки в ведении судебных дел. Они даже в рамках христианского социума могли защищать свои интересы, о чём красноречиво свидетельствует арагонский актовый материал XIV века (*И. Варьяш*).

Самым ярким выражением «смешанной» культуры, сочетающей в себе мусульманские и христианские традиции, стали праздники. В Андалусии, помимо традиционных мусульманских праздников, ещё в XII веке андалусские мусульмане отмечали христианский Новый год, а также Великий четверг на Страстной неделе. В первый день января (по юлианскому календарю), который они называли *яннаир*, андалусцы дарили друг другу подарки. В заджале № 41 Ибн Кузман пишет: «Когда придёт январь, я одену праздничные одежды; я всегда праздную январь»<sup>50</sup>. Во второй половине XIII века, подражая своим соседям-христианам, андалусцы начали праздновать Рождество. Кроме того, в Андалусии отмечались два праздника по юлианскому календарю. Они были известны под персидскими названиями: Навруз, иранский Новый год, и Махраджан, приходившийся на 24 июня (*Арве, с. 19*). В эти дни повсюду в Андалусии люди разных сословий веселились, устраивая всевозможные развлечения и забавы, и, безусловно, ни один праздник не обходился без музыки.

Этническое смешение привело к плодотворному результату: в интеллектуальной жизни это новое мусульманское население стало осознавать свою особую реальную самобытность, проявлявшуюся в повседневной жизни, манере одеваться и в их творчестве, несмотря на твёрдую приверженность исламу, его предписаниям и его религиозному идеалу. Показательна характеристика Х. Переса, данная им интеллектуалу-

---

<sup>50</sup> Цит. по: *Менендес Пидаль, с. 474*.

мувалладу: «Испанский мусульманин XI века предстаёт перед нами в своей поэзии как любопытное смешение древнего и современного, классического и романтического, чувственного и мистического, одним словом, языческого и христианского»<sup>51</sup>.

Постоянные контакты мусульман с испанцами заставляли завоевателей изучать романский язык (ар. *алхамí(я)* – букв. «язык варваров, иностранцев»)<sup>52</sup>, поэтому значительная часть мусульманского населения Андалусии была двуязычной. Это способствовало появлению «смешанных систем» (по определению Х. Риберы) и в поэзии, и музыке (далее подробно). В результате своего развития в ал-Андалус *альхамí* превратился к X веку в стандартизированный разговорный испано-арабский, «пограничный» язык (термин Ю. М. Лотмана) – реальное средство общения, возникающее, как правило, на пересечении «своего» и «чужого» языков, то есть сочетающее в данном случае особенности романской и арабской языковой и письменной практик. Подобное явление представляет собой неприменимую и характернейшую особенность любой «пограничной» культуры (Лотман 1996, с. 191). Добавим, что для арабоязычного мира наличие разговорного диалекта также закономерно.

Важнейшими каналами взаимодействия и переплетения различных традиций, питавших и обогащавших друг друга, были придворная среда и средневековый город, в котором скрещивались многочисленные музыкальные пласты. Обобщая историю развития музыкальных культур мира, А. Шилоа отмечает, что процессам изменения в большей степени были подвержены учёная, рафинированная музыка (классика) и музыка отдыха (популярная классика), и намного меньше религиозная и народная музыка (фольклор) (Shiloah 2001, с. 28)<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Цит. по: *Леви-Провансаль*, с. 71 – 72.

<sup>52</sup> В Андалусии на романском языке (производном от латино-иберийского наречия) говорили мосарабы и христиане, жившие под властью мусульман. Мусульмане Андалусии также пользовались романским языком и в повседневной жизни, и даже при дворе. Так, Абд ар-Рахман III, сын христианской пленницы, во время бесед с придворными легко переходил с арабского на романский (*Арье*, с. 16).

<sup>53</sup> Аналогичной точки зрения придерживается и А. Мерриам: «В музыкальной системе различные виды музыки в большей или меньшей степени чувствительны к изменению; так, предполагается, что меньшее изменение, чем в городской или развлекательной музыке, может быть ожидаемо в религиозной музыке» (*Merriam*, с. 217 – 218).

Но не будь соседства и острой конкуренции с христианской культурой северных испанских королевств, не было бы той действенности и духовной инициативности, характерной для испано-арабской культуры, что сильно отличало её от восточных соседей.

Андалусская культура, по мнению Э. Леви-Провансаль, была совершенно новым продуктом на Пиренеях. Отличительные черты её самобытности вытекали с полной закономерностью из рельефа местности, климата, длительного смещения и постепенного слияния различных элементов населения (*Леви-Провансаль, с. 53*). И, начиная с X века, полученный синтез проявился в музыкальной культуре мусульманской Испании, а с XV века – в Северной Африке. Андалусская музыка является проявлением особой трансформации традиции, перенесённой на новую почву, что было обусловлено межэтническим уровнем культурных контактов, их межцивилизационным характером и связано со сменой ведущей идеологии, в том числе типом конфессии.

Средневековая Андалусия даёт нам пример культурного взаимодействия в «ситуации интеграции», для которого характерно:

- актуализация культуры как компонента социального и духовного управления;
- идеологизация культуры;
- относительный плюрализм в области религии, обусловленный самой этнической структурой страны;
- интенсивность духовной жизни, следствием чего было существование множества различных религиозно-философских, литературных и музыкальных направлений;
- процессы бурного развития городов;
- оформление классического слоя в рамках придворной традиции, где предпочтение, как правило, оказывалось привозному, чужому;
- формирование базовых ведущих музыкальных жанров, имеющих универсальное значение в жизни общества;
- тенденция их распространения во всех социальных слоях;
- наибольшая степень трансформации музыкально-культурных традиций, что обуславливалось межэтническим уровнем культурных контактов, их межцивилизационным характером;
- рождение новых ярких «синтетических» явлений, обладающих огромной действенностью, стойкостью и популярностью.

Такие переломные эпохи, как правило, связанные с мощным столкновением и оплодотворением различных идеологий, религиозных систем и порождением нового мировоззрения, нового типа художественной коммуникации, способствовали зарождению, кристаллизации и последующему развитию ведущих жанров. Таковыми в андалусской музыкальной традиции являются мувашшах и заджалъ, которые сконцентрировали в себе все основные нормативы искусства данной эпохи. Эти жанры, по мнению А. Б. Куделина, являют собой пример вживания двух традиций друг в друга, скрещивания, гибридизации, органического соединения двух начал (Куделин 1974, с. 386). К подобным «синтетическим», качественно новым, явлениям относятся также стиль «мудехар»<sup>54</sup>, характерный для архитектуры и прикладного искусства, вобравший в себя мусульманское и христианское наследие.

Мы предлагаем схему процессов взаимодействия привнесённой культуры с местными традициями на примере Андалусии в виде четырёх стадий:

*Первая стадия* (VIII век) характеризуется игнорированием местного элемента. Как отмечает Э. Леви-Провансаль, арабы с Востока, переселившиеся в Испанию, долгое время сохраняли почти без изменений прадедовский образ жизни (Леви-Провансаль, с. 34).

На *второй стадии* (IX век) происходят процессы укоренения привнесённых музыкально-культурных традиций, что, с одной стороны, было связано с формированием социально-этнической группы, заинтересованной в распространении тех традиций, а с другой, с изменением, как правило, функционирования традиции на новой почве. На этой стадии андалусцы приспособливали арабскую культуру к своей физической, этнической и социальной среде<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Мудехар – стиль или направление в искусстве Испании XII – XIV веков, в котором тесно слились основы мавританского искусства с романскими, готическими, а позднее и ренессансными мотивами и элементами (*Традиционное искусство Востока*, с. 225 – 226).

<sup>55</sup> Было необходимо длительное приспособление к условиям жизни на Пиренейском полуострове, а также контакты с местным населением, чтобы первоначальная арабская традиция мало-помалу утратила свою силу. Речь идёт, скорее, о её приспособлении, при полном сохранении ведущего положения, к влияниям, которые не могли не оказывать на неё смешение рас, естественный ход жизни и исторические обстоятельства (Леви-Провансаль, с. 34).



Дальнейший процесс транскультурации (X – XII века) идёт по пути взаимодействия «привозных» музыкально-культурных традиций с местным материалом (*III стадия*). И здесь имеет место, как момент «насаждения», так и исходящая от местного населения инициатива к синтезу. Особая интенсивность трансформации привнесённой традиции была обусловлена межэтническим уровнем культурных контактов. Примечателен и тот факт, что первоначально новое качество не оценивается, а воспринимается как локальное явление. Для достойной оценки инновации нужен «обратный ход»<sup>56</sup> (*IV стадия*).

Причём, на всех стадиях процесса транскультурации важен как момент информационных связей, так и близости взаимодействующих культур.

Показательно, что все культуры, «встретившиеся» на юге Пиренейского полуострова, то есть участвовавшие в процессе взаимодействия, представляли собой «синтетические» образования. В «андалусском синтезе» средневекового периода можно выделить следующие составляющие:

– арабские музыкально-культурные традиции, вобравшие в себя эллинистические, римско-христианские, персидские и др. влияния;

– иберийские музыкально-культурные традиции, с одной стороны, романизированные, с другой, – ориентализированные (византийские, сирийские и др. влияния);

– еврейские музыкально-культурные традиции – ещё в древний период воспринявшие многие инокультурные влияния: ханаанейские, греческие (эллинистические), сирийские и др.

Кроме того, вырисовывается своеобразная иерархия уровней синтеза, где каждая из вышеперечисленных синтетических составляющих андалусской культуры является как бы первым уровнем синтеза. А второй уровень будет представлен уже теми новыми образованиями, которые появились в Андалусии в результате взаимодействия первых:

---

<sup>56</sup> Примером могут служить заджали Ибн Кузмана, которые при его жизни получили большую популярность на Востоке, чем на Западе мусульманского мира.

– арабо-испанский синтез (песенная строфическая поэзия; техника игры на струнно-щипковых и струнно-смычковых инструментах; андалусская нуба);

– арабо-еврейский синтез, связанный с арабо-испанскими музыкальными традициями (сефардский синагогальный ритуал);

За пределами Пиренейского полуострова получил развитие новый синтез (третий уровень):

– магрибский синтез (классическая традиция нубы);

– испано-еврейский синтез (сефардский романсеро, еврейская нуба трик);

Таким образом, мы имеем синтетичность высшего порядка (или двойного уровня). Синтетический характер андалусской культуры, основанный на полиэтничности, поликонфессиональности, на сочетании различных экологических типов, заключал в себе реальные предпосылки для синтезирования с другими культурами, естественного сочетания с другими традициями. Выполняя роль своеобразного посредника, андалусская музыка явилась одной из важнейших в формировании общеиберийских музыкально-культурных традиций.

Отсюда – открытый характер иберийской культуры, естественность, которая типична для её взаимодействия с другими цивилизациями. Вероятно, поэтому на протяжении всего периода исторического развития в сферу её влияния попали чуть ли не все регионы мира: в период средневековья Ближний и Средний Восток, Западная Европа; в XV – XVIII веках – страны Южной Америки, Карибского бассейна, острова в Атлантике, Филиппины, мусульманские страны Средиземноморья, Ближнего Востока.

Показательно, что в самой Испании арабо-испанская песня, «переинтонированная» цыганами, соединившись с их пластической культурой, дала рождение такому популярному явлению как фламенко. «Так сошлись цыганские и андалузские дороги, своя беда с чужой, а цыганский артистизм – с андалузской песенной культурой, проникнутой одиночеством и самозабвенной восточной тоской»<sup>57</sup>. И почти невозможно понять магне-

---

<sup>57</sup> Цит. по: *Гелескул А.* Андалусский алтарь // Лорка Ф. Г. Цыганское романсеро. М., 1996. С. 8.

тизм этой традиции, насквозь пропитанной Востоком<sup>58</sup>, которая на протяжении XVIII – XIX веков будоражила воображение и испанцев, и европейцев. И продолжает будоражить, хотя, может быть, не в той степени, как раньше. Более того, образ фламенко (как визуально-пластический, так и музыкальный) стал своеобразным имиджем всей Испании. Для большинства иностранцев классический образ Испании ассоциируется именно с Андалусией и с песней-танцем фламенко.

Однако вернёмся к главным достижениям арабо-испанского синтеза: прежде всего, это рождение арабской строфической песенной поэзии (мувашшах и заджаль) и первый опыт создания циклической музыкальной формы на мусульманском Востоке – нубы. Все эти новые явления возникли на стыке городской и классической традиций, а их окончательное оформление, безусловно, происходило в русле придворной элитарной арабо-испанской культуры, сконцентрировавшей в себе интеллектуальные, научные и художественные устремления средневекового мусульманского Востока. Основные этапы её развития рассмотрим в следующем разделе книги.

## **I.2. Исторический обзор арабо-испанской музыкальной культуры**

Затухающий факел арабского искусства был подхвачен на Западе, в Андалусии, которая высоко вознесла этот факел и держала его в течение пяти веков, до конца арабского владычества в Испании.

*А. Шоттен*

Арабо-испанские (андалусские) музыкально-культурные традиции сложились к IX – X векам в результате взаимодействия арабо-берберских и локальных стилей юга Пиренейского полуострова. Арабизированная Испания является ярким примером того, как, по выражению Э. Грюнебаума, «ислам, накладываясь на субстрат той или иной местной традиции, выражал себя через неё» (*Грюнебаум 1981, с. 28*). Другими словами она является примером восприимчивости арабов к достижениям по-

---

<sup>58</sup> Подробно см.: *Сергеева 2005*.

корённых народов. Арабо-испанская культура – сложное явление, переживавшее различные фазы своего развития, иногда существовавшее в параллельных, на первый взгляд, противоречивых формах.

По мнению тунисского исследователя М. Гетты, арабо-андалусская музыка за время господства арабов на Пиренеях в течение восьми столетий прошла три стадии в своём развитии (*Guettat 1980, с. 95*).

- Первая – со времени правления омейядского эмира Абд ар-Рахмана I (755 – 788), когда начинается самостоятельная история Андалусии, уже не подчинённой восточному халифату, до правления ал-Хакама I (796 – 822), включительно.

- На второй стадии, по времени совпавшей с правлением Абд ар-Рахмана II (822 – 852), был дан большой импульс к развитию музыкального искусства.

- Начало третьей стадии было связано по времени с падением династии Омейядов (1027 год), разделившим страну на многочисленные мелкие самостоятельные эмираты (*тайф*), среди которых наиболее известные были в Севилье и Гранаде.

В связи с особым значением периода Кордовского халифата в формировании андалусской классической музыкальной традиции, мы даём хронологическую таблицу правления Омейядов Андалусии.

Таблица 1  
(*Альтамира-и-Кревеа, с. 598*)

Кордовские эмиры	Кордовские халифы
Абд ар-Рахман I (756 – 788)	Абд ар-Рахман III (912 – 961) – халиф с 929 г. ал-Хакам II (961 – 976)} правление Хишам II (976 – 1013)} ал-Мансора Непрерывные смуты и борьба различных претендентов на престол (1013 – 1031) Хишам III (1027 – 1031) – последний халиф династии Омейядов Распад халифата (1031)
Хишам I (788 – 795)	
Ал-Хакам I (795 – 822)	
Абд ар-Рахман II (822 – 852)	
Мухаммад I (852 – 886)	
Мунзин (886 – 888)	
Абдаллах (888 – 912)	

М. Кортес предлагает другую периодизацию музыкальной культуры ал-Андалус, выделяя три важнейшие стадии, отражающие кардинальные изменения в области музыки:

- период Кордовского халифата<sup>59</sup> (VIII – нач. XI века);
- период *тайф* (XI век);
- период Гранадского эмирата (XIII – XV века)

Однако для истории музыки более приемлема 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);

Испано-мусульманская цивилизация даёт уникальный пример совершенного культурного синтеза с плодотворными результатами. По характеристике М. Гетты, традиции мусульманской и христианской Испании, Восток и Запад, всё смешалось и переплавилось в «андалусском тигле». На протяжении более чем шести с половиной столетий три культуры – мусульманская, христианская, иудейская – сосуществовали и развивались «под покровительством толерантности и гармонии» (*Guettat 1980, с. 7*). Музыкальное искусство является истинным детищем этого достижения.

Однако по поводу существовавшей в Андалусии культуре толерантности имеются различные мнения. Так, например, Д. Рейнолдс утверждает, что толерантность очень сильно зависела от конкретного места, времени, правителя, и трудно говорить о культуре толерантности в течение шести с половиной веков (*Reynolds 2004-05*). Действительно, контакты мусульман и христиан принимали все возможные формы. И, как отмечает О. И. Варьяш, процесс взаимодействия трёх культур, равно как и трёх групп населения, не был ни гармоничным, ни конфликтным (*Варьяш, с. 296*).

---

<sup>59</sup> Этот период общепринято называть периодом Кордовского халифата, хотя до 929 года государство ал-Андалус имело статус эмирата.

В свою очередь, французский историк П. Гишар подчёркивает, что отношения между исламом, христианством и иудаизмом строились не на равноправной основе, и во всём чувствовалась рука правившей династии. Он считает, что блестящая цивилизация, возникшая в этот период в мусульманской Испании и получившая дальнейшее развитие, отчасти была результатом *спонтанного контакта* (курсив мой. – Т. С.) между культурами и традициями трёх монотеистических религий, сосуществовавших тогда в Иберии. Но Андалусия, по его мнению, давала поразительные по оригинальности результаты, так как «разнокультурные» элементы развивались совершенно в ином, чем на Востоке, контексте (*Гишар, с. 30 – 31*).

Тем не менее, согласно историческим источникам, именно в Кордове во времена Абд ар-Рахмана I (годы правления: 756 – 788), Абд ар-Рахмана II (годы правления: 822 – 852) сложилась уникальная общественная ситуация, которая дала возможность совместного проживания разных народов на основе религиозных и юридических принципов толерантности<sup>60</sup>.

Поэтому ярчайшей страницей в истории арабской Испании является легендарный период Кордовского халифата – «период трёх культур», «золотой век» ал-Андалус – ставший периодом великих нововведений, особенно в поэзии и музыке. Часто этому периоду приписывают все достижения андалусской цивилизации, что хронологически неверно. По мнению П. Гишара, самые выдающиеся из них несут на себе отпечаток сравнительно короткой эпохи халифата, длившейся примерно одно столетие (*Гишар, с. 28*).

На протяжении трехсот лет после арабского завоевания Пиренеев в 711 году столицей Андалусии и крупнейшим центром культуры и искусства, как средневековой Европы, так и мусульманского Востока, равным по значению Багдаду и Каиру, становится Кордова, которую называли «украшением мира»<sup>61</sup>, «второй Багдад» (Ибн Хаукаль), «обитель науки».

---

<sup>60</sup> Исторический опыт Андалусии как толерантного общества (IX – X веков), а также история морисков, период противостояния Ислама и Христианства в XVI веке, когда проявилась противоположная толерантности идея культурного подчинения официальному стереотипу, – и то, и другое проецируются на современный мир XXI века (*Reynolds 2004 – 05*). В настоящее время существуют два противоположных взгляда на возможность мирного сосуществования различных народов на территории единого государства. Одни – за культурный плюрализм на основе толерантности, другие отрицают такую возможность.

<sup>61</sup> Так называла омейядскую столицу немецкая поэтесса Хрозви́фа, писавшая стихи в середине X века (*Леви-Провансаль, с. 60*).

Это был большой город, где бурно развивалась политическая жизнь и торговля, и к X веку проживало не менее 100 тысяч человек (по некоторым данным 250 тыс.) (*Гарсия Гомес, с. 34*). Кордова славилась своим университетом и большой мечетью, которая до сих пор почитается как одна из самых старых и прекрасных в исламском мире, являясь истинным воплощением испано-мавританского искусства с явным влиянием месопотамского стиля, несмотря на все поздние трансформации (рис. 1).

В Кордове родились знаменитые литераторы и философы — Ибн Туфайль (ум. 1136), Ибн Рушд (Аверроэс) (ум. 1198), Моше бен Маймон (Маймонид) (ум. 1204) и два величайших поэта Андалусии — Ибн Хазм (ум. 1063) и Ибн Кузман (ум. 1160). Все они, за исключением первого, были в той или иной мере причастны и к развитию музыкальной культуры.

У истоков кордовского эмирата стоит Абд ар-Рахман I (756 – 788), по прозвищу Пришелец, внук халифа Хишама, единственный из династии Омейядов, кто спасся от расправы Аббасидов и бежал из Дамаска в Северную Африку, поскольку его мать происходила из марокканского племени (*Аль-Андалус 1992, с. 24*). По словам Х. Фармера, именно этот правитель заложил основания будущего величия ал-Андалус (*Farmer 1967, с. 98*). Он был не только выдающимся правителем, государственным деятелем, но и поэтом, который, посадив в Кордове пальму, воспел её:

«О, пальма, ты, как и я, – чужестранка на Западе, далеко от своего корня...»

или другое:

«Я Западу тело доверил, Востоку оставил я сердце и всё, что для сердца священно...»<sup>62</sup>

Будучи сирийцем, Абд ар-Рахман I во всём следовал сирийским традициям Омейядов, включая административную систему, придворный этикет, литературу, музыку и мн. др. Он сделал Кордову столицей и приложил все усилия, чтобы придать ей вид метрополии, из которой был изгнан. В северо-западной части Кордовы по его велению был возведён дворец ар-Русафа, названный так в память знаменитой халифской резиденции под Дамаском.

---

<sup>62</sup> Цит. по: *Крачковский 1940, с. 86*.

Абд ар-Рахман I проявил себя выдающимся государственным деятелем, и величайшим его достижением было установление и поддержание мира в стране. Сегодня мы считаем его основателем династии, которая существовала вдвое дольше её сирийских предков и не уступала другим замечательным династиям в Европе того времени. Так начался неминуемый распад единого мусульманского государства и особый путь мусульманского искусства в Испании, где сирийско-византийские традиции встретились с обычаями и вкусами варварской Европы. В результате возникло искусство утончённое и изящное, имеющее собой набор отличительных черт, но при всей особенności находящееся в единой струе искусства ислама (*Пиотровский, с. 13*).

Первые историки эпохи халифата и последующего периода правителей тайф, среди которых кордовские хронисты ар-Рази (X век) и Ибн Хайян (ум. 1076), историк и поэт Ибн Абд ар-Раббихи (860 – 940), философ, учёный и поэт Ибн Хазм (994 – 1063) оставили в своих сочинениях сведения, помогающие представить, какой была музыка той далёкой эпохи, звучавшая во дворцах.

В ранний период Кордовского халифата первые эмиры испытывали некоторое отторжение по отношению к музыке, и она была лишь слабым отголоском той, что процветала на востоке Арабского халифата.

«К тому времени, когда арабы пришли на полуостров, их школа пения в Мекке и Медине ещё не сформировалась<sup>63</sup>; следовательно, они не могли привезти музыкальное искусство, которым не обладали. Но они принесли в своей крови и религии одинаковые общественные предубеждения, которых придерживались их братья с Востока, направленные против музыкантов, и религиозный закон, который должны были навязать местным испанцам. Этот закон дискредитировал музыканта, рассматривая это занятие как безнравственное и позорное, подходящее исключительно для рабов и бесчестных людей. Согласно их законодательным учениям, невозможно было принять в суде свидетельства певца, певицы или плакальщицы, которые публично признавались в своем статусе. Книги, в которых речь шла о пении или lamentациях (плачах) не могли быть законно проданными. Малик<sup>64</sup>, чьи юридические доктрины создали

---

<sup>63</sup> Это утверждение Риберы спорно. Скорее, можно согласиться с А. Шоттенем, который, в противоположность Х. Рибере, первый период расцвета музыки на мусульманском Востоке ограничивает VII и IX веками (от установления халифата в Дамаске до расцвета династии Аббасидов) (*Шоттен, с. 32*).

<sup>64</sup> Малик – Малик ибн Анаса из Медины – основатель одного из четырёх главных толков (мазхабов) суннитского права – маликизма. Его ригоризм пришёлся в VIII – IX веках по вкусу мусульманам Андалусии, а затем занял ведущие позиции в Магрибе в XIV веке (*Торваль, с. 132*). Э. Леви-Провансаль охарактеризовал маликизм как самое строгое правоверие (*Леви-Провансаль, с. 18*).



законодательные нормы в Испании, осуждает пение и считает недействительной покупку рабыни, если в документе указывалось, что её социальный статус – певица. В соответствии с этим законодательством, в правовых книгах испанских мусульман запрещалось сдавать в наём дом, если он предназначался для того, чтобы там играли на флейтах, тамбурах и бандолах»<sup>65</sup>.

Этот фрагмент из книги Х. Риберы, основанный на юридических источниках, подтверждает неоднозначное отношение к музыке, которое бытовало на мусульманском Востоке и, в частности, в ал-Андалус. С одной стороны, халифы, наместники правоверных, в основном, были восторженными сторонниками музыкального искусства, всячески поддерживали его, вводя в повседневную жизнь двора как образец вдохновения для высшей страты общества. С другой стороны, – существовало негативное отношение к нему со стороны религиозных авторитетов, не одобрявших музыкальное искусство, используемое для времяпрепровождения, развлечения и чувственного удовольствия. Это неодобрение снижало престиж музыки и музыкантов.

Ранняя история Омейядов Кордовы подтверждает существование непримиримой борьбы между теологами и интеллектуалами вокруг музыки. Сильным влиянием теологов маликитской школы на придворную жизнь характеризовался период правления Хишама I (788 – 796), который был крайне набожным, что, тем не менее, не мешало ему окружать себя учёными, поэтами и мудрецами. Однако, учитывая отсутствие упоминаний хронистов о музыкантах этого периода, естественно предположить, что музыка не попала под его официальное покровительство.

Началом расцвета в Андалусии искусства и особенно музыки по праву считается время правления ал-Хакама I (795 – 822) и его наследника Абд ар-Рахмана II (822 – 847). Этот довольно длинный период относительного мира соответствовал подлинному обновлению, возникновению и достоинству которого аббасидский Восток способствовал ничуть не в меньшей степени, чем сирийская традиция. Тогда сильное влияние на придворную музыкальную традицию оказывали восточные классические школы Мекки, Медины и Багдада.

Ал-Хакам I отказался от подчинения религиозным авторитетам, про-являя себя, по словам Х. Фармера, как «истинный сын Дома Омейядов».

---

<sup>65</sup> Цит. по: *Ribera y Tarrago 1985, с. 99–100* (пер. с исп. – Т. С.).

«Он был весёлым, общительным, получая удовольствия от жизни как таковой без какой-либо тени аскетизма. Такой характер был совершенно неприемлемым для фанатичных приверженцев теологии»<sup>66</sup>, которые вели неустанную борьбу, направленную против музыки. Однако ал-Хакам, будучи щедрым покровителем литературы, искусств, науки, придал и музыке статус высокого искусства.

В период правления Абд ар-Рахмана II (822 – 852) религиозная оппозиция вновь набирает силу, поскольку новый правитель не смог противостоять ей, подобно своему отцу. Однако она не смогла повлиять на интеллектуальную и артистическую жизнь двора, которая в этот период достигает своего апогея.

В хронике Ибн Хайяна *Ал-муктабис* («Поучительная книга») Абд ар-Рахман II предстаёт в образе мецената, любителя литературы и искусства. С этим правителем связано регулярное проведение придворных литературных и музыкальных собраний, которые до того времени были редки в Кордове. Наряду с реорганизацией государства по аббасидскому образцу (администрация, монетный двор, введение официальной печати и мн. др.) его заслугой является развитие и культивирование при дворе музыкальных традиций восточных школ. Притом, что его отношение к музыке и музыкантам было исключительно благосклонным.

В это время большое влияние на вкусы и образ жизни двора имели три певицы – Фазль, Алам и Калам, музыкальное формирование которых проходило в большой школе Медины. Этот город, несмотря на политический упадок, оставался метрополией, известной утончённостью и изысканностью своей аристократии, влиявшей на арабскую культуру в целом. При Абд ар-Рахмане II во дворце был построен специальный флигель под названием *Дār ал-Мадиниййāt* («Дом мединянок»), где жили эти певицы. Согласно Ибн Хайяну, особое признание и восхищение «восточным» пением в Кордове приводило к тому, что правители направляли на Восток своих мусульманских и христианских рабынь-певиц для обучения знаменитому «мединскому пению» (*ал-гинā ал-маданī*) (*Cortes García 2001 б, с. 27*). Таким образом, происходил взаимообмен певцами и певицами между Востоком и Андалусией (об институте *кийан* см. *раздел II. 4*), и тем самым закладывались основы музыкальной классики, следовавшей

---

<sup>66</sup> Цит. по: *Farmer 1967, с. 98*.

во всём восточной традиции, которая сохранялась в течение первых веков Кордовского эмирата, а впоследствии халифата (VIII – X веков).

Однако популярность этих певиц померкла, и их песни позабылись, отмечает М. Гетта, когда в Кордову прибыл великий музыкант, прямой последователь великих классиков – Абу-л-Хасан ибн Нафи (789 – 857), известный в истории под своим артистическим именем – Зирьяб («чёрный дрозд») (подробно см. *раздел II.3*). Его приезд в Кордову, а вместе с ним и целой плеяды певцов, музыкантов, которые привезли свои песни и инструменты, означает решительный поворот в развитии музыкального искусства Андалусии.

Как отмечает Х. Рибера, в период халифата при дворе культивировалась исключительно восточно-арабская музыка. И эта традиция поддерживалась усилиями музыкантов (певцов и инструменталистов),

«которые не были арабами по крови, а были рабами, вольноотпущенниками или иностранцами, которые обучались музыке в восточных школах. Первоначально своих непосредственных представителей имела здесь мединская школа, и, наконец, стала доминирующей на полуострове классическая школа Маусили, через исключительного артиста, непосредственного ученика<sup>67</sup> Исхака Маусили»<sup>68</sup>.

В Кордове с IX века, согласно документам, приведённым ал-Маккари, появляются первые учителя музыки, без сомнения, как результат «музыкального возрождения». Среди них, прежде всего, упомянем разносторонне одарённого кордовца Абу Фирнаса (ум. 888), превосходного музыканта (практика и теоретика), кто включил вслед за ал-Кинди музыку в квадравиум и ввёл науку о классической метрике – *аруд* в ал-Андалус. Его деятельность впоследствии продолжили Ибн Фатхун (XI век), автор трактата по музыке (не сохранился), Ибн Абд ар-Раббихи, Ибн Баджжа и др. (*Cortes García 1990, с. 307*).

С Кордовой связаны и первые школы музыки, созданные Зирьябом, которые так же, как институт *кийан*, способствовали широкому распространению арабской музыкальной традиции на Пиренеях. Именно эти школы некоторые исследователи (Х. Фармер, Э. Леви-Провансаль, М. Кортес, М. Гетта и др.) называют первыми консерваториями. Вероятно,

---

<sup>67</sup> Здесь имеется в виду великий Зирьяб, ученик прославленного Исхака Маусили (767 – 850). Оба принадлежали к багдадской школе.

<sup>68</sup> Цит. по: *Ribera y Tarrago 1985, с. 110*.

система Зирьяба представляла собой прообраз «узкоспециализированного института музыкального образования» (по определению В. Дулат-Алеева). Можно предположить, что она отличалась от модели «мастер – ученик», основанной на принципе передачи традиции во всей её совокупности, в её «синкретическом» облике, когда учитель готовит ученика как свою замену в системе, то есть передаёт не только специальные навыки, но и определённое «пространство функционирования» (Дулат-Алеев, с. 112).

Во время правления Абдаллаха в столице были запрещены все развлечения и музыка, и его преемники (первый халиф Кордовы Абд ар-Рахмана III и ал-Хакам II) считали своим долгом сохранять эти суровые традиции, что, прежде всего, проявилось в отказе содержать при дворе певиц.

Однако с именем Абд ар-Рахмана III (годы правления: 912 – 961) связана огромная загородная резиденция Мадина аз-Захра, на самом деле, целый город, «версаль андалусских халифов», построенный им в пяти километрах к северо-западу от Кордовы. Дворцовый ансамбль площадью около 100 га, на которой проживало несколько десятков тысяч человек, был центром культурной жизни правителя и его приближенных (Гишар, с. 29). Арабские и иноземные географы и историки, так же как и поэты воспевали его, восхищаясь великолепием созданного ансамбля (например, географ Ибн Хаукаль). Его планировка и орнаментация здания были выполнены в восточном стиле, даже керамика, её техника, стиль и краски, подчеркивали её месопотамское происхождение.

Испанские археологи и архитекторы проделали большую работу по восстановлению из руин так называемого «богатого салона» – пышно украшенного здания, окна которого выходили на обширную эспланаду с огромным бассейном посередине<sup>69</sup>. Из письменных источников известно, что здание служило для официальных приёмов, в том числе и официальных маджлисов (рис. 2).

Время правления Абд ар-Рахмана III ознаменовалось замечательным расцветом во всех областях знаний, политической устойчивостью и внутренним миром, а также началом самостоятельного развития испано-арабской

---

<sup>69</sup> Абу-л-Махасин упоминает пруд из ртути вблизи увеселительного замка Захры (Меу, с. 302). Пруды из ртути – причудливая затея, которая быстро передавалась от одного восточного двора к другому. В Мединат аз-Захре, желая удивить гостей, по приказу халифа ртуть приводилась в движение, что придавало залу, как бы заполненному её блеском и отражением, впечатление подвижности (Кантерева 2007, с. 49).

культуры, до того находившейся под очень сильным влиянием Востока. «Андалусия, став халифской державой, замкнулась в себе и, уже не ограничиваясь заимствованиями, начала распространять за своими пределами чарующее обаяние» (*Леви-Провансаль*, с. 43). Укрепление мусульманской Испании как прочной монархии способствовало «новым возможностям для политических союзов и торговых обменов, а также для обмена мыслями и для взаимного влияния культур» (*Леви-Провансаль*, с. 19).

Абд ар-Рахман III, будучи сыном христианской пленницы, проявлял исключительную толерантность и широту взглядов. Его преемник ал-Хакам II (961 – 976) отличался также своей либеральностью, терпимостью и покровительством науке. Будучи страстным библиофилом, этот правитель, согласно ал-Мусаббихи, имел на всём Востоке своих агентов, которые скупали для него первые списки (*Мец*, с. 145). Он мог заплатить целое состояние за интересовавшую его книгу. Вот почему первая копия *Kitāb al-Aḡanī* («Книга песен») Абу-л-Фараджа Ал-Исфахани, освещающая широкую картину общественной и культурной жизни в первые века ислама, стала известна в Кордове раньше, чем на Востоке (*Аль-Андалус 1992*, с. 39). Дворцовая библиотека при его правлении насчитывала несколько сот тысяч томов (в разных источниках их количество варьируется: от 120 тыс. – у Макриси, 400 тыс. – у ал-Маккари, до 600 тыс. – у Кассири) (*Мец*, с. 146; *Farmer 1967*, с. 185). Позднее, в XII веке, прославленный учёный Ибн Рушд (Аверроэс) писал: «В Кордове больше книг, чем в каком-либо другом городе мира»<sup>70</sup>.

Культурному расцвету способствовал и тот факт, что в период раннего Средневековья в Европе только учёные ал-Андалус имели доступ ко всем научным трудам независимо от того, на каком языке они были написаны – арабском, древнееврейском, греческом или латинском. Это было связано со специфической языковой ситуацией, сложившейся в ал-Андалус. В мусульманской Испании пользовались четырьмя языками: латинским (в среде мосарабского духовенства и учёных), арабским литературным (государственный язык, пользующийся всеми правами в письменности, а следовательно, и в литературе, администрации и школе), арабским разговорным и романским диалектом (*Крачковский 1940*, с. 108).

Высокий уровень музыкальной культуры ал-Андалус подтверждается наличием большого количества трактатов, посвящённых теории музы-

---

<sup>70</sup> Это высказывание приведено ал-Маккари в *Нафх ат-Тиб*. Цит. по: *Аль-Андалус 1992*, с. 30.

ки. Появлению их во многом способствовали, с одной стороны, знакомство андалусцев с великими трудами в этой области, написанными учёными мусульманского Востока, с другой – обмен знаниями между Востоком и Западом через музыкантов, школы и учеников. Согласно Саиду ибн Ахмаду (ум. 1069) в начале X века «светоч науки заблестел в ал-Андалус ярче, чем когда-либо»<sup>71</sup>.

Наряду с трудами греческих учёных особо изучались восточные трактаты. Согласно упоминанию ал-Маккари в *Нафх ат-тиб* («Аромат нежной андалусийской ветви»), *Рисала* «Братьев чистоты» привёз в ал-Андалус Абу-л-Хакам Умар ал-Кармони (*Cortes García 1990, с. 306*). Дальнейшее распространение этой энциклопедии осуществлялось благодаря известному андалусскому астроному и математику Масламе ал-Маджрити (ум. 1007), чьи труды были переведены на латинский язык (*Guettat 1999, с. 20*). «Большая книга о мусики» ал-Фараби была одним из великих трактатов, переведённых в Школе переводчиков в Толедо<sup>72</sup> в XII веке.

В период с X по XV века в мусульманской Испании были созданы многочисленные трактаты андалусских авторов, посвящённые теории музыки, к сожалению, бóльшая часть из них не сохранилась. К таким трактатам относятся: *Китāб фй-л-мусйкā* («Книга о мусики») ал-Хамара из Сарагосы (X век), *Рисāла фй-л-мусйкā* («Послание о мусики») ал-Маджрити (XI век), *Китāб ал-Агāнй ал-Андалусййа* («Книга песен Андалусии») Яхьи ибн ал-Худи ал-Мурси (XII век), *Китāб ас-самā' ва ах-кāmуху* («Книга о правилах слушания») ал-Ишбили (XIII век) и др. Согласно Ибн Бассаму, поэт из Альмерии Абу Абдаллах ибн ал-Хаддад является автором нескольких трактатов, посвящённых ритму, вернее, взаимосвязи поэтического метра и музыкального ритма (*Cortes García 1990, с. 306*).

О больших «концертах», устраиваемых в Кордове, упоминает Ибн Хазм в «Ожерелье голубки». Их возродил ал-Мансор<sup>73</sup> (ум. 1002), знаменитый Алманзор исторических хроник и христианских песен, министр (*хаджиб*), а на самом деле реальный правитель при ал-Хакаме II

---

<sup>71</sup> Цит. по: *Farmer 1967, с. 185*.

<sup>72</sup> Однако это имело бóльшее значение для христианской Испании и Европы, чем для Андалусии.

<sup>73</sup> Ал-Мансор – Ибн Абу Амир (ум. 1002) по прозвищу ал-Мансур (от араб. «ал-мансур-биллях» – букв. «победитель божьей милостью») – крупнейший политик Кордовского халифата, первый министр (*хаджиб*) при Хишаме II, от имени которого, по причине его малолетства, правил самостоятельно (*Альтамира-и-Кревеа, с. 95*).

и Хишаме II. В андалусских и магрибских письменных источниках особо подчёркивается монополия Кордовы в торговле рабынями-певицами (*кийан*), что способствовало развитию арабской музыки во всех слоях общества.

К X веку Андалусия представляет собой не только новое независимое государство, но и новую культурную общность, проявлявшуюся в различных сферах культуры: языке, литературе, искусстве. Здесь, как отмечает испанский писатель Висенте Бланко Ибаньес, «сформировалось новое общество, пустившее глубокие корни во всех направлениях. Здесь дорожили принципом свободы вероисповедания – краеугольным камнем подлинного величия нации...»<sup>74</sup>.

Искусство, литература и наука этого периода достигли такого блеска, что, его свет отражался во всех частях не только мусульманского мира, но и Западной Европы (*Farmer 1967, с. 185*). Ал-Маккари приводит высказывание Ибн ал-Хиджари (ум. 1194) об особой роли Кордовского халифата в развитии цивилизации: «жаждущие знаний с разных частей мира толпились, ... чтобы изучать науки, для которых Кордова была наиболее благородным хранилищем, а также получать знания из уст многочисленных учёных и улемов»<sup>75</sup>.

Таким образом, в период халифата был заложен основательный фундамент, на базе которого получили развитие те процессы в музыке и поэзии, которые привели их к бурному расцвету и рождению новых явлений: «смешанной поэтической системы» (Х. Рибера) и ее основного жанра мувашшаха, ставшего музыкально-поэтическим символом Андалусии. Оригинальность, яркость, неожиданность и изящество андалусских традиций имели огромное влияние на всё, куда впоследствии они проникали.

Другим важнейшим периодом в развитии музыкальной культуры Андалусии является XI век, когда халифат распался на отдельные маленькие княжества-государства, каждое из которых имело своего правителя и свои законы. Вот они: в Малаге (Хаммудида, 1016 – 1057), Альхесирас (Хаммудида, 1039 – 1058), Севилье (‘Аббāиды, 1023 – 1091), Гранаде (Зайриды, 1012 – 1090), Кордове (Джавариды, 1031 – 1068), Толедо (Ди-н-Нуниды, 1035 – 1085), Валенсии (‘Амириды, 1021 – 1085), Сарагосе (Туджибиды, 1019; Худиды, 1031 – 1085), Дении (Муджāхиды, 1017 – 1075) и др. (см. карту 2).

---

<sup>74</sup> Цит. по: *Аль-Андалус 1992, с. 23*.

<sup>75</sup> Цит. по: *Farmer 1967, с. 185*.





Децентрализация Андалусии в XI веке способствовала укоренению суфизма как теософско-философского учения на мусульманском Западе. До XI века там были известны лишь благочестивые аскеты-мистики, совершенно чуждые философским интересам, однако, пользовавшиеся большим уважением во всех слоях общества, даже у образованных факихов. В начале XII века в Альмерии вокруг известного суфийского шейха Абу-л-Аббаса ибн ал-Ариффа (1088 – 1141) возникла школа суфиев – последователей Абу Хамида ал-Газали (ум. 1111). Вскоре суфизм этого толка распространился по всей Андалусии и Магрибу, центрами его стали Севилья и Кордова (*Фильштинский, с. 347*). Западный суфизм подготовил почву для появления величайшего мыслителя-мистика Ибн ал-‘Араби (1165 – 1240), родившегося в Андалусии (в Мурсии). В дальнейшем мы рассмотрим, как идеи мистического ислама влияли на развитие собственно музыкальной традиции (см.: *раздел III.3*).

В период тайф культурный центр перемещается в Севилью, с которой связано интенсивное развитие музыки и поэзии при дворе эмира-поэта ал-Мутамида (1068 – 1091), великодушного правителя и мецената, а также хорошего певца и исполнителя на уде. Его сыновьям передалась любовь отца к музыке. Так, ар-Рашид пел и не только сам играл на уде, но и руководил собственной ситарой<sup>76</sup>. Кроме того, он изучал математические основы музыки (*Ribera у Tarrago 1985, с. 115*).

Песни придворного поэта Абд ал-Джаббара ибн Хамдиса, мусульманина из Сицилии, были в моде среди севильских музыкантов. В окружении ал-Мутамида вращалась целая плеяда первоклассных поэтов, таких, как Ибн Зайдун (1003 – 1071), Ибн ал-Лаббана (ум. 1113) из Дении, Ибн ‘Аммар (уб. 1086). Согласно ал-Маккари, Севилья на протяжении долгого времени славилась как центр искусства и науки<sup>77</sup>.

Параллельно расцвет придворного искусства наблюдается в резиденциях мусульманских правителей Толедо, Бадахоса, Валенсии, Дении, Альмерии,

---

<sup>76</sup> *Ситара* – от арабск. «занавес» – в ранний период Аббасидов этим термином стали обозначать ансамбль, состоящий из инструменталистов и вокалистов, первоначально находившихся за занавесом.

<sup>77</sup> Согласно ал-Маккари, в Севилье находился центр науки и при готах (*Farmer 1967, с. 187*).

Гранады. Правитель Альмерии ал-Мутасим (ум. 1090), подобно Аббадидам в Севилье, был поэтом и музыкантом (*The Garland Encyclopedia*, с. 443).

Как это часто бывает в истории, расцвет искусств, и в частности музыки, происходил на фоне нестабильного политического положения. Во время этого периода «распада и противоречий» духовная жизнь и деятельность, вопреки сложной обстановке, процветала. Блестящую характеристику этому периоду даёт И. Ю. Крачковский: «Багдад отражается в микроскопических "багдадах". Наступает эпоха празднеств и преступлений, страстей и капризов, кинжала и яда: великая эпоха для поэзии и музыки, развитие которых в XI веке достигает в Испании своего апогея. Меняется и внешнее положение. Оживает христианская Испания и протягивает руку Северу – это эпоха Сида. На другом, африканском, берегу моря, в пустыне, организуются берберы и создают новое государство» (*Крачковский 1940*, с. 82).

Эти 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.

Каждый правитель княжества имел свою «специализацию»: Мутавваки из Бадахоса: предпочитал учёность; Ибн Ди-н-Нун из Толедо – роскошь, Ибн Разин – музыку; Муктадир из Сарагосы – науки; Ибн Тахир из Мурсии – изысканность рифмованной прозы; но во всех дворцах, в первую очередь, культивировалась поэзия и музыка, особенно, в Севилье у Аббадидов (*Enciclopedia de Andalucía*, с. 18). Важнейшие удельные столицы заслонили своей художественной и литературной деятельностью почти окончательный упадок Кордовы.

«Свобода мысли и выражения, интеллектуальная ценность и творчество – три важнейшие характеристики того оригинального формирования, каким был ал-Андалус XI века»<sup>78</sup>. Такую характеристику даёт этому периоду марокканский историк М. Бенабуд. В тайфах ученые и интеллектуалы часто переживали драматические перемены в своей судьбе, вызван-

---

<sup>78</sup> Цит. по: *Benabud*, с. 35.

ные политическими условиями, однако, несмотря на определённые запреты, свобода выражения всё же существовала, о чём свидетельствуют труды учёных того времени.

Интеллектуалы не были откровенно враждебны правителям *тайф*, и они преследовали далеко не всех учёных. Напротив, мыслители были им нужны для достижения определенных политических целей, и они старались привлечь их ко двору. Объяснение этому можно найти в том, что некоторые из наиболее прославленных правителей сами были людьми просвещёнными (*Benabud*, с. 41). Они, согласно кордовскому историку и поэту аш-Шакунди (ум. 1231), «оживили рынок наук и соперничали между собой в награждении поэтов и прозаиков»<sup>79</sup> и, конечно, артистов-музыкантов.

Действительно, никогда андалусская культура не была столь цветущей и плодотворной как в XI веке. Эпоха глубокого политического упадка сопровождалась невиданным возрождением культуры, интеллектуальной и художественной деятельности.

В этот период музыка достигает наибольшей значимости, став неотъемлемым элементом дворцовой жизни. Именно с этого времени начинают создаваться по восточному образцу знаменитые *ситары ал-гина*. *Ситара* – (с арабск. «занавес») – этим термином сначала обозначали место, где за занавесом находились женщины-музыканты, невидимые для гостей-слушателей, в дальнейшем термин *ситара* стали применять к самому ансамблю (оркестру). Истоки этой традиции, согласно Г. Сауве, связаны с придворными ритуалами Сасанидских<sup>80</sup> правителей (*Sawa*, с. 112).

О существовании ситар свидетельствуют многочисленные упоминания историков. Так, Ибн Бассам (ум. 1147), историк арабо-испанской литературы, в своем труде *Аз-Захира фī махāсин ахл ал-чазīра* («Поэтическая антология арабской Испании») пишет о «певцах и музыкантах, которые объединялись в оркестр или ситару за занавесом, как это было принято на Востоке»<sup>81</sup>. Мода на ситары распространилась во всех уголках Андалусии.

---

<sup>79</sup> Цит. по: *Леви-Провансаль*, с. 29.

<sup>80</sup> Сасаниды – династия персидских царей, правивших Персией с сер. III по сер. VII века.

<sup>81</sup> Цит. по: *Cortes Garcia 1990*, с. 311.

Правда, упоминаемое в письменных источниках количество входящих в ситары музыкантов и певцов, вызывает определённое недоверие. Например, Ибн Аббас, везир князя Альмерии, имел в своём распоряжении 500 певцов, ал-Махди владел ситарой из 100 удов и 100 флейт (*Ribera у Tarrago 1985, с. 114*). Согласно стихам ал-Мутадида (1012 – 1069) из Севильи, в ситарах очень высоко ценилось мединское пение (*ал-гина ал-мадани*) (*Cortes García 1990, с. 311*). Подобные ситары организовывали и берберские правители, и их наместники.

Падение Толедо<sup>82</sup> в 1085 можно считать моментом, обозначившим конец существования мелких княжеств и выход на историческую арену берберской династии Альморавидов<sup>83</sup> Северной Африки, к которой ал-Мутамид обратился за помощью. 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 (подробно см. *раздел II. 3*). Его реформаторскую деятельность отмечает и тунисский учёный-энциклопедист Ахмад ат-Тифаси.

Так, в 41 главе *Мут‘ат ал-асмā‘ фī ‘илм ас-самā‘* («Ублажение слуха с помощью сама‘») своей монументальной энциклопедии *Фасл ал-джитāб фī мадāрик ал-джауāсс ал-джамс ли-‘ули ал-албāб* («Безошибочный метод для сведущего в постижении с помощью пяти чувств») он выделяет в развитии андалусской музыки три стадии. Вначале местные иберийские (Тифаси называет их христианскими) и арабские (у Тифаси – это *хида*) песни развиваются параллельно (подробно эти процессы будут освещены в *разделе III. 2*). В дальнейшем происходит большой переворот, связанный с деятельностью Зирьяба, а кульминацией является великая реформа, произведённая философом и выдающимся музыкантом, теорети-

---

<sup>82</sup> Толедо – древняя столица вестготов, ставшая одним из самых блестящих очагов арабо-испанской культуры. До 1563 года этот город являлся столицей Кастилии.

<sup>83</sup> Альморавиды – династия берберов-сахарцев, ригористов и поборников веры, живших в укреплённых монастырях – *рибатах*, что и обусловило их название *ал-мурабитун* («жители рибата»), переименованное испанцами в альморавидов. В течение 7 лет (1055 – 1061) они вели сражения за объединение Магриба, включив в сферу своего влияния и мусульманскую Испанию (*Торваль, с. 12*).

ком и исполнителем на уде, Ибн Баджжой (*Shilohah b*), создателем жанра *заджалъ* на основе соединения песен арабов с христианскими.

С XII века особое значение в развитии музыкальной культуры приобретает Севилья, превращаясь в главный центр Андалусии по подготовке певиц для Магриба и христианской Испании, приняв эстафету у Кордовы. С этого времени отличительной особенностью андалусской традиции является то, что монополия в обучении *кайн* находилась в руках зрелых певиц (а не мужчин).

С этим же веком связан расцвет андалусской строфической песенной поэзии (*мувашишах* и *заджалъ*) в творчестве знаменитого врача и поэта Абу Бакра ибн Зухра (1113 – 1199) и Ибн Кузмана<sup>84</sup> (1080 – 1160), выдающегося кордовского поэта и менестреля (как полагают, христианского происхождения<sup>85</sup>). В молодости он проявил свой поэтический талант при дворе правителя Бадахоса Мутаваккиля, который приглашал поэта на литературные беседы и дарил ему богатые одежды (*Менендес Пидаль*, с. 437). Но после убийства Мутаваккиля Ибн Кузман ведёт жизнь бродячего поэта, странствуя по Андалусии.

На фоне общей дестабилизации выделяется период правления Али ибн Юсуфа (1106 – 1142), мать которого была андалуской, – в это время магрибская империя интенсивно испанизировалась. Именно благодаря андалусцам, маленький берберский двор Марракеша превратился в очаг литературы, науки и искусства, достойный тех, кто блистал в минувшие столетия в Кордове и в удельных столицах Пиренейского полуострова.

Следующей берберской династией, правившей около века в ал-Андалус, были Альмохады<sup>86</sup>, основавшие огромную империю, включавшую в себя весь Магриб и значительную часть Испании, со столицей сна-

---

<sup>84</sup> Абу Бакр Ибн Кузман (1098 – 1160) – выдающийся андалусский поэт. Его сохранившийся до наших дней «Диван» состоит из *заджалей*, написанных исключительно на разговорном диалекте. По мнению Ибн Халдуна, «хотя они распевались и до него в Андалусии. Однако их красота вполне обнаружилась, сюжеты упорядочились и изящество прославилось только в его время. Был он в эпоху «людей с покрывалами» (альморавидов); он является имамом заджалистов вне всяких сравнений». Цит. по: *Крачковский*, с. 111.

<sup>85</sup> Это предположение возникло на основании неоднократных упоминаний в *заджалях* Ибн Кузмана о своих голубых глазах и русой бороде. Однако И. Ю. Крачковский отрицает эту версию (*Крачковский*, с. 113).

<sup>86</sup> Альмохады – династия, основанная реформистом Ибн Тумартом (ум. 1130), объявившим себя махди и считавшим, что берберы – «это те, кто исповедует единство Бога» (ар. – *ал-муваххидун*) – отсюда Альмохады (*Торваль*, с. 13).

чала в Марракеше (Марокко), а затем в Севилье, любимом ими андалусском городе, где от них остались Хиральда и Золотая башня (рис. 3). Альмохады были намного просвещеннее и более расположенными 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»<sup>87</sup>.

Не случайно период их правления совпал с появлением величайших учёных мирового уровня, среди которых: Ибн Туфайль, Ибн Рушд (Аверроэс), Муса ибн Маймун (Маймонид) и Ибн Сабин. Несмотря на яростное противодействие теологов-традиционалистов, и на то, что все мыслители преследовались за свои взгляды, философская мысль в Андалусии XII века переживала своеобразный расцвет. Благодаря защите этих учёных, вслед за своими предшественниками, такими как Ибн Абд ар-Раббиhi, Ибн Хазм, Ибн Баджжа, борьба вокруг музыки между теологами и интеллектуалами закончилась победой последних (*Cortes García 1990, с. 303*).

К XIV веку классическая музыкальная традиция полностью сформировалась, развиваясь в течение IX – XIII веков в городских центрах средневековой Андалусии, – 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 восточного влияния. 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» (*Шоттен, с. 54*). Андалусское музыкальное искусство вышло за пределы

---

<sup>87</sup> Цит. по: *Кантерева 1988, с. 160*. Характеристика дана французским искусствоведом Ш. А. Жюльеном.

придворных сфер и влилось в быт городского населения, ассимилировавшего его и подчинившего своим вкусам и целям.

Тогда же арабо-испанское музыкально-поэтическое творчество распространилось и получило колоссальную популярность на арабском Востоке, а видные деятели науки ал-Андалус стали выступать за признание равноценности арабо-испанской литературы и искусства (разумеется, в рамках арабской классики).

Во время третьего 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 этот культурный синтез проявился в популярных формах андалусской музыки, культивируемой менестрелями. В XVI веке андалусскую музыку на Пиренеях, в основном, развивали мориски<sup>88</sup>.

Эта музыка сохранялась до их изгнания. Иногда она входила составным элементом в религиозные христианские церемонии, что пресекалось постоянными запретами. Вот фрагмент подобного декрета: «Запрещается [мусульманам] устраивать шумное веселье и *лайали*<sup>89</sup> с инструментами, или же делать что-либо против христианской религии, и вообще что-то, что могло кинуть тень подозрения на них»<sup>90</sup>. Запреты касались также одежды, языка, места проживания и др.

Если культура Андалусии достигла зенита в Кордове, то её поздний расцвет наблюдается в Гранаде, которую Шакунди называет «Дамаском Андалусии». Особенно выделяются дворцовый комплекс Альгамбра<sup>91</sup> (его воспевали как «жилище наслаждения») и летняя резиденция Хенералифе (рис. 4). С ними связано развитие классической музыки этого периода, о которой, к сожалению, сохранилось очень мало сведений.

---

<sup>88</sup> См. сноску 23.

<sup>89</sup> Лайали – (от ар. *лайла* – «ночь») – ночные музыкальные вечера.

<sup>90</sup> Цит. по: *Cortes García 1990, с. 316*.

<sup>91</sup> Основание Альгамбры как правительственной резиденции связано с именем гранадского эмира Ибн Ахмара (1238 – 1273). Особенно интенсивно велось её строительство в XIV столетии при просвещённых правителях Юсуфе I (1333 – 1353) и его сыне Мухаммаде V (1353 – 1391), в период наивысшего расцвета Гранады, зримым выражением которого и явилась Альгамбра.

Согласно историческим источникам, период правления династии Насридов в Гранаде характеризуется господством суфизма. Он распространился в Гранаде от тасаввуф до завийи Ибн Сиди Бана, расположенной в Альбайсине, где находился тарикат Шадилиия, к которому принадлежал знаменитый поэт-суфий Шуштари (*Cortes García 1995 б, с. 184*).

Несмотря на то, что мы не располагаем сведениями о музыке, исполнявшейся во дворцах и на площадях Гранады, считается неоспоримым фактом, что именно с её придворной музыкальной традицией 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 в Тетуане в конце XV века (*Шоттен, с. 56*), а в XVIII веке увековечены ал-Хайком в *Куннаш* (Песенник).

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

Последний андалусский историк Ибн ал-Хатиб приходит к печальному заключению, утверждая, что борьба между исламом и христианством, в которую была втянута и музыка, завершилась полным её «удушением» (имеется в виду развитие андалусской классической музыки – прим. – Т. С.) (*Cortes García 1990, с. 315*). Таким образом, андалусская музыка высокой традиции прошла тот же путь развития на Пиренейском полуострове, что и мусульманская культура в целом: от периода завоевания через период пышного расцвета к полному её изгнанию.

Другой вопрос, насколько она глубоко проросла в испанской культуре и какие она пустила корни на Пиренеях. Как отмечает М. Кортес, музыкальные традиции морисков являются важнейшей составляющей испанской музыки периода Ренессанса (*Cortes García 1990, с. 304*). Как в своё время создатели мувашшахов вдохновлялись поэзией мосарабов, также поэты и сочинители песен раннего и зрелого Возрождения



использовали заджали, которые повсеместно распевались народом на двух языках (романсэ и местном арабском диалекте), приспособивая их строфы к новым вильянсико. О такой практике красноречиво свидетельствует Песенник из Уппсалы XVI века (*El Cancionero de Uppsala*).

Однако следует подчеркнуть, что высшие достижения андалусской музыкальной культуры (*нуба, мувашиах*) выкристаллизовывались в недрах высокой традиции, развиваясь в придворной атмосфере, благодаря официальному покровительству. В определённом смысле именно халифат обусловил расцвет этого искусства, и оно угасло после того, как на Пиренейском полуострове перестало существовать последнее мусульманское государство. Но продолжало свою жизнь под патронажем магрибских правителей<sup>92</sup>.

О непростой, противоречивой атмосфере, в которой творили музыканты и развивалась классическая музыка в средневековой Андалусии (а шире – на мусульманском Востоке), пойдёт речь в следующей главе.

---

<sup>92</sup> Правда, ещё в середине XX века лучшие музыканты Магриба приходили к печальному выводу о невозможности творить в условиях оторванности от родной почвы и истоков вдохновения (*Шоттен, с. 59*).

## ГЛАВА II

### ПРИДВОРНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ: ОТ БАГДАДА ДО АЛ-АНДАЛУС

#### II. 1. Статус музыканта и проблема творчества в мусульманском обществе

В основе как музыкальных звучаний, так установок и ценностей, с ними связанных, лежат понятия о музыке, которых придерживаются индивиды и группы людей и которые принимаются ими как явления культуры. Но сами по себе понятия ещё не порождают музыку, – они должны быть переведены в различные виды поведения, в результате чего возникает приемлемое для культуры музыкальное звучание.

*Мерриам, с. 55*

На средневековом мусульманском Востоке, в том числе в ал-Андалус, основной массив музыкальной историографии, представленный, главным образом, в адабной литературе, посвящён биографиям и достижениям выдающихся музыкантов. Излюбленными темами были их классификации по рангу, который они занимали внутри класса профессионалов, чему иногда посвящались отдельные трактаты, как, например, один из них

известного мыслителя и блестящего литератора ал-Джахиза (ум. 868) *Табакат ал-муганним* («Книга о разрядах певцов»). В отражении разветвлённой системы разрядов, классов и рангов музыкантов воплощалась важнейшая особенность историографической литературы мусульманского Востока – иерархический принцип типологии музыкально-художественных явлений (*Назаров, с. 17*).

Подлинность деталей, сообщаемых в биографиях, подтверждалась многими «очевидцами», для чего приводились ссылки на «первоисточник» и на «передатчиков» (по системе *иснада*<sup>93</sup>). Однако большинство авторов, пишущих о музыкантах использовали старую форму мусульманской историографии *хабар* и технику, связанную с ней, когда предпочтение отдаётся художественной подаче материала, драматической ситуации и яркой личности в противоположность «трезвому» факту (*Rosenthal, с. 66*). Поэтому в подобной «документальной» прозе часто используются типовые, повторяющиеся сюжетные модели, соответствующие данному жанру повествования.

По этой причине во всех этих «биографических историях» присутствует элемент сознательного или бессознательного вымысла, что является, однако, не только данью общеарабской традиции, но и типологической особенностью средневековой словесности. «Фантазия средневекового писателя была ограничена тем, что может быть определено как средневековое «правдоподобие». Оно резко отличалось от правдоподобия современного тем, что допускало чудо, но не допускало отступления от хронологии, не разрешало вымышленных имён, вымышленной топографии действия» (*Лихачев, с. 132*).

Сведения о музыкантах той далекой эпохи сохранились в цитатах и рассказах, входящих в адабную литературу, и особенно в лучших и наиболее исчерпывающих трудах подобного рода – *Китаб ал-агани* («Книга песен») Ал-Исфাহани, *‘Икд ал-фарйд* («Уникальное ожерелье») Ибн Абд ар-Раббихи, *Нафх ат-Тйб* («Аромат нежной андалусийской ветви»)

---

<sup>93</sup> *Иснад* – принцип, согласно которому указывалось имя того, кто передал информацию от одного поколения другому. Первоначально он был введён в науки, связанные с религией, затем использовался в жизнеописании Пророка и в истории исламских завоеваний и, наконец, утвердился во всех других исторических жанрах.

ал-Маккари. Включение дискуссий о музыке и музыкантах в исторические, энциклопедические, назидательные и развлекательные труды того времени означало, главным образом, то, что в обществе, жадном до знаний, обучение музыке становилось обязательным для каждого образованного человека.

Более того, такое включение отражает большую любовь правящего класса, знати и богатых людей к самой музыке, как совершенно необходимому средству выражения и общения. К тому же, музыка принадлежала к тем темам, которые часто обсуждались людьми любого общественного положения. Вероятно, эти обстоятельства стали одной из причин враждебного отношения к музыке со стороны ортодоксального ислама. По мнению А. Назарова, негативный оттенок, который был наложен на музыку и музыкантов, поэзию и поэтов на мусульманском Востоке, во многом, находит объяснение в характерном для средневекового восприятия сакрализованном отношении слушателей к воспринимаемым произведениям и к самим отдельным носителям музыкальных традиций. По этой причине искусство, как объект поклонения, представляло собой потенциальную опасность для ислама (*Назаров, с. 9 – 10*).

Действительно, в то время как музыкальное искусство было высоко почитаемо правителями и аристократией, представители ортодоксальной религии – теологи и законоведы – постоянно выступали с резкими заявлениями против музыки и музыкантов, рассматривая их как средство развращения. Эта радикальная оппозиция ортодоксов была направлена против всех форм и проявлений музыкального искусства, в том числе и в контексте суфийской практики. Известно, что некоторые мистические ордены культивировали классическую музыку, включая её в свои культовые церемонии – *зикр* и *сама*<sup>94</sup>.

В ал-Андалус подобный ригоризм по отношению к музыке был связан с маликизмом<sup>94</sup>. Ибн Абд ар-Раббиhi в «Главе второго рубина», защищая музыку, передаёт диалог между халифом Харуном ар-Рашидом и Ибрагимом ибн Са‘д ал-Зухри о Малике. Халиф спросил: «Кто такой в Медине, кто запрещает пение? Я слышал, что это Малик ибн Анас (ум. 795)». Ибрагим ответил: «Кто даёт такую власть Малику? У меня есть

---

<sup>94</sup> См. сноску 64, и цитату из книги Х. Риберы, с. 58 – 59.

свидетельство моего отца, что он слышал Малика на свадьбе поющим. И если бы я слышал, что Малик осуждает пение, и имел бы власть, я бы изменил его образование<sup>95</sup>». Харун улыбнулся в ответ (*Farmer 1942, с. 17 – 18*).

Однако запрещение заниматься музыкой было канонизировано так или иначе всеми основными толками суннитского ислама (ханбалитским, маликитским, шафиитским и ханафитским) и получило «теоретическое» обоснование в ряде богословских сочинений. Выступления мусульманских теологов против музыкального искусства во все последующие века являлись частью той общей борьбы, которую мусульманское духовенство вело против светской культуры, светской образованности и светского искусства (*Сагадеев и Раджабов, с. 246*).

Религиозные авторитеты не одобряли музыкальное искусство, используемое для проведения времени, развлечения и чувственного удовольствия. Это неодобрение снижало престиж музыки, «бросало тень» на музыкантов и в конечном итоге привело к тому, что, по мнению А. Шилоа, музыка не была принята в раннеисламский период как официально систематизированное искусство, основанное на универсально приемлемых и неизменных нормах. А определённая систематизация, предпринятая последующими поколениями под влиянием греческой философии, носила умозрительный характер (*Shiloah 1995, с. 20*), то есть касалась исключительно только теории музыки.

Ответной реакцией на нападки ортодоксов явились труды философов, а также авторов адабной литературы в защиту музыки<sup>96</sup>, в них затрагивались сложные проблемы, связанные со спорами вокруг слушания музыки (*сама*<sup>4</sup>) и статусом музыкантов.

Среди философов были и представители суфийского направления. Отношение суфизма коренным образом отличалось от ортодоксальной

---

<sup>95</sup> Малик ибн Анас – мусульманский правовед, имам мизхаба маликитов. Согласно Ал-Исфакани, Малик в молодости хотел стать профессиональным певцом, но его мать воспрепятствовала этому (*Farmer 1942, с. 18*).

<sup>96</sup> По определению «Братьев чистоты», «музыка – это самый совершенный вид из всех чувственно воспринимаемых явлений». Цит. по: *Джумаев, с. 13*. Объективность музыки как одного из видов приятного признавал ал-Газали, доказывая на этом основании, что музыка не является греховной, а становится таковой в зависимости от целей её применения (там же).

установки. Творчество, в том числе и музыкальное, рассматривалось суфиями как способ донесения божественных истин, а также достижения высших состояний приближения к Богу. В контексте суфийских представлений творческая личность относилась к числу посвящённых в таинства, приобщённых к «озарению», «перевоплощению», и вызывала к себе почтительное отношение. Среди выдающихся суфиев были и поэты, и музыканты, в том числе и в Андалусии (Ибн ал-‘Араби, аш-Шуштари). Отношение к музыке хорошо выразил Абу Хафс Сухраварди (1145 – 1234), сформулировав точку зрения классических суфийских теологов:

«Музыка не вызывает в сердце ничего такого, чего там нет изначально; поэтому того, чьё внутреннее «я» привержено не Богу, а чему-то иному, музыка влечёт к чувственному желанию, а того, кто внутренне привержен Богу, слушание музыки побуждает исполнять Его волю...

Простой народ слушает музыку по велению природы, а послушники – с желанием и трепетом, в то время как святым слушание музыки приносит видение божественных даров и милостей: таковы гностики, для которых слушание музыки означает созерцание. И, наконец, для духовно совершенных в музыке раскрывается сам Бог, без завесы»<sup>97</sup>.

Создавшаяся ситуация способствовала формированию в мусульманском обществе двойственного, неоднозначного отношения к музыке и музыкантам, что проявляется в ряде связанных с ними противоречивых чувств и идей: одобрение Vs осуждение, соединение с божественным миром Vs дьявольскими силами, превознесение Vs подрыв репутации, допустимость Vs нетерпимость, разделение на «разрешённые», «противоречивые» и «нежелательные»<sup>98</sup> виды музыки.

В результате, светское музыкальное искусство развивалось вопреки официальной религиозной установке, находясь в постоянном конфликте 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 клас-

---

<sup>97</sup> Цит. по: Шиммель, с. 147.

<sup>98</sup> Л. ал-Фаруки настаивает на термине «нежелательный» в противовес термину «запрещённый», часто используемому в литературе применительно к музыке. Последний, по её мнению, нельзя отнести к музыке или музыкальному исполнению, поскольку он используется только для действия или деятельности, которые наказуемы определенным предписанным наказанием, то есть касаются области закона, а не этики (*Al-Faruqi 1985-86, с. 5*).

сике развиваться, превращаясь в неотъемлемую часть придворной жизни и находя поддержку у представителей правящей верхушки.

Дворы халифов и других правителей, дворцы знати и роскошные дома богатых горожан служили местом собраний (*маджлисов*), где музыкант имел возможность демонстрировать своё искусство и часто мог воспользоваться случаем представить первое исполнение своих песен и обучить им певиц, принадлежащих хозяину дома (*Farmer 1945, с. 6*). Его поддерживали и вознаграждали меценаты, ищущие музыки и поэзии, тонкие знатоки, которые сами часто были опытными музыкантами.

В какой-то мере пиетет к музыке и музыкантам был связан с культом, которым была окружена на Арабском Востоке песенная поэзия. Её древние образцы записывались с VIII века филологами и бережно сохранялись, выдающиеся произведения декламировались, обсуждались и исполнялись в музыкальном сопровождении в придворных кругах<sup>99</sup>. Такое трепетное отношение к поэзии сохранилось до наших дней. «Ритм, интонация, структура стихотворной стопы, литературный тип высказывания и даже устаревшие выражения, которые сейчас не всегда можно понять, вызывают у арабского читателя и слушателя восхищение языком, позволяющее говорить о Зир Халал и о дозволенной магии. Не владеющему арабским языком невозможно себе представить действие, которое оказывает пропетый стих на арабскую публику»<sup>100</sup>.

Х. Фармер выделяет три основных класса (*табак'ат*) придворных музыкантов со времен Харуна ар-Рашида, перенявшего традиции Сасанидов: 1) певцы (*муганнӣ*), имеющие самый высокий ранг; 2) виртуозы-инструменталисты (*а́лати*), которые постоянно сопровождали певцов и, несмотря на владение высоким мастерством, находились в тени славы великих певцов; 3) девушки-певицы (*кийа́н*)<sup>101</sup>. Хотя существовали ещё и аккомпаниаторы-ассистенты (помощники виртуозов). Такое деление создавало атмосферу профессиональной гордости и соперничества, царившую среди придворных музыкантов.

---

<sup>99</sup> Поэзия звучала не только в придворных кругах, но и на книжных базарах, в многочисленных библиотеках, на собраниях, кружках, застольях горожан, не говоря уже о бедуинских кочевьях.

<sup>100</sup> Цит. по: *Тума, с. 296*.

<sup>101</sup> Данная классификация Х. Фармера приводится по: *Sacata, с. 77*.

Музыкантская профессия ревностно охранялась, передаваясь по наследству от отца к сыну или за большую денежную плату. В последнем случае певец приглашал ученика, который во всём слушался, подражая учителю. Что касается рабов, то в этом случае затраты на обучение оплачивал сам учитель, если ученики принадлежали ему (*Mussali, с. 22*). Согласно, Ал-Исфакхани, в эпоху Харуна ар-Рашида один знаменитый певец держал по временам до восьмидесяти рабынь, которых обучал своему искусству. За них ему платили по 1 – 2 тысячи динаров. Менее обеспеченные артисты давали уроки у крупных рабовладельцев (*Меу, с. 137*).

Все три типа музыкантов-профессионалов представлены и в придворной традиции ал-Андалус. Как отмечает М. Кортес, придворные музыканты, обучавшиеся для того, чтобы развлекать аристократов на праздниках и вечерах, были признаны обществом как профессионалы и выбирались с учетом их способностей, виртуозности и упорства. На основе этих критериев устанавливалось их вознаграждение, и со временем, при покровительстве эмира, они становились неотъемлемой частью дворцовой жизни (*Cortes García 1999, с. 140*).

С XI века в арабской Испании певцы, певицы и инструменталисты-виртуозы входили в состав дворцовых ансамблей (*ситара*). Согласно Ибн Бассаму, *ситары* по составу разделялись на мужские, называемые *нубат ал-муганнӣ*, и женские, которые именовались *ситāрат ал-гинā* (*Guettat 1999, с. 39*). У Ибн Хайяна встречаемся с другой терминологией. Основываясь на стихах Ибн аз-Заккака из Валенсии, где упоминается правитель Толедо ал-Мамун, он отмечает, что тот имел «оркестр» женщин (*ахл ал-хиджаб*) и другой – из мужчин, известные как *ситары ал-гина* (*Cortes García 1996 a, с. 200*).

Придворные музыкальные традиции сохранялись вплоть до падения последнего оплота мусульман в Гранаде, так что Ибн ал-Хатиб в своём труде, посвящённом политическому и общественному устройству Гранадского эмирата, в разделе об организации двора, внутри придворной иерархии упоминает и поэтов, и певцов (*Ribera у Tarrago, с. 116*).

Р. Фернандес Мансано рассматривает два типа выдающихся музыкантов в ал-Андалус: музыкант-практик (Зирьяб) и музыкант-интеллектуал, сочетающий в себе философа и музыкального теоретика



(Ибн Баджжа) (*Fernández Manzano 1984, с. 104*). Однако многие теоретики мусульманского Востока были незаурядными музыкантами, в том числе и Ибн Баджжа, поэтому такое разделение только отчасти отражает истинное положение вещей.

Типологию, подчёркивающую степень одарённости, склад мышления и уровень профессионализма музыкантов, предлагают российские исследователи В. Н. Юнусова и М. В. Шимон. Первая, рассматривая универсальную типологию творческой личности в музыкальной классической традиции в регионе Ближнего и Среднего Востока, выделяет среди музыкантов новаторов, систематизаторов и традиционалистов (*Юнусова 1995, с. 16*). Причём, систематизаторская деятельность представляется особым типом новаторства, конструирующим не только единичный музыкальный текст, но и новую систему средств художественной выразительности или новую музыкальную грамматику.

М. В. Шимон на примере современной музыкальной культуры Ирака выделяет музыкантов артистического профиля или художников-творцов, музыкантов-специалистов (профессионалов-ремесленников) и музыкантов-любителей (*Шимон 1995, с. 17*).

Хотя статус музыканта-любителя официально закрепился лишь в Новое время, однако он отражает формирующееся на протяжении веков отношение к профессиональным музыкантам в исламском обществе. К профессионалам всегда относились с некоторым подозрением и пренебрежением, в то время как к любителям – терпимо и с восхищением их способностями<sup>102</sup>. Это связано и с ограничительными предписаниями, касающимися профессиональных исполнителей. Поскольку их деятельность (это касается только исполнителей «противоречивых» и «нежелательных» жанров музыки – по классификации ал-Фаруки) большинством законодателей считается «неодобряемой», они не могут в законном порядке рассчитывать на жалованье (*Al-Faruqi 1985 – 86, с. 23*).

---

<sup>102</sup> В прошлом веке большинство выдающихся певцов-мужчин, которые всегда имели более высокий статус, чем профессионалы-инструменталисты, были любителями, то есть получившими профессию не по наследству. Х. Саката особо выделяет музыкантов, живущих за пределами Кабула, например, в Пакистане, США, где статус музыканта определяется не его профессией, а принадлежностью к музыкантской семье (*Sacata, с. 16*).

Из-за негативного отношения к музыкантам со стороны религии, музыкальный профессионализм не афишировался, а чаще скрывался, и лишь малая часть людей связывает себя всецело с музыкальным поприщем. «В таком обществе профессионализм фактически не существует, поскольку музыка принадлежит всем, и все являются музыкантами» (*Lortat-Jacob*, с. 88).

Как отмечает Л. ал-Фаруки, любители, исполняющие «противоречивые» жанры, не подвергаются общественному осуждению, в то время как профессиональные исполнители «нежелательных» жанров часто подпадают под подозрение и осуждение (*Al-Faruqi 1985–86*, с. 16 – 17).

Подобное отношение к музыкантам-профессионалам складывалось на протяжении всего Средневековья, и, хотя исторические источники сообщают об особых привилегиях у тех при Аббасидах, тем не менее, даже такая крупная фигура, как Исхак Маусили, согласно Ал-Исфахани, не желал, чтобы его называли певцом, поскольку эта профессия отождествлялась с аморальным поведением (*Sawa 1985 – 86*, с. 71).

По этой причине распространённым обычаем среди выдающихся музыкантов, включая и женщин, было проявление многогранной одарённости и сочетание музыкального поприща с другими сферами деятельности. Многие из них были талантливыми писателями и поэтами, так, например, Исхак Маусили был поэтом, композитором<sup>103</sup>, инструменталистом, певцом, чтецом (рецитатором)<sup>104</sup> поэзии, превосходным рассказчиком и литературным критиком, кроме того, был сведущ в *фикхе* (мусульманское право) и *хадисах* (предания о деяниях и высказываниях Пророка Мухаммада). Учитывая широкий круг знаний, он занимал самое высокое положение при дворе (в отличие от рядовых музыкантов-исполнителей), и являлся доверенным лицом халифа ал-Мамуна (*Sawa 1985 – 86*, с. 74). Выдающейся личностью подобного масштаба при дворе Абд ар-Рахмана II в Кордове был Зирьяб (подробно см. *раздел II.3*).

А. Шилоа предлагает обобщённый портрет совершенного музыканта, по источникам раннего Аббасидского периода. Идеальный музыкант –

---

<sup>103</sup> Несмотря на отличие критериев индивидуального авторства в средневековой музыкальной культуре мусульманского Востока, многие исследователи условно используют термин «композитор» применительно к сочинителям музыки той эпохи.

<sup>104</sup> Художественное чтение стихов на средневековом мусульманском Востоке считалось видом исполнения мелодии, поэтому в литературных источниках такое чтение называется речитацией (напевным чтением), а чтец-декламатор – рецитатором (*рави*).

это певец, наделённый природной склонностью к музыке, тот, кто имеет солидные теоретические знания, способность быстро усваивать всю музыку, которую он слышит, и удерживать её в памяти, тот, кто может взволновать своих слушателей и сам быть взволнованным своим исполнением. Он должен обладать красивым, выразительным голосом и большим творческим талантом, проявляющимся в импровизации или в пересочинении и украшении существующих моделей (*Shiloh a, c. 6*).

К этому можно добавить, согласно Ал-Исфахани, что выдающийся музыкант того времени, как правило, был не только певцом, но и исполнителем на одном или нескольких инструментах, к тому же он обладал даром сочинения прозы и стихов; и, наконец, неотъемлемое его качество – многогранная одарённость и широкая культура. Безусловно, придворный музыкант принадлежал элитарной культуре, являясь *адибом* (учтивым и наставником), и его творчество протекало в «пространстве *адаба*<sup>105</sup>» (по определению Ш. Шукурова). Понятие адаб, в первую очередь, включает в себя манеру благочестивого поведения и должной образованности, в основе которых лежат Коран и сунна (*Шукуров 1999, с. 95*).

Однако в придворной жизни многое выходило за рамки религиозных предписаний, поскольку во дворце всё было проникнуто идеей власти и величия восточного монарха, «божественного ставленника», что олицетворялось в расточительной роскоши и наслаждении жизнью, подобно описаниям рая в Коране; «топос рая становится чувственной доминантой культуры Ислама» (*Шукуров 1999, с. 123*). Поэтому всё элитарное искусство мусульманского Востока связано с мотивом «ностальгии по раю», что нашло отражение и в повседневной жизни двора, в его этикете и ритуалах.

Часто знаменитые поэты и музыканты становились сотрапезниками или застольными компаньонами<sup>106</sup> (*надим*) покровителей, а также их увеселителями и доверенными лицами, особенно, когда меценат проявлял истинный интерес к музыке или поэзии. В литературе, где обсуждается

---

<sup>105</sup> Адаб – с араб. «этика» – стиль мышления, поведения и особая манера понимания, основанная на религиозном благочестии и светском воспитании (*Шукуров 1999, с. 118*).

<sup>106</sup> По образцу древнеперсидского двора ещё монархи позднего Рима подбирали себе «друзей императора», разделявших с ним трапезу и вместе с ним бражничавших. Также халиф ал-Ма'мун, когда он перебрался в Багдад после 800 года, велел представить ему список тех лиц, которых он намеревался включить в круг своей застольной компании (*наудама*). В соответствии со вкусами повелителя эта компания состояла из литераторов, учёных, людей куртуазного воспитания или военных (*Мец, с. 126*).

этикет употребления вина на музыкальных вечерах, обязательным украшением которых были певицы, играющие на инструментах, а иногда и танцовщицы, определённое внимание уделяется кодексу поведения *надима*. Существует и специальный трактат, созданный поэтом и астрологом Абу-л-Фатх Кушаджимом (ум. 917): *Китāб адаб ан-надим* («Книга о правилах поведения надима»), в котором обсуждаются правила слушания музыки в компании и условия достижения духовного наслаждения. Примечательно, что *надимы* являлись самой высоко оплачиваемой категорией приближённых халифа, даже в сравнении с правоведами и богословами (Мей, с. 157).

Показательна характеристика придворного музыканта в дидактическом сочинении Кей-Кавуса «Кабус-намэ» (1078):

«Музыкант должен быть слепым, и глухим, и немым, то есть не прислушиваться к тому, чего не надо слушать, и не заглядывать туда, куда не следует смотреть, и куда б он не пошёл, не рассказывать о том, что он видел и слышал в другом месте. Такой *мутриб*<sup>107</sup> всегда найдет устроителя пира, а Аллах лучше ведает»<sup>108</sup>.

*Надимы* принадлежали к определённой категории людей *зариф* (от ар. *зарф* – «утончённые манеры»), так называли образованных поэтов и музыкантов, стремящихся к утончённости и вызывавших всеобщее восхищение. Они одевались с особым вкусом и выделялись благородным поведением и элегантными манерами.

Относительно внешнего вида придворных музыкантов сохранились правила-советы в «Кабус-намэ»:

«Знай, о, сын, что если ты станешь музыкантом, то будь приветлив и легкомыслен. По мере возможности своей держи всегда свою одежду в чистоте, будь надушен, умащен благовониями и сладкоречив. Когда войдешь во дворец для музыки, не делай кислого лица и не хмурься»<sup>109</sup>.

Придворные музыканты отличались большим разнообразием по этническому и социальному происхождению. Среди них были арабы и не арабы (занимавшие более низкое положение) и музыканты смешанного происхождения. Исполнителями были свободные люди, слуги-рабы, вольноотпущенники, включая женщин и мужчин, но наиболее известные

---

<sup>107</sup> Мутриб – музыкант-певец.

<sup>108</sup> Цит. по: *Музыкальная эстетика стран Востока*, с. 287–288.

<sup>109</sup> Там же, с. 284.

музыканты происходили из семей военной или административной верхушки или из семьи халифа<sup>110</sup> (*Sawa 1985 – 86, с. 70*). В Кордовском халифате, для которого, подобно Багдаду, была характерна мозаичность городской культуры, смешение этнических, социальных и религиозных групп, а также веротерпимость, наблюдается аналогичная, пестрая картина этнического и социального происхождения музыкантов.

Однако в мусульманской Испании, как, впрочем, и везде на Востоке, историки предпочитали писать о людях высокого положения, поэтому в большей степени освещена придворная жизнь. Сохранились сведения о правителях, которые не только покровительствовали музыкантам и поэтам, но и сами музицировали: эмир Мухамед I и ал-Хакам II играли на буке (язычковый духовой инструмент – подробно см. *раздел IV.2*), эмир-поэт ал-Му‘тамид был хорошим певцом и исполнителем на уде.

Правителям подражали их наследники и аристократия, правда, хронисты чаще описывают их как слушателей и участников маджлисов. Так, сыновья Абд ар-Рахмана II Абдала и ал-Мундир и сыновья эмира Мухаммада Усман и ал-Муттариф были страстными почитателями музыки, последний музицировал и пел. Брат ал-Хакама II Абдулазбаг Абд ал-Азиз был певцом и на предложение бросить это занятие, чтобы стать уважаемым человеком, ответил: «Я не брошу пение, пока Бог допускает птичьи рулады» (*Ribera y Tarrago, с. 113*). Сын халифа Абд ар-Рахмана III в молодости имел огромную страсть к игре на тамбуре, из-за чего к нему относились с некоторым пренебрежением, сын эмира-поэта ал-Мутамида ар-Рашид играл на уде и пел; из семьи правителя происходила и знаменитая поэтесса Валада (ум. 1087), которая была одарённой и в музыке.

Тем не менее, большинство выдающихся музыкантов (мужчин и женщин) раннего исламского периода принадлежали к классу свободных людей-клиентов – *маула* (мн. *мауали*). Статус клиента давался мусульманам неарабского происхождения знатными родами с целью интегрировать их в высшее общество (*Shiloah 1995, с. 12*). Музыканты-вольноотпущенники (так их ещё называли в письменных источниках) были раз-

---

<sup>110</sup> Примечательно, что даже связь аристократии с музыкальным поприщем не смогла повысить статус музыки и музыкантов и ослабить оппозицию к ним со стороны ортодоксальной религии.

личного происхождения, но большинство – персами. В основном, через них происходили контакты, отражающие процессы взаимообогащения и взаимодействия арабской музыкальной культуры с достижениями завоеванных старых цивилизаций. В результате их деятельности формировалось новое искусство, в котором персидский элемент был доминирующим.

Под влиянием персидской культуры в арабском обществе появляется музыкант-мужчина и вместе с тем складывается новый тип артистов, известных как *муканнатун*<sup>111</sup>. Как отмечает Х. Фармер, в доисламский период профессия музыканта была большей частью в руках женщин и девушек-рабынь; во всяком случае, в Хиджазе и на основной части Аравийского полуострова. В то время как профессиональные музыканты-мужчины в Персии и Хире, а также Византии и Сирии с незапамятных времён были распространённым явлением (*Farmer 1967, с. 44*).

В раннесредневековый период в придворной арабской культуре пальму первенства долгое время удерживали певцы-солисты. Такое положение сохранялось и при Аббасидах в Багдаде, и при Омейядах в Кордове, вплоть до конца X века, когда в поисках новых идеалов начнёт меняться баланс между музыкой и поэзией, что найдёт свое выражение в борьбе традиционалистов во главе с Исхаком ал-Маусили и модернистов, возглавляемых принцем Ибрагимом ал-Махди. Показательна характеристика превосходного певца из «Книги песен» Ал-Исфахани, переданная им в форме диалога между музыкантами:

Малик ибн ас-Самах спросил Ибн Сурайджа, какими качествами должен обладать совершенный певец. И тот ответил: «Музыкант, который украшает мелодии, имеет длинное дыхание, даёт собственные пропорции метрам и размерам, подчёркивает произношение, уважает грамматические флексии, держит длинные ноты в их полной мере, отчётливо отделяет короткие ноты и, наконец, правильно использует различные ритмические модусы; такой музыкант рассматривается как совершенный. Малик ибн ас-Самах добавил: «Я сообщил это мнение Ма‘баду<sup>112</sup>, который воскликнул: если бы Коран был музыкой, он бы исполнялся именно таким образом»<sup>113</sup>.

---

<sup>111</sup> По мнению Х. Фармера, *муканнатун* – это класс женоподобных певцов-кастратов, как правило, обучавшихся у женщин-певиц (*Farmer 1976, с. 106*).

<sup>112</sup> Ма‘бад (ум. 743) – настоящее имя Абу Аббад Ма‘бад бин Вахб – прославленный певец, ученик знаменитой Джамилы (ум. 720).

<sup>113</sup> Цит. по: *Shiloah a, с. 6*.

Ибн Халдун (ум. 1405), величайший арабский историк, различал музыкантов, наделённых природной склонностью к музыке, и других – хорошо обученных музыкантов. Правда, он явно переоценивает природную одарённость, считая, что чтецы Корана (*кари*) рецитируют его по наитию<sup>114</sup>, когда, на самом деле, они осваивают искусство речитации (*ат-таджвид*) в течение нескольких лет.

В своём монументальном труде *Мукаддима*<sup>115</sup> («Введение») в главе, посвящённой науке о музыке, используя термин «гармония» как эквивалент музыки, ибн Халдун пишет:

«Такая гармония может быть простой. Многие одарённые люди достигают её естественно. Они не нуждаются в каких-либо специальных инструкциях или хитростях для этого, точно так же, как есть люди, одарённые природным чувством метра в поэзии, ритма – в танце и т. д. Такую склонность называют *мидмар* (букв. «беговая дорожка», метафора, которая может означать уверенность в свободном и неограниченном творческом воображении). Многие чтецы Корана принадлежат к этой категории. Рецитируя Коран, они хорошо знают, как модулировать голосом, как если бы они были флейтами. Таким образом, они вызывают эмоции через красоту своего исполнения. Но гармония также может быть результатом предварительно сочинённой музыки. Как не все люди одинаковы в знании сочинения музыки, так не все они одинаково способны исполнять её естественно»<sup>116</sup>.

Примечательно, что и ал-Фараби, акцентируя «способность к созданию мелодий»<sup>117</sup>, выделяет среди творцов особую группу музыкантов, «исполняющих мелодию экспромтом»<sup>118</sup>, без предварительной подготовки её контуров в уме», и называет в их числе имя Ма'бада из Медины (*Матякубов*, с. 23 – 24).

---

<sup>114</sup> Скорее всего, речь идёт об иллюзии, что искусство рождается само, словно даётся небом как откровение.

<sup>115</sup> В востоковедной литературе принято называть первую часть «Книги назидательных примеров» вместе с авторским предисловием и «Введением о превосходстве науки истории» одним общим наименованием – *Мукаддима* (Введение, Прологомены). См.: *Бациева 1982*, с. 322.

<sup>116</sup> Цит. по: *Shiloah a*, с. 4.

<sup>117</sup> Ал-Фараби считал исполнение и создание мелодий двумя обусловленными аспектами единой основы (*Матякубов*, с. 25).

<sup>118</sup> Подробно по этому вопросу см.: Шамилли Г. Истинное и ложное настоящее в «мифе об импровизации». (К проблеме понимания интерпретации классической музыки ислама) // *Искусство Востока. Миф – Восток – XX век*. СПб., 2006. С. 301 – 328.

Интерес представляют и размышления Ибн Халдуна в *Мукаддима* о целях музыки, где он разделяет её на «насущенное искусство» и «благородное искусство», наделяя последнее божественным происхождением. Таким образом, он рассматривает объединённую с поэзией музыку в двух её проявлениях: мирском и религиозном (хвала Богу и Пророку – *мадх* и суфийское пение). На страницах этого же труда Ибн Халдун даёт определение музыке как искусству, т. е. музыкальной классике, акцентируя в ней эстетическую функцию, приносящую удовольствие, соразмерное пониманию: «это искусство, в котором устанавливается определённая связь между звуками для того, чтобы сделать соразмерным красоту, воспринимаемую слухом»<sup>119</sup>.

Как видим, Ибн Халдун ясно различает музыку светскую, чья цель была доставлять удовольствие от услышанного, и религиозную музыку, чья красота заключалась в содержании сакрального текста и в форме его передачи. На самом деле в течение веков и в большей степени благодаря суфийской традиции *сама*<sup>4</sup> существовала тесная взаимосвязь между классической и религиозной музыкой, несмотря на оппозицию со стороны религиозных ортодоксальных авторитетов.

Возвращаясь к придворной традиции, следует отметить, что в IX – X веках в результате официальной поддержки музыкантов со стороны правителей и знати музыкальное искусство развивалось динамично и требовало высокого статуса. С этим связано и продолжение некоторых традиций сасанидских правителей, и создание школ музыки при домах выдающихся музыкантов, и то соревнование между домами богатой буржуазии в привлечении на свои маджлисы лучших музыкантов. В обществе, где хорошая поэзия и музыка ценились превыше всего, особым спросом пользовались художественно одарённые и обученные девушки и юноши.

Однако судьба придворного музыканта всецело зависела от его покровителя. Тот, кто владел музыкальным и поэтическим искусством рассматривался в окружении мецената как образованный служитель, обязанный по первому требованию развлекать патрона<sup>120</sup>. Положение музыканта

---

<sup>119</sup> Цит. по: *Cortes García 1999, с. 134.*

<sup>120</sup> Показательна в этом отношении, согласно Ал-Исфакани, просьба Ибрагима ал-Маусили перед Харуном ар-Рашидом предоставить ему один день в неделю, свободный от обязанности быть вызванным на маджлис (*Sawa 1989, с. 114.*)



ещё больше усложнялось жестокой конкуренцией. Многие музыканты были незнатного происхождения и нуждались в материальной поддержке и могущественном покровителе. В поисках такого покровителя они кочевали от одного высокопоставленного лица к другому, и в меценатских кружках или при дворах тех или иных правителей протекала их жизнь, полная интриг, обид, взлётов и падений. Порой профессия музыканта была не только трудной, но и опасной.

Так, при ал-Мансоре<sup>121</sup> (ум. 1002), который имел характер высокомерный и вспыльчивый, бывали случаи, когда певицы платили жизнью за то, что осмеливались допустить в своих песнях лишь тонкий намёк, задевавший хаджиба. Однажды сотрапезник ал-Мансора попросил певицу повторить песню, которая оскорбила чувства последнего, и тут же ему преподнесли на блюде голову певицы (*Ribera у Tarrago 1985, с. 113 – 114*).

Находясь в постоянной зависимости от богатых и знатных покровителей, музыканты обычно исполняли то, что от них требовалось «по условиям игры». Для классического слоя наиболее важным становится желание культивировать музыку, которая нравится, таким образом, превращая восприятие жизни в «эстетизированную игру», что в известной мере являлось своеобразной компенсацией уходящей в прошлое обрядности.

Придворные музыканты, как правило, до тонкости знали своё искусство, помнили бесчисленное количество произведений своих предшественников «сообразно всякому настроению и времени года»<sup>122</sup>. Привыкшие к изыску в своих музыкально-литературных кружках, меценаты в первую очередь ценили разнообразие и изощрённость песен. Выполняя волю богатых заказчиков, музыкант-поэт старался соответствовать этому вкусу и использовать предоставленную ему возможность блеснуть своим искусством. Восхищавшие слушателей блестящие импровизации в действительности были мгновенно рождавшимися в сознании музыканта «монтажом» или неожиданной комбинацией усвоенных им из общего музыкального фонда известных формул.

---

<sup>121</sup> См. сноску 73.

<sup>122</sup> По определению Кей-Кавуса в «Кабус-намэ» (*Музыкальная эстетика стран Востока, с. 284*).

Этот особый, связанный с областью сольного пения и инструментального исполнительства «феномен экспромта в культуре ислама» Г. Шаммили определяет как один из принципов конструирования классики, притом, исключительно, в сфере исполнения (*Шамилли 2006 а, с. 313*). Речь идёт об отсутствии предвидения экспромтных эпизодов внутри целостной композиции, то есть об использовании хорошо заученного и известного материала в условиях ситуативной неожиданности, о внезапном нарушении матричного синтаксиса<sup>123</sup>, который неизбежно присутствует в сознании музыканта (*Шамилли 2006 а, с. 312*).

В раннесредневековый период это характерное явление музыкальной классики было тесно связано с маджлисом и являлось продолжением поэтического экспромта, а, по сути, отражало специфику творческого процесса в целом. Среди его важнейших свойств В. Н. Юнусова выделяет такие, как уникальность и неповторимость в каждом факте музицирования, непрерывность творческого процесса, одновременность акта творчества и получения творческого результата. И особо подчёркивает проектную<sup>124</sup> и объектную формы бытия музыкальной классики, имеющие минимальную временную дистанцированность, исчисляемую иногда долями секунды, то есть когда момент обдумывания происходит в процессе исполнения (*Юнусова 1995 б, с. 212 – 213*).

В придворной среде происходит складывание очень важной коммуникативной пары: новый музыкант, который стремится и внутренне подготовлен к личностному самовыражению, и воспринимающий субъект, который настроен уже на этот новый тип экспрессии, предвкушает

---

<sup>123</sup> Под матричным синтаксисом подразумевается пространственно-звуковая модель, на основе которой выстраивается музыкальная форма (цикла, отдельной части и т. д.).

<sup>124</sup> В. Н. Юнусова указывает на двойственную природу проектной формы бытия в классике устной традиции: с одной стороны, минимальная её протяженность перед конкретным актом творчества; с другой – её растянутость в процессе обучения музыканта, освоения им фонда классических образцов и правил их создания и исполнения. По сути, весь период обучения является такой стадией, поскольку традиционного музыканта учат не сочинять музыку вообще, а быстро «проектировать» конкретный классический образец и реализовывать данный проект. Этот процесс глубоко своеобразен и не сводим ни к заучиванию текстов или образцов, ни к изучению правил сочинения вообще (*Юнусова 1995 б, с. 213*).

и воспринимает именно его. Этот эксперт-заказ потребителя и является исходным импульсом музыкальной коммуникации. По меткому замечанию Дж. Михайлова, первичны «уши», а не поставляемый им продукт.

Моментально вслед за возникновением данного культурного спроса формируется и класс музыкантов-специалистов, способных удовлетворить его. Начинается увлекательная, динамичная, невероятно продуктивная игра «в опережение». С одной стороны, определённый социальный слой – аристократия, элита, для которой утончённость, искусственность восприятия жизни становятся её плотью и кровью в силу существования во всё более рафинированном мире. С другой стороны – музыкант, специалист, выполняющий «заказ» элиты, но, в силу постоянного совершенствования своих профессиональных возможностей и конкуренции внутри своего класса, вырабатывает ещё более изощрённые нормы своего искусства и тем самым стимулирует дальнейшее развитие вкусовых приоритетов аудитории.

Уточняя смысл важнейшей составляющей музыкальной классики Востока, каким является исполнительство, В. Н. Юнусова определяет его как двояко направленную коммуникацию, ориентированную на слушателей и на самого себя (автокоммуникация) в сольном музицировании или на коллег (в ансамблевом музицировании) (Юнусова 1995 б, с. 109). Действительно, с одной стороны, «самое большое искусство в музыке – то, чтобы угодить вкусам слушателя» (по определению Кей-Кавуса)<sup>125</sup>. С другой стороны, в классической музыке Востока исполнитель находится в ситуации постоянного соревнования с самим собой. Задача превзойти самого себя постоянно возникает в его творческой жизни и служит мощным стимулом совершенствования, как профессионального мастерства, так и происходящего одновременно обновления самого искусства.

Требования, предъявляемые к музыкантам при дворе, стимулировали и обеспечивали непрерывное развитие и того, и другого. Просвещённый правитель ориентировался на всё самое лучшее, и именно придворное искусство, открытое для нововведений, стимулировало серьёзные творческие искания. В его недрах вызревали новые классические музыкальные

---

<sup>125</sup> Цит. по: *Музыкальная эстетика стран Востока*, с. 287.

жанры, являющиеся результатом их культивирования в довольно замкнутой среде, по мнению М. Каратыгиной, очень точно индексирующие природу своего времени и воплощающие некий абсолютный человеческий тип своей цивилизации, её «элитарный экземпляр». Жанр возникает как результат совершенно особых отношений между людьми посредством музыки, как следование правилам игры в пределах определённого типа коммуникации (*Каратыгина, с. 57*).

Относительно коммуникативной пары, самым результативным вариантом оказывается тот, когда её составляющими оказываются не группы людей, а особым образом развитые личности (музыкант и тот, для кого он создаёт свою музыку), сливающиеся практически в единое целое. Предельно развитая духовная и чувственная близость двух индивидуумов способствуют эффекту «отражения» одного в другом, жажде познания самого себя через другого в вечной погоне за беспредельностью. Согласно Ал-Исфахани, распространёнными были музыкальные маджлисы, которые на самом деле представляли собой общение патрона *tête-à-tête* с певцом или певицей посредством музыки (*Sawa 1989, с. 120*), когда главная цель состояла в «ублажении слуха и усладе чувств» через духовное единение.

Таким образом, художественная жизнь при дворе требовала творческих исканий и обеспечивала их развитие. Искусство, в том числе музыка, было жизненно важным элементом двора правителя, показателем его силы и блеска. С одной стороны, оно являлось для андалусских монархов «замещающей деятельностью», определённого рода психологической защитой от политического поприща (*Назарли, с. 184*). С другой стороны – к особо активному меценатству их подталкивало желание быть в одном ряду с легендарными правителями Востока.

Трудно не согласиться с В. Дж. Конен, указывающей на одну из важнейших типологических особенностей придворной культуры, когда меценат-аристократ не столько покровительствовал музыкантам и поэтам, сколько сам остро нуждался в них. И если музыкант в придворной среде и испытывал чувство социальной дискриминации, то, как творческая личность, он был неотъемлемой принадлежностью дворцовой жизни и осознавал себя частью социальной системы, обеспечивающей его право на творчество (*Конен, с. 25*).

## II. 2. Придворный этикет

«Пространство *адаба*» – это пространство восприятия и понимания.

Ш. Шукуров

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 эстетикой придворного церемониала, придающего особый характер её внешним формам. Придворный этикет IX – X веков в эпоху Аббасидов сделал огромный шаг вперёд и по своей сущности принял такие формы, которые позднее остались неизменными на многие века.

Атмосферу, в которой протекала интеллектуальная и культурная жизнь при дворе Аббасидов и вне его, определяет *маджлис* (одновременно и место встречи, и проводимое там собрание). По мнению А. Шилоа, этот тип *маджлиса* сравним с сасанидской моделью<sup>126</sup>, но без его определённого жесткого протокола (*Shiloah 1995, с. 12*). Существовали маджлисы правоведов и теологов (*маджāлис ал-фукахā*'), маджлисы писателей (*маджāлис ал-удаба*'), маджлисы поэтов, посвящаемые чтению поэзии и литературным дискуссиям (*маджāлис аш-шуарā*') и маджлисы музыки или, проще говоря, музыкальные вечера (*маджāлис ат-тараб*).

Последние представляли собой литературно-музыкальные собрания, на которых слушали музыку или устраивались состязания музыкантов, дебатировали по вопросам музыкальной истории, теории, критики и эстетики и которые проводились при дворе или при домах знатных и богатых меценатов, любителей науки, словесности и музыки. Часто эти собрания были смешанного типа, включавшие, например, выступления музыкантов, дискуссии о музыке, чтение (речитацию) поэзии и обсуждение истории арабов.

Музыкальные *маджлисы* не являются изобретением Аббасидов, их проводили и раньше, во времена Омейядов, а истоки этой традиции восходят к Сасанидам Ирана (III – VI века). С «сасанидской моделью» их род-

---

<sup>126</sup> О Сасанидах см. сноску 80.

нит и такой специфический атрибут, как занавес (*ситара*)<sup>127</sup>, отделявший патрона от его музыкантов, и наличие особого человека (*сāхиб ас-ситāра*), находившегося у занавеса и передававшего просьбу халифа о новой песне. По сведениям Ал-Исфахани, при Аббасидах и при Сасанидах маджлисы включали жестокие и иногда коварные соревнования между музыкантами (*Sawa 1989, с. 112*).

К сожалению, подробные сведения об организации и проведении придворных маджлисов в ал-Андалус не сохранились, но, благодаря ал-Исфахани, мы можем реконструировать эту сторону придворной жизни<sup>128</sup>, поскольку имеющиеся её фрагментарные описания в арабо-испанских источниках доказывают непосредственную связь этой традиции с багдадской.

Первые упоминания о «концертах» певиц относятся ко времени правления ал-Хакама I, но регулярное проведение литературных и музыкальных собраний при дворе в Кордове ввёл Абд ар-Рахмана II. Хронисты сообщают и о его сыне Абдаллахе, который любил устраивать в своём доме веселые, шумные праздники и ночные собрания, вызывавшие возмущение у простых правоверных мусульман. Сын эмира Мухаммада Усман обычно созывал в свой дом литераторов Кордовы, и на этих вечерах слушали пение знаменитой Базеа, в то время как сама певица скрывалась за занавесом (*Ribera y Tarrago 1985, с. 111*). О больших концертах, устраиваемых в Кордове, упоминает Ибн Хазм в «Ожерелье голубки».

Музыкальные маджлисы разделялись на два основных вида: формальные – с обязательным участием патрона (среди них выделялись праздничные) и неформальные – без его участия. Маджлисы проводились во дворце или в загородной резиденции<sup>129</sup> чаще всего в помещении или иногда под открытым небом. Они могли продолжаться всю ночь, и тогда музыкантам предоставляли отдельные комнаты, где они ожидали своей очереди или могли уединиться, чтобы прямо здесь сочинить заказанную

---

<sup>127</sup> Согласно Ал-Исфахани, занавес не был обязательным атрибутом ни в ранний, ни поздний период Аббасидов.

<sup>128</sup> Сведения о маджлисах эпохи Аббасидов, основанные на «Книге песен» ал-Исфахани, широко освещаются и анализируются в книге Г. Саувы: *Sawa G. Music Performance Practice in the early Abbasid era 132–320ah / 750–932ad*. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1989.

<sup>129</sup> У Аббасидов это был летний дворец в Самарре, у Омейядов Кордовы – дворцовый комплекс Мадина аз-Захра.

меценатом новую песню. Особо интересными были вечера, устраиваемые в саду, когда на исполнителей и слушателей влияла окружающая ночная природа, или маджлисы подобного рода, проводившиеся под открытым небом: в лодке, у реки, на мосту и т. д.

Перед официальными маджлисами музыкантам, как правило, посылались предписания за несколько дней вперед, что гарантировало их присутствие на вечере. Естественно, что подобные предписания посылались свободным музыкантам, кто жил в собственных домах, а не тем, кто был собственностью патрона и жил в его доме. Патрон мог пожелать, чтобы музыкант сочинил новую пьесу или песню к маджлису. Иногда музыканта вызывали непосредственно в день проведения маджлиса, поскольку такие вечера организовывались неожиданно. В этом случае музыканты не располагали временем для подготовки, но они обязаны были явиться немедленно. В действительности музыканта могли вызвать на маджлис в любое время дня и ночи, независимо от его состояния.

Позднее, со времён Харуна ар-Рашида, практиковался особый принцип организации выступлений музыкантов, известный как *науба* (с ар. букв. – «очередь»), который заключался в закреплении за музыкантом определённого дня недели для выступления. Параллельно существовала *науба* поэтов, то есть очередь поэтов, которые рецитировали поэзию также в определённый день недели.

Обычно маджлисы проводились в роскошно декорированных залах, где сама обстановка (красота мозаичного пола, задрапированных шёлком и парчой стен, резных колонн и т. д.) создавала атмосферу праздника. По правую и левую стороны от трона находились кушетки для слушателей и музыкантов. По этикету халиф первым занимал своё место в зале, где устраивался маджлис, и только после этого разрешалось войти музыкантам, которые должны были приветствовать халифа.

Слушатели на официальных маджлисах состояли из приближённых патрона: сотрапезников и доверенных лиц (*надимов*), мальчиков или мужчин-слуг (*гулāмов*)<sup>130</sup>, евнухов (*касий*) и певиц-рабынь (*джāрийя*)<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> *Гулāмы*, как правило, были виночерпиями, официантами, слугами (*сахиб ас-ситара*) и любовниками (*Sawa 1989*).

<sup>131</sup> *Джāрийя* – у ал-Исфахани этот термин является синонимом *кайны* (девушки-певицы), но может означать также девушку-служанку разного рода. См. сноску 133.

и гостей (обычно один-два). Как видим, маджлисы представляли собой камерные собрания избранных людей и их приближённых. Хотя, как исключение, устраивались музыкальные вечера и с большим количеством исполнителей и слушателей.

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. Так, если музыканты сопровождали патрона в поездке, было особо подходящим исполнение ностальгических песен о доме, семье и друзьях. Если среди слушателей находился поэт, то его могли попросить прочитать экспромт на заданную тему, а музыкант, в свою очередь, должен был тут же положить его на музыку. Как отмечает Г. Саува, обычно музыкальная импровизация была следствием поэтической (*Sawa 1989, с. 145*).

Увеличение числа музыкантов, участвовавших в маджлисе, повышало возможности *наубы* и влияло на разнообразие репертуара. В данном контексте термин *нуба* обозначает структуру самого «представления», «концерта», когда певцы выступают друг за другом, соблюдая очерёдность<sup>132</sup>. Согласно ал-Исфахани, когда на маджлисе участвовало много певцов, они сидели в кругу или полукругом и пели по очереди. 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 круг (*даур* или *давр*) 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. При этой ситуации певцы, более молодые и менее известные, выступали в конце «представления» (*Sawa 1989, с. 166*).

Большое количество музыкантов, присутствующих на вечере, увеличивало вероятность возникновения дискуссии по вопросам музыкальной теории, версий исполнения, авторства песен или могло неожиданно при-

---

<sup>132</sup> Первые *нубы* являлись незакреплённой последовательностью «номеров» (песен), поэтому их можно рассматривать как «концертную структуру», в отличие от циклической. Это подтверждается и тем, что во времена Аббасидов, согласно ал-Исфахани, *нуба* могла прерываться по разным причинам, а перерывы между песнями были обычным явлением (*Sawa 1989, с. 166*). Более того, певец, поразивший своим исполнением в начале *нубы*, мог способствовать тому, что после него никого больше не захотят слушать.



вести к соревнованию между музыкантами. С точки зрения самого музицирования, увеличение числа музыкантов способствовало усилению звучания и тембровому разнообразию ансамблевых составов (*Sawa 1989, с. 151*).

Другим фактором, влияющим на атмосферу маджлиса, иногда благоготно, а порой и неблагоприятно, было вино, которому посвящались специальные песни. Присутствие девушек-певиц и мальчиков-слуг<sup>133</sup> также вдохновляло музыкантов на песни, в которых воспевалась красота тех и других. За вином обычно рассказывали разные смешные истории, короткие анекдоты, в общем, изощрялись в искусстве острословия. К вину полагались пение и танцы (*Мец, с. 314 – 315*).

Ибн Бассам и другие авторы обвиняют андалусских правителей тайф в пристрастии к вину и музыке, особенно женскому пению и звучанию удов. Эта критика понятна в контексте отрицательного отношения к винопитию в мусульманском обществе, однако в южно-европейских средиземноморских странах эта традиция может рассматриваться как неотъемлемый элемент повседневной культуры и не только повседневной, если вспомнить афинские симпозиумы времен Праксителя, сочетающие в себе собрание и пирушку. Х. Рибера упоминает правителя Валенсии и Мурсии Ибн Марданиса с его обычаем приглашать важных гостей на концерт, чтобы доставить им удовольствие. Обязательными атрибутами таких вечеров были женские ситары и вино (*Ribera у Tarrago 1985, с. 115*).

Строчки «винной поэзии», исключительный пример искусства описания и эпикурейского изящества, принадлежат блестящему представителю валенсийской школы Ибн аз-Заккаку:

Мы любуемся тайком  
виночерпием-красавцем.  
Кубки наполняет он влагой пьяной  
и душистой.  
Для того похищен блеск у зубов его  
жемчужных,  
Чтобы нас вино с водой тешило  
игрой искристой<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Уже в раннюю эпоху вошёл в употребление обычай не называть раба «служгой», а «мальчиком», а рабыню – не «служанкой», а «девушкой». Обычай этот, как, впрочем, всё и всегда, выдавался за заповедь пророка (*Мец, с. 141*).

<sup>134</sup> Цит. по: *Гарсиа, с. 36*.

Вино и музыка на маджлисах способствовали установлению особой приподнятой атмосферы и свободному, раскрепощённому общению, в котором главным, приносящим удовольствие для арабов «продолжала оставаться ритмическая музыка, сопровождающая поговорки, пословицы, шутки и крепкие выражения» (А. Мец, с. 317). Показателен совет музыкантам, данный в «Кабус-Намэ»:

«А когда будешь сидеть на собрании... старайся... неустанно рассказывать анекдоты, шутить и острить, чтобы сократить свою музыкальную работу. А затем, если будешь ты таким музыкантом, который умеет также сочинять стихи, то в поэзию свою не влюбляйся и не пой все время только свои стихи»<sup>135</sup>.

Неформальные маджлисы проходили, как правило, в кругу друзей и отличались спокойной обстановкой, не требующей напряжения в ходе конкуренции с другими музыкантами в достижении награды, здесь музыканты могли расслабиться и не тревожиться на счёт текста песен, который мог неосторожно унижить его или её мецената.

Во время официальных музыкальных вечеров использовался занавес, отделявший музыкантов от патрона. Он изготовлялся из дорогой ткани (шёлка или парчи), был расшит золотыми нитями и украшен живописными изображениями и каллиграфией. Причины его использования до конца не ясны, поскольку обязательного предписания не существовало, скорее, это было данью традиции. Хотя чаще всего он скрывал рабынь-певиц, но иногда и мужчин-музыкантов, однако его необходимость по всей вероятности определялась желанием самого халифа. В *Китаб ал-агани* рассматривается определенная ситуация, когда использование занавеса было связано с изменением положения рабыни-певицы, ставшей *умм валад* («матерью ребёнка») <sup>136</sup>. Так, *умм валад* обычно пела позади занавеса в присутствии гостей-мужчин, в то время как девушки-певицы могли не скрываться за занавесом. Существовала и другая практика, когда девушки пели за занавесом, однако для того, чтобы оказать гостю наивысший почет, они появлялись и в самом зале (Мец, с. 315).

---

<sup>135</sup> Цит. по: *Музыкальная эстетика стран Востока*, с. 285.

<sup>136</sup> Рабыня, родившая ребёнка своему хозяину, становится *умм валад*. Получив новый социальный статус, она не может быть продана своим хозяином, а в случае его смерти становится свободной, и дети, рождённые от него, являются свободными (Levy, с. 77 – 80). Однако, как отмечает А. Мец, школы правоведов придерживаются различных мнений о правах таких детей (Мец, с. 136).

Свидетельство андалусского поэта Ибн Абдуна (ум. 1153) подтверждает существование подобных *sitar* в мусульманской Испании:

Los pajaros en la enramada de los árboles cantan,  
Y se parecen a las cantantes tras las cortinas<sup>137</sup>.

Птицы поют в ветвистых деревьях,  
Словно певицы за занавесом.

Маджлис считается идеальной моделью для исполнения музыкальной классики, поскольку для неё требовались искусственная акустическая среда (чаще всего, но не всегда, учитывая, что маджлисы могли проводиться и на открытом воздухе), особая эстетическая обстановка и круг подготовленных слушателей, способных воспринять высокое искусство.

О традиции проводить концерты и музыкальные вечера во дворцах знати и домах представителей высшего общества как общепринятом и обычном явлении пишет Ибн Хазм в начале XI века. Однако в более поздних андалусских источниках чаще упоминаются ночные концерты, сопровождавшиеся танцами. Их называли в Андалусии *замбра* (другое название – *лейла*)<sup>138</sup>, то есть «ночная музыка» или музыкальные вечера с танцами, они проводились во дворцах и частных домах. *Замбра* и *лейла* так глубоко вошли в обычаи Андалусии, что продолжали существовать более чем семьдесят лет спустя после падения Гранады, в основном среди *мудехаров* и *морисков* (*Fernández Manzano 1985 б, с. 29*).

Остановимся вкратце на проблеме слушания, тем более, что процессу восприятия музыкальной классики, «творческому слушанию» (по определению Блэйкинга) и «слушательской аудитории» на мусульманском Востоке уделялось особое внимание, в том числе и в научной литературе<sup>139</sup>. Поскольку музыка не записывалась, знания о ней передавались из поколения в поколение устно и в трактатах, и точное её восприятие-

---

<sup>137</sup> *Perés, с. 388* (пер. с исп. – Т. С.).

<sup>138</sup> Термин *лейла* относится к арабскому слову *лайла* («ночь» – мн. *лайāли*), в то время как *замбра* происходит от арабского слова *самар* или *мусāмара*, что означает «ночной разговор» (*Shiloah 1995, с. 77*).

<sup>139</sup> Этой проблематике посвящены утерянные трактаты *Китаб адаб ас-самā'* («Книга об этикете слушания») Ибн Куррадабиха (ум. 961), *Китаб ас-самā' ва ах-кāmуху* («Книга о правилах слушания») ал-Ишбили (ум. 1253). Проблема слушания рассматривается в главе *Китаб ал-йакута ат-танийя* («Глава второго рубина») из *Икд ал-фарид* («Уникальное ожерелье») Ибн Абд ар-Рабихи (860 – 940).

слушание, основанное на «эстетике тождества»<sup>140</sup>, 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»<sup>141</sup>. Речь идёт об отождествлении исполняемых произведений с духовным миром слушателей, об особом типе взаимоотношений между исполнителем (исполнителями) и слушателями. Действительно, связь между ними простирается гораздо дальше и глубже в искусстве устной традиции, в которой не были отделены друг от друга ни творец, ни исполнитель, ни слушатель (*Юсфин, с. 98*).

Более того, последний занимал равное положение с исполнителем (с точки зрения ответственности), поэтому те, кто исполнял, и те, кто слушал «нежелательные» жанры музыки, осуждались одинаково. Арабо-испанский учёный Ибн Хазм (ум. 1064) писал по этому поводу:

«Тот, кто слушает пение с тем, чтобы содействовать совершению греха, – грешник. Тот же, кто слушает пение с тем, чтобы оживить свою душу и обрести силы для исполнения долга по отношению к Аллаху и для совершения хороших дел, является хорошим и послушным слугой Аллаха. Тот же, кто, слушая, не проявляет ни послушания, ни непослушания, поступает нейтрально и безобидно, что можно сравнить с прогулкой по парку»<sup>142</sup>.

Речь идёт о нерасторжимом единстве исполнения-слушания, когда отношение к исполнению, как и отношение к слушанию, значительно различаются в зависимости от сопутствующих обстоятельств. Прежде всего, имеет значение исполняемый материал (определённый жанр), а также контекст или ситуация исполнения. Ал-Газали (ум. 1111) определил три фактора подходящего исполнения, связав их с ситуацией слушания музыки, которая должна соответствовать времени, месту и компании

---

<sup>140</sup> «Эстетика тождества» предполагает функционирование классики по законам канонического искусства, когда «вновь создаваемое произведение должно быть аналогом уже имеющегося образца, доминирующего в данном виде искусства и жанра. Это относится как к содержанию, так и к форме его выражения (*Плахов, с. 13*), а также к его восприятию.

<sup>141</sup> Цит. по: *Послания «Братьев чистоты», с. 263.*

<sup>142</sup> Цит. по: *Al-Faruqi 1985 – 86, с. 16.*

достоинных и благородных людей (*Al-Faruqi 1985 – 86, с. 16*). Маджлис, куда не допускались люди без знания музыки, включает в себя все три фактора.

Маджлис являлся формой объединения людей, где происходил не только интенсивный обмен мнениями по вопросам различных наук, но и, прежде всего, складывалась среда. Такие собрания-слушания проводились регулярно, где присутствующие общались между собой, слушали песни и достигали состояния наивысшего, эмоционального переживания – *тараб* (букв. «восторг», «экстаз»), что отражало влияние на музыкальную практику традиции мистической медитации. Поскольку мистический путь был доступен не многим, состояние экстатического переживания выступало своеобразной его заменой, и было рассчитано на широкие слушательские круги. Подобно этому высшая музыкальная медитация, характерная для высокой классики, предназначалась знатокам, – в популярной классике существовала упрощённая её разновидность (*Юнусова 1995, с. 162*).

Некоторые специфические особенности музыкальной классики позволяют говорить о том, что она была рассчитана на медитативный способ восприятия, иными словами, служила своеобразным «инструментом для медитации». На средневековом мусульманском Востоке были разработаны самые разнообразные медитативные техники. Существовали групповые медитации, к которым можно отнести практику *зикра, мавлида, сама'* и др. Состояние отрешённости достигалось посредством слушания музыки, рецитации, танца и т. п. Музыка как никакое другое «вспомогательное средство» способствовала достижению состояния блаженства и наслаждения.

Однако следует иметь в виду, что техника «вхождения» в медитативные состояния рассматривалась не столько как средство психической саморегуляции, сколько (и в первую очередь) как средство познания. Поэтому чувственное восприятие (через слух, обоняние, созерцание) и сама медитация являлись в первую очередь средствами мистического постижения Универсума. И не случайно музыка в реальном художественном акте всегда включается в систему других средств выразительности.

Сам процесс слушания тесно связан с изменённой деятельностью сознания, когда психологическое состояние, в которое погружается слушатель во время многочасового звучания, уже само по себе обладает психотерапевтическим эффектом. Современные исследователи по психо-

логии, аутотренингу и медитации<sup>143</sup> объясняют это следующим образом: находясь в состоянии концентрации внимания, человек полностью выключается из системы внутренних и внешних раздражителей и сосредотачивается на единичном объекте, а, следовательно, теряет возможность правильно оценивать время как таковое. «Основным содержанием переживаний становится ощущение необычной пустоты. Поскольку временная составляющая является необходимым компонентом в сознании личности, в формировании ощущения «я», потеря временной ориентировки приводит к формированию иллюзорного восприятия своего «я» («слияние с беспредельностью», «парение в невесомости» и т. п.). Естественно, что подобного рода психическая иммобилизация, связанная с временным выключением основных интегративных механизмов мозга, способствует восстановлению нервно-психических функций человека, оставляя после себя ощущение свежести, внутреннего обновления и радости бытия» (Гримак, с. 226).

Рассматривая необходимые условия существования маджлиса как особой формы объединения людей (особой среды), отметим, что важнейшей его предпосылкой является свод предписаний для исполнителей и слушателей (*адаб-и мусики* и *илм-и мусики*) – регламентация основных моментов исполнения с учётом социальных, физиологических, космологических, этнических, географических и иных факторов (Джумаев б, с. 200). Давнее осознание этих факторов обусловлено глубоким пониманием необходимости *взаимосвязи* исполнителя и его среды. Отсюда и «жёсткая» кодифицированность предписаний, касающаяся состава ансамбля, расположения музыкантов, цветовой символики их костюмов<sup>144</sup> и многое другое.

В связи с этим алжирский исследователь А. Бонали раскрывает функциональное значение частей нубы, основные принципы которой были связаны с дворцовым церемониалом, определяющим и традиции исполнения, и нормы слушания (обстановка, функция в ритуале, возбуждающие факторы, соответствие определённому времени суток и т. д.). Так, алжир-

---

<sup>143</sup> Среди отечественных исследователей: С. Н. Беляева-Экземплярская, Л. П. Гримак, среди зарубежных – Д. Големман, Е. Р. Клей и др.

<sup>144</sup> О цветовой символике костюмов музыкантов см. раздел 3 следующей главы (с. 209).

ская нуба начинается диалогом между музыкантами инструментального ансамбля и певцом. Это первый раздел вступления под названием *истихбар* (букв. «начало»). Второй вступительный раздел – *тушийя* – развёрнутая инструментальная увертюра, которая выполняет функцию «трона». Первая часть – *массадира* (букв. «отправитель» или «занимающий первый ряд») совпадает с церемонией прихода гостей, которые приветствуют халифа, целуя ему руку. Характер музыки этой части обычно торжественно-сосредоточенный. Продолжает сюиту *бтайхи*: открываются окна, выходящие в сад. Это производит эффект наступления весны с её красками и запахами, распространяющимися по зале. Эта часть всегда звучит легко и изящно. После неё инструментальный ансамбль исполняет *дердж* – динамичную, подвижную часть, выражающую всеобщую радость жизни. Приходит час прощания – звучит *инсифар*, который незаметно переходит в заключительную часть *класс* (букв. «конец, финал»). Структура этих частей изменяется в зависимости от дня, времени года, от обстоятельств и настроения халифа (Бонали, с. 23).

В состав классических ансамблей входят, прежде всего, инструменты, идеально пригодные для сопровождения певца – это уд, ребаб (кеманча), таар, дарбука и др. (тип классического ансамбля тахт). В то же время соблюдается принцип внутреннего тембрового контраста, позволяющий слушателю легко осуществить пространственную локализацию каждого из участников ансамбля. Немаловажным является и расположение музыкантов, которое подчинено определённому порядку, своего рода ритуалу. В углу находится исполнитель на ребабе (руководитель ансамбля), поскольку он должен иметь возможность охватить взглядом всю группу исполнителей. Справа от него в один ряд сидят исполнители на кеманче; налево, образуя с первым рядом прямой угол – лютни; далее третий ряд музыкантов, располагающихся с правой стороны, напротив первого ряда, образуя угол со вторым рядом. В этом ряду находятся певец-солист, исполнитель на тааре и исполнитель на дарбуке (Шоттен, с. 81 – 82). Такое расположение связано, как отмечает А. Шоттен, с удлинённой формой арабской комнаты, в конце которой и сидят музыканты.

М. Гетта даёт следующую схему расположения ансамбля исполнителей применительно к четырём традициям андалусской нубы (таблица 2). Тунисский ансамбль малуф состоит из пяти музыкантов-инструменталистов (основной костяк), являющихся одновременно и вокалистами: мун-

шид (певец-солист) и исполнители на тааре (тамбурин), ребабе (смычковый хордофон), уде-арби (щипковый хордофон), накарат (мембранофон). К ним добавляется ансамбль мужчин-вокалистов. Алжирский ансамбль состоит из семи музыкантов-инструменталистов, одновременно также являющихся вокалистами: это исполнители на дарбуке (мембранофон), квитре (щипковый хордофон), ребабе, уде-арби, кеманче (смычковый хордофон), тааре. Марокканский ансамбль состоит из восьми исполнителей: 2 муншида, 2 кеманчиста, а также исполнители на ребабе, уде-арби, уде-шарки и тааре.

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

Во многом семантику классической музыки определяла «космологическая» система (подробно – в *разделе III. 3*). Представить, как средневековый слушатель считывал все эти коды, довольно сложно, тем не менее, существуют фрагментарные описания состояний, отражающих воздействие музыки на слушателя. Безусловно, что смысловые уровни<sup>145</sup> были рассчитаны на интерпретатора своего времени, способного понять и оценить это сложное искусство.

Определяющим, видимо, в процессе восприятия классики является «общая парадигма культуры и общий монодический тезаурус» (*Юсфин, с. 99*). Вместе с тем, для её восприятия на мусульманском Востоке существовала и существует особая ситуация, когда связь классики с Коранической традицией делает её (классику) доступной для всех, поэтому любой её жанр может быть эстетически оценён каждым представителем общества (*Faruqi I. and L., с. 443*). Хотя, конечно же, в разной степени полноты.

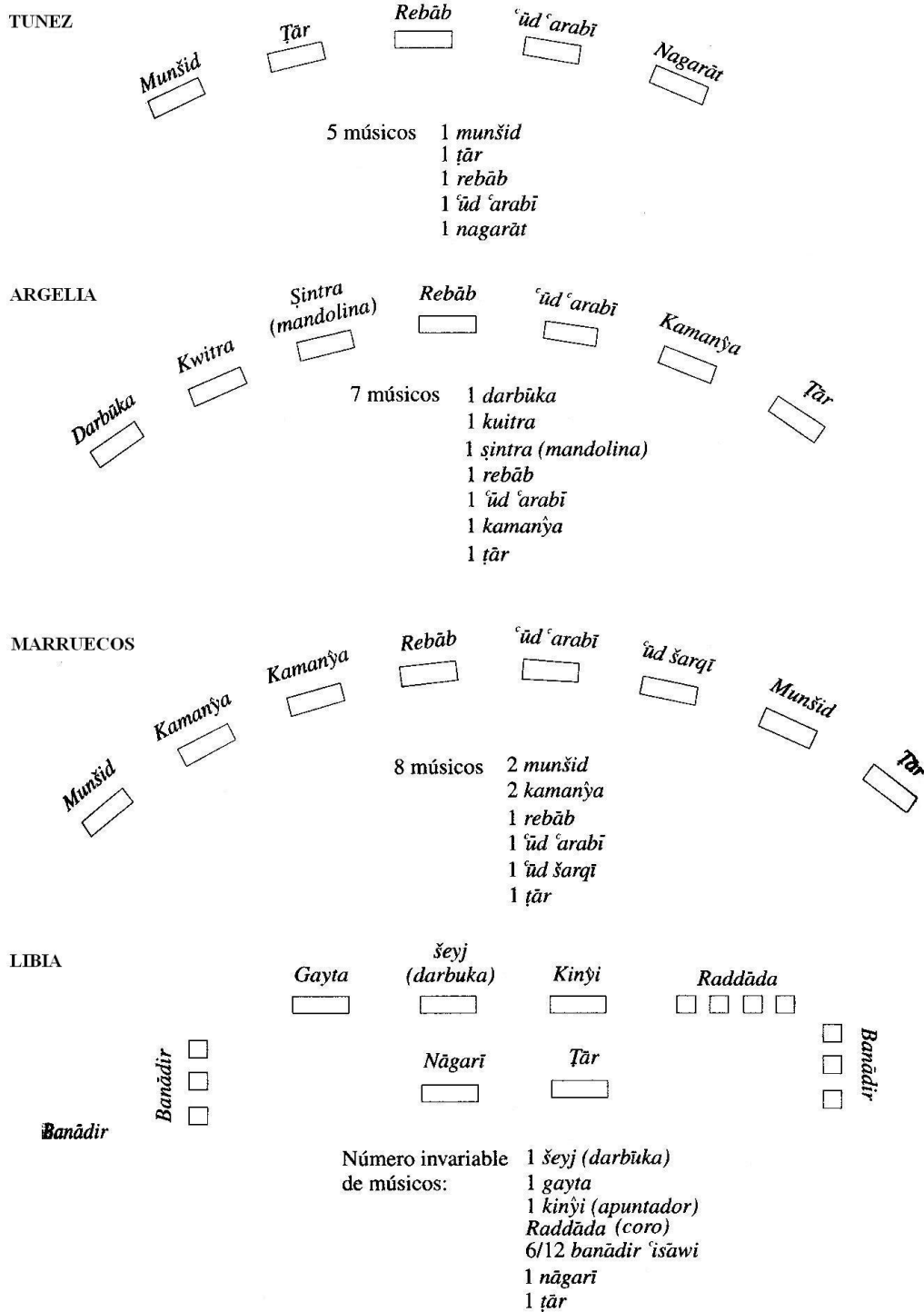
Более того, применительно к мусульманскому Средневековью, существовала культура *адаба*, которая заключала в себе нормы должного, обязательного отношения к миру и, как следствие, нормы восприятия и понимания искусства (*Шукуров 1999, с. 96*).

---

<sup>145</sup> Интересно сравнить уровни смыслов с литературой. Так, на мусульманском Востоке считалось, что хорошая литература должна иметь не менее семи толкований (*Назарли, с. 211*).



Таблица 2  
(Guettat 1980, с. 255)



## II. 3. Выдающиеся личности музыкальной культуры ал-Андалус:

### Зирьяб – создатель западно-арабской музыкальной классики

Никогда не было человека его профессии, кого бы так долго помнили и кем бы так много восхищались.

*ал-Маккари*

В музыкальной культуре средневековой Андалусии существовало несколько легендарных личностей, ставших впоследствии её символами. И 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)<sup>146</sup>. Однако в истории он известен под своим артистическим псевдонимом – Зирьяб, что означает «чёрный дрозд», данным ему из-за тёмного цвета лица и красноречия<sup>147</sup> (*Farmer 1967, с. 129*).

Существует несколько различных биографий Зирьяба со времён Средневековья: у Ибн Абд Раббихи (890 – 940) в *‘Икд ал-Фарид* («Уникальное ожерелье»), у Ибн Хайяна (987 – 1076) в *ал-Муктабис* («Поучительная книга») и, следовательно, у ал-Маккари (1578 – 1632) в *Нафх ат-Тиб* («Благоухание свежей андалусской ветви»), где цитируется Ибн Хайян, а также у ал-Кутийи (ум. 977). Однако все эти биографии не согласуются между собой.

Несомненно, Зирьяб был исторической личностью, но его жизнь обросла невероятными легендами. И сейчас уже почти невозможно отделить историческую правду от мифа, который в некоторых случаях выглядит даже более интригующим и притягательным.

---

<sup>146</sup> Исторические источники не дают нам дат его рождения и смерти, и в энциклопедии ислама их нет. Однако указанные здесь предположительные даты приняты многими исследователями андалусской музыки (*Cortes García 2001 б*).

<sup>147</sup> Х. Рибера, цитируя Ибн Хайяна, пишет: «Из-за очень яркого тёмного цвета, ясной и плавной речи, приятного и мягкого характера его прозвали Чёрной птицей» (*Ribera у Tarrago 1985, с. 102*). Д. Рейнолдс считает, что артистическое имя ЗИРЬЯБ – «чёрный дрозд» – указывает на то, что он был чернокожим и имел прекрасный голос (*Reynolds 2004 – 05*).

Причина таких существенных разночтений в сведениях о Зирьябе заключается в том, что большинство арабских авторов, пишущих о музыке, пользовались техникой *хабар* – особом способе описания характерных черт, исключительности и изысканности выдающихся артистов с определённой тенденцией придать музыкантам нечто вроде мистической ауры (*Shiloah 1995, с. 26*).

Существуют различные точки зрения о происхождении Зирьяба. Одни утверждают, что он родом из Африки, возможно, бербер. Другие отмечают его персидское происхождение. Цвет кожи, вероятно, указывает на его африканское происхождение или на то, что он был потомком чернокожей рабыни или смешанного происхождения. В Багдаде того времени многих рабов использовали в качестве слуг и, естественно, много было «смешанных» семей. Поэтому вполне возможно, что он был частично или полностью африканского происхождения (*Reynolds 2004–05*).

Вероятно, исторической правдой является то, что он прибыл в ал-Андалус с Востока. Мы не знаем, происходил ли он из Багдада, но, по сведениям, данным Ибн Хайяном, он действительно был учеником самого известного музыканта того времени Исхака Маусили (767 – 850). Хотя, согласно *Икд ал-Фарид*, его учителем был Ибрагим Маусили (ум. 804). И именно он фигурирует в истории с Харуном ар-Рашидом (786 – 809), а не Исхак (*Farmer 1997б, с. 47*)<sup>148</sup>. Но, по сведениям ал-Кутийи, в его кратких замечаниях, касающихся биографии этого музыканта, Зирьяб был, скорее, приближенным халифа ал-Амина (809 – 813) (*Wright 1992, с. 557*).

Не обращая внимания на все эти «нестыковки» в биографии Зирьяба, учёные (арабские и Западные) принимают как авторитетный источник, в котором наиболее полно и детально отражена карьера этого музыканта, рассказ ал-Маккари в его *Нафх ат-Тиб*, чьим источником, как уже отмечалось, является хроника Ибн Хайяна. Эта история пересказывается всеми.

Согласно ал-Маккари, Зирьяб был *маула*<sup>149</sup> халифа ал-Махди (ум. 895) и учеником Исхака Маусили, чьи песни он выучил тайно. Харун ар-Рашид, прослышавший о талантах Зирьяба, попросил Исхака предста-

---

<sup>148</sup> У ал-Маккари есть упоминание о том, что Зирьяб был учеником обоих прославленных музыкантов: Ибрагима и Исхака ал-Маусили (*Wright 1992, с. 557*).

<sup>149</sup> *Маула* (мн. ч. *мауали*) – см. с. 87.

вить ему молодого музыканта. Последний блестяще дебютировал и пел так прекрасно, что произвёл сильное впечатление на халифа, чем вызвал огромную ревность своего учителя, который, пригрозив ученику, заставил его покинуть Багдад. После чего Зирьяб, спасаясь бегством, уезжает в Северную Африку, боясь гнева Исхака.

Предложенный нами ниже фрагмент из книги Х. Риберы (*Ribera y Tarrago 1985, с. 102–104*)<sup>150</sup>, цитирующего Ибн Хайяна, даёт представление о стиле и манере изложения этой истории в средневековой хронике.

В Багдаде он был учеником Исхака ал-Маусили, чьи песни выучил так быстро, что его учитель даже не заметил этого. Вознаграждением же за его прозорливое понимание, ловкость и легкость в обучении, и красивый голос было то, что он достиг бóльших высот, чем его собственный учитель. Но Исхак не отдавал себе отчета в этом до тех пор, пока Зирьяб не был представлен Харуну ар-Рашиду. Это произошло следующим образом:

Однажды при Харуне упомянули имя Зирьяба как одаренного ученика ал-Маусили, и тот сказал: «Да, я слышал у него несколько прекрасных вещей, несколько светлых и волнующих мелодий, особенно те, в которых я ему порекомендовал необычные изменения. Он их принял и использовал, так что они являются моим новшеством и сочинением, я их указал, потому что считал весьма подходящими для особых артистических способностей Зирьяба». Узнав об этом, Харун ар-Рашид пожелал услышать эти мелодии от Зирьяба, считая, что они должны были и ему понравиться. По указу Зирьяба представили монарху. На обращенные к нему слова халифа тот отвечал изысканными фразами, с большим изяществом и в весьма лаконичной и соответствующей манере выражения. Затем халиф спросил певца о его артистических способностях, и Зирьяб ответил: «Умею петь то, что почти все певцы обычно умеют; но бóльшую часть моего личного репертуара составляют пьесы, которые предназначены исключительно для того, чтобы быть исполненными перед халифом, таким как Ваше Величество. Их не знают другие певцы. Если Ваше Величество мне это позволит, я спою то, что человеческий слух ещё не слышал до сих пор».

Халиф приказал, чтобы принесли уд его учителя Исхака; но, когда инструмент был предложен Зирьябу, тот отказался, сказав: «У меня есть свой уд, который я сам сделал. Я обработал дерево и трудился над ним, чтобы постичь все его тонкости. Я не хочу играть на другом уде. Он у меня здесь. Разрешите, эмир, чтобы его попросили принести».

Харун приказал, чтобы принесли уд, и, осмотрев его и увидев, что он похож на тот, который отверг молодой музыкант, спросил: «Почему же ты не хочешь воспользоваться удом своего учителя»? «Если эмир хочет, чтобы я пел в стиле моего учителя, –

---

<sup>150</sup> Перевод с исп. – Т. С.

спую с его удом; но, если он хочет, чтобы я пел в своем стиле, для этого мне необходимо играть на своем инструменте». «Мне кажется, что они оба одинаковы», – сказал Харун. «На самом деле, так кажется на первый взгляд, но, хотя размер одинаковый и дерево похоже, они отличаются весом: мой уд весит примерно в три раза меньше, чем уд Исхака. Струны, которые я использую, – из шёлка, он не прядется с горячей водой, поскольку это их расслабляет и размягчает. Басовую и третью струны я сделал из кишок лъвёнка, и поэтому они имеют наибольшую нежность, чистоту и звучность, какие можно получить, используя кишки других животных. Эти струны, из кишок льва, наиболее крепкие и выдерживают больше, чем другие, удар плектра».

Удовлетворённый таким объяснением, халиф попросил его спеть. Зирьяб ударил по струнам уда, сделал несколько быстрых упражнений и запел. Харун ар-Рашид, восхищенный пением Зирьяба, встретился с ал-Маусили и сказал ему: «Если бы я не был уверен в том, что ты не догадывался о его выдающихся способностях, которыми он наделён, я бы наказал тебя за то, что ты не сообщил мне об этом артисте. Необходимо, чтобы ты проявлял интерес к нему, чтобы опекал своим советом до полного завершения учебы, а, с моей стороны, я желаю обеспечить его полное обучение». С тех пор Исхак, раскаиваясь, что представил ученика халифу, начал чувствовать зависть и, не имея возможности выносить её, тайно встретился с Зирьябом и сказал ему напрямик, что здесь, во дворце, не сможет выносить соперничества. «Выбирай тогда, потому как земля – огромная: или ты едешь отсюда в далёкие края, откуда я не буду иметь от тебя вестей, – за это предложу тебе все деньги, какие захочешь; или, оставаясь здесь, я ничего не пожалею, чтобы потерять тебя. Так что решай».

Он прибывает в Тунис и находит здесь убежище, поступив на службу к правителю династии Аглабидов Зийаддиналлаху I (816 – 837) в Кайруане. Однако в 821 году, оскорбив эмира одной из своих песен, Зирьяб был приговорен к высылке, после чего предложил свои услуги ал-Хакаму I (ум. 822), который пригласил его в столицу ал-Андалус, но, когда музыкант смог приехать, ал-Хакам умер. Поэтому приезд Зирьяба в Кордову происходит с восшествием на трон Абд ар-Рахмана II (ум. 852), эмира, который так же, как его отец, прославился как покровитель искусств. Благодаря своим талантам и щедрому патронажу эмира Зирьяб имел невероятный успех в столице Кордовских Омейядов (*Brill's First Encyclopedia of Islam, m. 9, c. 266*).

Благодаря Ибн Хайяну и ал-Маккари сохранились сведения, подтверждающие необычайную щедрость монарха к музыканту. Зирьябу с семьёй (к тому времени он имел 4 сына) было предоставлено 5640 динаров в год, кроме того, триста пудов хлеба, и собственности на 50 тыс.

динаров. Щедрость эмира становилась темой обсуждения в исламском мире. Известный музыкант на службе Аббасидского халифа ал-Ма'муна (ум. 833) в Багдаде, по имени Аллуйях, жаловался своему хозяину, сетуя на то, что, в то время, когда Зирьяб при Омейядах в ал-Андалус ездит в сопровождении более чем сотни слуг-рабов и владеет 30 тыс. динаров, он (Аллуйях), вероятно, умрёт от голода. Даже казначейство возражало против таких огромных сумм, которые были предназначены Зирьябу, и иногда правитель платил их из своей казны тайно. Это негативно сказывалось на личных отношениях между правителем и его подданными (там же).

«Испанский поэт ал-Газал<sup>151</sup>, будучи оскорблённый престижем и славой, которых достиг этот восточный певец, начал распятыся в нападках и сатирах против Зирьяба. Узнав об этом, Абд ар-Рахман II в принудительной форме приказал ему, чтобы тот воздержался от подобных нападков. Ибн Абд Раббихи – в своей Энциклопедии – назвал Зирьяба также уничижительно, что было, без сомнения, отголоском традиционных предубеждений против певцов»<sup>152</sup> и некоторой обиды (там же).

Примечательно, что в рассказе о Зирьябе Ибн Раббихи (написанном веком раньше Ибн Хайяна) присутствует выше описанный сюжет: концерт – ревность – угроза, но угрожающим человеком там был не учитель Зирьяба, а патрон из династии Аглабидов – Зийаддиналлах. Как отмечает О. Райт, отсутствие последнего эпизода у Ибн Хайяна доказывает, что он (эпизод) является приукрашенной вставкой, а сюжет Харун – Исхак, по мнению английского исследователя, проследившего точную хронологию всех событий этой истории, представляет собой более поздний миф (*Wright 1992, с. 557*). Показательно, что в главном источнике по биографии Исхака ал-Маусили *Китаб ал-Агани* нет упоминаний об этой истории.

Зирьябу приписывают многочисленные нововведения в различных сферах придворной культуры. Считается, что он привёз в ал-Андалус все великолепие и роскошь багдадского двора, представленные последними достижениями Востока в области музыки, придворной моды (относительно одежды и причёсок), а также в сфере кулинарии, став образцом для подражания. В результате его деятельности была проведена полная переори-

---

<sup>151</sup> Ал-Газал – кордовский поэт, дипломат, автор сатир на Зирьяба. Настоящее его имя – Йахья ибн ал-Хакам ал-Бакри (770 – 864).

<sup>152</sup> Цит. по: *Ribera y Tarrago 1985, с. 108*.

ентация культурной, в первую очередь, придворной жизни. Он придал двору эмира характер пышных резиденций Востока. С этого времени у андалусских правителей вошло в обычай покровительствовать искусствам, литературе и наукам, а также соперничать в этом с халифами Багдада. Будучи великолепным исполнителем и новатором, он вскоре становится фаворитом правителя Кордовы того времени.

«Зирьяб, помимо того, что был блестящим поэтом, как и его сын Ахмад, был также сведущ в различных отраслях знания: астрономии, географии, физике, политике, метеорологии и т. д. Он обладал великой прозорливостью и остроумием, знал тысячу хитроумных вещей; знал все отрасли литературы, в общении был очень деликатным и внимательным. Одним словом, он соединил все качества, которые только могли украсить очень учтивого человека. Его разговор был увлекательным, его воспитанность превосходна – качества, особо подходящие для окружения эмира, которые никто из его профессии не имел»<sup>153</sup>.

Но беспредельной, затмившей всё и вся, была его слава в области музыки. В легендах и исторических источниках он предстаёт не только прекрасным певцом, но и очень талантливым исполнителем на уде, обладающим гениальной памятью. Согласно ал-Маккари, он был глубоко сведущ во многих сферах, связанных с музыкой; и был одарён такой поразительной памятью, что знал наизусть более 10 тысяч песен (*агани*) с их собственными мелодиями (*алхан*) (*Brill's First encyclopedia of Islam, m. 9, c. 266*). По свидетельству этого же историка из Тлемсена, никогда, ни до него, ни после, не было человека его профессии, кого бы так долго помнили и кем бы так много восхищались (*Farmer 1967, c. 130*). Даже в последние дни Гранадского эмирата, который пал в 1492 году, поэты всё ещё находили славу Зирьяба соблазнительной темой (*Brill's First Encyclopedia of Islam, m. 9, c. 266*).

Согласно ал-Маккари, Зирьяб регламентировал композиторское и исполнительское искусство. Он внёс существенные изменения в область традиционных музыкальных форм, установил правила сочинения музыкальных произведений, упорядочил музыкальный репертуар, создал концерт определённого типа. Его структура, согласно концепции Зирьяба, предполагала наличие четырёх основных частей с определёнными песнями

---

<sup>153</sup> Цит. по: *Ribera y Tarrago 1985, c. 106*.

в каждой из них. У ал-Маккари об этом написано так: «В ал-Андалус существует правило для пения – начинать с *нашида* (речитатива), продолжать *баситом* (развернутая медленная часть) и завершать – с *мухарракат* и *хазаджат* (пение оживлённое и лёгкое) – согласно нормам, установленным Зирьябом» (Guettat 1999, с. 27).

Как следует из вышеприведенной цитаты из хроники Ибн Хайяна, Зирьяб занимался усовершенствованием музыкальных инструментов, в частности уда, многие разновидности которого изготавливал сам. Он ввёл плектр из пера орла (заменив деревянный), для того чтобы облегчить исполнение и усилить силу звука, и прибавил пятую струну к уду (Guettat 1999, с. 26).

Относительно присоединения пятой струны – «красной как кровь» – эта инициатива Зирьяба отчасти может быть объяснена связью с мистическими концепциями (подробно см. *раздел II. 3*). Кроме того, помещение этой струны между второй и третьей связано с желанием усилить звучание инструмента. По мнению М. Гетты, добавление пятой струны способствовало более гибкому исполнению, за счёт упрощения аппликатуры, а также превращало уд в «настоящий инструмент-оркестр», увеличивая силу радиуса действия и плотность звука. Кроме того, своим центральным расположением пятая струна, прибавленная Зирьябом, устанавливает синтез 4-х элементов Природы с Человеком, представляя собой душу и символизируя жизнь (Guettat 1999, с. 28).

Под влиянием мистико-магической атмосферы восточной школы Зирьяб уверял, что его вдохновение проявлялось во сне, когда джины посещали его жилище и дарили ему волшебные мелодии. Поэтому у него существовала привычка просыпаться среди ночи для того, чтобы исполнить «ночные осенения» (там же).

Как композитор, певец, поэт, Зирьяб был гениален, оставив не потерявшее актуальности и после его смерти обширное музыкальное наследие. Число его сочинений доходило до 10 тысяч. Частично они были собраны Асламом ибн Абд ал Азизом (IX век), братом мужа дочери Зирьяба Хамдуны, в *Китāб Маруф фī Агāни Зирйāб* («Книга песен Зирьяба»). Историческое значение Зирьяба признавал в XIII веке ал-Тифаси, согласно которому он ввёл стиль, имевший доминирующее значение до XI века (Wright



1992, с. 556). И по свидетельству Ибн Халдуна, музыкальное наследие Зирьяба составило огромный фонд, которым пользовались многие последующие поколения арабских музыкантов вплоть до XIV века. По мнению автора *Мукаддима* («Введение»), «Зирьяб завещал ал-Андалус огромный репертуар песен, который распространялся до периода тайф и, как океан, заполнил Севилью, чтобы достичь потом остальных андалусских провинций и, наконец, Магриба» (*Guettat 1999, с. 29*).

Будучи создателем первых школ музыки в Кордове, Зирьяб воспитал несколько поколений певцов. До него в Андалусии не было другого метода обучения пению, как повторение учеником того, что показал учитель. Зирьяб усовершенствовал методы преподавания вокала (искусства пения), включавшие работу над фразировкой, декламацией, упражнения по постановке голоса певца, подвижности его челюсти, возгласы «Ах» или «Йа аххам» для развития мощности голоса, исправление дефектов произношения, пение со словами. Особое внимание он уделял предварительной проверке голоса.

Об этом подробно описано у Ибн Хайяна и ал-Маккари:

«Когда этот выдающийся музыкант предлагал свои услуги в обучении пению, то приказывал ученику сесть на кожаную подушку и форсировать голос. Если ученик имел мощный голос, то он начинал обучение без какой-либо подготовки; но если голос был слабый, – требовал, чтобы ученик обвязал живот тюрбаном, дабы усилить его таким способом, не оставляя голосу свободное пространство в центральной части тела и обеспечить выход голоса через рот. Если ученик закрывал рот при пении или не разжимал челюсти, он приказывал ему, положить в рот кусок дерева шириной в три пальца, и так ходить нескольких ночей, чтобы достичь разъединения челюстей.

С целью наблюдения за природными качествами голоса того, кто хотел быть его учеником, он заставлял кричать со всей силой, какой возможно, «йа йаххам» или просто «йа», и задерживать крик как можно дольше. Если отмечал, что голос был ясный, чистый, сильный, насыщенный, красивый, то есть без примеси как носовых звуков, так и дефектов речи, и без затруднения дыхания, то оценивал, имеет ли претендент способности для обучения, и давал понять ему, что мог бы обучать его; но, если замечал отсутствие природных способностей, которые делают невозможным достижение результата, то отказывался обучать его»<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup> Цит. по: *Ribera у Tarrago 1985, с. 107 – 108*.

Зирьяб разделил курс обучения на три этапа. На первом этапе главное внимание уделялось ритму<sup>155</sup>, метру, поэтической структуре песни как основе инструментального аккомпанеента. Главная задача ученика заключалась в декламации поэмы под аккомпанемент ударного инструмента, с целью усвоения различных ритмических формул и, особенно, правил расстановки акцентов. На втором этапе – в центре внимания была мелодия (в её основных линиях без украшений и добавлений) и законы её построения, третий этап посвящался умению применять и вводить «глосы» – технике варьирования<sup>156</sup> (*Farmer 1967, с. 110*). Согласно М. Гетты, это была высшая ступень обучения, на которой происходило освоение искусства импровизации: использование оттенков, украшений и других средств выразительности – то, что повышает качество и творческий потенциал артиста, как певца, так и инструменталиста (*Guettat 1999, с. 27*).

Школа музыки, основанная Зирьябом в Кордове, и его ученики были славой ал-Андалус. Их влияние, как свидетельствует Ибн Халдун, ощущалось даже в дни правителей тайф (XI век). Эта система обучения перешла в Африку, где она пользовалась авторитетом вплоть до XIV века.

Зирьяб имел 10 детей, которые все стали музыкантами. Выдающимся среди его сыновей был ‘Убайдаллах, хотя Касим был лучшим певцом. Абд ар-Рахман обучался в музыкальной школе, а Ахмад достиг определённой славы как поэт. Другими сыновьями были Йахйа, Мухаммад, Джафар и Хасан. Однако большая известность выпала на долю его дочерей – Хамдуны и Улайи, первая считалась лучшей певицей (*Brill's First encyclopedia of Islam, т. 9, с. 267*).

Все эти сведения были донесены людьми, имеющими прямое отношение к музыке или к личности артиста, но существовали и существуют

---

<sup>155</sup> Показательно высказывание, которое приписывают Исхаку Маусили:

Тот, кто ошибается – всё ещё наш друг;  
Тот, кто удлиняет или укорачивает мелодию – всё ещё наш друг;  
Но тот, кто нарушает ритм – невежда,  
и он не может быть более нашим другом.

Цит. по: *Sachs 1953, с. 83*.

<sup>156</sup> Термин «техника варьирования» не совсем точен в отношении искусства макамата. В этой связи показательно замечание Г. Шамилли: «ни в иранском дастгахе, ни в азербайджанском мугаме нет ничего подобного тому, что называется вариантно-вариационным развитием, ибо в этих композициях нет темы или мотива, которые варьируются и подвергаются развитию» (*Шамилли 2006, с. 316*).

и противоположные мнения. Так, например, О. Райт считает, что при более близком, критическом анализе, решающее значение, приписываемое Зирьябу как исполнителю, учителю и учредителю культурных стандартов, не имеет исторических оснований (*Wright 1992, с. 558*).

Английский исследователь опровергает практическое значение добавления пятой струны. По его мнению, данное нововведение не способствовало расширению диапазона инструмента, поскольку помещенная между второй и третьей струнами, пятая струна вряд ли могла увеличить мелодические ресурсы инструмента, что подтверждается и отсутствием упоминания об изменении аккордатуры. Таким образом, пятая струна имела чисто концептуальное, символическое значение, (включая и красный цвет, и соответствие душе).

Значение самого Зирьяба во многом также символично, учитывая «нереальность» многих приписываемых ему событий жизни. К XI веку (время создания хроники Ибн Хайяна) сформировался миф, в котором закрепился образ Зирьяба как символа андалусской культуры эпохи Кордовского халифата. По словам О. Райта, он воплощает введение, закрепление и распространение аббасидской традиции, а также начало культурного равенства между Кордовой и Багдадом, и, наконец, потенциальное превосходство<sup>157</sup> первой (*Wright 1992, с. 558*).

Образы, подобные Зирьябу, как отмечает отечественный историк А. В. Гулыга, «возникнув на определённом уровне знаний, продолжают жить даже после того, как породившие его знания уточнены, превзойдены и отвергнуты» (*Гулыга, с. 80*). Эти образы-символы продолжают жить своей собственной жизнью, олицетворяя собой созданный идеал. И здесь мы сталкиваемся с определённой двойственностью интерпретации реальных событий, поскольку созданная легенда о Зирьябе уже может рассматриваться как типологическое явление в истории мировой культуры, естественно вписываясь в ряд мифов о героях-музыкантах<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> Имеется в виду история с Исфаком, где Зирьяб описывается как один из тех, кто мог превзойти высшие исполнительские достижения ранней Аббасидской школы.

<sup>158</sup> Однако, на наш взгляд, средневековый материал мусульманского Востока является одновременно продуктом историографии и *исторической* мифологии, где миф основывается на факте, который ещё не канул в Лету, таким образом, в корне отличаясь от мифов Древнего мира.

По этой причине вполне понятно, что многочисленные новшества, приписываемые Зирьябу, несут на себе печать преувеличения и фантастичности. В этом смысле показательно упоминание того, что Зирьяб ввёл в ал-Андалус «все инструменты, используемые на Востоке, количество которых превосходило четыре десятка» (*Guettat 1999, с. 23*).

Те нововведения, которые ему приписывали, как арбитру вкуса, в области одежды и гастрономии, а также технические усовершенствования уда, отражали повышение материального благосостояния и утончённость кордовской жизни во время правления Абд ар-Рахмана II. Наконец, безоговорочный в своей славе как учитель, знаменитый развитием новых методов вокального обучения, образ Зирьяба свидетельствовал об успешном распространении традиции за пределы круга собственной семьи (*Wright 1992, с. 559*).

Как отмечает Р. Фернандес, Зирьяб был гениальным представителем класса музыкантов-практиков (*Fernández Manzano 1997, с. 104*). Что касается трактата «Символическое древо ладов», который упоминает И. Р. Еолян, приписывая его авторство Зирьябу и ссылаясь на то, что, несмотря на его утерю, он неоднократно упоминался историками и музыкальными теоретиками последующих эпох<sup>159</sup> (*Еолян 1990, с. 96*), – существование этого трактата не подтверждается источниками. Кроме того, главная его идея – наличие в Андалусии системы из 24 ладов опровергается многими исследователями андалусской музыки, (в том числе специалистами в области средневековой трактатной традиции), среди которых А. Шилоа, Х. Х. Тума, М. Кортес, О. Райт. Как отмечает Х. Х. Тума, Зирьяб ни коим образом не был теоретиком музыки, тем самым не был создателем системы ладов, и никогда не писал книг (*Toima 1995, с. 36*).

Несмотря на противоречивость сведений и легендарность, а, может быть, и благодаря ей, – ведь не кому-то другому, а именно ему приписывали все существующие и несуществующие достижения Кордовского халифата, – Зирьяб, безусловно, является ключевой фигурой в истории андалусской музыкальной культуры. Он стал символом андалусской музыки

---

<sup>159</sup> Подобные представления утвердились у исследователей андалусской музыки в первой половине XX века, но позднее были опровергнуты, не найдя подтверждения в источниках.

вообще, и в частности, классической традиции, которая, по словам Х. Риберы, «не только получила широкое распространение, но и стала господствующей на полуострове» (*Ribera y Tarrago 1985, с. 102*). Бесспорно одно – Зирьяб является основателем западно-арабской музыкальной классической школы, сохранившейся до наших дней в странах Магриба, где он почитается, как «отец всей классической музыки».

### Последователи Зирьяба (Ибн Баджжа и аш-Шуштари)

Выдающейся фигурой, равной Зирьябу, в музыкальной культуре ал-Андалус является **Ибн Баджжа** (Авемпас) (ум. 1136) из Сарагосы, живший в конце XI – начале XII веков, его настоящее имя – Абу Бакр Мухаммад ибн Йахья ас-Саиг. Он известен в истории как музыкант-интеллектуал и выдающийся философ, которого современники сравнивали с великим ал-Фараби, поскольку приписывали ему (Ибн Баджже) авторство фундаментального трактата по музыке *Рисāла фй-л-мусикā* («Послание о мусики»), равного по значению *Ал-китаб ал-кабир* («Большая книга о мусики»). Кроме того, он был не только крупным учёным-мыслителем, чьи широкие знания касались философии, математики, естественных наук, медицины и астрономии, но также превосходным артистом, выдающимся исполнителем на уде, который проявлял особый интерес к музыке и поэзии.

Жизнь Ибн Баджжи была короткой и трагической, что было обусловлено политическими событиями. В 1118 году, после захвата Сарагосы Альфонсом I Арагонским, он в числе беженцев прибывает в Севилью, где занимается медициной, а некоторое время спустя, перебирается в Гранаду. Однако он не остается в Андалусии, а ищет фортуны в Марокко, где занимает должность везира<sup>160</sup> и пользуется высоким уважением при дворе в Фесе. В этом городе у Ибн Баджжи появляется много завистников, особенно среди медиков. Сохранились сведения о том, что они хотели отравить молодого соперника (*Corbin, с. 1*). Известно, что Ибн Баджжа был заключен в тюрьму, закончив свои дни в Фесе в 1138 году.

Как философ, Ибн Баджжа выделяется глубиной мысли и научной скрупулёзностью, занимая почётное место среди арабских мыслителей,

---

<sup>160</sup> Везир – придворный министр халифа или эмира.

оказав сильное влияние на воззрения своих современников – Ибн Рушда (Аверроэса) и Ибн Туфайля. В центре философских трудов Ибн Баджжи – проблема возможности единства души с божественным, что рассматривается им как наиболее возвышенная деятельность человека и высшее счастье, притом, не в чисто религиозном смысле, а исключительно как завершающий этап интеллектуального восхождения.

Поэтическое и музыкальное наследие Ибн Баджжи не сохранилось. Известно, что он жил в эпоху господства берберских династий Альморавидов и Альмохадов, когда между ал-Андалус и Магрибом установилось тесное единство, которое привело к ярким достижениям в различных областях культурной и артистической деятельности. В то время многочисленные знаменитые музыканты со всего Средиземноморья сочиняли свои песни на тексты одних и тех же андалусских поэтов. Это была эпоха расцвета мувашшаха и заджаля, благодаря вкладу крупных поэтов, таких как Тутили (ум. 1126), сам Ибн Баджжа, известный в своё время как музыкант и автор популярных песен, Ибн Зухр (ум. 1198), его так называемый «внук», а также суфийские поэты: знаменитый Ибн ал-‘Араби (ум. 1240) и не менее знаменитый, правда, в Арабском мире, аш-Шуштари (ум. 1269).

В музыкальной культуре ал-Андалус Ибн Баджжа является наиболее значительной фигурой после Зирьяба. Его слава выдающегося теоретика и блестящего исполнителя на уде была огромна, а его музыкальное творчество превозносятся в различных андалусских источниках. У ал-Маккари есть упоминание, что «под его именем появилось собрание стихов, которые были положены на музыку»<sup>161</sup>. В то время они приобрели большую популярность. Согласно ат-Тифаси и Ибн Халдуну, именно Ибн Баджже мы обязаны бóльшей частью музыкального наследия Магриба. Ибн Саид ал-Магриби (ум. 1286) также отмечает, что творческий вклад Ибн Баджжи представляет собой основу музыкального искусства ал-Андалус и Северной Африки и в какой-то мере даже превосходит вклад Зирьяба (*Guettat 1999, с. 30*).

До наших дней сохранились его знаменитые песни, такие как известный мувашшах под названием «*Ÿarrir al-Dayla*», исполнявшийся ещё при дворе ибн Тифилвита, принца Сарагосы, а также его сочинение

---

<sup>161</sup> Цит. по: *Farmer 1976, с. 44*.

на стихи поэмы Ибн Рашика ал-Кайравани (ум. 1070 или 1071): «*Wa nin hasanat al-dahri*», которое много позже было переделано его учеником Ибн Хасибом (*Guettat 1999, с. 31*).

Большую часть своей жизни он посвятил изучению музыки, что нашло выражение в его монументальном трактате *Рисāла фй̄-л-мусикā*, который, к сожалению, не сохранился, но упоминался в многочисленных андалусских источниках и, согласно Ибн Саиду, заслуживал на Западе той же высокой оценки, как «Большая книга о музыке» ал-Фараби на Востоке. Рукопись в латинском переводе трактата Ибн Баджжи *Китāб фй̄-н-нафс* или *Рисāла фй̄-л-алхан* («Послание о мелодиях»), посвящённого основам звука, относилась к знаменитым учебникам по теории музыки в средневековой Европе наряду с работами ал-Кинди, ал-Фараби, Ибн Сины и Ибн Рушда (*Farmer 1976, с. 44*).

Результатом деятельности Баджжи стали различные реформы, имевшие радикальное значение для будущего андалусско-магрибской музыкальной традиции. Его заслугой является усовершенствование нубы, в частности, изменение её структуры путём введение таких частей, как *истихлал* и *амаль* (соответствующих в традиции Зирьяба *нашиду* и *баситу*) и новых поэтико-музыкальных форм *мувашиша* и *заджаля*.

Как подтверждает Тифаси, именно Баджжа является создателем оригинального андалусского стиля на основе соединения христианских (*гина ан-насара*) и восточных песен (*гина ал-маширик*), – стиля, который получил широкое распространение среди населения ал-Андалус и Магриба. Тифаси также приписывает ему введение андалусско-магрибской настройки уда (подробно – в разделе III.1, с. 153 – 154).

Заслугой Баджжи является развитие символической концепции музыки, исследование механизмов её воздействия на душу человека, выявление мистико-магической первопричины музыкального искусства и его связи с космогонией, медициной, математикой и этикой на основе музыкальных теорий предшественников. Будучи известным медиком, он особое значение уделял обоснованию лечебной силы музыки.

Таким образом, творчество этого выдающегося мыслителя, музыканта и поэта оказало огромное влияние на музыкальную жизнь Андалусии и Магриба. Согласно хронистам, Ибн Баджжа завещал потомкам, богатейшее наследие, которое, по мнению М. Гетты, в своё время затмило

школу Зирьяба, и было широко продолжено и обогащено другими андалусскими поэтами<sup>162</sup>, такими как Ибн Худи, Ибн Хаммара ал-Гарнати и Ибн Хасиб ал-Мурси (начало XIII века) (*Guettat 1999, с. 32*). Все трое являются носителями традиции школы Ибн Баджжи (*The Garland Encyclopedia, с. 443*), второй из них – непосредственный его ученик.

Особое место в андалусской музыкальной культуре занимает поэт-суфий аш-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 его Диваном заджалей (*Massignon, с. 393*).

О его жизни, к сожалению, сохранилось очень мало сведений. Родившийся в селении Шуштар близ Гранады в 1212 году, этот гранадец, сведущий в арабской и андалусской литературе, изучал философию и суфизм, будучи посвящённым в мистицизм Ибн Сурака из Хативы. Он полностью оставляет свои занятия коммерцией, предпочитая изучать мистические доктрины Абу Мадийяна. В 1253 году после встречи с мистиком Ибн Саб‘ином (ум. 1269) становится его преданным учеником. Беспокойный дух неутомимого странника приводит его к скитаниям по Магрибу, после чего, продолжая жизнь бродячего дервиша, он побывал в Хиджазе и Сирии, Мекке и Дамаске и привел около 400 адептов в Египет. Умер в Египте. Шуштари является особо почитаемой личностью в суфизме, особенно в Магрибе и на Ближнем Востоке (в странах восточного Средиземноморья).

Его стихотворения, обычно короткие, возбуждающие, с сочинёнными специально для них мелодиями, представляют собой, как это часто бывает у мистиков, удивительное сочетание вакхических и эротических мотивов с экстатическими обращениями к божеству (*Крачковский 1945, с. 103*). Некоторые андалусские источники рассказывают о том, как Шуштари появлялся обычно на ярмарках с инструментом в руках, всегда окружённый сопровождавшей его в странствиях группой мистиков, исполнявших его песни. Ибн ‘Аббад ар-Ронди (ум. 1390) писал о его заджальях: «мне нравятся его превосходные страстные стихи и, особенно, если они соединены с музыкой и прекрасными голосами»<sup>163</sup>.

---

<sup>162</sup> Показательно, что на мусульманском Востоке часто в исторических источниках говорится о поэтах, когда на самом деле речь идёт о музыкантах, создателях музыкальных композиций и песен.

<sup>163</sup> Цит. по: *Cortes García 1995, с. 183*.



Благодаря языку, иногда приближающемуся к разговорному, а порой совсем разговорному, мистические заджали Шуштари были широко распространены среди дервишей, которые пели их во время радений. Его песенная поэзия, сохранившаяся в народной памяти, выдержала испытание временем и стала существенной частью религиозной музыки в разных частях мусульманского мира. В Марокко в многочисленных суфийских обителях (*завийях*) и братствах (*тарикат*) и сегодня можно услышать его гимны типа *мадх в самā'*. В Тунисе и Ливии его песни входят в репертуар религиозного братства Кадирийя. Его мувашшахи исполняются в мечетях и завийях в Египте, Сирии, Йемене и Судане. Смешиваясь с местными суфийскими гимнами, они составляют часть религиозной музыки тариката Шадилийя. Так, в Сирии экстатическое завершение «сеансов» Шадилийи сопровождается его заджалем «*Алифун кабла ламайни, – ва-Хā 'ун куррат ал-'айни*» (Massignon, с. 393).

Как отмечает Д. Рейнолдс, имя Шуштари так тесно связано с андалусским репертуаром, что в Тунисе местный термин (на простонародном уровне) для обозначения андалусской музыки – это *музыка Шуштари*. Причина подобного отождествления заключается ещё и в том, что большая часть мувашшахов истинно суфийские, религиозные (Reynolds 2004 – 05).

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<sup>164</sup>.

\* \* \*

Безусловно, музыкальная культура ал-Андалус не исчерпывается этими тремя личностями, а представлена сотнями выдающихся поэтов-музыкантов разного уровня, о которых сохранились упоминания в хрониках, трактатах, адабной литературе и других письменных источниках. Но слава этих троих прошла через века и превратила их в подлинные символы андалусской музыки.

---

<sup>164</sup> Пример заджаля Шуштари из репертуара нубы *гарибат ал-хусайн* – см. с. 171 – 172.

## II. 4. Из истории традиции женского музицирования на арабском Востоке и в мусульманской Испании

Птицы поют в ветвистых деревьях,  
Подобно певичкам за занавесом.

Ибн Абдун<sup>165</sup>

Наиболее известные музыканты-женщины в истории арабской музыкальной культуры вплоть до XX века принадлежали к категории *кайна* (с ар., перс. «певица», мн. ч. – *кайан* или *кайнат*<sup>166</sup>). Примечательно, что только их деятельность, единственно, отражена в историографии. Институт певиц кайн восходит к доисламскому периоду. В те времена кайны были основными исполнителями развлекательной музыки для богатых арабов. Их значение трудно переоценить, поскольку своим творчеством они внесли большой вклад в формирование жанров древнеарабской песни (Назаров, с. 9).

Если в древнеарабский и раннесредневековый периоды (VI – VIII века) певички были, главным образом, из женщин неарабского происхождения и из низших слоев общества (рабыня), то в IX – X веках профессиональные музыкально-исполнительские традиции осваивались и высокопоставленными придворными женщинами. Примерами могут служить певица Алия – сестра легендарного халифа Харуна ар-Рашида<sup>167</sup> (786 – 809), певица Шакля – жена халифа ал-Махди и мать одного из самых выдающихся музыкантов своего времени принца Ибрагима ибн ал-Махди (779 – 839) и др.<sup>168</sup> (Назаров, с. 16).

Для исламской Испании это не характерно, и кайнами чаще всего были певички-рабыни<sup>169</sup>, профессионально владеющие искусством пения, игры на музыкальных инструментах и танца. В VIII – XI веках существо-

---

<sup>165</sup> Ибн Абдун (ум. 1134) – андалусский поэт. Цит. по: Cortes García 1996 a, с. 200 (пер. с исп. – Т. С.)

<sup>166</sup> Мы будем использовать слово кайны, исходя из образования мн. ч. по правилам русской грамматики.

<sup>167</sup> Его двор славился 18-тью выдающимися музыкантами, а число рабынь-певиц доходило до сотни. Блеск и роскошь придворной жизни в период правления Харуна ар-Рашида воспеты в сказках «Тысяча и одна ночь».

<sup>168</sup> В Андалусии – единичный пример (и то с натяжкой) – это поэтесса Валада (ум. 1087), которую сравнивали с Алией. И. Ю. Крачковский называет ее «арабской Сафо» (Крачковский 1940, с. 95).

<sup>169</sup> По социальному положению они являлись рабынями, то есть собственностью богатых людей и жили в их домах и их семьях.

вала официальная система по подготовке подобных певиц<sup>170</sup>. В период Омейядов (661 – 750) формируются классические школы в регионе Хиджаза – в Мекке и Медине, в ранний период Аббасидов (750 – конец IX века) – в Багдаде, Басре и Хире. В Андалусии такие школы функционируют в Кордове со времён их основания Зирьябом в середине IX века, позднее (XII – XIII века) главный центр по подготовке певиц перемещается в Севилью.

Кроме того, существовал «рынок» девушек-певиц, самые талантливые из которых продавались за очень большие деньги. Каждая девушка имела свой сертификат, подтверждающий степень её таланта: сколько песен и мелодий она знала, игрой на каких инструментах она владела и т. д. Хотя Пророк отвергал рабство<sup>171</sup>, однако этот тип торговли был глубоко укоренившейся традицией на мусульманском Востоке, где в VIII – XI веках торговля певицами процветала, и богатые люди могли заплатить целое состояние, чтобы заполучить одну или несколько из них. Огромное количество таких девушек находилось при дворах халифов. В Андалусии (далее подробно) ситуация несколько отличалась от Багдада.

Уже в ранний исламский период *кайны* становятся неотъемлемой частью придворной жизни. Те из них, кто обладал привлекательной внешностью и музыкальным талантом, высоко ценились, часто становясь наложницами и иногда женами халифов (*Wright 2001, с. 649*). Этому во многом способствовало, вопреки традиционным арабским ценностям, существовавшее в период ранних Аббасидов пренебрежение к чистоте крови матери. Оно заходило так далеко, что все халифы IX – X веков были сыновьями тюркских или греческих рабынь (*Меу, с. 129*). Подобная ситуация была характерна и для Андалусии.

---

<sup>170</sup> Подобная ситуация существовала и на Дальнем Востоке, где деятельность профессиональных певиц и танцовщиц входила в ведение специальных государственных учреждений. Так, в Китае (VII – X века) вводятся специальные институты поющих девушек (*цзяо фан*); в Корее (XV век) совершенствуется система категорий внутри института *кисэн*; во Вьетнаме в XV веке певицы (*а дао*) активно участвуют в придворных церемониалах (*Васильченко, с. 369*).

<sup>171</sup> Мусульманские богословы приводят изречение Мухаммада: «Самый плохой человек тот, кто торгует людьми». Цит. по: *Меу, с. 136*. Вместе с тем хадис удостоверяет, что Пророк Мухаммад слушал кайн, поющих для его жены Айши в его собственном доме (*Wright 2001, с. 649*).

Чаще всего певицы были неарабского происхождения (персиянки, гречанки, византийки и др.), по крайней мере, в ранний исламский период. Они имели возможность получать самое широкое образование (совершенствоваться в литературе, поэзии и других сферах мусульманской культуры), не ограничиваясь лишь искусством пения и игрой на музыкальных инструментах. Первым учителем кайны (иногда и владельцем), как правило, был выдающийся музыкант-мужчина. Хотя и певицы старшего возраста также могли быть учителями-наставницами, и некоторые из них имели свои школы и многочисленных учеников. Эта традиция распространилась в Андалусии и особенно, – в Севилье.

Для того чтобы быть профессиональной певицей, *кайны* должны были, кроме обладания красотой, иметь красивый голос, талант, музыкальное образование и высокий уровень интеллекта. Многие кайны были поэтессами и четцами-исполнителями древней поэзии (*равийа*<sup>172</sup>). Тетуанец андалусского происхождения ал-Хайк во вступлении к *Куннāш* (Сборник песен) приводит одну историю времен Омейядов, в которой рассказывается, как однажды встретились Абдаллах Умар<sup>173</sup> и Абдаллах Джафар<sup>174</sup>, и с ними была *джарийа*, державшая в руках уд. На вопрос Умара об этом инструменте, Джафар ответил: «Это средство, с помощью которого мы измеряем слова» (*Cortes García 1996 a, c. 195 – 196*). Этот и другие рассказы подтверждают то, что рабыни-певицы должны были совершенствоваться не только в пении и инструментальной музыке, но также и в области поэзии и метрики.

На мусульманском Востоке выделялись два типа певиц: придворные и образованные кайны, которые, принадлежали благородным семьям и, подобно древнегреческим гетерам, были искусными организаторами музыкальных вечеров – *маджлисов*. Получившая блестящую подготовку в высших сферах, мастерица светской обходительности, вооруженная всеми средствами красоты, образованности и искусства, она могла помериться с мужчинами в крайне вольных разговорах (*Мец, с. 285*).

---

<sup>172</sup> Равийа (от ар. *рави*) – женщина-рецитатор древней арабской поэзии. Институт *рави* связан с доисламским периодом, когда каждый значительный поэт имел своего *рави*, который сопровождал его повсюду, запоминал его поэмы и передавал их другим вместе с историей их создания.

<sup>173</sup> Абдаллах ибн Умар ал-Хаттаб – старший сын халифа Омара, сподвижника пророка Мухаммада (*Cortes 1999, с. 148*).

<sup>174</sup> Абдаллах ибн Джафар ибн Аби Талиб – племянник халифа ‘Али (там же).

Владея искусством поэтической импровизации и ведения непри-  
нужденного разговора с гостями, всё же, наибольшую радость самому  
хозяину, его семье и гостям кайна дарила своим искусством пения и ин-  
струментальной игры. Сохранились упоминания, что девушки-певицы  
сопровождали военные экспедиции. Большинство *кайн* были рабынями,  
правда, встречались среди них и вольноотпущенные (*маула*), которые  
за вознаграждение исполняли свою службу. Существовала и другая кате-  
гория певиц, известных как *джавари* (ед. ч. – *джарийа*) или рабыни, кото-  
рых готовили и обучали для того, чтобы в дальнейшем продавать на рын-  
ках и площадях, и многие из которых были прикреплены к тавернам.  
Тем не менее, у ал-Исфахани в «Книге песен» оба эти термина (*кайна*  
и *джарийа*) используются как синонимы.

Социальный статус профессиональных певиц и танцовщиц всегда  
был весьма низок, независимо от того, состояли они при дворе или пели на  
базарах или в кофейнях. (Мы не имеем в виду свободных профессиональ-  
ных певиц, которых в ту эпоху было очень мало). Это объясняется, прежде  
всего, тем, что незамужняя женщина, вращающаяся на музыкальных вече-  
рах в кругу мужчин и развлекающая их своим искусством пения и танца,  
не могла не осуждаться общественной моралью (*Васильченко, с. 372*).

Однако существовало явное противоречие между официальными  
установлениями и реальными жизненными ситуациями: с одной стороны,  
презрение к женщине – профессиональной певице и танцовщице, которая  
уже сама по себе – нарушение норм общественной морали, с другой –  
невозможность обойтись без этой важной социальной группы, привно-  
сящей в жизнь естественную чувственность и эмоциональность (*Василь-  
ченко, с. 373*).

Несмотря на то, что институт кайн, несомненно, являлся нарушени-  
ем запретов, вызванных религиозными и социальными предубеждениями,  
которые были направлены на ограничение публичной музыкальной дея-  
тельности женщин, большинство источников, среди которых *Китаб  
ал-агани* («Книга песен»), *Китаб ад-дийарат* («Книга остановок»), *А'лам  
ан-ниса* («Женщины»), *Мурудж аз-захаб* («Золотые луга»), представляю-  
щие сведения по музыкальной культуре мусульманского Востока времен  
Омейядов и Аббасидов, большое внимание уделяют значению певиц  
в мусульманском обществе, поскольку многие из них принимали самое  
активное участие в литературной и музыкальной жизни своей эпохи.

Существует несколько трактатов, посвящённых этой теме, однако в течение веков и до настоящего времени этот вопрос остается дискуссионным. В первую очередь заслуживает внимания пространное сочинение, известное как *Рисалат ал-кийан* («Послания о певицах»), багдадского писателя, автора работ по адабу, ал-Джахиза (ум. 868). Этот труд, повествующий о знаменитых певицах, фаворитках персидских и арабских правителей, стал литературным образцом, написанным в защиту женщин-музыкантов и идеала образованной кайны, в котором соединились, по мнению А. Шилоа, музыка, красота и любовь (*Shiloah 1995, с. 29*).

Большая часть подобных трактатов выражала отношение различных правоведческих школ, рассматривающих деятельность женщин-певиц как запрещённую, терпимую или неодобряемую. Так, наиболее умеренная школа *шафи* относилась к ним негативно только в тех случаях, когда женщина являлась побудительной причиной «незаконных» удовольствий. Некоторые авторы подчёркивали красоту женщины или останавливались на подробностях её жизни, другие – основное внимание уделяли её музыкальному и литературному формированию, рассматривая её вклад и те профессиональные достоинства, которые особо ценились на собраниях и вечерах интеллектуалов того времени.

Прославленными женщинами-музыкантами (кайнами) являются основатели классической школы Хиджаза Азза ал-Майла (ум. 705) и Джамила (ум. 720). После получения свободы обе эти выдающиеся певицы создали собственные салоны в духе патронесс высшего общества. Образованные кайны, наделенные тонким литературным вкусом, превращали свои дома в салоны, где царили музыка и поэзия, красноречие и импровизация, привлекая к себе выдающихся поэтов и музыкантов.

Во всех биографических источниках превозносится красота Аззы, её гибкая талия и грациозная походка, из-за которой она и была названа *ал-Майла*<sup>175</sup>. Она обладала большим природным музыкальным талантом, превосходным голосом и яркой одарённостью в игре на музыкальных инструментах. Азза училась у певиц Райка, Сирина и Зернэб, у которых она

---

<sup>175</sup> Показательно, что на мусульманском Востоке музыканты-женщины, в сущности, остаются анонимными, поскольку их сохранившиеся имена – это ласкательные или интимные прозвища, данные им теми, кто их покупал или продавал (*Jones 1989, с. 71*).

выучила репертуар старых арабских песен. Следуя другим своим учителям, знаменитым исполнителям персидской музыки – Саиб Хасиру и Нашид Фариси, она освоила большое количество персидских песен, вводя в арабскую традицию песни, «ритмизованные в духе персидских мелодий» (согласно ал-Исфахани). Таким образом, она в своём искусстве соединяла старое (арабское) и новое (персидское) начала<sup>176</sup>. Современники называли Аззу «королевой певцов».

Джамила была так же, как Азза вольноотпущенницей (маула) и прославилась как исполнительница произведений своего учителя Саиба Хасира и собственных сочинений. Рассказывают, что она знала более тридцати тысяч песен. Современники превозносили её не только за высокие артистические достижения, но также как наставницу прославленных музыкантов-мужчин. Один из её самых знаменитых учеников – Ма‘бад (ум. 743) сказал о ней: «В искусстве музыки Джамила – дерево, а мы – ветви» (*Назаров, с. 15*). Дом Джамилы стал местом знаменитых вечеров с участием выдающихся музыкантов Ибн Мисджаха, Ибн Сурайджа, Ибн Мухриза, Омара ибн Аби Рабиа, ал-Ахваса, ал-Ахталя и др.

С этой школой связан особый вокальный стиль, известный как *хиджази* или *мединский*, который впоследствии получил широкое распространение в ал-Андалус. Его упоминают андалусские историки и составители антологий Ибн Бассам, Ибн Абд ар-Раббихи, ал-Маккари и др. У Ибн Бассама есть следующие стихи:

*El ruiseñor, – dice al-Mu‘tadid – prolonga sus temas musicales  
como el canto medinés*<sup>177</sup>.

Соловей – говорит ал-Мутаид<sup>178</sup> – удлиняет  
Свои музыкальные темы подобно мединскому пению.

Ал-Исфахани в своём энциклопедическом труде *Kitāb al-агани* («Книга песен»), который можно рассматривать как величайшую сокро-

---

<sup>176</sup> Известно, что в раннесредневековый период было осуществлено приспособление персидских мелодий к метрической форме касыды, за счёт чего происходил процесс обогащения и трансформации арабской музыки.

<sup>177</sup> Цит. по: *Perés, с. 384*. Пер. с араб. М. Гарсия Ареналь (пер. с исп. – Т. С.).

<sup>178</sup> Ал-Му‘таид (1012 – 1069) – эмир Севильи, отец знаменитого ал-Му‘таида (1040 – 1095).

вищницу сведений по музыкальной и социальной активности *кийан*, упоминает в общей сложности тридцать певиц. Среди них особое место принадлежит певице благородного происхождения Ариб, дочери Джафара Йахьи Халила и ученице багдадского классика Исхака Маусили, которая обучалась в школе Басры пению, поэзии, каллиграфии и грамматике. Она была поэтессой, каллиграфом, превосходно играла в шахматы.

Ал-Исфахани посвящает много хвалебных слов этой известной певице и *равийе*, выделяя её среди певиц Хиджаза. У Шабушти в *Китаб ад-дийарат* («Книга остановок») описан мимолётный эпизод из жизни Ариб, известной своими похождениями в юности, как она стояла, переодетая юношей, перед халифом ал-Амином и подносила ему чашу с вином (*Мец*, с. 281). Эта мода на имидж девушки-мальчика (*гуламиййат*) была значительным элементом очарования певиц и связана, отчасти, с суфийской эстетикой<sup>179</sup>.

Другой известной певицей, упоминаемой в *Китаб ал-Агани*, была Шарийа, которая вместе с Ариб, начала свою музыкальную карьеру в Багдаде. Будучи джарийей и ученицей Ибрагима ибн ал-Махди, впоследствии она получила свободу и стала его женой. Большое признание выпало и на долю багдадской певицы и инструменталистки Бадл, о которой ал-Исфахани сообщает, что она сочинила более двенадцати тысяч песен. Исхак Маусили восхищался её невероятной памятью.

Быстротой запоминания новых песен отличались многие известные певицы; с этим связано высказывание, которое приписывают Исхаку Маусили: «Музыка подобна книге, которую мужчины задумывают, а женщины регистрируют»<sup>180</sup>. Вероятно, этот факт может объяснить истории, согласно которым музыканты-мужчины, подчиняясь овладевавшему их ночному «вдохновению джиннов», настоятельно созывали певиц, чтобы продиктовать им песни до того, как они исчезнут из их памяти. Подобная история присутствует в биографиях Исхака Маусили и Зирьяба.

---

<sup>179</sup> Существующая суфийская практика «созерцания юношей» являлась одним из центральных моментов мистического любовного переживания, когда созерцание могло привести суфия к истинному религиозному экстазу. «Любовь к безбородым» была связана с тем, что женский элемент был в большей степени исключён из тогдашней общественной жизни (*Шиммель*, с. 226 – 227).

<sup>180</sup> Цит. по: *Shiloah 1995*, с. 30 (пер. с англ. – Т. С.).



Среди известных певиц, получивших высочайшую оценку Исхака Маусили, была Убайда, прозванная *танбурийя*, благодаря своей виртуозной игре на танбуре. По словам Исхака, «в искусстве игры на танбуре любой, кто желает превзойти Убайду, производит сущий шум»<sup>181</sup>. Примечательно, что в то время танбур рассматривался как «женский» инструмент, в противоположность уду. По мнению халифа ал-Му‘тазза, песни, исполняемые на танбуре, звучали легче и грациозней, чем на уде (*Шоттен*, с. 43), поэтому танбур наиболее подходил для исполнения персидских мелодий, изнеженных и женственных, а арабо-византийские мелодии, энергичные и суровые, лучше звучали на уде.

В *Китаб ал-Агани* и других источниках сохранились разрозненные сведения о *джавари*, которые благодаря покровительству состоятельных людей, участвовали в придворных собраниях и музыкальных вечерах. Среди других упоминается Мутайим, ученица Бадл, которая пела для халифа ал-Мамуна, и ал-Мутасим, привезённая во дворец Самарры. Другими известными *джавари* были упомянутая выше Убайда Танбурийя, Му‘ниса, Мулахиз и Шаджа, подаренная ал-Маусили халифу ал-Ватику (ум. 847), который был к тому же опытным музыкантом-исполнителем. Ал-Исфакани упоминает Калам, признанную певицу и инструменталистку, ученицу ал-Маусили, купленную Ватиком после того, как тот услышал её пение. Чаще всего *кийан* и *джавари* начинали свою музыкальную карьеру в Багдаде, городе, который в период Аббасидов постепенно превращался в культурный центр и был своеобразным «трамплином» в карьере не только для начинающих поэтов, но и музыкантов.

Традиции Багдада, как в зеркале, отражались в придворной культуре Кордовы, которая была центром мусульманского Запада. До середины X века андалусцы привозили *кайн* с Востока, особенно, из классических школ Хиджаза и Хиры.

«Абд-ар-Рахман I, продолжая традицию своих предшественников, халифов Дамаска, хотел в своём дворце в Кордове иметь для собственного развлечения и украшения дворца рабыню, которая могла бы превосходно петь на арабском языке. И была привезена с Востока рабыня-певица Айша, и она играла в восхитительной манере, удаляя по струнам своего уда.

---

<sup>181</sup> Цит. по: *Shiloah 1995, с. 30.*

Ал-Хакам I имел в своем дворце уже двух блестящих восточных певиц, по имени Алон и Заркон, которым платил щедро за то, что те умели петь с большим искусством. Высокоточное исполнение этих двух певиц стало иметь успех среди испанцев и пользоваться огромной популярностью, быстро превращаясь в увлечение и даже моду, поскольку в то время стали рассматривать как знак внимания со стороны воспитанных людей приглашение на концерт хорошей музыки персон, которым хотели оказать честь или развлечь»<sup>182</sup>.

Андалусские источники сообщают о том, как Абд ар-Рахману II привезли ко двору певиц Фадль, Алам и Калам, принадлежавших классической школе Медины, поэтому их называли «медиянками». Они стали любимицами эмира, и каждая подарила ему по сыну. Ко времени правления этого эмира относится начало того влияния, которое женщины стали приобретать в культурных кругах кордовского общества.

«Фадль была певицей, обладавшей всеми достоинствами, какие только могла иметь женщина того времени. Будучи рабыней одного из сыновей Харуна ар-Рашида, она воспитывалась, получила образование и обучение в Багдаде. Из Багдада она переехала в Медину, где совершенствовала свои знания и способности, достигнув положения выдающейся певицы. Благодаря этому была куплена для эмира Абд-ар-Рахмана II вместе со своей подругой Алам. Этот монарх, увлеченный артистическими способностями обеих певиц, а также их безупречным воспитанием и исключительной изысканностью, отличал их от прочих.

Певица Калам не уступала первым двум в искусстве пения, в утонченном изяществе, превосходной воспитанности и культуре. Эта баскская девушка ребёнком была увезена с полуострова на Восток, в частности, в Медину. Там она получила блестящее образование, став женщиной-юристом, женщиной-учёным, преуспевающей в различных дисциплинах, более того, она была превосходным рассказчиком исторических и литературных произведений и знаменитым декламатором арабских стихов»<sup>183</sup>.

Калам известна как «басконка» («баскская девушка»), пленная христианка, которая была отправлена в Медину эмиром для обучения пению и танцам, чтобы потом украсить его двор. Возвратившись в Кордову, она становится «звездой». Одной из причин её популярности, по предположению Д. Рейнолдса, могло быть то, что она в своём искусстве соединяла христианскую традицию (музыку своего детства) и арабскую (*Reynolds*

---

<sup>182</sup> Цит. по: *Ribera y Tarrago 1985, с. 100 – 101* (перевод с исп. – Т. С.).

<sup>183</sup> Цит. по: *Ribera y Tarrago 1985, с. 101*.

2004–05). Эмир был влюблён в её пение, кроме того, она стала его женой и матерью его сына эмира Абу ал-Валида Абана.

Из багдадской школы была привезена Камар ал-Багдадийа (IX век) – певица, поэтесса и женщина-писатель, автор литературных и исторических произведений. Прибыв в ал-Андалус, она становится рабыней Ибрагима Хаджаджа ал-Лахми, сеньора Севильи. Ей приписывают стихи, в которых выражается тоска по Багдаду и красоте его земли:

!Ay! Lloro por Bagdad y por Iraq,  
por su mujeres cual gacelas,  
por el hechizo de sus ojos,  
por sus paseos junto al Eufrates,  
con rostros semejantes a la luna sobre las collares,  
bellas que, en una vida de delicias,  
se contonean, languidas,  
igual que si sintiesen una passion sin esperanza.  
!Ay, el alma daria por mi tierra!,

Todas las cualidades que refulgent  
De su esplendor proceden<sup>184</sup>.

Ах, плачу по Багдаду и Ираку,  
по их женщинам, которые словно газели,  
по очарованию их глаз,  
по их прогулкам около Ефрата,  
с лицами, похожими на луну,  
в обрамлении ожерелий,  
прекрасные, томные, они, наслаждаясь жизнью,  
двигаются изящной походкой,  
подобно тем, что вызывают страсть без надежды.  
Ах, душа, данная моей землёй!

Все города, которые блистают,  
Следуют твоей роскоши.

В середине IX века в Кордове усилиями Зирьяба создаются первые школы рабынь-певиц, в которых обучаются и его собственные дочери – Улайя и Хамдуна, в дальнейшем ставшие преемниками отца в области музыкальной педагогики.

---

<sup>184</sup> Цит. по: *Garulo Munoz, с. 119 – 120* (перевод с исп. – Т. С.).

«Хамдуне, очень способной артистке, удалось выйти замуж за благородного человека из кордовской знати – начальника канцелярии – Хакама ибн Абд ал-Азиза. Но она умерла раньше своей сестры Улайи, которая, оставшись единственной дочерью, была чрезвычайно востребована как учитель пения вне конкуренции, и ей удалось привлечь на свою сторону всю клиентуру, что было вызвано престижем её семьи»<sup>185</sup>.

Среди учениц Зирьяба ал-Маккари выделяет Мут‘а, его рабыню, которую тот воспитывал и обучал своим песням. Она часто выступала перед эмиром, который был неравнодушен к ней и её искусству, и, в конце концов, была подарена ему Зирьябом. Единственные стихи Мут‘а, которые сохранились, – это её признание в любви к этому эмиру из племени Курайш:

Oh, tú, que ocultas tu pasión,  
¿Quién puede ocultar el día?  
Tenía un corazón,  
Pero me enamoré y voló,  
Ay de mí, ¿era mío o prestado?  
Amo a un quraší,  
Y por él he olvidado la vergüenza<sup>186</sup>.

О, ты, который скрываешь свою страсть,  
кто может скрыть день?  
Имела сердце,  
Но я влюбилась, и оно улетело,  
Горе мне, ты был моим или [только] на время?  
Я люблю курайшита,  
И из-за него забыла стыдливость.

Газлан, одну из женщин омейядского халифа Мухаммада I, мать принцев-поэтов Мухаммада ал-Касима и Абу-л-Касима ал-Мутаррифа, за то, что она была великолепной певицей, называли «баскской Авророй». История романтической любви поэта Са‘ида ибн Джуди (уб. 897) связана с известной певицей Джайхан, *джарийей* эмира Абдаллаха (888 – 912), сына Мухаммада I.

Во времена правления этого эмира традиция женского музицирования при дворе прерывается, поскольку в Кордове были запрещены все развлечения и музыка в том числе. Суровую придворную атмосферу своего

---

<sup>185</sup> Цит. по: *Ribera y Tarrago 1985, с. 109.*

<sup>186</sup> Цит. по: *Garulo Munoz, с. 108–109* (перевод с исп. – Т. С.)

предшественника сохраняли Абд ар-Рахман III и ал-Хакам II, не проявляя особой предрасположенности ни к музыке, ни к литературным вечерам. И только при ал-Мансоре (ум. 1002) в столице снова начинает распространяться мода на приобретение и владение певицами-рабынями, а также на придворные музыкальные вечера. Историки упоминают некоторые эпизоды придворной жизни фаворита, где он и его сотрапезники развлекались, устраивая шумные вечера с пением, танцами и вином (*Ribera y Tarrago 1985, с. 113*) – типичные андалусские *замбры*. В это время во дворце аз-Захра блистала знаменитая Унс ал-Кулуб – *джарийя* ал-Мансора, подаренная впоследствии Ибн Хазму. В XI веке прославилась своей совершенной школой пения *кайна* Нузха ал-Вахбийя, рабыня катиба Абу Абдаллаха Мухаммада Вахб ал-Химйяри.

На протяжении XI века андалусские источники отмечают огромное значение деятельности школ Кордовы, которая осуществлялась в это время во многом благодаря кордовскому врачу Ибн ал-Каттани, – школ, в которых готовили певиц мусульманок, а также певиц из пленных христианок, чтобы потом продавать их по непомерным ценам. В эти школы обращались, чтобы приобрести певиц для своих ситар и ансамблей (оркестров) наряду с мусульманскими эмирами и христианские короли. Ал-Маккари приводит высказывание Ибн ал-Каттани, по которому можно судить об учебных предметах, преподаваемых в этих школах: «Могли ли представить в тот момент четыре христианки (*румийат*<sup>187</sup>), вчера ещё невежественные, что сегодня будут просвещёнными и полными здравого смысла, сведущими в таких областях знания, как логика, философия, геометрия, музыка, астрология и география»<sup>188</sup>.

Однако главным в школах музыки являлось обучение искусству пения и инструментальному (сольному и ансамблевому) музицированию, поскольку многие из певиц в дальнейшем входили в ситары мусульманских эмиров и ансамбли христианских королей. Андалусская литература

---

<sup>187</sup> Румийа (от «романский») – имеются в виду христианки. Белые рабыни – «аристократы» – шли по более высоким ценам, чем другие рабыни. Так, красивая белая рабыня, совершенно ничему не обученная, стоила тысячу динаров и выше (*Мец, с. 137*).

<sup>188</sup> Цит. по: *Cortes García 1996 a, с. 199 – 200* (перевод с исп. – Т. С.).

насыщена поэмами, подобными той, которую написал правитель Севильи ал-Му‘тамид (1040 – 1095) во время своей ссылки в Агмат, прославляя артистические таланты рабынь-христианок (*румийат*)<sup>189</sup> своего двора:

Estas cristianas que me eran tan queridas  
Y que emplazaban [con sus cantos]  
A las palomas de las altas ramas<sup>190</sup>.

Эти христианки, которые были мне так милы,  
Располагались [со своими песнями],  
Словно голубки на длинных ветвях.

В период тайф, когда широко распространяется мода на ситары, певицы-рабыни были в особой цене. Всеобщее увлечение музыкой было столь велико, что даже дочери правителя Кордовы ал-Мустакфи увлеклись музыкой, одна из них – знаменитая поэтесса Валада. К ней, своей возлюбленной, обращается в поэме о разлуке (*нунийа*) Ибн Зайдун<sup>191</sup>, которому эта любовь принесла много горя:

Когда-то нас было двое, а третье –  
наше свидание,  
Но клеветник и завистник наши  
пути проследил.  
Полночь скрывала счастливец  
тёмным своим покрывалом,  
Покуда голос рассвета о тайне не  
разгласил<sup>192</sup>.

«Первой среди женщин своего времени» называют Валаду арабские историки. Её свободное поведение, отказ от покрывала – говорит о смелом характере. Её дом славился как место встречи знаменитых людей, как салон, где состязались поэты и прозаики, стараясь привлечь её внима-

---

<sup>189</sup> Известной поэтессой была жена ал-Му‘тамида Румейкия, бывшая рабыня (Крачковский 1940, с. 96).

<sup>190</sup> Цит. по: *Perés*, с. 386 (перевод с исп. – Т. С.).

<sup>191</sup> Ибн Зайдун (1003 – 1071) – видный деятель, везир, «последний крупный поэт Кордовы» (по характеристике И. Ю. Крачковского). Его диван сохранился до наших дней.

<sup>192</sup> Цит. по: *Гарсиа*, с. 36.

ние (Крачковский 1940, с. 95). Поскольку Валаду сравнивали с непревзойдённой Алией с Востока, вероятно, она владела искусством пения, как профессиональная певица, однако свидетельств, подтверждающих этот факт, нет.

Мусульманские источники сообщают сведения о пятидесяти певицах, чьи отдельные сочинения сохранились до наших дней. Среди них – стихи упоминаемых нами Камар ал-Багдадийи (IX век), Унс ал-Кулуб (X век), а также рабыни Хинд (X век), джарийи Абу Мухаммада Маслама аш-Шатиби. Вероятно, некоторые поэмы андалусских поэтесс пользовались в своё время популярностью, поскольку в сборниках песен сохранилось несколько их *мувашихов*. Так, *Куннāиш* ал-Хайка содержит на своих страницах два мувашиха андалусских поэтесс: первое принадлежит Амад ал-Азиз аш-Шарифа ал-Хусанийя (XII век) и другое – Нузхун бинт ал-Кала’и (XII век) из Гранады (Cortes García 1996 а, с. 200 – 201). Также известно, что Фатуна бинт Джафар написала *Китаб фи кийан ал-Андалус* («Книга о рабынях-певицах ал-Андалус»), подражая сочинению ал-Джахиза.

Ценные сведения об андалусских певицах оставил Тифаси (ум. 1253) в 41 томе *Мут’ат ал-асмā’ фй ‘илм ас-самā’* («Ублажение слуха с помощью сама’») своей энциклопедии. Он особо выделяет Севилью, поскольку в XII – XIII веках она становится главным центром по подготовке одарённых певиц и главным их экспортером. Здесь находились женщины-специалисты, обучавшие пению рабынь-певиц, которыми сами владели.

Он добавляет, что этих *кайн*, знавших песенные поэмы на арабском и владевших игрой на музыкальных инструментах, обучали для того, чтобы продать правителям Магриба и Ифрикии за тысячу магрибских динаров. Цена зависела, как отмечает Тифаси, от их искусства пения, а не внешней красоты. Дополнительные требования касались изысканного почерка, превосходной памяти и мастерства в арабском языке (Tifashi, с. 37). А если певицы были специалистами в игре на всех инструментах, выделялись в танце и владели искусством теневого театра, их квалифицировали как «совершенные артистки» и плата за них достигала до 10 тысяч

магрибских динаров (*Tifashi*, с. 38). Гарантией служил «сертификат» певицы, где указывались все песни, которые она знала.

В это время мода на певиц достигает не только Магриба, но и севера Испании. Христиане на севере Пиренейского полуострова, воспринявшие некоторые мусульманские обычаи, приглашали ко двору андалусских музыкантов и певиц и нередко обменивались своими ансамблями (оркестрами) с мусульманскими эмирами. В те времена существовала хорошо налаженная связь между эмирами и христианскими королями, между которыми часто происходили обмены подарками, в том числе и рабынями.

У ал-Маккари сохранились сведения о подобных обменах, посредником которых выступал упоминаемый нами врач ал-Каттани, устроитель выдающихся школ Кордовы. Ал-Маккари рассказывает, что однажды Ибн ал-Каттани присутствовал на празднике в бургосском дворце графа Кастилии Санчо Гарсии (995 – 1017), где

блистали своим искусством мавританские певицы и танцовщицы, присланные в дар графу кордовским халифом. Когда одна из них начала петь по знаку, поданному графиней, другая рабыня супруги графа, услышав стихи арабской песни, расплакалась. Ибн ал-Каттани подошёл к ней и спросил о причине её слез. Она ответила: «Слова этой песни написал мой отец, Сулейман ибн Михран из Сарагосы. Я уже давно нахожусь в плену, и до сих пор ни разу не имела вестей о своей семье»<sup>193</sup>.

В книжной миниатюре XIII века, представленной в рукописях, созданных при содействии Альфонса X Мудрого, сохранившиеся изображения музыкантов-женщин отражают музыкальную практику того времени. Примечательно, что в *Cantigas de Santa Maria* («Песни во славу девы Марии») из 74 персонажей музыкантов только две – женщины: они изображены с ударными инструментами (как дань библейской традиции) (*Torres*, с. 26), и нет ни одной исполнительницы на хордофоне. Однако на виньетке в *Libro de Ajedres* («Книга шахмат») (рис. 9) запечатлена мусульманская певица с удом в руках, вероятно, сопровождающая музыкой шахматную партию между двумя христианскими женщинами.

---

<sup>193</sup> Цит. по: Менендес Пидаль, с. 481.



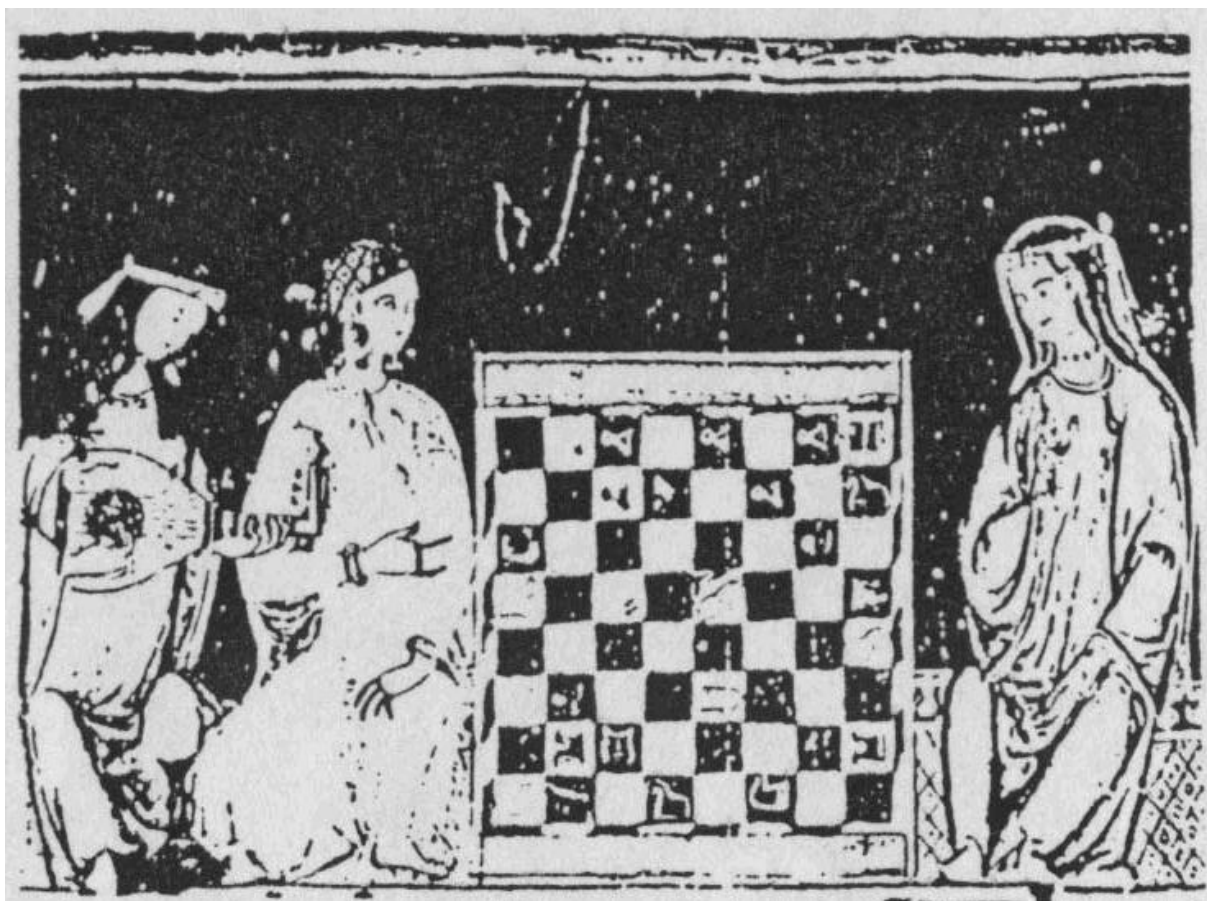


Рис. 9 (Cortés García 1990, с. 329)

На другой виньетке из той же рукописи (рис. 7) – мусульманская певица, присев на полу, музицирует на треугольной арфе, развлекая играющих в шахматы мужчин. Рядом две служанки (*джарийи*) с кубком и сосудом для вина готовят напитки. По описанию Х. Дж. Фармера, резонатор арфы, расположенный здесь вертикально, на конце сильно изогнут, крепитель струн – слишком короткий. Насколько можно распознать на изображении, этот инструмент имеет 13 струн (Farmer 1976, с. 74).

Обобщая исторический материал по институту кайн в ал-Андалус, можно с уверенностью утверждать, что кайны доминировали на музыкальном поприще в течение VIII – XIII веков и сыграли выдающуюся роль в развитии музыкальной культуры 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 андалусскую музыкально-поэтическую традицию. Этому способствовал и расцвет ансамблевого пения в ситарах. Сохранились упоминания о певицах Гранады: особо прославились своим искусством и красотой Лэйла и Марьям (*The Garland Encyclopedia, c. 443*).

Показательно, что рабыни-певицы, согласно Тифаси, стали посредниками в научных изысканиях Ибн Баджжи. В течение нескольких лет он посвятил изучению теории музыки, прибегая к помощи квалифицированных рабынь-певиц (*Tifashi, c.42*). По этой причине трудно согласиться с общепринятым мнением о том, что деятельность кайн, как и рабынь Оттоманского гарема или японских гейш, ограничивалась лишь развлекательной сферой.

Как отмечает Тифаси, сопроводительные каталоги репертуара певиц-рабынь включали жанры престижного классического репертуара *нашид* и *савт*, рассчитанные на элитарного слушателя. Об этом свидетельствует и рассказ Тифаси о девушке-певице, владевшей искусством импровизации и исполнявшей одну строчку (стиха) в течение двух часов. Далее он добавляет, что сейчас, то есть в первой половине XIII века, этот стиль пения преобладает в Андалусии, и особенно в Севилье (*Tifashi, c. 37*). Это подтверждает и огромный репертуарный список Тифаси, включающий классические арабские и андалусские поэмы, являвшиеся основой репертуара певиц (*Tifashi, c. 38–41*). Именно эти поэмы исполнялись на музыкальных вечерах, устраиваемых при дворе или в домах богатых горожан в Андалусии, Магрибе и Ифрикии (*Tifashi, c. 36*).

Верно и то, что репертуар певиц не ограничивался музыкальной классикой, а включал и популярные жанры, в том числе *мувашишахи* и *заджали*. В момент, когда поэзия была почти полностью монополизирована поэтами-мужчинами, певицы сочиняли музыку к любовным стихам и исполняли эти песни, что гарантировало им широкое распространение. Отсюда – значение певиц как распространителей поэтического и музыкального искусства своего времени, включая классический и популярный репертуар.

Более того, важнейшая функция, которую они выполняли, заключалась в обмене и распространении музыкальных традиций на огромном

пространстве Арабского халифата, обеспечивая постоянный приток нового музыкального материала извне мусульманского мира. В мусульманской Испании основное взаимодействие происходило между арабо-персидскими и христианскими традициями, что в конечном итоге способствовало формированию собственно андалусских. И невозможно не согласиться с утверждением Л. Джоунс, что музыканты-женщины обогащали и «оплодотворяли» музыкальную культуру мусульманского Востока (*Jones 1989, с. 71*). Пожалуй, в Андалусии это нашло себе яркое подтверждение, как нигде.

Рассматривая в данной главе особенности функционирования классической музыкальной традиции на мусульманском Востоке и, в частности, в Андалусии, мы, в основном, уделили внимание вопросам, касающимся положения музыкантов и отношения к ним со стороны представителей различных идейных течений Ислама, правилам, которым подчинялись музыканты при дворе, этикету исполнения и слушания и др.

Какая же музыка звучала на маджлисах в Андалусии? Опираясь на испано-магрибские источники, попытаемся в следующей главе реконструировать историю андалусской классики, её происхождение, ситуацию зарождения и эволюцию, фокусируя внимание на вопросах структуры нубы и её модальной основы.

## ГЛАВА III

### РОЖДЕНИЕ АНДАЛУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ

#### III. 1. Из истории формирования и развития андалусской нубы (IX – XV веков)

Андалусская музыка подобна чистому алмазу, рождённому в ал-Андалус и оттачиваемому внутри её среды.

*М. Кортес*

Арабо-андалусская музыкальная классика – это элитарная музыка, сформировавшаяся в придворной среде исламской Испании в IX – XV веках и известная в настоящее время как многочастные вокально-инструментальные циклы *нубы*. Она родилась на Пиренейском полуострове в результате сложного синтеза арабских, иберийских, берберских и еврейских традиций.

В странах Магриба андалусский классический репертуар бережно сохранился до наших дней потомками изгнанных из Испании мусульман и евреев, однако несмотря на охранительные тенденции в своем развитии, в течение последних трёх столетий часть его была бесследно потеряна, а частично он был обновлён местными музыкантами. Тем не менее, андалусские нубы представляют собой самую старую классическую традицию

на мусульманском Востоке. «В период консервации – со времени взятия Гранады (1492) и падения Мамлюков (1516), – как отмечает французский исследователь А. Шоттен, – Запад<sup>194</sup> сохраняет, а Восток почти забывает накопленный музыкальный репертуар, но остаётся верен его принципам» (*Шоттен, с. 32*).

Классическая андалусская музыка – это феномен устной музыкальной и трактатной (книжной) традиций, что является характерной особенностью всей ближне-средневосточной классики, поэтому она существует «в неразрывном единстве устно-профессионального и музыкально-философского наследия» (по определению Г. Шамилли) вот уже более тысячи лет. Опираясь на андалусско-магрибскую средневековую трактатную традицию, мы постараемся прояснить картину происхождения и эволюцию нубы, трансформацию её структуры и модальной основы.

Отдельные сведения о классической музыке ал-Андалус, которые содержатся в различных источниках, не позволяют нам точно определить время формирования корпуса *нубы* как многочастной циклической композиции сюитного типа, сохранившейся до наших дней в странах Магриба. Однако, введение в научный оборот арабо-восточных, андалусских и магрибских источников дают исследователям возможность изучать музыкально-поэтическое наследие, которое сегодня известно как музыка *андалуси* (по месту её происхождения) и музыка *магриби* (по месту её сохранения и распространения), во всей его полноте, открывая новые страницы его (наследия) истории.

Истоки этой классической музыки, известной сейчас как *нубы*, имеет восточное происхождение, хотя её основное развитие и расцвет происходили в ал-Андалус и странах Магриба – на Западе исламского мира. В нубе воплотилась главная тенденция эволюции вокальных жанров ближне-восточной музыки, которая заключается в прорастании принципов цикличности и сюитности<sup>195</sup> (*Шимон 1995 б, с. 17*).

---

<sup>194</sup> Имеется в виду западная часть мусульманского мира.

<sup>195</sup> В процессе формирования циклических композиций М. Шимон выделяет несколько этапов: образование «цепочек» из небольших вокальных сюитных композиций – касыд и муввалей (позднеджахилийский и раннеаббасидский классический период, VII – X вв.); зарождение андалусской нубы (андалусская школа Зирьяба, IX – XIV века); формирование иракского макама (с XIII века) (*Шимон 1995 б, с. 17*).

Термин *нуба*<sup>196</sup> впервые появляется у ал-Исфахани в *Китāб ал-Агāнī* («Книга песен»). Первоначальное его значение – «очередь, ряд, последовательность» – было связано с обычаем выступления музыкантов перед халифом в определённом порядке, учитывающем также и степень одарённости исполнителей. Он также использовался ал-Исфахани применительно к периодам дня, оркестрам и даже к своеобразному сигналу из пяти ударов, предварявшему речь командующего перед халифскими военными отрядами (*Cortes García 1996 в, с. 51*). С течением времени термин нуба, который вначале чаще относился ко времени выступления музыкантов, стал определять всё музыкальное представление, а, в конце концов, и собственно произведение (циклическую музыкальную форму).

С формированием нубы связана начальная стадия развития классического слоя, что привело в дальнейшем к образованию циклических композиций, предназначенных для концертного исполнения. Это становится возможным на определённом этапе эволюции музыкальной культуры, когда создаётся благоприятная ситуация для того, чтобы в едином акте музицирования могли объединяться формы высказывания, изначально имеющие различные социальные функции. Этого не могло бы произойти, если бы эти музыкальные образцы не были в значительной степени абстрагированы от первичных функций своего вида (утилитарных, обрядовых, культовых и др.) и не были бы в конечном итоге подчинены объединяющей их эстетической направленности<sup>197</sup> (*Каратыгина, с. 40*).

Подобные формы складываются также в рамках религиозных практик (христианская литургия или суфийский зикр), где сама процессуальность отправления культа способствовала формированию последовательности из обязательных частей-состояний. Как отмечает Л. ал-Фаруки, хотя сам термин нуба не встречается в суфийской практике, похожая

---

<sup>196</sup> А. Мец упоминает, основываясь на исторических источниках, термин *науба* для обозначения дворцовой службы в целом (*Мец, с. 124*).

<sup>197</sup> На подобные процессы трансмиссии обращает внимание и исследователь иранской классической традиции Г. Шамилли, отмечая, что дастгах является репрезентантом всей полноты музыки Ирана, включая фольклор, религиозную, панигирическую устно-профессиональные традиции, музыку дервишей и др. (*Шамилли 2007, с. 32 – 33*).

музыкальная форма (имеется в виду циклическая) использовалась с ранних времён существования суфийских братств<sup>198</sup> (*Al-Faruqi 1985, с. 48*).

Однако в придворной среде классические циклы выполняют художественно-эстетическую и культурно-репрезентативную функции. Последняя имела огромное значение для андалусской культуры, для которой определяющей была ориентация на постоянное соперничество с христианской Испанией.

Нуба является первым опытом образования масштабных классических циклов в музыкальной практике арабо-мусульманского мира. В её основе лежит древний, характерный для мусульманской традиции, принцип, связанный с движением от сложного к простому<sup>199</sup>. Кроме того, в формировании циклов, характерных для центрально-азиатской и ближневосточной культур, значительную роль играет динамическое нагнетание, благодаря которому возникают кульминационное напряжение (*аудж*) и разряжение. Этот приём с давних времён использовался в терапевтических целях. Специфические принципы циклизации в нубе были обусловлены особенностями восприятия, которые, как отмечает А. Чекановска, определяются «с одной стороны, влиянием естественных био-физиологических ритмов и их цикличности, с другой – культурной обусловленностью, с характерными для неё факторами стабилизации и стимулирования» (*Чекановска, с. 88*).

По мнению Р. Фернандеса, в наиболее абстрактном, умозраительном смысле, нубы – это исламская альтернатива в поиске структурной универсалии, достигнутой в Европе, главным образом, через контрапункт и полифонию (*Fernández Manzano 1982, с. 9*). Доказывая данное положение, он отмечает наличие в некоторых нубах экспозиции или прелюдии, объединяющей разные «темы», которые появляются в последующих частях. Помимо этого, различные вокальные фрагменты тесно связаны

---

<sup>198</sup> В XX веке наблюдается интенсивное взаимопроникновение религиозных и светских традиций. Так, в Тунисе термин нуба используется и для циклической формы в суфийской практике, и для подобной формы в классической музыке малуф (*Jones 1977, с. 294*).

<sup>199</sup> В нубе это, прежде всего, проявляется в последовательности ритмических модусов от сложных в начале цикла к более простым – в конце. На общеэстетическом уровне этот принцип закреплён в структуре Корана (развёрнутые первые суры и короткие последние), что нашло отражение и в музыкально-циклических формах.

с инструментальными интерлюдиями нубы и также обеспечивают её структурную целостность<sup>200</sup>. Другим объединяющим началом является метро-ритмический план, который, в свою очередь, включает несколько фаз: медленный темпо-ритм в начале композиции, постепенное ускорение и очень быстрый финал. Это напоминает жизненный цикл: от рождения – к периоду наивысшего расцвета, который прерывается в момент кульминации (*Fernández Manzano 1982, с. 9*).

Исследуя причины, по которым нуба и другие циклические формы сыграли исключительную роль в музыкальной культуре мусульманского Востока, Л. ал-Фаруки отмечает соответствие их структуры «исламской эстетике». Она определяет её (структуру), как «неразвивающуюся», «открытую» «незавершённую» форму, основанную на последовательной комбинации автономных сегментов по принципу дополнения с тенденцией к повторности на разных уровнях (*Al-Faruqi 1985, с. 58, 60*).

Первоначальная идея нубы, как строгой последовательности определённых пьес, была закреплена в музыкальной практике Зирьябом в IX веке. Следовательно, как отмечает М. Кортес, андалусская нуба начинает обозначаться и вырисовываться в общих чертах в период кордовских Омейядов (*Cortes García 1996 б, с. 21*). В эпоху независимых мусульманских княжеств, а также во времена правления берберских династий Альмохадов и Альморавидов, она продолжает оформляться и приобретать свои специфические признаки, и к XIV веку складываются так называемые «гранадские нубы».

Теоретик и исполнитель-виртуоз Абд ал-Кадир ибн Гайби Мараги (ум. 1435), перечисляя различные вокальные и инструментальные формы своего времени, упоминает: *нубу*, *нашид* и *басит* (*Cortes García 1996 в, с. 52*). Согласно этому автору, истоки *нубы* теряются в глубине веков, однако те образцы, которые исполнялись в его эпоху, состояли из четырёх контрастно-стилевых частей: *кавь*, *газель*, *тарана* и *фурудэит*<sup>201</sup>.

---

<sup>200</sup> При всей спорности этих аргументов, доля истины в них всё же присутствует. Хотя сам термин «структурная универсалия» применительно к контрапункту и полифонии вызывает возражение.

<sup>201</sup> Первая и четвёртая части опирались на классическую арабскую поэзию, вторая – на персидскую, а для третьей части язык выбирался произвольно (*Шимон 1995, с. 33*).



Далее Мараги добавляет, что в 1379 году при дворе султана Халал ад-Дина ал-Хусайна в Ираке он начал присоединять пятую часть – *мустазад*, завершив, таким образом, оформление восточной *нубы ал-мураттаба*, единственной циклической формы своего времени, существовавшей на Среднем Востоке (*Feldman, с. 78-79*).

Нуба, своими корнями связанная с Востоком, в ал-Андалус развивалась совершенно особым образом. В первую очередь, это касается структуры, поскольку на неё влияли поэтические жанры, лады и ритмы андалусского происхождения, хотя и в них также наблюдается «восточный след».

Ценные сведения, касающиеся андалусского музыкального наследия, принадлежат тунисскому учёному Ахмаду ат-Тифаси (ум. 1253). Согласно его свидетельству, музыка, которая исполнялась в ал-Андалус в VIII – начале IX века, была смесью *хиды* (прототип пения погонщиков верблюдов) с христиано-визиготским пением (*Tifashi, с. 42*). Намного позже эти простейшие песни, добавляет ат-Тифаси, стали более утончёнными под влиянием музыки высокой традиции времён Омейядов и Аббасидов на Востоке. Это подтверждается и тем, что часть поэм, которые исполнялись при дворе кордовских халифов, была взята из *Китāб ал-Агāнī* («Книга песен») ал-Исфахани (*Tifashi, с. 36 – 37*).

Из слов ат-Тифаси следует, что описанная трансформация происходит между IX и XII веками как логический результат восточного влияния. Он отмечает, что во времена ал-Хакама ар-Рабади I (796 – 822) с Востока и Ифрикии в ал-Андалус приехали народы, имевшие большое влияние на развитие музыкального искусства, (поскольку были связаны с классической школой Медины) и начали обучать музыке андалусцев (*Tifashi, с. 42*). Согласно многочисленным источникам, в начале периода кордовских Омейядов распространению восточного искусства в большей степени способствовали рабыни-певицы (*кайны*). Этот процесс продолжался благодаря известному взаимообмену певицами между Востоком и ал-Андалус в течение всего периода Кордовского халифата.

Существенным изменениям в музыке ал-Андалус во многом способствовала деятельность великого Зирьяба, которого ат-Тифаси рассматривает в своём труде как ключевую фигуру при дворе Абд ар-Рахмана II, выделяя его инициативу по созданию первых школ певцов в Кордове.

О состоянии «нубы» в период кордовских Омейядов оставил свидетельства магрибский историк андалусского происхождения ал-Маккари (1590 – 1632) в III томе своего труда *Нафх ат-Тйб* («Аромат свежей андалусской ветви»), используя хронику Ибн Хайяна. Примечательно, что в андалусских источниках термин нуба не фигурирует. И у Зирьяба (по свидетельству Ибн Хайяна), и у Тифаси речь идет о стабильной последовательности вокальных частей (цикле). Поэтому, как отмечает английский исследователь О. Райт, скорее, можно говорить о *proto-нубе* (Wright 1992, с. 559). Согласно ал-Маккари, Зирьяб установил правила пения в андалусской музыке, которые заключались в 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*) (García Barriuso, с. 176).

Эти нормы, предписанные Зирьябом, как мы можем видеть, не столь далеки от исполнения современных нуб в Марокко. Три последние части (*басит*, *мухарракат* и *хазаджат*) могли происходить от входящих в них ритмов. Марокканская нуба начинается в медленном темпе – ритм *басит* (ритмическая формула:  $2/4 + 2/4 + 2/4$  или  $6/4$ ). Продолжается в умеренном темпе – ритм *кайм ва-нисф* (ритмическая формула:  $8/4$  или  $4/4 + 4/4$ ). Затем следует быстрый раздел – ритм *бтайхи* (ритмическая формула:  $3/4 + 6/8 + 2/4$  или  $3/4 + 3/4 + 2/4$ ). Постепенно темп еще более ускоряется, чтобы перейти к последним двум ритмам в самом быстром темпе – *куддаму* (ритмическая формула:  $3/4$  или  $6/8$ ) и *дарджу* (ритмическая формула:  $8/4$ ). В таблице 3 представлена схема ритмических фаз (*мизан*) с ритмоформулами марокканской нубы, которые соответствуют её пятичастной структуре.

Пример 1 (Шоттен, с. 108)

**1° Bsit**  $\text{♩} = 70$  *chez les cymbalistes*

a) *forme lente*

b) *forme légère*  $\text{♩} = 165$  *les notes sont au piquet*  
*main à plat* *main à plat* *main à plat*  
*sur le contre*

---

**2° Qaim-u-nasf**  $\text{♩} = 80$

a) *forme lente*

b) *forme légère*

---

**3° Btâihî**

a) *forme lente*  $\text{♩} = 84$  *à 3es*

b) *forme rapide*  $\text{♩} = 120$  *à 6es*

---

**4° Qoddam**

a)  $\text{♩} = 8$


b)  $\text{♩} = 8$

---

**5° Dazj d)** *MS s'intercale dans le Btâihî*

b) *deux ou trois fois (au volage)*

*une des coups*



Тунисский исследователь андалусской музыки М. Гетта рассматривает вклад в развитие нубы выдающегося философа, учёного-энциклопедиста и музыканта (теоретика и исполнителя на уде) Ибн Баджжи (Авемпаса) (ум. 1139). Согласно ат-Тифаси, именно Ибн Баджжа изобрёл *заджалъ*, «соединив песни христиан с песням Востока» (Guettat 1999, с. 42); ему же приписывают заслугу введения *мувашишаха* и *заджаля* в нубу.

Структура нубы у Ибн Баджжи также была четырёхчастной (как у Зирьяба): 1) *истихлал* (соответствовал *нашиду*), 2) *амаль* (соответствовал *баситу*), 3) *мухарракат*, 4) *мувашишах* или *заджалъ* (Guettat 1999, с. 31). Эту же модель описывает и ат-Тифаси, отмечая, что последовательности песен<sup>202</sup> в ал-Андалус состояли из 4-х частей: *нашида*, *савта*, *мувашишаха* и *заджаля*, и добавляет, что *нашид* известен в ал-Андалус как *истихлал* (Tifashi, с. 42).

Несколько слов об этих терминах. *Нашид* и *саут* (или *савт*) мы находим в знаменитых трактатах: *Китāб ал-Агāнī* («Книга песен») ал-Исфакхани, *Китāб ал-Мусīкī ал-Кабīр* («Большая книга о музыке») ал-Фараби и *Китāб камāl адаб ал-гинā* («Книга совершенных правил музыкального искусства») ал-Хасана ибн Али ал-Катиба (конец X – начало XI века). Последний упоминает последовательность *нашид-басит*, которую использовал в своей практике учитель Зирьяба Исхак ал-Маусили, хотя, скорее, не как два отдельных типа песен, а как контрастирующие части внутри одной песни (Wright 1992, с. 559).

Гранадец Фрай Педро де Алькала в своём труде *Vocabulista arāvigo en letra castellana* («Арабский вокабулярий в кастильском языке»), созданном в промежутке между 1492 и 1505 годами, связывает слово *нашид* с корнем *н-ш-д*, что означает «декламация» или «пение», от которого происходит глагол *анишада*, – «рецитировать». Термин *анишада* применяется также к речитации Корана, а от него, в свою очередь, происходит *иншад* или речитация поэмы (Zayas 1995, с. 81). Иншад сохранился до наших дней, как начальная вокальная форма нубы. Речь идёт о напевном чтении

---

<sup>202</sup> Тифаси отмечает, что среди андалусских певцов (как мужчин, так и женщин) были такие, кто мог петь последовательности, включающие до 500 песен (Tifashi, с. 42).

классических стихов, которые исполняются муншидом<sup>203</sup> в сопровождении инструмента, чаще всего уда.

*Савт*, как определяет семантика самого термина, означает «голос». В *Китāб ал-Агāнī* под *савтом* понимается вокальная музыка, а выдающийся андалусский поэт и писатель Ибн Абд ар-Раббихи (860 – 940) в трактате по музыке *Китāб ал-йāкута ат-тāнййа* («Книга второго рубина») использует это слово, преимущественно, в значении «голос», подчёркивая роль хорошего исполнения и его воздействия на слушателя. Различные трактаты по восточной музыке определяют *савт* как вокальную пьесу с включением сольных пассажей, в то время как другие части, в которых участвует ансамбль певцов, в сущности, основаны на регулярных ритмах. Как отмечает М. Кортес, Ибн Халдун соотносил *савт* с *мувалийя*, то есть с *мувалем*, вокальным жанром, исполнявшимся певцом-солистом. Этот жанр восточного происхождения является одной из важнейших вокальных частей современной нубы. Таким образом, *савт* как «голос» связан с сольным пением и мелизматикой *муваля* (Cortes García 1996 в, с. 58).

Первые две части (*нашид* и *савт*) ат-Тифаси, обладавший обострённым чувством различия региональных стилей, относит к самым старым пластам музыки мусульманской Испании, подчёркивая консервативную сердцевину этой традиции.

Что касается третьей и четвёртой частей, упомянутых ат-Тифаси, *мувашиша* и *заджаля*, то есть песенных строфических форм, которые появились в течение IX – X веков, сведений о них недостаточно. Возможно, полная публикация XLI тома его труда прояснит часть до сих пор существующих вопросов относительно структуры нубы той далёкой эпохи. По предположению О. Райта, они вытеснили предшествующие части *мухарракат* и *хазадж* или *мувашиш* и *заджал* вошли, заменив собой утраченные части, в последовательность пьес нубы, когда та стала стабильной структурой (Wright 1992, с. 560). Бесспорно, что оба эти поэтико-

---

<sup>203</sup> *Муншид* или певец, специализирующийся на жанре иншада обязательно проходит курс обучения религиозному пению в завийах (суфийских обителях), выделяя в своем исполнении подчёркнутый характер вокализации, соединяя их со специфическими модуляциями и изгибами голоса (Cortes García 1996 в, с. 58).

музыкальных жанра являются наиболее важными в современной нубе, и наряду с *шуглями*<sup>204</sup> входят в состав различных песен (*сана`ат*).

*Мувашишах* и *заджалъ* сыграли решающую роль в соотношении музыки и слова в андалусской традиции. По мнению Р. Фернадеса, в развитии придворного музыкального искусства Андалусии можно различить два этапа: первоначально музыка подчинялась слову, но «с приездом Зирьяба, ситуация постепенно меняется и появляется новая тенденция – изменение метра внутри одной композиции. Однако ещё более радикальное нововведение – это создание *мувашишаха* и *заджаля*, в которых, бóльшей частью, наблюдается превосходство музыки над словом» (*Fernández Manzano 1982, с. 8*) (имеется в виду, музыкального ритма над поэтическим метром). Хотя, как отмечает испанский исследователь, на практике сохранялись обе формы соотношения музыкальной и литературной составляющих, то есть создавались и такие *мувашишахи* и *заджали*, в напевах которых именно поэтическая метрика определяла особенности мелодии.

Несомненно, что вся эта по крупницам собранная информация представляет собой ключ для реконструкции истории развития ранних классических вокальных форм, которые веками позже оформятся в ал-Андалус в *нубу*.

В XI главе ат-Тифаси говорит о четырёх ладах, которые использовали андалусские певцы: *ал-хусрувани*, *ал-мутлак*, *ал-мазмум* и *ал-муджанаб*, приводя в дальнейшем несколько песен, которые исполнялись в этих модусах в жанрах *нашид* и *савт*. Тунисский энциклопедист также упоминает имена многочисленных авторов, в т. ч. андалусских<sup>205</sup> (*Tifashi, с. 38 – 41*). Что касается основных модусов, то, по замечанию М. Кортес, только *ал-мазмум* и *ал-муджанаб* упоминаются в других андалусско-магрибских

---

<sup>204</sup> *Шугль* – букв. «занятие», «работа» – песня с многочисленными распевами-вокализами.

<sup>205</sup> Среди них: поэт и сочинитель мелодий Абу Бакр Ибн Баджжа, тунисский поэт Абу ибн Рашик ал-Кайравани (ум. 1070), поэт Хасан ибн Табит, уроженец Медины и современник пророка Мухаммада, музыкант Ибн ал-Хасиб из Мурсии (XIII век), андалусский поэт Ибн Худайль ал-Куртуби (ум. 978), известный панегирист Абу-л-Таййиб ал-Мутанабби (ум. 965), известный исламский философ и мистик, а также поэт Абу Хамид ал-Газали (1058 – 1111), андалусский музыкант Ибн Худи (XIII век), Абу Амир Мухаммад ибн ал-Хаммара (XII век) из Гранады, блестящий музыкант и ученик Ибн Баджжи и мн. др.

источниках. О. Райт отмечает, что, согласно данным из некоторых поздних восточных трактатов<sup>206</sup>, традиция, к которой эти названия ладов относятся, является более консервативной, чем восточная традиция, воспринявшая персидские элементы. Показательно высказывание ат-Тифаси о том, что в его времена Восток и Запад развивали изолированные, непохожие друг на друга модальные системы (*Wright 1992, с. 560*).

В модальной системе, которая лежит в основе нуб, с течением времени происходили изменения, хотя сам принцип, согласно которому фундаментом классической музыки являются четыре лада, оставался неизменным. Та же идея была воплощена позднее и в «Древе ладов» или «Модальном древе»: оно имело четыре основные ветви, соответствующие ладам магрибско-андалусской традиции: *ад-диль*, *аз-зайдан*, *ал-майя*, *ал-мазмум*. И хотя в магрибский период появляется пятый основной лад *гарибат ал-мухаррара* (без производных), но его статус не приравнивается к четырём основным ладам, что подтверждает и графическое изображение. На *рис. 8* представлено Модальное древо, взятое из магрибской рукописи *Куннāш* («Сборник песен») ал-Хайка (далее подробно).

В одном из фрагментов XI главы, посвящённом уду и способам игры на нём, ат-Тифаси сообщает ценные сведения по ладам и связи струн с ладами. При этом, он ссылается в этом вопросе, согласно иснаду, на авторитет Ибн Бадджи. Заметим, что это первое упоминание об аккордатуре андалусско-магрибского уда<sup>207</sup>.

«Музыканты берут третью струну (*матна*) как точку отправления и настраивают потом *зир*, на тон, извлекаемый мизинцем на *матна*, затем настраивают вторую струну (*матла*) на тон, извлекаемый указательным пальцем на струне *зир* и, наконец, пятую струну – на тон, извлекаемый мизинцем на *зир*. Такой порядок устанавливает для них первую позицию.

---

<sup>206</sup> Ал-Хасан упоминает три из четырёх и отмечает, что два сохранились из старой модальной системы, кодифицированной Исхаком ал-Маусили (*Wright 1992, с. 560*).

<sup>207</sup> Оно представлено в терминологии учения о ладах-*асаби* (школа ал-Маусили), которое опиралось на принцип естественной постановки всех пальцев (кроме большого) на грифе уда, когда требовалось всего два пальца, чтобы воспроизвести на струне два мелодических тона в пределах кварты, поскольку крайние тоны тетрахорда образовывались за счёт звучания одной открытой струны и следующей. И хотя, подобно танбуру, и на уде могли устанавливаться ладки (*дасатин*), но это было не обязательно в виду однопозиционной техники игры на нём (*Джани-заде*).

Кроме того, существуют различные настройки нижней струны, которые приводят к изменению аккордатуры. Когда она (*бам*) настраивается на тон, извлекаемый указательным пальцем на третьей струне (*матна*), такая настройка называется *мазмум*, а когда её настраивают на тон, извлекаемый безымянным пальцем на второй струне (*матла*), настройку называют *хусрувани*. Если же она настраивается по открытому тону третьей струны (*матна*), настройку называют *мутлак*, наконец, когда её настраивают на промежуточный тон указательного пальца на третьей струне, настройку называют *муджанаб*<sup>208</sup> (см. таблицу 3).

Таблица 3

Схема аккордатуры андалусско-магрибского уда  
(*Guettat 1999, с. 53*)

Позиция	Бамм	Матла	Матна	Зир	Зир хад	Тип аккорда
1	ля	ре	соль	до	фа	Мазмум
2	до	ре	соль	до	фа	мазмум на зир
3	фа #	ре	соль	до	фа	Хусрувани
4	соль	ре	соль	до	фа	Мутлак
5	ля b	ре	соль	до	фа	Муджанаб

Как отмечает Б. Лью, данная аккордатура соответствовала той, что использовалась на уде-фариси, с двумя исключениями. Поскольку пятая струна настраивалась к *зир*, этот уд имел только четыре открытые струны, а *зир* была удвоенной. Таким образом, по мнению американского исследователя, уд Ибн Баджжи был четырёхструнным<sup>209</sup> (*Liu and Monroe, с. 31*). Названия пяти модусов, упомянутых ал-Тифаси, частично совпадают с теми, что существовали в старых арабских системах.

<sup>208</sup> В переводе фрагмента, посвящённого настройке уда, на русский язык мы использовали перевод с арабского Дж. Монроу (*Tifashi, с. 43*) и М. Гетты (*Guettat 1999, с. 53*).

<sup>209</sup> Однако М. Гетта считает, что данный уд был пятиструнным. По его мнению, пятая струна (*zir had*), теоретически добавленная ал-Кинди в IX веке, начала распространяться на практике с XI века (*Guettat 1999, с. 53*). Хотя аккордатура не подтверждает этот факт.



Интересные сведения о ладах, которые бытовали в ал-Андалус в XIII – XIV веках, приводят также гранадский поэт-суфий, автор многочисленных антологий заджалей аш-Шуштари (1212 – 1269) и учёный, поэт, историк и везир при дворе Насридов Ибн ал-Хатиб<sup>210</sup> (ум. 1375). Обнаруженная в 90-х годах XX века в частной коллекции магрибская рукопись Абу Абдаллаха Мухаммада Саида ал-Марджиди содержит часть работы Ибн ал-Хатиба, которая представляет собой документ на 2-х листах. Он состоит из 2-х частей: 1) трактата о ладах в жанре касыды *Фит-таб̄'и' ва-л-тубу' ва-л-усул* («О природе, элементах и ладах»)<sup>211</sup> и 2) таблицы ладов, используемых аш-Шуштари (*Cortes García 1995 б, с. 180*).

Содержание последней представлено в первом столбце таблицы 4 (см. с. 159) с четырьмя основными ладами андалусской музыки, а также производными от них. Здесь приводятся только 17 ладов (среди которых и уже упоминаемый *ал-мазмум*). Согласно Ибн ал-Хатибу, аш-Шуштари не использует несколько ладов, которые, вероятно, были присоединены в магрибский период, после чего андалусская ладовая система обрела целостность, то есть стала включать все 24 лада, существующие в современной практике (*Cortes García 1995 б, с. 184*). Наряду с таблицей в рукописи ал-Марджиди, упоминаются различные песни в жанре заджала гранадского поэта и певца аш-Шуштари, которые должны были исполняться в стиле «*шуштари*» в указанных андалусских ладах (*Cortes García 1996 в, с. 53*). Как отмечает автор, эти песни звучали на празднике Маулид в честь дня рождения Пророка Мухаммада.

Относительно касыды, до сих пор идут споры на счет её авторства. Некоторые исследователи приписывают касыду ал-Хатибу, другие – ал-Ваншариси, хотя в рукописи ал-Марджиди существует указание на то, что в этой касыде имам ал-Хатиб рассматривает древо ладов, основываясь

---

<sup>210</sup> Согласно историческим источникам, ал-Хатиб, помимо сочинения песенной поэзии в таких жанрах, как *касыда*, *мувашишах* и *заджаль*, является автором трактата по музыке (утраченного). Он также написал три трактата по медицине, среди которых *Урджуза фй ат-Тибб* («Поэма по медицине») (*Cortes García 1995 б, с. 181*).

<sup>211</sup> Эта касыда, включённая в рукопись, содержащую магрибский анонимный трактат XVI века «Знание о восьми тонах», была опубликована и переведена на английский язык Г. Фармером в 1932 г. (см.: *Farmer 1997 а*). Сравнивая переводы касыды (Г. Фармера и М. Кортес), мы обнаружили незначительные расхождения в ладовом составе, упоминаемом в поэме. Так, в испанском переводе фигурирует *хиджаз* как производный от *зайдан* (у Фармера первый вообще отсутствует).

на 4-х основных. В ней появляется и пятый основной лад – *гарибат ал-мухarrара*<sup>212</sup>, который не имеет производных. Всего в первой части поэмы участвуют 17 ладов<sup>213</sup> (как и в таблице аш-Шуштари). М. Кортес убедительно доказывает на основании сравнения различных магрибских рукописей, что заключительные стихи были добавлены марокканским муфтием и кадием ал-Ваншариси (ум. 1549) к прежде сочиненной Ибн ал-Хатибом поэме. И в этом дополнительном фрагменте появляются новые 5 ладов (см. второй столбец таблицы 4, где они выделены жирным шрифтом), которые отражают, по мнению испанской исследовательницы, эволюцию андалусской музыки в Магрибе (*Cortes García 1995 б, с. 180*).

Следующий этап трансформации модальной системы относится к XV – XVI векам, когда окончательно сформировалась система из 24 андалусских ладов<sup>214</sup> (см. третий столбец таблицы 4), что было подтверждено Х. Фармером. Исследователь основывался на данных анонимного трактата начала XVI века *Ма'рифат ал-нагамāt ат-таман* («Знание о восьми тонах»)<sup>215</sup>; в нём содержались искусно выполненные графические изображения уда и «модального дерева». Он был вставлен в рукопись другого трактата – *Ал-'Анīs ал-Мутриб* («Задумчивый певец») ал-Алами (ум. 1721), и долгое время приписывался выдающемуся марокканскому писателю-публицисту XVII века Абу Абдаллаху ал-Бусами (*García Barriuso, с. 226*).

Здесь также представлены четыре основных (*асл* – «корень») лада, (в таблице выделены заглавными буквами), главный тон которых соотносится с тонами четырёх открытых струн магрибского уда. Производные (*фар* – «ветви») от них лады соотносятся со звуками, получаемыми

---

<sup>212</sup> Этот лад в дальнейшем фигурирует как 5-й основной, без производных, хотя в комментарии к таблице ладов аш-Шуштари, авторство которой, по мнению М. Кортес, принадлежит ал-Хатибу, испанская исследовательница рассматривает этот лад как производный от *ал-мазмум* (*Cortes García 1995 б, с. 181*). См. таблицу 4.

<sup>213</sup> Текст касыды см.: с. 210.

<sup>214</sup> Существует другое мнение, которого придерживаются некоторые исследователи андалусской традиции, но оно не подтверждено источниками. Так, в словаре Гроува автор статьи по марокканской музыке Филипп Шуйлер пишет, что создателем системы из 24 ладов является Зирьяб. См. *Schuyler P. Music of Morocco Kingdom // Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 2001.*

<sup>215</sup> Перевод этого трактата был опубликован Х. Фармером в «An Old Moorish Lute Tutor» – Glasgow, The Civil Press, 1933.

от зажатия пальцами струн в определённых местах. Впрочем, следует уточнить, что лад определяется не только и не столько основным тоном, но и системой попевок – мелодическим модусом *таб*. Теоретически, определённой нубе соответствует набор песен в одном из этих 24 или 25 ладов. Однако каждая из 11 нуб, существующих в настоящее время в Марокко, включает в себя песни не в одном, а в нескольких ладах (*Liu and Monroe, с. 26*).

Самое полное описание андалусско-магрибской классической традиции (музыки и поэзии) содержит *Куннāиш* («Сборник песен») ал-Хайка<sup>216</sup> (*Al-Husayn al-Ha'ik*), тетуанца андалусского происхождения (оригинальная рукопись потеряна). В конце XVIII века он составил 11 так называемых марокканских больших нуб, сохранившихся к тому времени в устной традиции, включив в них полный свод из 800 песен (*сана`ам*) и сопроводив ценной информацией, касающейся ладов и ритмов, которые, согласно его свидетельству, он узнал от своих учителей (*Cortes García 1995 a, с. 960*). Ал-Хайк во вступлении к *Куннāиш* признаёт существование 24 ладов в Марокко, прибавляя к ним лад *сика*, итого – 25 ладов<sup>217</sup> (см. четвёртый столбец таблицы 4).

Каков бы ни был круг модусов, используемых в мусульманской Испании, определёнno, что магрибская система существенно отличается от него. Это подтверждается тем, что из четырёх названий, упомянутых ат-Тифаси, только два сохранились в современной практике и тем, что список ал-Хайка включает поздние добавления, по крайней мере, 6 из них – восточного происхождения, введённые в период турецкого владычества (*Wright 1992, с. 561*).

Таковы, в общих чертах, структурные и ладовые особенности андалусской классической музыки. К сожалению, история ритмических циклов, используемых в андалусской традиции, остаётся неясной. Тифаси вообще не касается этой темы. Вероятно, эти модусы по своему происхождению восходят к ранней Аббасидской системе, кодифицированной Исхаком ал-Маусили, которую рассматривали с различной степенью точности ал-Кинди и ал-Фараби. Но её эволюцию на испанской почве проследить практически невозможно.

---

<sup>216</sup> Полное имя ал-Хайка – Мухаммад ибн ал-Хусайн ал-Хайк ат-Титвани ал-Андалуси.

<sup>217</sup> Знаком \* отмечены те лады, которые соответствуют 11 нубам, признанным в Марокко.

По мнению О. Райта, к XIII веку, если не раньше, между Западом и Востоком мусульманского мира существовали кардинальные различия в используемых ритмических циклах, наряду с модальной системой (Wright 1992, с. 561). Он также считает, что андалусские ритмические циклы не идентичны магрибским, большинство из которых значительно короче, т.е. имеют меньше временных единиц в круге.

В свою очередь, ал-Хайк в *Куннаш* перечисляет четыре основных ритма: *басит*, *кайм ва нисф*, *бтайхи* и *куддам*. Вероятно, они в ал-Андалус соответствовали четырёхчастной структуре гранадской нубы. И только в написанной веком позже рукописи *Куннаш* ал-Джами появляется пятый магрибский ритм – *дардж*, соответствующий пятой части марокканского цикла.

Возвращаясь к истории развития нубы, нельзя не согласиться с высказыванием французской исследовательницы К. Поше о том, что «понятие нуба, в том виде, в каком мы знаем его сейчас, не было ясно определено в ал-Андалус в первой половине XIII века» (Poché, с. 43). На самом деле свидетельства ат-Тифаси и ал-Маккари не позволяют нам утверждать, что нубы, как таковые, оформились в течение IX – XIII веков, или, по меньшей мере, их недостаточно. Тем не менее, можно на основе исторической реконструкции проследить процесс зарождения андалусской нубы и начальную стадию введения её в музыкальную практику в ал-Андалус в течение периода Омейядов.

Очевидно то, что ал-Хайк в XVIII веке, описывая темпо-ритмическую последовательность частей нубы, продолжал развивать идею Зирьяба, установившего правила исполнения классической музыки. А изучение и сопоставление рассматривающих нубу андалусских источников XIII – XIV веков, принадлежащих ат-Тифаси и ал-Маккари, относительно нубы, а также важных свидетельств о ладах Шуштари и Ибн ал-Хатиба с более поздними добавлениями магрибских источников ал-Ваншариси, ал-Бусами и ал-Хайка (XVI – XVIII веков) подчёркивают совпадение их фундаментальных установок, что ещё раз подтверждает предположение испанских исследователей, что нуба начинает оформляться в IX веке – в период Кордовского халифата.

Помимо ладо-ритмической системы, во многом, именно благодаря жанрам строфической песенной поэзии, ставшей основой современной нубы, развитие андалусской классики пошло по совершенно иному пути, отличному от стран Машрика (восточной части мусульманского мира). Истории зарождения этих жанров, которые, согласно Э. Гарсии Гомесу, произвели революцию в ал-Андалус, посвящён следующий раздел книги.

Таблица андалусских ладов (тубу')<sup>218</sup>

	Аш-Шуштари (XIII век)	Ибн ал-Хатиб (XIV век)	«Ма'рифат ал- нагамат ал-таман» (нач. XVI века)	Ал-Хайк (XVIII век)
1	ДИЛЬ	ДИЛЬ	ДИЛЬ	ДАЙЛЬ
2	Рамаль ал-диль	Рамаль ал-диль	Рамаль ал-диль	Рамаль ал- дайль
3	-----	<b>Машрики</b>	Муджанаб ал-диль	Муджанаб ал-дайль
4	Раст ал-диль	Раст [ал-диль]	Раст ал-диль	Раст ал-дайль*
5	-----	<b>Истихлал [ал-диль]</b>	Истихлал ал-диль	Истихлал*
6	Ирак [ал-араб]	Ирак [ал-араб]	Ирак ал-араб	Ирак ал-араб
7	-----	<b>Ирак ал-аджам</b>	[Ирак ал-аджам]	Ирак ал-аджам*
8	МАЙЯ	МАЙЯ	МАЙЯ	Машрики
9	Рамаль ал-майя	Рамаль [ал-майя]	Рамаль ал-майя	МАЙЯ*
10	-----	<b>Инкилаб ал-рамаль</b>	Инкилаб ал-рамаль	Рамаль ал-майя*
11	Хусайн	Хусайн	Хусайн	Инкилаб ал-рамаль
12	Раст	Раст	Раст	Хусайн
13	МАЗМУМ	МАЗМУМ	МАЗМУМ	Раст*
14	Гарибат ал-хусайн	Гарибат ал-хусайн	Гарибат ал-хусайн	Хиджаз ал-машрики*
15	-----	Муджанаб	Машрики	МАЗМУМ
16	<b>Гарибат ал-мухаррар</b>	<b>Хамдан</b>	Хамдан	Гарибат ал-хусайн*
17	ЗАЙДАН	ЗАЙДАН	ЗАЙДАН	Хамдан
18	Хиджаз	[Хиджаз]	Хиджаз ал-кабир	ЗАЙДАН
19	-----	-----	Хиджаз ал-машрики	Хиджаз ал-кабир*
20	Ушшак	Ушшак	Ушшак	Ушшак*
21	Хисар	Хисар	Хисар	Хисар
22	Исфахан	Исфахан	Исфахан	Исфахан*
23	Завраканд	Завраканд	Завраканд	Завраканд
24	-----	ГАРИБ АЛ- МУХАРРАР	ГАРИБАТ АЛ- МУХАРРАР	ГАРИБАТ АЛ- МУХАРРАРА
25				Сика

<sup>218</sup> Данная таблица составлена на основе таблиц Г. Фармера (*Farmer 1997 a, c. 573*), Б. Лью и Дж. Монроу (*Liu and Monroe, c. 25 – 26*) и сведений М. Кортес (*Cortes García 1996 б, c. 32; Cortes García 1995 б, c. 181*).

### III. 2. Рождение андалусской строфической песенной поэзии

С Востока на Запад проникли труды, обосновавшие теоретические основы арабской музыки. Запад внёс нечто своё, что произвело настоящую революцию в арабской музыке.

*А. Ларреа Паласин*

Андалусская строфическая поэзия, с одной стороны, является продуктом мусульманской культуры, в которой неразрывное единство музыки и слова, будучи проявлением древнего синкретизма, представляет одну из значительных форм самовыражения цивилизации: «Музыка и поэзия сопровождают араба с рождения до смерти»<sup>219</sup>. Несомненно, что особенностью музыки на мусульманском Востоке на протяжении всей её истории является преимущественное значение в ней вокальных форм. Их доминирование отражает первостепенную роль литературы, языкового творчества в целом в системе арабо-мусульманской культуры. Большинство вокальных стилей, видов и жанров определяется, прежде всего, спецификой структуры стихотворного текста, и даже их названия зачастую происходят от формы стихосложения.

С другой стороны, эти жанры, будучи результатом взаимодействия арабской и иберийской культур, привнесли с собой новизну формы и содержания в область классической арабской поэзии (и не только классической), что способствовало обогащению искусства высокой традиции. И то новое в музыке ал-Андалус было непосредственно связано с андалусской строфической песенной поэзией, а именно: с музыкально-поэтическими жанрами *мувашиахом* и *заджалем*. В конечном итоге, история их развития находится в основании двух классических музыкальных традиций Арабского Востока (западной и восточной), двух ветвей классического репертуара. Более того, история этих жанров тесно связана со стилистическими особенностями андалусской музыки, которым особое значение придавал тунисский учёный-энциклопедист ат-Тифаси (далее – подробно).

---

<sup>219</sup> Афоризм принадлежит кордовскому историку и поэту Ибн Абд ар-Раббиhi. Цит. по: *Cortes García 1996 б, с. 13.*

Прежде всего, остановимся на проблеме происхождения мувашшаха и заджаля и взаимоотношения иберо-романской и испано-арабской поэзии, музыкальный аспект которой выражается через связь между романской и арабской музыкой. В наше время данный вопрос широко обсуждается в научных кругах, в результате чего прояснилась картина исторического соотношения между мувашшахом и заджалем, картина, которая позволяет ответить на многие вопросы: Какой из этих жанров появился раньше? Были ли эти жанры посредниками между придворной и народной музыкой? Как происходило усвоение христианским населением арабской музыки и, наоборот, мусульманским населением – христианской?

Андалусский философ Ибн Рушд (Аверроэс) в комментариях к «Поэтикам» Аристотеля, обсуждая три основные средства выразительности – ритм, слово и мелодию, пишет, что «они могут использоваться отдельно или вместе, как это находим в наших поэмах, названных мувашшах и заджалъ, которые принадлежат народу полуострова, являясь его изобретением, на его языке. В арабских поэмах нет сложной мелодии, они имеют, скорее, метр»<sup>220</sup>.

Таким образом, по мнению Аверроэса, в отличие от классической арабской поэзии, в которой развитая мелодия отсутствует, мувашшах и заджалъ – по существу представляли собой песни и предназначались главным образом для пения<sup>221</sup>. К тому же Аверроэс предполагал, что для них обычно использовали мелодии, которые существовали ранее (*Liu and Monroe, с. 6*).

Как же родились эти жанры? Ахмад ат-Тифаси, дискутируя по вопросу андалусской музыки, писал в XIII веке, что в первые века мусульманского завоевания одна часть песен Андалусии была в христианском стиле, а другие – напоминали песни арабских погонщиков мулов (*Tifashi, с. 36*). Характеристика, данная Э. Гарсией Гомесом мувашшаху как поэме, предназначенной «для обрамления *харджи*, песни чуждой и архаичной»<sup>222</sup>, указывает на то, что он первоначально исполнялся, скорее, в собственном стиле христиан, нежели в привезённом стиле арабских песен.

---

<sup>220</sup> Цит. по: *Liu and Monroe, с. 6*.

<sup>221</sup> Подробно см.: *Monroe 1986, Monroe 1987*.

<sup>222</sup> Цит. по: *Ларрея Паласин, с. 229*.

Эту гипотезу подтверждает и Ибн Бассам, участвовавший в 1106 году в дискуссии о мувашшахе, отмечая, что Муккадам ибн Муафа из Кабры<sup>223</sup> «брал простонародные и неарабские слова, называл их *марказ*<sup>224</sup> и строил на нём мувашшах»<sup>225</sup>. Заметим, что, хотя речь идёт о словах, но на самом деле они были неотделимы от музыки. Поэтому, вероятнее всего, что эти неарабские слова имели и свой напев местного происхождения. Отсюда логично предположить, что, по крайней мере, некоторые из андалусских песен существовали уже на арабском языке, хотя мелодии, на которые они пелись, оставались местными, иберийскими.

Главной чертой мувашшаха является то, что первоначально его «основой» служил куплет на романском языке, который назывался *харджа* (или хирджа), то есть «окончание» или заключительная строфа. И ставился он в конце мувашшаха. Идентичность терминов *марказ* и *харджа* показал А. Р. Никл (*Nycl*). Эти куплеты являются «осколками» древней иберийской поэзии на романсэ, подобно испанским «старым романсам» (*romances viejos*).

Как пишет средневековый египетский теоретик Ибн Сана ал-Мулк<sup>226</sup>: «Харджа может быть сочинена на неарабском языке с условием, что её слова будут жгучими, подобными словам [поэта] ар-Рамади<sup>227</sup> и цыган. Харджа – это соль мувашшаха, его сахар, его мускус, его амбра. Она – завершение..., но и начало. Я говорю "начало", потому что к ней, прежде всего, должна обратиться мысль [поэта], и автор мувашшаха сочиняет её

---

<sup>223</sup> Муккадам ибн Муафа ал-Кабри, по прозвищу «эль Сизго» (Слепец), родом из Кабры в районе Кордовы, жил во времена эмиров Абдаллаха и Абд ар-Рахмана III, то есть в конце IX – первой четверти X века (*Менендес Пидаль*, с. 471). О происхождении формы мувашшаха нам сообщают два известных автора: Ибн Бассам из Сантарема, составивший в 1109 году в Севилье антологию арабо-испанской литературы; другой – Ибн Халдун (1332 – 1406), знаменитый философ и историк культуры. Оба они считают, что изобретателем мувашшаха был андалусский поэт Муккадам ибн Муафа из Кабры.

<sup>224</sup> *Марказ* – араб. markaz – «колышек», «опора», обозначал запев-припев (элемент совершенно чуждый арабской поэзии). Сравни: исп. estribillo – «запев», «припев», estribo – «опора», «подпорка».

<sup>225</sup> Цит. по: *Куделин 1974*, с. 395.

<sup>226</sup> Ибн Сана ал-Мулк (ок. 1155 – 1212) – египетский учёный, поэт, автор трактата *Дār at-Тирāз фи ‘амаль ал-мувашишахāt* («Парчовый дом о создании мувашшахов»).

<sup>227</sup> Ар-Рамади («Пепельный») (ум. 1022) – придворный поэт ал-Мансора. Его поэзия – типичное проявление смешанной мусульманской и христианской культуры.



вначале, прежде чем он свяжет себя метром и рифмой»<sup>228</sup>. Отсюда протекает влияние на мувашшах испанской метрики и строфики.

Сохранилось около 70 таких куплетов на романском языке, которые до сих пор вызывают противоречивые суждения по поводу своего происхождения<sup>229</sup>. Самые старые из сохранившихся датируются приблизительно 1042 годом. Харджи различаются по соотношению в них арабских и романских слов. Вот несколько примеров из тех, которые записаны на романсэ, но с опорными словами или группой слов на арабском языке (в примерах они выделены курсивом) (Куделин 1974, с. 394):

<i>Aman, ya habibi</i>	Пощади, милый,
<i>Al-wahš me no farás</i>	Не заставляй страдать!
<i>Bon, besa ma bokella</i>	Поцелуй меня в уста.
<i>Ео сэ que te no irás.</i>	Знаю, ты не уйдешь.
<i>Gar, com levare de l-gaiba</i>	Скажи, как пережить твоё
<i>Non tantu!</i>	Отсутствие!
<i>Ya welios de l-ašiqi</i>	Горе очам влюблённой,
<i>Si non tu!</i>	Если нет тебя! <sup>230</sup>

Мувашшах отличался от арабской классики, кроме влияния на него испанской строфики, также метрикой. Многие учёные (фон Шакк, Х. Рибера, Э. Гарсия Гомес) отмечают использование в значительной части *мувашшахов* и большинстве *заджалей* силлабической метрики, как в испанской поэзии, а не количественных метров арабской классики (аруд). Однако, позднее, «в связи с неспособностью понять силлабическую метрику, либо в связи с литературным «облагораживанием» мувашшаха, поэты стали сочинять их в соответствии с классической просодией»<sup>231</sup>.

Отличие арабской и андалусской традиций подтверждает Ибн Бассам, исключивший мувашшахи из своего труда по литературе Андалусии, поскольку их размеры «отличны от поэтических метров арабов»

---

<sup>228</sup> Цит. по: Куделин 1974, с. 409.

<sup>229</sup> Дж. Монроу и Б. Лью предполагают, что харджи могли быть рефренами не сохранившихся длинных поэм на романском языке, представлявших собой заджалевую структуру (*Liu and Monroe, с. 7*). Более подробно по этому вопросу см. статью А. Б. Куделина (Куделин 1974).

<sup>230</sup> Цит. по: Куделин 1974, с. 394 – 395.

<sup>231</sup> Цит. по: *García Gómez 1958, с. 132*.

(Куделин 1974, с. 391). И Ибн Сана ал-Мулк признаёт, что он не в состоянии установить метры мувашшахов, в которых дополнительное слово или огласовка, специально введённые поэтом, нарушают классический метр. Он также обращает внимание на связь просодии этих мувашшахов с музыкальным исполнением (Куделин 1974, с. 362).

Ат-Тифаси и другие арабские авторитеты не сомневались, что «романсовые» напевы по существу изменили их собственную музыкально-поэтическую традицию, то есть мувашшах и заджалъ заимствовали мелодические структуры из испано-романской песенной поэзии (на романсё).

На местное, иберийское происхождение напевов андалусских строфических поэм указывает и А. Шоттен: поскольку мувашшах (и заджалъ) основаны на метрических изменениях, не имеющих сходства с классической арабской метрической системой стихосложения, это «свидетельствует об их генетической связи с народной песней с припевом, где припев или рефрен – ритмический центр песни, определяющий её мелодию»<sup>232</sup>.

Обобщая всю собранную информацию, американские исследователи Дж. Монроу и Б. Лью попытались реконструировать гипотетический сценарий зарождения двух новых жанров в средневековой Андалусии, где в VIII – IX веках, по их мнению, существовали местные (иберийские) песни на романском языке, некоторые из которых имели заджалевую структуру, т. е. были основаны на вуэльте и рефрене (Liu and Monroe, с. 8). Примечательно, что первым, кто выдвинул это предположение, был Х. Рибера.

На этом, первоначальном этапе арабские поэты (возможно, это были менестрели, говорящие на двух языках), зная напевы и слова «романсов»<sup>233</sup>, начали сочинять новые песни на разговорном арабском языке на старые «романсовые» напевы. Так родился первоначальный тип арабской «песенной поэзии», близкий по структуре своему романсовому прототипу – *заджалю*.

Второй этап развития этой песенной поэзии связан с процессом, когда популярный *заджалъ* начинают культивировать многочисленные поэты-подражатели, и третий – литературный уровень – когда придворные

---

<sup>232</sup> Цит. по: *Ларреа Паласин*, с. 229.

<sup>233</sup> В данном контексте «романс» употребляется в значении песни на романском языке с заджалевой структурой, а не жанра романса, который никогда не представлял собой рефреновую форму.

поэты, такие как Муккадам ибн Муафа, приспособили форму заджала с её местными (иберийскими) мелодиями к классическому арабскому языку. И это поэтическое изобретение, таким образом, дало рождение мувашшаху как синтетическому жанру, соединяющему в себе различные опыты, что, в конечном счёте, повлияло на музыкальное мышление (и привело к качественным изменениям).

Будучи учёными поэтами и осознавая себя артистами в бóльшей степени, чем предшествующие им менестрели, придворные поэты включали в свои поэмы прямые ссылки на их литературные и музыкальные образцы. Эти ссылки являются ни чем иным как *харджами* на разговорном арабском, заимствованными из заджала<sup>234</sup>. В подражание последнему эти поэмы сочинялись, и его поэты цитировали в конце мувашшаха, чтобы указать на специфические особенности мелодии новой поэмы (*Liu and Monroe, c. 8*). По мнению Э. Гарсии Гомеса, одной из главных функций *харджи* было указание метра. Аналогичную функцию в *заджале* выполняла первая строфа (*матла*).

Дальнейший этап в эволюции мувашшаха приходится на конец XI – начало XII века, когда поэты стали развивать мувашшах, возвращая его к популярным источникам. В результате сочинялись поэмы, которые были мувашшахами по структуре, но целиком написаны на разговорном андалусском арабском диалекте (мувашшах как заджалъ) (см. *пример 4*). Подобное явление, по мнению Дж. Монро и Б. Лью, едва ли было возможным до изобретения классического мувашшаха (*Liu and Monroe, c. 9*). Мувашшах стал представлять собой заджалъ, поднятый до степени литературной обработки. Подобную идею исторического соотношения между мувашшахом и заджалем высказывал и И. Ю. Крачковский (*Крачковский 1940, c. 109*).

Остановимся на содержательной стороне харджи, которая является своеобразным осколком древней романской поэтической традиции. Харджа не отличается большим разнообразием тем: это, как правило, жалобы

---

<sup>234</sup> Интересно, что и термин *вильянсико* в Кастилии первоначально относился исключительно к рефрену заджалевых поэм, который, как и арабская *харджа*, обычно был цитированным материалом, часто заимствованным из популярной традиции (*Malkiel and Stern, c. 144*).

девушки на жестокосердие милого, на мучительную разлуку с ним, в момент её обращения либо к матери, либо к своим подругам. Подобную тематику Э. Гарсия Гомес определяет как «женский лиризм», в отличие от «мужского лиризма» арабской классической поэзии. В хардже учёные без труда устанавливают черты сходства с народными песнями Испании и других романских стран (Куделин 1974, с. 400 – 401).

Таким образом, в данном случае можно констатировать наличие существенного отличия арабской традиции от испанской, которое становится особенно явственным, когда обе традиции встречаются в одном творении. Следовательно, и авторы, и слушатели, вероятно, находили определённый интерес в такой двуплановости мувашшаха (Куделин 1974, с. 405). Тематическое несовпадение не смущало авторов, а языковое различие между харджей и предшествующими строками поэмы выступало очень рельефно и, по всей видимости, играло особую роль. Тем более, если учесть, что мувашшах и заджалъ «были рождены для исполнения среди людей, принадлежавших к двум расам и говоривших на двух языках, романизованном арабском и арабизированном испанском»<sup>235</sup>.

В структурном отношении, с литературной точки зрения, мувашшах отличается от заджаля, в сущности, только по языку. Формально они очень похожи. Мувашшах (букв. «опоясанный», «украшать», «расцветивать»<sup>236</sup>) представляет собой ряд строф, обыкновенно от 4 до 10. Основная строфа чаще всего состоит из двух бейтов с рифмой, проходящей по полустишиям (*ab ab*). За ней следует «круговая» или повторяющаяся строфа, чаще всего из 5 бейтов, где три получают самостоятельную рифму тоже по полустишиям (*cd cd cd*), а два повторяют рифму основного вступительного раздела (*ab ab*), таким образом, «опоясывая» всё произведение (Фильштинский, с. 457). Незыблемым требованием к мувашшаху является использование литературного языка и принятых в классической системе размеров.

Структура заджаля (букв. «мелодия, песня») принципиально не отличается. Первая строфа (*матла*) состоит обыкновенно из двух стихов

---

<sup>235</sup> Цит. по: Менендес Пидаль, с. 475.

<sup>236</sup> Мувашшах или тавашших, по мнению И. Ю. Крачковского, происходит от слова «вишах» – пояс, шарф или кушак, одетый по диагонали от плеча к талии, с двумя рядами разноцветных камней, вероятно, намек на разнообразное чередование рифм (Крачковский 1940, с. 108).

(однако без разделения, в противоположность мувашшаху на полустипхию) и даёт как бы тон дальнейшему, определяя идею, размер и основную рифму всего произведения (чаще всего: *aa*). За ней следует от 5 до 9 строк с одинаковым количеством стихов в каждой, обыкновенно от 4 до 12 (рифма *bbba ccca ddda* и т. д.). Заджалъ бывает очень длинным и не обязательно имеет харджу. Язык в заджале всегда чисто народный, диалектный (*Крачковский 1940, с. 109*).

По характеристике Р. Менендеса Пидалья, поэтическая структура заджале представляет собой чаще всего трехстишие-монорим с запевом-припевом, и к тому же (это его основная особенность) с четвертым стихом, имеющим ту же рифму, что и запев-припев (*Менендес Пидаль, с. 469*). Однако заджалъ мог основываться и на более сложных вариантах строфической структуры, но, в целом, по мнению С. Штерна, его рифмованная схема значительно проще, чем в мувашшахе.

Ибн Халдун проводил различие между этими двумя жанрами, как между официальным и неофициальным языковыми реестрами (*Liu and Monroe, с. 7*). Во многих странах, испытавших воздействие арабской культуры, существовал и существует до сих пор подобный механизм разделения литературных и, соответственно, музыкальных традиций на классические и местные, диалектные<sup>237</sup>.

В дальнейшем, мувашшах и заджалъ стали сердцевиной арабо-андалусской традиции. Новая поэтическая форма, основанная на куплетах и имевшая множество стихотворных размеров, завоевала огромную популярность среди самых различных слоёв населения. Строфические поэмы в Андалусии сочинялись на арабском, еврейском языках, а также на романсэ и исполнялись в праздничные дни, что подтверждает в 1165 году М. Маймонид в *Китаб ас-Сирадж* (Комментарии к Мишне) (*Monroe 1988 – 89*).

Эти совершенно новые произведения, ничем не умалявшие достоинства классической поэзии в арабской Испании, получили единодушное признание на Западе сначала из-за их соответствия лексическим и синтак-

---

<sup>237</sup> Хотя подобное явление характерно не только для мусульманского Востока, а для средневековых культур в целом, оно сохранилось только на Востоке. Так, в Магрибе до сих пор существует песенная традиция, связанная с андалусской музыкой на местных диалектах (в Марокко – это *мальхун*, в Тлемсене – *хаузи*), а в Сирии – *кудуд*.

сическим нормам языка. На Востоке ими мало-помалу настолько увлеклись, что они вызвали многочисленные подражания и комментарии (*Леви-Провансаль, с. 48*).

Поэтические тексты мувашшаха, характеризующиеся наличием строф и рефрена, имеют множество вариантов по количеству разделов, строк и строф, по типам рифмы, по способам употребления слов. Что касается музыкальных особенностей формы, то мувашшахи различаются по количеству фраз и периодов, соответствующих поэтическим разделам, по количеству и использованию ладовых модусов-макамов, ритмических модусов, а также мелодического и ритмического орнамента (*Al-Faruqi 1975, с. 5*).

В мувашшахе обращает на себя внимание соответствие его эстетических характеристик идеалу исламского искусства. Так, например, одной из основных особенностей исламской музыки является её, условно говоря, «абстрактный характер» или «непрограммность» (по определению Л. ал-Фаруки). Она (музыка), как отмечает А. Шоттен, не призвана дополнять или комментировать поэзию. Не следует в ней искать «атмосферы» или музыкальной интерпретации текста. Музыкальная выразительность определяется правильным выбором лада, соответствующим определённому часу дня, а исполнение должно быть проникнуто серьёзностью и глубокой верой, как того требует религиозный обряд (*Шоттен, с. 85*).

«Абстрактный характер» в первую очередь проявляется в структурном соотношении между мелодией и поэтическим текстом. Хотя мувашшах представляет собой песенную поэзию, все же соотношение между музыкой и словом проявляется, скорее, в метрике и форме, нежели в содержании. Можно говорить о строгом подчинении музыки правилам арабской просодии.

И хотя известно, что для одной и той же поэмы употреблялись различные мелодии<sup>238</sup>, однако существовало более распространённое явление, когда различные мувашшахи исполнялись на одну излюбленную мелодию, особым образом подходившую к словам, и поэтому особенно ценившуюся. Эта старая практика, используемая во времена Средневековья европей-

---

<sup>238</sup> Как, например, шесть мелодий, каждая из которых в различном макаме использовалась для одного мувашшаха под названием *Layūālī al Wasl* («Ночи, проведённые вместе») (*Al-Faruqi 1975, с. 8*).

скими христианами для адаптации светских мелодий к религиозным текстам, была, по мнению С. Штерна, воспринята мусульманами для приспособления мелодий из одной поэмы мувашшаха к другой (*Stern 1964, xviii*).

Содержание поэзии мувашшаха также является ярким выражением требований исламской эстетики, где подчёркиваются абстрактные качества природы, а не индивидуальные. В мувашшахе эта особенность проявляется ещё и в наличии слов и отдельных слогов, которые или вообще не имеют смысла, или наделяются формальным значением (связанным с арабскими словами), и могут иногда составлять целые секции в структуре поэмы. К первым относятся такие восклицания, как *йā лайл* («о ночь»), *амāн* («мир») и *йā айни* («о, мои глаза»), ко вторым – *ах*, *йāлāлан*, *йāлāлалли*, *данадан*, *таритар*, *тарилан* и т. д.<sup>239</sup> Обилие подобных слов демонстрирует подчинённое положение поэзии музыкальной структуре в этом жанре (*Al-Faruqi 1975, с. 7*).

Многие мувашшахи посвящены любовной теме, среди которых особое место занимают поэмы мусульманских мистиков, несущие на себе печать особой экспрессии, поскольку в них прославляется любовь к Богу. В них любовная тема связана с нефизическим, неличностным, платоническим выражением, что является другой характерной особенностью исламского искусства – то, что Л. ал-Фаруки называет «отсутствием индивидуальности», которая пронизывает всю исламскую эстетику от важнейших проблем назначения и роли художника, анонимности творчества до частных проблем исполнения и музыкальной выразительности.

Проявление «отсутствия индивидуальности» в мувашшахе Л. ал-Фаруки находит в неизменности некоторых основных музыкальных параметров, таких, как сила звучания, диапазон (часто в пределах квинты, реже – октавы), темп (очень редко имеют место незначительные ускорения или замедления в конце композиции).

И, наконец, Л. ал-Фаруки выделяет повторение по типу арабески как особую черту исламской эстетики, подчёркивающую абстрактные качества, усиливающую отсутствие индивидуальности и «характера», а также помогающую передать художественными средствами ощущение

---

<sup>239</sup> См. *пример 3* начало 2-го такта (распев «хана-хана») и вторую половину 3-го такта (распев «йалалалан»).

бесконечности и того, что не поддается описанию. Повторение, применительно к мувашшаху, является его естественной сущностью, вытекающей из строфического, повторяющегося (с рефреном) строения – всегда симметричного.

Характеризуя особенности развития формы мувашшаха, ал-Фаруки подчёркивает неразвивающуюся его природу, структурирование по типу арабски – то есть комбинирование элементов друг за другом, подобно их организации в пространстве и в природе, но неограниченно, бесконечно, а также отсутствие кульминации и финала (*Al-Faruqi 1975, с. 14 – 15*). Окончание исполнения мувашшаха в большей степени обусловлено вдохновением и состоянием исполнителей, нежели реальным количеством строф и стихов в поэме (*Al-Faruqi 1975, с. 3*).

В дальнейшем мувашсах, как и другие ведущие жанры профессиональной андалусской музыки, вобрал в себя ладовые и формообразующие (композиционные) принципы нубы, оформившись в магрибский период в самостоятельный музыкально-поэтический жанр с оригинальными художественными традициями, «своего рода жанр крупной вокально-инструментальной поэмы» (по определению И. Р. Еолян). Скорее, можно говорить, о двусторонних связях: так, мувашшахи вошли впоследствии в композицию нубы как самостоятельные разделы крупной циклической формы. И саму структуру андалусской нубы (в большей степени, это касается марокканской традиции) стала определять пятистрофная форма мувашшаха (*Еолян 1990, с. 114*).

Сравним мувашсах и заджалъ с музыкальной точки зрения. Последний обычно имеет начальный рефрен (матла), а его вуэльты асимметрично воспроизводят приблизительно половину размера рефрена: АА ввва (АА) ссса (АА) дdda (АА) и т. д.

*Пример 2* представляет собой общую для романской строфической песни форму асимметричного заджаля, которая характерна для большинства кантиг Альфонса X Мудрого. Это заджалъ аш-Шуштари (1212 – 1269), он поётся в ладу *гарибат ал-мухarrара*, ритм – *басит*. Структура текста: АВ АВ cd cd cd ав АВ; структура мелодии – рондо: аа ва ва ва ва аа Ва (*Liu and Monroe, с. 47*).



Пример 2 (*Ra'is*, с. 39-40)

1. *Qad niltu ḥibbī* (*Rā'is*, pp. 39-40)

Mode: *ḡarībat al-muḥarrara*  
Rhythm: *al-basīṭ*

♩ = 69

1 A nā nā qad nil - tu ḥib - bī

3 nil - tu ḥib - bī wa - jal - la qur -

5 - bī qur - bī wa - ya 'a - lay - ya min -

β (2,3,4,5,7)

7 - nī min-nī 'a - lay - ya min-nī 'a - lay - ya dā -

9 - rat ku-'ū - sī ku - 'ū - sī min

11 min ba' - di maw - ti ba'-di maw - ti ta -

13 - rä - ni hay - ya hay - ya min

15 min ba' - di maw - ti ba'-di maw - ti ta -

17 - rä - ni hay - ya hay - ya wa -

1 2 3 Fine

19 qad is - ta - fāq a nā

*D.S. al Fine*

Модус гарибат ал-мухarrара:

*garibat al-muharrara (Moroccan) (nos. 1-2) (Rā'is, p. 33)*

Ритм басит:

*al-basit (nos. 1-2)* ♩. 69 || ♩. 100

Текст:

*(qat) niltu hibbī wa-jalla qurbī / wa-sirtu majmū‘ biyya ‘alay*

**харджа:** *min-nī ‘alayya dārat kū’ ūsī / min ba‘di mawtī tarā-nī hay*

*(wa)-lāha liyya mā gāba ‘an-nī / wa-šamlī majmū‘ mā yuftarāq*

*tarā-nī gā’ib ‘an kulli ‘aynī / ka’su l-ma ‘ānī hulwu l-madāq*

*jam‘u l-‘awālim rufī‘at ‘an-nī / wa-daw’u qalbī qad istafāq*

*la-qad tajallā mā kāna mahbī / wa-l-kawnu kulluh tawaytu tay*

**харджа:** *min-nī ‘alayya dārat ku’ ūsī / min ba‘di mawtī tarā-nī hay*<sup>240</sup>.

Здесь музыка рефрена идентична музыке вуэльты, т. е. харджа выполняет функцию и начального рефрена (*матла*) и вуэльты. Такое строение соответствует и мувашшаху, его метрической и рифмовой структуре. С. Штерн обращает внимание на безрефреновый мувашсах, где первая вуэльта выполняет функцию опущенного первого рефрена (вуэльта и первый рефрен, таким образом, в музыкальном отношении, являются тождественными) (*Stern 1974, с. 15*).

Главное отличие мувашшаха от заджаля заключается в том, что в нём подчас отсутствует рефрен, но вуэльты симметрично воспроизводят его полную ритмо-схему: (AA) ввваа (AA) сссаа (AA) дддаа (AA) и т. д.

*Пример 3* – мувашсах, принадлежащий ал-А‘мà (ум. 1126) или Ибн Баки (ум. 1145 или 1150), наглядно демонстрирует симметричность формы, правда, его харджа расположена вначале, как и матла заджаля. Этот мувашсах исполняется в ладу *сика*, ритм – *кайм ва-нисф*. Структура текста: АВ СВ de de de ab cb; структура мелодии – рондо: аа ва вавава аава (*Liu and Monroe, с. 87*).

---

<sup>240</sup> *Я добился своей возлюбленной, моя близость возвышенна, /  
и я соединён с собой, помимо меня.*

***От меня, ко мне мои кубки идите по кругу /  
после моей смерти вы увидите меня живым.***

Что пугало меня, явилось ко мне / и моё единение полное, безраздельное.

Ты меня не находишь нигде;/ кубок идей – сладкий на вкус.

Весь мир поднялся вверх от меня,/ и свет моего сердца пробудился.

*Что было потухшим, сейчас сияет, / и я окружён всеми живущими.*

***Харджа***

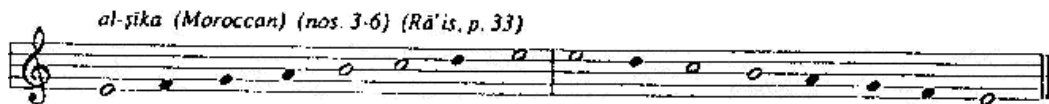
Пер. с араб. – Дж. Монроу и Т. С.

Текст:

харджа: *adir la-nā 'akwāb / yaslū bi-hā l-wajdu*  
*wa-stahdiri l-jullās / kamā qtadā l-wirdu*

din fi l-hawà šar'ā / mā 'išta yā sahī  
wa-nazzih is-sam'a / 'an mantiqi l-lāhī  
bi-l-wājibi tud'ā / ilay-ka bi-r-rāhi  
*nadīmu-nā qad tāb / ganni la-hu wa-šdu*  
*wa-'rid 'alay-hi l-kās / 'asā-hu yaltaddu*<sup>241</sup>.

Модус *ас-сика*:



Ритм *кайи ва-нисф*:



---

<sup>241</sup> *Передай нам кубки, они утешают печаль,  
И созови наших спутников на последнюю молитву.  
Подчинись закону любви, пока ты живёшь, мой друг,  
И поверни свой слух от слов бранящих.  
Долг зовёт тебя: здесь твоё вино.  
Наша пьющая компания стала весёлой; спой ему и продли свой голос,  
И предложи ему кубок; вероятно, он будет своевольным!*  
Пер. с араб. – Дж. Монроу и Т. С.

Пример 3 (*Ra'is*, с. 65-66)

3. *Adir la-nā 'akwāb* (*Rā'is*, pp. 65-66)

Mode: *al-ṣika*  
Rhythm: *al-qā'im wa-niṣf*

$\text{♩} = 80$        $\alpha$  (1,6)

1 A - di - [i]r \_\_\_\_\_ la - nā    hā\_nā hā\_nā \_\_\_\_\_ a - dir la - nā \_\_\_\_\_

3 'a - ['a]k - wāb yā lā    lā la lan \_\_\_\_\_ yas - lū - [ū] \_\_\_\_\_ bi - hā

5 hā\_nā hā\_nā nā yas - lū bi - hā \_\_\_\_\_ l-wa - [a]j - du yā lā    lā la lā - [a]n \_\_\_\_\_

7 wa - staḥ \_\_\_\_\_ dī - ri \_\_\_\_\_ [i] \_\_\_\_\_

9 l-jul - lās yā lā    lā la lā - [a]    lan ka-mā - [ā] \_\_\_\_\_ qta - ḡa

11 hā\_nā hā\_nā nā ka - mā qta - ḡa \_\_\_\_\_ l-wi - [i]r - du yā lā    lā la lā - [a]

13 *Fine* lan dīn fī \_\_\_\_\_ *D.S. al Fine* lan na - dī - [i] -

Музыкальная структура мувашшаха имеет три основных раздела. Основной строфе (AB) соответствует вступительный раздел, который называется ар. *бадания* или *давр* (андал. – *гусн*). Второй раздел называется ар. *хана* или *силсила* (андал. – *давр*). Здесь появляется либо совершенно

новый музыкальный материал, либо частично обновлённый, причём, к концу этого раздела происходит «поворот», подготавливающий рефрен. Заключительный раздел называется ар. *кафла* (андал. – *куфл*). В нём представлен новый поэтический материал, положенный на мелодию вступительного *давра*. Как отмечает И. ал-Фаруки, можно бесконечно продолжать мувашшах. Однако, если в каждом разделе *силсилы* используется новый или повторяющийся музыкальный материал, то в *куфле*-рефрене всегда происходит возврат к музыкальному материалу начального *давра* (Al-Faruqi 1975, с. 4).

С одной стороны, единственный критерий безукоризненности мувашшаха – это соответствие стиха логике мелодического развития. С другой, – музыкальная форма мувашшаха, как отмечается во всех без исключения источниках, во всём следует поэтическому тексту. На практике это означает, что разделы мелодической структуры совпадают в границах с построениями стиха. Первая строфа становится рефреном, который повторяется после каждой *силсилы*. Причём, первая *силсила* соответствует низкому регистру макама, в котором поётся мувашшах, и диапазон постепенно повышается от строфы к строфе последующих разделов *силсилы* (Shiloah, с. 130).

По мнению Р. Дэвис, основная строфа мувашшаха (*давр*), включающая *бейт* и *куфл*<sup>242</sup>, с музыкальной точки зрения является чем-то вроде простой репризной формы (Плахова 2000 а, с. 76). Отличием мувашшаха от других арабских песенных жанров заключается в обязательном наличии двух последовательных мелодических построений. Его структура, как отмечает А. Шоттен, происходит от «строф в изменяющихся стихах: каждому стиху и его рифме соответствует и мелодическая фраза. Отсюда возникает настоящее развитие, которое возвещает появление современного инструментального стиля»<sup>243</sup>.

---

<sup>242</sup> *Куфл* – раздел мувашшаха, наряду с *бейтом* составляющий основную строфу – *давр* и выполняющий роль рефрена. В начале мувашшаха может иметься «одионый» *куфл*, именуемый *матла*. Все остальные *куфлы*, кроме последнего, именуются *марказ*. Заключительный *куфл* называется *харджа*; он играет особо важную роль и зачастую заимствуется, а не сочиняется автором мувашшаха.

<sup>243</sup> Цит. по: Ларреа Паласин, с. 229.

Взаимодействие обоих жанров привело, по мнению С. Штерна, к появлению комбинированной формы с симметричной структурой мувашшаха, но написанной полностью, подобно заджалю, на разговорном диалекте (*Liu and Monroe, c. 7*). См. пример 4.

Пример 4 (*Ra'is, c. 88-90*).

5. *Man li hā'im* (*Rā'is, pp. 88-90*)

Mode: *al-ṣika*  
Rhythm: *al-baṭā' ihī*

$\text{♩} = 72$

1 Man man li hā - 'i - - - m

3 'ah\_\_ yā lā lā lā lā lan yā lā lā la lan 'a nā nā nā man man li hā -

5 - 'im 'i nī nī nī nī\_\_ nī\_\_ nī nī\_\_ nī nī nī nī nī hā hā\_\_ nā nā\_\_

7 'a nā nā nā man man li hā - 'im ḡa-rā - mi

9 \_\_ yā lā lā la lā lan\_\_ dā - 'im\_\_ man\_\_ man li hā -

11 - 'i - - - m yā lā lan yā lā la lan yā lā lā\_\_ lan lā la lā la

13 lan yā lā lā la\_ lan yā lā lan\_ hā nā nā yā lā lā lā lan yā\_ la lā lā lan\_ *Fine*

15 dā\_ r-ra - šā nā nā\_ nā nā nā nā hā\_ hā\_ nā nā nā

17 yā lā lā lā lā lan yā lā lan yā lā lā\_ lan dā\_ r-ra - šā nah -

19 - wā - [ā] - hu yā lā lā la lan han\_ na\_ 'a hā nā hā nā

21 nā 'a hā nā hā nā\_ nā\_ hā nā lan yā lā lā la lan yā lā\_ la lā lā\_ la

23 lan yā lā\_ la lan han\_ hā nā nā 'a nā nā nā dā\_ r-ra - šā\_

25 'ah\_ yā lā lā\_ yā\_ lā\_ la lā la lan nah-wā - hu\_ fa - [ā]t -

27 - tān han\_ nā han\_ nā hā\_ nā\_ hā nā nā han\_ nā nā hā nā

29 na nā nā\_ nā han\_ nā hā nā nā yā lā lā\_ n yā lā lan hā nā



31 nā yā lā lā la lan 'a lā lā la lā lā lan yā lā lā la lan yā lā lā la lā lā

33 lan yā lā lā la lan yā lā la lā la - [a]n *D.C. al Fine*

Ритм *ал-батā'йхī*:

*al-batā'ihī (nos. 4-6)* ♩ 72 || ♩ 100

Текст:

*man lī hā'im / garāmu-hu dā'im*  
 dā r-rašā / nahwā-hu fattān  
 fi l-hašā / adram-nī nīrān  
 hīn mašā / tarak-nī hayrān  
 kuntu 'āzim / 'alā l-wisāl dā'im<sup>244</sup>

*Пример 4* – это «гибридная» форма мувашшаха-заджаля, к тому же это *шугль*, т.е. песня с вокализмами, в основной текст которой включены многочисленные слоги-распевы<sup>245</sup>. Этот мувашшах Абд ал-Карим Ра'ис приписывает Ибн Зухру (1113 – 1198), однако в средневековых источниках

<sup>244</sup> *Он, кто любит меня / его страсть постоянная.*  
 Этот оленёнок / я обожаю его, очаровательного!  
 В моём сердце / он возбудил огонь!  
 Когда он проходит / он оставляет меня смущённым!  
 Я решился / на союз любви навсегда.  
 Пер. с араб. – Дж. Монроу и Т. С.

<sup>245</sup> Многочисленные слоги-распевы обычно помещаются в середине слов, прикрепляясь к согласному «н», в конце фраз на «йа ла лан», а также могут быть в виде рефрена-вокализа на слоги «ха на на» (*Al-Faruqi 1988*).

он не найден. Структура текста: AA bbb aa; структура мелодии – виреле: ab ccc ab (*Liu and Monroe, c. 79*).

В коллекции Раиса сохранился фрагмент знаменитого мувашшаха Ибн Зухра (*пример 5*), о котором существует упоминание у Ибн Саида ал-Андалуси (1208 – 1274) в его книге *Ал-Муктатаф мин Азāхир ат-тураф* («Собрание редкостных цветов»).

Пример 5 (*Ra'is, c. 90 – 91*).

6. *Hal tusta'adu* (Ra'is, pp. 90-91)

Mode: *al-ṣika*  
Rhythm: *al-baṭā'ihī*

♩. 72

1 Hal tus - ta - 'ā - du 'a nā nā 'ay-yā - mu - nā

3 bi - l-ḥa - li - ji bi-l-ḥa-li - ji hal tus - ta - 'ā - du

5 'a nā nā 'ay-yā - mu - nā bi - l-ḥa - li - ji l-ḥa-li -

7 - ji yā lā lā lā lan yā lā lan yā lā lan yā lā lā lan yā lā lan yā la

9 lan yā lā yā lā lā la lā la lā lan wa - la - yā - [ā] - li -

11 - nā i nā i nā nā nā nā yā lā lā la lan yā lā lā lā yā yā lā lā lā lan yā

14 lā lā la lā lā lan yā lā la lan yā lā la yā lā lā yā wa-yus - ta -

Fine D.C. al Fine

Однажды Абу-л-Хасан Сахл ибн Малик спросил Ибн Зухра: «Если бы Вас спросили, какой ваш мувашшах лучше всех, что бы вы ответили?» И тот сказал: «Моя поэма, которую я считаю превосходной, и её композиция меня удовлетворяет – это *Hal tusta 'ādu* («Позовут ли нас...»)»<sup>246</sup>. Популярность этого мувашшаха подтверждается его упоминанием в XVI веке у Маккари как одного из самых прекрасных, в XVII веке он входит в алжирские и тунисские коллекции песен, в XVIII веке его включил в свой *Куннаш* ал-Хайк. Судьба этого мувашшаха доказывает, что поэзия была неотделима от музыки, благодаря которой многие поэмы приобретали огромную популярность.

В *Примере 5* представлен лишь фрагмент этого мувашшаха Ибн Зухра, поскольку сохранились только две из трёх строк строфы средневекового текста, без харджи. Лад – ас-сика, ритм – ал-бтайхи. Структура текста: abc abc; структура мелодии: abu (a<sup>1</sup>) abu (*Liu and Monroe, с. 79*). Жанр: мувашшах-шугль.

Текст:

hal tusta 'ādu / аyyāmu-nā bi-l-haliji / wa-layali-nā  
wa-yustafādu / min an-nasimi l-ariji / miskū dārīnā<sup>247</sup>

Заджалъ, в отличие от мувашшаха, просуществовал относительно недолго. Предполагают, что одним из первых авторов заджаля в Андалусии был философ и музыкант Ибн Баджжа (Авемпас – ум. 1139). Один из его критиков отмечал, что, создавая их, он вдохновлялся самыми грубыми из деревенских песен (*Менендес Пидаль, с. 437*). Расцвет заджаля связан с именем великого андалусского поэта Ибн Кузмана (1098 – 1160), жившего в Кордове при Альморавидах в начале XII века, его диван дошел до нас почти в полном виде. Рукопись этого дивана была написана в Сафаде (Палестина), что подтверждает популярность его заджалей, которые пелись ещё при жизни поэта по всему исламскому Востоку. Сохранились комментарии к дивану Ибн Кузмана, принадлежащие перу известного восточного писателя XIV века Сафи ад-Дина ал-Хилли.

---

<sup>246</sup> Цит. по: *Liu and Monroe, с. 3*.

<sup>247</sup> Позовут ли нас снова / наши дни в Халидже / и наши ночи?  
И ощутим ли там мы аромат бриза и мускуса Дарин?  
Пер. с араб. – Дж. Монроу и Т. С.

Преемник Ибн Кузмана аш-Шуштари (1212 – 1269), странствующий суфийский поэт способствовал распространению заджала к востоку от Марокко, в частности в Египте. В религиозных целях использовал заджалю и знаменитый мистик Ибн ал-‘Араби Мухиддин (1165 – 1240), облекая религиозные стихи в форму заджала, чтобы верующие распевали их хором. Диван Мухиддина на духовные темы пользуется неослабевающим успехом (*Менендес Пидаль, с. 476*).

Однако роль заджала оказалась не менее значительной, чем роль мувашшаха, притом не только на Востоке, но и на Западе (то есть в Западной Европе). В Галисии XIII века также существовала подобная заджалевая форма, что подтверждается кодексом из Толедо, наиболее древней из трёх рукописей *Cantigas de Santa Maria* («Песни во славу девы Марии»), в которой девяносто процентов кантиг, по мнению Х. Риберы, являются заджалами. Их матла, повторяющаяся после каждой стансы, выполняет функцию рефрена, что и отражено музыкальной нотацией (*Ribera y Tarrago 1922, с. 105*).

Однако *пример 6* – кантига № 96 представляет собой, по мнению Гарсии Гомеса, типичный мувашшах (*Garcia Gomes 1985, с. 8*). Структура текста: AA bbb a; структура мелодии: ab уу(y<sup>1</sup> + a)b<sup>1</sup>.

Текст:

*A tal Sennor / é bõ-a, que faz  
salvaõ pecedor.*

A questo dig’ eu por Santa Maria  
Â que muito pesa de quen folia  
Fas, et que maneyra busca et via  
*Que non caja ome d’un err’ en  
peyor.*

**En tal manera es buena esta Señora / que  
hace que salve el picador.**

Esta es cómo Santa María  
Guardó el alma de un hombre bueno  
Para que no se perderse,  
Porque lo habían decapitado unos ladrones,  
E hizo que se juntasen el cuerpo y la cabeza  
Y que se confesase<sup>248</sup>.

---

<sup>248</sup> Пер. на кастильский Хосе Фильгьеира Вальверде (*Cántigas de Santa Maria, p. 168–169*).

**Так добра эта Синьора, что спасает грешника.**

Эта [кантига] о том, как дева Мария  
Сохранила душу доброго человека,  
Чтобы не заблудилась она  
Из-за того, что человек был обезглавлен ворами,  
И соединила тело и голову,  
Дабы исповедалась душа.  
Пер. с исп. – М. Моисеева и Т. С.

Пример 6 (*Angles*, c. 105)

[C]omo Santa Maria guardou a alma d'un ome bõo que sse non perdesse,  
ca o avian escabeçado ladrões, fez que se juntassen  
o corpo et a testa et sse maen festasse.

A<sup>4</sup> A<sup>11</sup> || b<sup>10</sup> : b<sup>10</sup> | b<sup>10</sup> a<sup>11</sup> |  
α β || γ γ | γ' β' |

A - tal Se - nhor é bõ - a, que  
faz sal - val - o pe - ca - dor. A - ques - to dig' eu  
por San - ta Ma - ri - a â que mui - to pe - sa de  
quen fo - li - a faz, et que ma - ney - ra bus - ca et  
vi - a que non ca - ja o - me d'un err' en pe - yor.

Обращает на себя внимание использование рефрена особым образом, тематически изменяя его. Во французских образцах он никогда не варьируется. А в кантигах рефрен часто вторгается в строфу, как в *примере б*, подтверждая предположение, что текст кантиг был приспособлен к существующему уже напеву андалусско-мусульманского происхождения (*Крачковский, с. 114*).

Интересный пример средневекового заджала Х. Рибера обнаружил в опубликованном Барбьери сборнике *Cancionero de Palacio* («Дворцовый сборник») (XV – XVI веков). Это заджаль «*Calvi vi calvi, calvi aravi*» (*Qalbî bî qalbî, qalbî 'arabî*), что переводится с арабского, согласно, Э. Гарсии Гомесу: «Моё сердце живёт в другом сердце, потому что моё сердце – арабское»<sup>249</sup>.

Его тема восходит к древней восточной песне IX века, в которой рассказывается грубый гаремный анекдот (по определению Р. Менендеса Пидалья) о могучем Харуне ар-Рашиде; она начинается словами: «Три девушки властвуют надо мной...». Эта история любовного приключения, ставшая особенно популярной благодаря знаменитой певице Ариб, получила небывалое распространение в исламском мире (*Менендес Пидаль, с. 486*) и в начале XI века распевалась в Андалусии, согласно И. Ю. Крачковскому, при дворе Омейяда Сулеймана ал-Мустакина в Кордове.

В Испании этот средневековый заджаль, очищенный от излишней грубости, превратился в знаменитую песню «*Tres morillas, Aixa, Fatima y Marien*» («Три мавританки, Айша, Фатима и Марьен»), чей путь Рибера реконструирует от Багдада «1001 ночи» Харуна ар-Рашида до Мендельсона, Мейербера и Лорки (*Garcia Gomes 1985 б, 9 – 10*). Наиболее раннее упоминание этой арабской песенки встречается в «Книге благой любви» Х. Руиса в 1229 строфе:

---

<sup>249</sup> Перевод даётся по: *Guettat 1999, с. 105*. У Р. де Зайаса другой перевод: Моё сердце – внутри сердца возлюблённого (или возлюбленной), моё сердце – арабское (*Zayas 1998, с. 71*).

El rabé gritador, con la su alta nota  
*Cab'el, el orabín taniendo la su rota;*  
 El salterio con ellos, más alto que la mota;  
 La viuela de péndola con aquestos y so-  
 ta<sup>250</sup>.

El rabel gritador con sus altas notas  
*Junto a el, el orabín tañendo su rota;*  
 Con ellos el salterio, más alto que la Mota;  
 La vihuela para puntear con éstos  
 allí salta<sup>251</sup>.

Пример 7 (Ribera y Tarrago 1985, с. 191)

Tres mo-ri-las me e-na-mo-ran en Ja--én  
 A-xa y Fa-ti-may Ma--ri--en Tres mo-ri-las  
 tan ga-rrri--das i-ban a co-ger o--li--  
 vas y ha-lla-ban-las co-gi-das en Ja--én  
 A-xa y Fa-li-may Ma-ri--en.

В XVI веке этот заджалъ претерпел некоторые изменения: часть запева слилась со стихом-репризой и одновременно влилась в третий стих куплета, образовав с этим стихом единую музыкальную фразу, что

<sup>250</sup> Цит. по: Ruiz, с. 183.

<sup>251</sup> «Перевод» П. Хауральде. Цит. по: Zayas 1998, с. 67 (Пер. с исп. – Т. С.)  
 Рабель-крикун со своими высокими нотами,  
 Вместе с ним орабин (имеется в виду мавр. – Т. С.), играющий на роте,  
 С ними псалтерий, самый высокий, который у Мота;  
 И виуэла, чтобы переборами [сопровождать] там с ними пляску.

придаёт всему построению особую лёгкость и изящество. Смотри ниже *пример 7* и текст песни. Структура текста: AA bb(b + a<sup>1</sup>)A; структура мелодии: ab ууab.

В песне о «Трёх юных мавританках» поётся:

*Tres morillas me enamoran*

*En Jaen:*

*Axa, Fatima y Marien.*

*В трёх красоток я влюбился*

*В городе Хаэн:*

*Айша, Фатима, Марьен!*

*Tres morillas tan garridas*

*Iban a cojer olives*

*Y fallabanlas cogidas en*

*Jaen:*

*Axa, Fatima y Marien.*

*Мавританки три, красивые,*

*Вышли собирать оливы.*

*Но, увы! Их не нашли вы в городе*

*Хаэн,*

*Айша, Фатима, Марьен?*

*Ires morillas tan lozanas*

*Iban a coger manzanas*

*[y cogidas las fallaban] en*

*Jaen:*

*Axa, Fatima y Marien.*

*Трое дев, чужды печали,*

*Яблоки в саду искали.*

*Но, увы! Их все собрали в городе*

*Хаэн...*

*Айша, Фатима, Марьен.*

*Dijeles: Quien sois, señoras,*

*De mi vida robadoras?*

*Cristianas, que eramos moras*

*en Jaen:*

*Axa, Fatima, Marien...etc<sup>252</sup>.*

*Я спросил: «Кто вы, девицы,*

*Сердца моего царицы?»*

*«Христианки мы, но снится*

*мавританская столица Хаэн...»*

*Айша, Фатима, Марьен.*

---

<sup>252</sup> Цит. по: Менендес Пидаль, с. 487.



В *примере 7* дана запись этой песни из Сборника Барбьери, и, для сравнения, *пример 8* – запись Ф. Гарсии Лорки.

Пример № 8 (*Лорка, с. 10 – 12*).

Tres-mo-ri-cas mee-na- mo-ran en Ja-en: A- xay Fa-ti may Ma- rien, Tres mo-ri cas tan ga-

5 ri-<sup>3</sup> das i- ban a co- ger o- li-<sup>3</sup> vas, y ha-lla- ban- las co-

9 gi- das en ja- en: A- xay Fa- ti ma y Ma- rien

Согласно различным источникам, эта популярная на Иберийском полуострове песенка была распространена по всей Европе, и её след можно проследить вплоть до «Золотого века» в Испании. Франсиско Салинас (1513 – 1590), испанский органист и теоретик, цитирует её в своей знаменитой *De musica libri septum*, опубликованной в 1577 (*Zayas 1998, с. 69*). Объясняя правила введения инструментальных глос, он приводит схему танцевальной мелодии *Rey don Alonso*, которая, согласно его мнению, была очень распространённой среди морисков и пелась по-арабски: *Calvi vi calvi, calvi aravi*. Вот эта схема: VI – VII – VIII – VII – VI / V – VI – V – VI – V<sup>253</sup>.

По мнению Э. Гарсии Гомеса, эта песня является уникальным примером арабской харджи, сохранившейся с мелодией (*пример 9*).

Пример 9 (*Werner, с. 640*)

Rey don A- lon- so, Rey, mi Se- nor  
cal- vi vi cal- vi, cal- vi a- ra- vi

Перейдём теперь к проблеме музыкальных стилей, существовавших в ал-Андалус, опираясь, в основном, на мнение ат-Тифаси. Вполне естественно, что с новыми жанрами появлялись и новые музыкальные стили.

<sup>253</sup> Как отмечает Р. де Зайас, модус или *тубу* этой песни использовался в нубах эпохи халифата (X век); он сопоставим с Ми фригийским в перечне средневековых модусов и сохранился в *solea* (*Zayas 1998, с. 70*).

Из-за скудости источников по ранней истории музыки мусульманской Испании мы вряд ли сможем ответить на такие ключевые вопросы, как: влияли ли на самой ранней стадии развития берберские стили или привозные музыканты из Хиджаза и, соответственно, музыка этой традиции доминировала, не смешиваясь с местной? Как было воспринято перенесённое искусство из Медины за пределами дворца? Каковы были степень и темп культурного взаимообмена между общинами этнически смешанных эмигрантов и таким же этнически смешанным местным населением (христианским и обращённым в мусульманство)?

Обратимся к объяснениям ат-Тифаси. Согласно его мнению, философ и музыкант Ибн Бадджа (Авемпас) (ум. 1139) объединяет христианские и арабские песни, таким образом, изобретая стиль, который можно найти только в Андалусии (*Tifashi, c. 42*).

Однако Тифаси настойчиво подчёркивает (учтём, что это XIII век) сохранение в мусульманской Испании старого арабского стиля (*am-tarīk al-kadīm*) и песен древних арабов. В X веке это соответствовало культурной ориентации Омейядов, особенно при Абд ар-Рахмане III (912 – 961) и ал-Хакаме II (961 – 976), не говоря уже о первых эмирах. Обычай и образ жизни мединской аристократии стали образцом для всех, и самыми популярными песнями в Андалусии были мединские и хиджазские.

Ат-Тифаси поясняет, что старые арабские поэмы не могли исполняться на современные арабо-персидские мелодии, а, в свою очередь, современные арабские или персидские поэмы не могли исполняться на древние арабские мелодии. По его мнению, музыка Андалусии X – XI веков, непохожая на восточно-арабскую, была в старом арабском стиле, и менее орнаментирована, чем её образцы XIII века (*Tifashi, c. 30*). Вероятно, первоначально существовал неорнаментированный стиль, общий для музыки Андалусии и средневекового романса, который приобрёл очертания монодического орнамента в его дальнейшей магрибской фазе, тогда как романсовая традиция пошла по совершенно другому пути – к полифонии.

Тенденция к орнаментированию развилась после времён Ибн Бадджи и стала превалировать в XIII веке, т.е. во времена самого Тифаси, который в своих комментариях отмечает обычай музыкантов и певцов украшать традиционные мелодии орнаментированными вставками, отсутствующими

в более старых вариантах песен (*Liu and Monroe, c. 33*). Американские исследователи Б. Лью и Дж. Монроу подчёркивают, что андалусская музыка, которая продолжает культивироваться в Марокко, также сохраняет архаические формы арабской музыки, которая до сих пор существует в Йемене (там же).

Кроме того, ат-Тифаси различает промежуточный тунисский стиль: насчёт народа Ифрикии, их метод пения представляет собой, скорее, метод народов Магриба и Среднего Востока, чем стиль народа ал-Андалус, последний «имеет больше нот<sup>254</sup> и выдержан в более медленном темпе» (*Tifashi, c. 37*).

Что же подразумевает ат-Тифаси под «тяжелым» и «сложным» андалусским стилем? По мнению О. Райта, эта характеристика не распространяется на все жанры, а, вероятно, относится к самым медленным сольным формам – *нашид* и *савт*, – единственно для которых ат-Тифаси определяет тексты и композиции. Выписывая в список первые строки песен древнего и, очевидно, престижного для него репертуара, он подчёркивает, что такие песни предназначались для исполнения в придворной атмосфере и упоминает рассказы, в которых эти песни характеризовались как (технически) очень трудные и непомерно длинные по продолжительности. Так, например, он рассказывает о девушке-певице, исполнявшей одну строчку (стих) в течение двух часов. Допуская некоторое преувеличение, этот не единственный пример указывает на владение музыкантами искусством импровизации (*Wright 1992, c. 562*). Безусловно, подобное искусство было рассчитано на элитарного слушателя.

Однако, упоминая сопроводительные каталоги репертуара рабынь-певиц, ат-Тифаси отмечает, что наряду с классическими песнями они включали и репертуар мувашшахов и заджалей, которые, вероятно, отличались по стилю исполнения. Можно предположить, что в мусульманской Испании в начале IX века придворная и народно-песенная традиции существовали автономно, а с возникновением и культивированием мувашшаха появляется жанр-посредник, соединяющий эти две сферы.

На это указывает и Ибн Халдун, отмечая, что мувашшах и заджалъ стали простонародной заменой классической арабской касыды. Он пишет:

---

<sup>254</sup> Вероятно, имеется в виду количество временных единиц в круге (давре).

«Жители Андалусии достигли высокого совершенства в этом новом роде поэзии, и все люди, как образованные, так и простонародье, находили его чарующим, благодаря лёгкости, с которой этот стих воспринимается и запоминается»<sup>255</sup>.

Заметим, что речь идёт о песнях, поскольку в период Средневековья вся поэзия была песенной, поэтому все выше сказанное напрямую относится к музыкальной традиции. В XII веке Ибн Баджжа жанры строфической песенной поэзии вводит в нубу, что, вероятно, также повлияло на стиль её исполнения.

Таким образом, характеризуя музыкальные традиции Андалусии IX – XIII веков, важно отметить существование (в разные периоды) трёх контрастных стилей. 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 Медины и Хиджаза и соперничал с первым. Третий стиль включал местные формы хорового пения<sup>256</sup> 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.

Если приверженцы багдадского направления культивировали виртуозный орнаментированный стиль в духе персидской школы, то новый андалусский стиль развивался по пути мелодического насыщения и ритмического варьирования, характерного для совместного исполнения солиста и вокального ансамбля. Он постепенно укоренился в андалусской классической традиции и обязан своим происхождением, прежде всего, испанской строфической поэзии (песни с припевом).

---

<sup>255</sup> Цит. по: Менендес Пидаль, с. 471.

<sup>256</sup> Выдающийся испанский учёный Ижинио Англес отмечает, что на Пиренеях с древности особо любимым пением было чередование мелодических фраз между хором и солистом. См.: La música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio / Estudio critico por H. Angles. Barcelona, 1943 – 1964. Vol. 1. P. 34.

Именно романская традиция повлияла на исполнение заджала и мувашшаха. Популярные песни, содержащие рефрен, часто означают, по мнению Д. Монро и Б. Лью, что их поют хором, и их корни, вероятно, надо искать в античности (*Liu and Monroe, с. 10*). Подобные песни предназначались для исполнения их во время танца, как, например, *кордакс* – хоровой танец древнегреческой комедии. Но заджаль характеризует не только наличие рефрена, а также его вуэльта, которая едва ли могла существовать до использования рифмованного стиха, ставшего стандартизированным в европейской поэзии.

Как предполагают Дж. Монроу и Б. Лью, с ранних времён получила широкое распространение по всей Римской империи заджалевая форма с различными названиями, которая характеризовалась наличием рефрена и вуэльты. Будучи популярной, она предназначалась для пения и танца и исполнялась следующим образом: солист пел рефрен, затем публика повторяла его хором, выучивая наизусть; потом солист пел первую строфу. Рифма её вуэльты, совпадающая с рефреном, служила определённым сигналом публике для повторения его хором (*Liu and Monroe, с. 16*).

Именно такая форма исполнения характерна для андалусских жанров. Так исполнялся заджаль, согласно некоторым намёкам Ибн Кузмана<sup>257</sup>. Таким же образом исполняется и мувашшах в современной традиции: либо только хором, либо в чередовании хора с солистом со времён своего возникновения в мусульманской Испании<sup>258</sup>.

Однако не только романская традиция влияла на андалусскую песню, но и арабская музыка оказывала сильное воздействие на иберийскую в течение более семи веков (с IX по XV век). Это проявилось в ритмическом и мелодическом сходстве обеих традиций: единый ритмический

---

<sup>257</sup> Хотя Ибн Кузман рассказывает о том, как он и его друзья во время праздника в Севилье развлекались импровизацией заджалей, и эта ситуация предполагает их исполнение одним человеком, и такая практика также существовала.

<sup>258</sup> Вокальная линия обычно сопровождается небольшой группой инструментов. Хотя мувашшах может исполняться и без инструментального сопровождения (в религиозном контексте). Инструментальное сопровождение особенно на первоначальном этапе развития жанров андалусской песенной строфической поэзии выполняло, скорее, подчинённую роль, что до сих пор сохранилось в марокканской традиции.

принцип, напоминающий пять основных арабских ритмов; единая поэтическая форма – заджалъ; единые принципы строения и развития мелодии. Однородность культуры отчётливо проступает в достигающем почти полной идентичности сходстве, которое обнаруживают арабский заджалъ и романский вильянсико (*Vomt, с. 49*).

Безусловно, определённая близость между музыкальными традициями, вступившими во взаимодействие на Иберийском полуострове, существовала и на ранних этапах их развития. На это указывает и О. Райт, отмечая, что рождение мувашшаха и заджаля, как результат объединения в одно целое компонентов, относящихся к разным культурам, могло произойти только при сходстве между типами музыки, принадлежавшими двум общинам, которые способствовали их взаимной проницаемости (*Wright 1992, с. 564*).

История происхождения андалусских музыкально-поэтических жанров весьма сложна и противоречива, особенно если учесть сходные признаки в андалусской лирике и творчестве провансальских трубадуров. Вопрос соотношения между этими двумя традициями является одной из старейших проблем западноевропейской медиевистики.

Гипотеза Х. Риберы оказалась наиболее перспективной. Согласно ей, картину арабо-европейских взаимовлияний можно представить в виде двух стадий. Первая связана с воздействием архаической романской поэзии на классическую арабскую, в результате чего возникли жанры андалусской строфической песенной поэзии – мувашшах и заджалъ. Вторая стадия сопряжена с контактом арабо-испанских менестрелей и провансальских трубадуров, при этом первые влияли на вторых, о чём свидетельствуют многочисленные факты, подтверждающие мощное влияние Андалусии на христианскую Испанию и Южную Францию во многих сферах культуры XII – XV веков<sup>259</sup>. Наглядное отражение этих процессов представлено в миниатюрах рукописей «*Cantigas de Santa Maria*».

Как отмечает А. Б. Куделин, арабо-испанская поэзия только потому и могла оказать влияние на европейскую, что сама до этого была в значи-

---

<sup>259</sup> Светская имитационная музыка трубадуров, миннезингеров и менестрелей, культивировавшаяся, главным образом, при папском дворе в Авиньоне и являвшаяся придворно-рыцарской культурой Южной Европы, от Верхней Италии до Испании, находилась под сильнейшим впечатлением мавританского аристократического общества в Испании и Сицилии (*Шпенглер, с. 405*).

тельной степени «европеизирована» и далеко отошла от действительно чуждой и непонятной европейскому поэту арабской классической лирики (Куделин, с. 388). Здесь мы наблюдаем дальнейшую цепь «удачных трансформаций», на которую указывал А. Шилоа, размышляя о процессах культурного взаимодействия и изменения (*Shiloah 2001*).

Последний этап развития мувашшаха и заджала связан с эпохой Реконкисты и последующим периодом, когда судьба андалусской культуры всё больше связывалась с Магрибом, где она сохранилась до наших дней в относительно неизменном виде. Процесс интеграции Андалусии и Магриба, начавшись в конце XI века в период правления берберских династий Альмохадов и Альморавидов, привёл к участвующимся контактам между поэтами и музыкантами на противоположных побережьях Средиземного моря.

Сохранились многочисленные свидетельства того, как андалусские поэты, сочинители мувашшахов, украшали своим искусством дворы правителей Магриба. Среди них: Ибн ал-Лаббана (ум. 1113), Ибн Баки (ум. 1150), Ибн Зухр (1113 – 1198), служивший при дворе Йакуба ибн Йусуфа ал-Мансура в Марракеше, Ибн ал-Хатиб (1313 – 1375), бежавший после падения Гранады в Марокко, и другие. Безусловно, после 1492 года многие поэты вынуждены были покинуть Андалусию, спасаясь бегством на Восток, что естественно способствовало распространению андалусской традиции в Магрибе. К тому же происходил массовый исход мусульман из Испании, которые в новых условиях андалусской диаспоры стремились сохранить песенное наследие родины.

Пройдя испытание временем, музыкально-поэтическое искусство Андалусии стало духовным достоянием всех магрибинцев независимо от их этнической принадлежности. Мувашшах лежит в основе многих популярных современных жанров, однако и традиционный вариант находит в наши дни многочисленных почитателей. Более того, он принадлежит к таким музыкальным явлениям, значение которых не ограничивается функциями жанра, а может рассматриваться на общекультурном уровне, поскольку, по мнению Дж. Михайлова, они, «выражая образ жизни целого социального слоя, становятся своеобразным музыкальным знаком нации» (*Михайлов 1986, с. 18*).

### III. 3. Проблема музыкотерапии и связь с идеями суфизма

Успокоение, которое чувствует душа, слушая мелодию, – это скрытая тайна для человека.

*Абу Мухаммад ас-Саббаг*<sup>260</sup>

Для арабо-восточной музыки, и андалусской, в особенности, важной чертой является актуальность мистической концепции и погружённость в её атмосферу. Многие арабские учёные мусульманского Востока подчёркивали тайную силу музыки, её особое влияние на человека.

Вера в магическую природу музыки имеет древнее происхождение. Магические функции прослеживаются в мифах о Давиде, изгонявшем игрой на киноре демонов из души царя Саула, об Амфионе, который строил при помощи пения фиванские стены, об Орфее, Марсии, Аполлоне. Наделяя музыку этим свойством, люди использовали её на протяжении тысячелетней своей истории во многих практиках, в том числе и религиозных. Связь музыки и медицины также прослеживается со времён древних цивилизаций: музыка использовалась в лечебных целях и китайцами, и индусами, и персами, и греками. Пифагорейцы, определяя музыку как гармонию противоположностей и связывая её с природой числа, наделяли её «потенцией катарсиса, излечивающего душу» (*Реале и Антисери, с. 297*). Эта сторона музыки, пожалуй, является самой закрытой областью знания, поскольку оно затрагивает механизмы воздействия музыки на подсознание человека.

Учёные мусульманского Востока рассматривали связь музыки с астрономией, медициной, математикой, искусством, этикой, Богом и миром небесных сфер. Эти идеи, соединяющие музыку через лады, ритмы, мелодии, тексты с микро- и макрокосмом, основывались на взглядах представителей школы неоплатоников и были широко изучены арабской классической философской школой. Первым их воспринял и развил ал-Кинди (ум. 862) в *Kitāb al-Adwār* («Книга циклов»), в дальнейшем,

---

<sup>260</sup> Абу Мухаммад ас-Саббаг – марокканский поэт XVIII века.



к ним обращались «Братья чистоты» (X век) в *Рисāла фй-л-мусйкā* («Послание о мусики») и, наконец, через раннюю арабскую философскую традицию, – они оказали сильное влияние на музыкальных теоретиков Андалусии.

Как отмечает А. Шоттен, «унаследовав от греков и халдеев некоторые биологические и астрологические концепции, арабы связали их с любимым инструментом – удом и приписали этим традициям силу некой доктрины, цельность мышления, которой они не знали раньше» (Шоттен, с. 51). Хотя эти идеи были известны на востоке Арабского мира, но наиболее сильное продолжение они получили в его западном регионе, чему во многом способствовало влияние суфизма.

В Андалусии, на окраине мусульманского мира, особенно сильны были суфийские течения. Недаром Андалусия дала миру выдающихся мистиков – Ибн ал-‘Араби (1165 – 1240) и аш-Шуштари (1212 – 1269). Но, как уточняет А. Шиммель, «в противоположность восточным мусульманским мистикам, западный мусульманский мир больше был склонен к философской или теософской трактовке религии» (Шиммель, с. 209).

Многие арабо-испанские философы, среди которых выдающиеся учёные Ибн Рушд (Аверроэс, 1126 – 1198), Ибн Баджжа (Авемпас, ум. 1139), Ибн Сабан (XII век), обращаются в своих трудах к музыке с философской точки зрения и связывают её с Космосом. Эти идеи, подобно своим предшественникам – ал-Кинди, Ибн Сина (980 – 1037), ал-Фараби (878 – 950) – они излагали в коротких трактатах – *рисāла* («послание»), в которых подчёркивалась связь между музыкой и Универсальной Гармонией на примере *уда* и его струн. Андалусская ветвь арабской классической музыкальной традиции и в отношении формы и по духу была глубоко проникнута идеями платоновской доктрины «Гармонии мира» (Шоттен, с. 49).

Отсюда та неразделимая связь андалусской музыкальной классики с космогоническими и космологическими представлениями, когда музыку наделяют функцией посредника, помогающего душе в поисках её совершенства. Эта концепция достигла кульминации в суфизме, чья цель состояла в поисках пути очищения души, чтобы возвысить её, приближая к Богу. Музыку суфии рассматривали как средство «созерцания» и психологической медитации, помогающее человеку через поминание Божест-

венных имён (*зикр*) постигать и приближаться к Богу. Именно в суфийской практике космическое воздействие на человека было закодировано в попевках и отдельных тонах, тембрах голосов и музыкальных инструментах, в определённой культуре звука.

Примечательно, что идея «универсальной гармонии» во многом была созвучна мистическим представлениям (например, философскому направлению *единства бытия* (*вахдат ал-вуджуд*) во главе с Ибн ал-‘Араби (1165 – 1240) (*Шиммель, с. 210*). Согласно концепции знаменитого суфийского философа, Бог, сотворив мир, воспроизвёл в нём строение и свойства вселенского Адама. Существуют и другие параллели между неоплатонизмом и суфизмом, как, например, идея Плотина<sup>261</sup> об объединении с Единым, трактуемым им как «экстаз». Что касается музыки, то она являлась и для последователей неоплатонизма, и для суфиев связующим звеном между земным миром и миром божественным.

С другой стороны, эти теории были тесно связаны с практикой врачевания музыкой, особая роль в которой отводилась также уду<sup>262</sup>. «Четыре его струны соотносились с четырьмя элементами, их качествами и четырьмя первичными смесями (жидкости). А целебные свойства мелодий, исполненных на уде, заключались в самой возможности уравновесить эти смеси в организме больного и облегчить его страдание путём правильного сочетания музыкальных тонов каждой из струн в соответствии с его болезнью» (*Шамилли 2004, с. 321*).

Ал-Кинди в *Kitāb ал-мусаввитāt ал-ватарийа* («Книга о звучании струнных инструментов, имеющих от одной до десяти струн») писал: одарённый музыкант должен уметь предвосхитить все возможные случаи, когда он сможет применить музыку к определённой ситуации, подобно врачу, который ставит диагноз пациенту перед тем, как назначить ему лечение (*Shiloah 1991, с. 149*).

---

<sup>261</sup> Плотин (205 – 270 гг. до н.э.) – «последний самобытный голос греко-языческой античности», по определению Дж. Антисери (*Реале и Антисери, с. 242*). Синтезировав идеи Платона и Аристотеля, Плотин сформулировал новую эстетическую концепцию, введя в неё понятие мистицизма.

<sup>262</sup> В противоположность ударным и духовым инструментам, используемым в экстатических церемониях, уд не требовал подобной энергетической отдачи, поэтому его звучание рассматривалось как наиболее подходящее для лечебного процесса (*Shiloah 1991, с. 150*).

Известно, что в средние века мусульмане часто использовали музыку для лечения нервных расстройств и душевных заболеваний<sup>263</sup>, о чём писал в X веке Ибн Сина. А в XIV веке ал-Ибшихи (1388 – 1446), египетский автор особо популярной антологии *Китаб ал-Мустатраф фи кулли фанн мустазраф* («Занимательное в каждой разновидности изящного»), повторяя мысль Ибн Раббихи (XI век) из *‘Икд ал-фарид* («Уникальное ожерелье»), утверждал, что «певучий голос циркулирует по всему телу, как кровь по венам, оживляя сердце, успокаивая конечности, испытывающие боль, и облегчая телодвижения» (*Guettat 1999, с. 44*).

Объединяющей же идеей было признание учёными-энциклопедистами<sup>264</sup>, которые были в первую очередь философами-математиками, существования гармонического соотношения между диаметрами небесных сфер, космическими элементами и темпераментами людей, а также гармонии в звуках (благозвучных мелодий), провоцирующих спокойствие духа. «Это замечательное искусство было изобретено, чтобы соответствовать четырём темпераментам и гармонизовать их различия» – писал о музыке андалусский поэт и философ Ибн Эзра (1055 – 1135) в своей «Книге сада» (*Shiloah 1993 б, с. 221*).

Впервые представление уде в качестве модели для музыкальной теории рассматривается в *Рисāла фй-л-лухун ва-л-нагам* («Трактат о мелодиях и тонах») ал-Кинди. Дальнейшие теоретические разработки в этом направлении принадлежат ал-Фараби, который устанавливает математическую систему нотации, основанную на уде, и Ибн Сине, проанализировавшему в *Китāб аш-Шифа* («Книга исцеления») пифагорейскую музыкально-космогоническую теорию и также, как ал-Фараби, развившему её, связав с удом.

---

<sup>263</sup> «Хорошим примером подобной музыкальной терапии может послужить приют при Большой Мечети в Дивриги (Анатолия, построен в 1228), где имеется бассейн с таким устройством, что его вода производит сладостные, завораживающие звуки, или Байезит Кюллийеси в Эдирне (построен в 1370) со специальным помещением для слушания музыки» (*Шиммель, с. 146*).

<sup>264</sup> Нормой интеллектуальной деятельности в исламской культуре эпохи Средневековья было сочетание в одном мыслителе нескольких специализаций, т. е. одновременно учёный был, как правило, теологом, философом, математиком, мистиком, правоведом, поэтом и врачом.

Позже эти научные концепции перешли в ал-Андалус, где их продолжает развивать Ибн Баджжа в *Рисāла фй-л-алхан* («Послание о мелодиях»), в котором он снова обращается к идеям своих предшественников и, особенно, к идеям «Братьев чистоты» (*Ихван ас-Сафа*), рассматривавших музыку как духовную субстанцию.

Ибн Баджжа (Авемпас) – философ, врач, поэт и певец заджалей из Сарагоссы – развивая символическую концепцию музыки, изучал механизмы воздействия музыки 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, аккомпанируя поэзии, его душа погружается в мир музыки, достигая самых глубин своего существа, очищаясь и совершенствуясь (*Cortes García 1996 б, с. 79*).

Особое внимание он, будучи врачом, уделял обоснованию лечебной силы музыки. В его *Рисала* даётся ряд правил относительно струн, которых нужно касаться в зависимости от типа болезни, (начиная от меланхолии и болезни печени до тех, что связаны с циркуляцией крови). В соответствии со струной и представленным ладом-модусом, выраженным в «типовой мелодии», музыка вызывает в слушателе желаемый эффект, всегда зависящий от лечебных возможностей обоих факторов. Показательно, что в андалусской, а позднее в магрибской традиции терапевтический аспект музыки всегда касался звуко-высотного, тембрального начала, а не ритма, как это было в трудах учёных восточного региона мусульманского мира<sup>265</sup>.

В своём трактате, опираясь на арабских философов-классиков, Ибн Баджжа говорит о струнах уда и их связи с жидкостями тела. Подобно ал-Кинди, он рассматривает 4 двойные струны арабского уда, выражая их через 8 букв арабского алфавита, в соответствии с символикой Универсальной Гармонии. Помимо соотнесённости с жидкостями тела, Ибн Баджжа связывает струны с движением звезд и другими составными элементами Универсума.

---

<sup>265</sup> Ярким примером является Ибн Сина, изучавший взаимосвязь между ритмом, консонансами и пульсом.

Ибн Баджжа считал, что голос, являясь сущностью сердца<sup>266</sup>, прежде чем достичь ума и принести покой своей душе, проходит по различным жизненно важным органам (*Cortes García 1996 б, с. 80*). Он также отмечает значение 4 важных точек тела в процессе пения, которые, в свою очередь, связаны с 4 струнами. «Если вы хотите достичь исполнения совершенных звуков, которые пропорциональны идеальному состоянию души, следует сосредоточить своё внимание на 4 жизненных точках тела: грудь, горло, лоб и голова»<sup>267</sup>.

Таким образом, представление о классическом арабском уде с четырьмя струнами как модели единства Музыка и Природного Универсума разрабатывалось как восточными, так и андалусскими учёными. Использование ими в качестве стержня для своих умозрительных конструкций «совершенного» числа 4 ( $1 + 2 + 3 + 4 = 10$ ), (которое во многих цивилизациях символизирует универсальность, но особое значение приобрело в Средиземноморской цивилизации), продолжало древнюю западную традицию, согласно которой, существовало 4 первоэлемента и 4 жидкости в организме человека<sup>268</sup>.

Эти идеи восходят к Гиппократу (460 – 370 гг. до н. э.) и его теории четырёх состояний (или жидкостей), которая изложена им в трактате «*О природе человека*». Его содержание сводится к тому, что природа человеческого тела состоит из крови, флегмы (слизи), желчи жёлтой и желчи черной (мокроты. – прим. Т. С.). Человек здоров, когда эти жидкости хорошо темперированы, соразмерны качественно и количественно, а смесь находится в равновесии. С четырьмя жидкостями соотносятся четыре времени года, а также холодное и горячее, сухое и влажное (*Реале и Антисери, с. 90*).

На *рис.10* даётся график, который иллюстрирует связь этих понятий с некоторыми экспликациями (первый круг представляет элементы италийского происхождения, второй – соотнесённые между собой качества,

---

<sup>266</sup> Категория «человеческого сердца» играла важную роль во всей исламской спекулятивной мысли Средневековья. В суфийской трактовке сердце равноценно душе, духу.

<sup>267</sup> Цит. по: *Cortes García 1996 г, с. 15*.

<sup>268</sup> Карл Юнг продолжает эту традицию, рассматривая человеческую психику в ключе четырёх основных аспектов: мысль, эмоция, интуиция, чувство (*Тресиддер, с. 414*).

третий – жидкости, четвёртый – родственные им времена года, последние два – темпераменты человека и соответствующие им предрасположения к болезням) (там же).

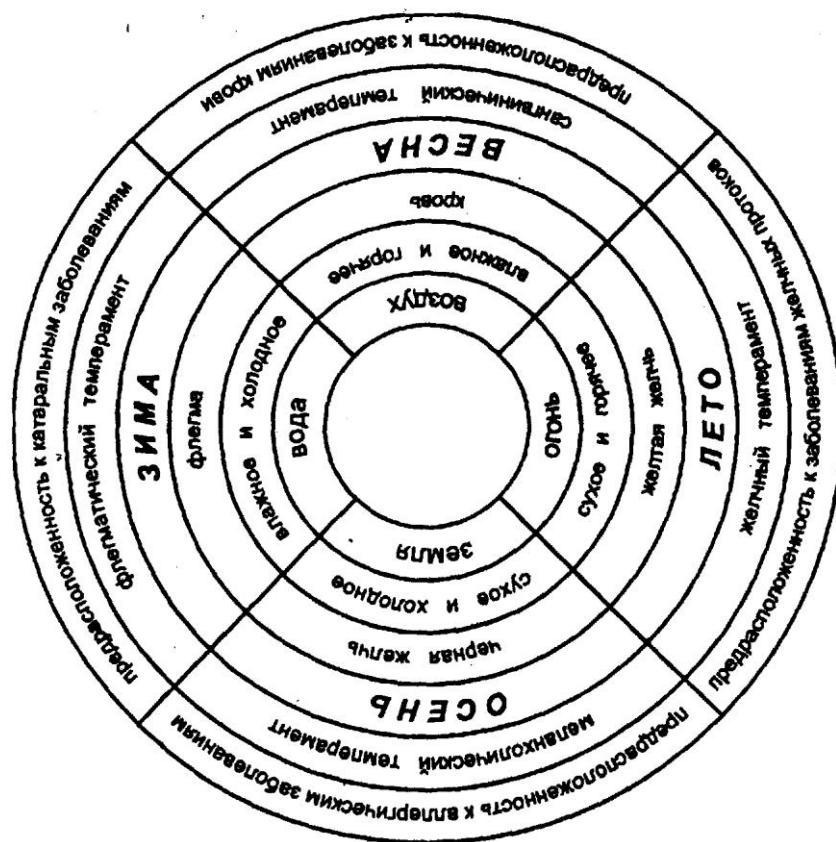


Рис. 10 (Реале и Антисери, с. 91)

Ал-Кинди связал эти теории с удом, отсюда происходит связь его 4 струн с 4 состояниями-настроениями, с 4 темпераментами, 4 жидкостями тела и 4 космическими элементами природы, а также с 4 сезонами, 4 сторонами света, 12 знаками Зодиака (числовой символизм, получаемый в результате умножения 4 x 3). С числом 4 связано и происхождение Модального дерева, которое впервые появляется в виде таблицы в трактате ал-Кинди *Risāla fī adǧzā' kabariyya fī-l-musiķī* («Трактат, посвящённый кратким сведениям о мусики») (Farmer 1986 a) (см. таблицу 5).

Числа во многих цивилизациях использовались (особенно мистиками) как основа и скрытый смысл в музыке, поэзии, архитектуре и других видах искусства. В связи с удом мистическим смыслом наполняется и число 8. Так, этот инструмент представлялся через символизм 8 музыкальных

нот, обозначенных через 4 буквы арабского алфавита, соответствующих 4 космическим элементам. Истоки этого явления восходят к «Братьям чистоты» (*Ихван ас-Сафа*), которые сопоставляли 28 фаз луны с 28 буквами арабского алфавита, сокращая их до 8: **و د ن م ي ف ل ا**.

Музыкальные тоны, в свою очередь, соотносились с 8 поэтическими жанрами, с 8 основными музыкальными ритмами, с 8 уровнями рая, а также с 8 ангелами, поддерживающими престол Аллаха (*Cortes García 1999, с. 150*).

Таблица 5 <sup>269</sup>

<b>СТРУНЫ УДА</b>	<b>БАМ ЧЁРНАЯ</b>	<b>МИСЛАС БЕЛАЯ</b>	<b>МАТНА КРАСНАЯ</b>	<b>ЗИР ЖЁЛТАЯ</b>
Ритмы	хазадж, рамаль хафиф	Сакиль мумтад	Сакиль авваль, сакиль сани	Махури
Знаки зодиака	Козерог, Водолей, Рыбы	Весы, Скорпион, Стрелец	Овен, Телец, Близнецы	Рак, Лев, Дева
Стихии	Земля <sup>270</sup>	Вода*	Воздух	Огонь
Ветры	Западный	Северный	Восточный	Южный
Времена года	Зима	Осень	Весна	Лето
Фазы луны	от 21-го до по- следнего дня	от 14-го до 21-го дня	от 1-го до 7-го дня	от 7-го до 14-го дня
Время суток	от полуночи до восхода солнца	от захода солнца до полуночи	от восхода солнца до полудня	от полудня до захода солнца
Жидкости	Мокрота*	Флегма*	Кровь	Желчь
Четыре возраста	Старость	Зрелость	Детство	Отрочество
Умственные способности	Память	Память	Фантазия	Размышление
Физические данные	Соппротивление	-----	Усвоение	Притяжение
Природные наклонности	Мягкость	Доброта	Ум	Храбрость

<sup>269</sup> В основу таблицы 5 положены соответствия ал-Кинди, согласно, Х. Фармеру (*Farmer 1986 a*) и А. Шоттену (*Шоттен, с. 50*) и таблица М. Гетты (*Guettat 1999, с. 47*).

<sup>270</sup> Вместо земли у ал-Кинди вода, а вместо воды – земля. Вместо мокроты – флегма, вместо флегмы – мокрота (или чёрная желчь). Согласно Фармеру, в рукописи Кинди обнаружены некоторые ошибки.

При всей условности этой системы (особенно в современном контексте), её многовековое существование, несомненно, было вызвано практическими целями и нуждами. Если рассматривать эту систему как выражение семантической сущности музыкальной классики, то она, по мнению В. Н. Юнусовой, является источником чрезвычайно важной информации, которая передавалась из поколения в поколение и обеспечивала адекватное понимание содержательной сущности этого искусства (Юнусова 1995, с. 154).

Теория соответствия струн уда со всеми космологическими коннотациями обсуждается в «Книге сада» Ибн Эзры, под явным влиянием «Братьев чистоты», которые были образцом для андалусского учёного. В этом трактате также содержатся интересные мысли о связи музыки с «универсальной гармонией», где они представлены в виде 9 высказываний философов, защищающих этическую силу музыки. Вот несколько из них: «Музыка – это добродетель, которая не может быть выражена через речь или словесное выражение, вот почему душа воспринимает её в форме соразмерных мелодий; когда природа слышит эти мелодии, она чувствует радость и наслаждение. Поэтому слушай доверительные разговоры души и остерегайся природы и созерцания её глубин, как бы это не обманывало вас». Другое: «Лучшее, что существует, – это установление гармонии между движением души и движением природы через гармонию, получаемую от движения струн; когда эти движения соединены вместе, тогда человек почувствует радость мира» (Shiloah 1993 б, с. 220).

Особенно сильно мистические идеи проявились и сохранились в андалусской классической традиции в Марокко, о чём свидетельствуют многочисленные трактаты XVI – XVIII веков. В них закреплялось понимание музыки как области мистического знания, когда состояние Бытия передается духовной субстанцией-мелодией, а музыкальная структура нубы соотносится с образом Мироздания. «Именно в суфийской литературе кораническая космогония приобрела важную характеристику для понимания сакрального смысла образцов маканного искусства как искусства процессуального, а именно, логическую временную последовательность реализации этапов Творения и всю полноту метафорических образов» (Шамилли 2003, с. 72).



Правила создания музыкальных композиций в их символической форме во всей своей полноте передаётся в трактатах, поскольку классическая андалусская музыка представляет собой устно-письменную традицию (устную – музыкальную, включающую сам репертуар, и письменную – трактатно-книжную). Вполне закономерно, что, отказавшись от нотации собственно музыкального текста, в трактатной традиции, скрупулёзно прописывается система ладов и их символические связи с Универсумом, поскольку «космологическая модель» является основой, фундаментом всей андалусско-магрибской классической музыки. И не случайно существует традиция сравнения системы макамата с образом Здания, и система нубайат не была исключением<sup>271</sup>.

Наряду с этим закономерным явлением становится и то, что эта система с XVI века начинает передаваться графически через коранический образ Древа с корнем и ветвями<sup>272</sup> (см. *рис. 11*, а также *рис. 8*). Поскольку эти «два коранических образа, возникшие в результате божьего творения – образ Здания .... и образ Древа с корнем и ветвями, которыми представлено творящее мир Слово Бога, – обладают структурообразующей функцией» (*Шамилли 2003, с. 71*).

Сравнение с деревом, семитским символом ханаанейской традиции, было использовано суфиями и арабскими теоретиками для изображения через корни, расправленные в глубину земли, и ствол, который поднимает ветви и плоды к небу, музыкального Канона, основы музыкального искусства, которое мыслилось как своеобразный посредник между человеческой природой, духовной и мистической, и Универсумом (Богом). Более того, аллегорический образ дерева с его корнями, стволом, ветвями и листьями использовался мусульманскими авторами мистико-философских трактатов для изображения божественной любви в её трёх стадиях (*Cortés García 1995 б, с. 182*) и, чаще всего, мистического пути.

---

<sup>271</sup> Так, Уз. Гаджибеков сравнивал величественную стройную систему 12 макамов, распространенную в Средней Азии, Хорасане и Азербайджане XIII –XVII веков с «дворцом музыкальной культуры». М. Гетта сравнивает систему нубайат с «величественным зданием».

<sup>272</sup> По мнению Г. Шамилли, «вся история книжной традиции (да и устной также!) может рассматриваться как история структурирования и обоснования «музыкального древа» (*Шамилли 2003, с. 79*).

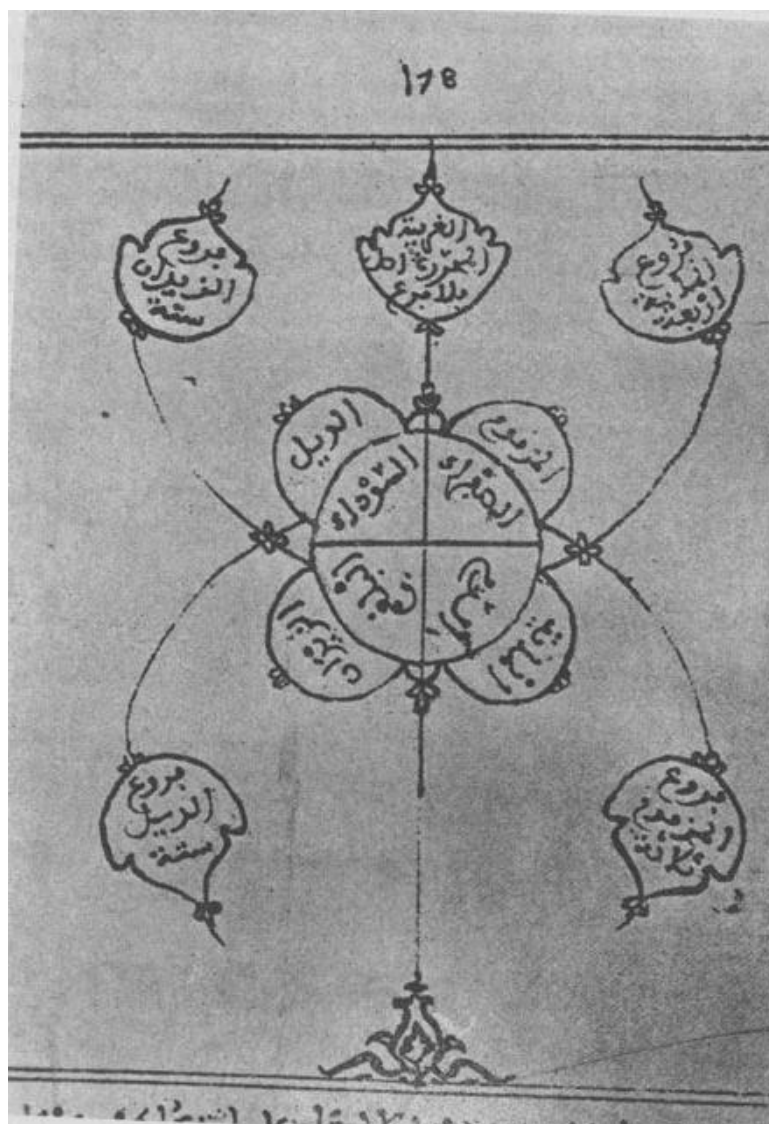


Рис. 11 (*García Barriuso, с. 137*)

Ключевым понятием, которое подчёркивает особое 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. По мнению М. Гетты, значение понятия *таб* является более широким, чем аналогичный термин *макам*, принятый арабо-восточной школой, хотя, на наш взгляд, в своём истинном, глубинном понимании они совпадают.

Подобно восточному термину *макам*, термин *таб* начинает широко использоваться только с XIV века. Первые сведения об этой концепции, как отмечает М. Гетта, встречаются в магрибских источниках. Тифаси в XIII веке в своих многочисленных упоминаниях о прото-нубе в ал-Андалус, Магрибе и Ифрикии для обозначения ладовой основы использует термин *бахр* (букв. «модус», «способ», «метр») и *тарика* (букв. «путь», «состояние», «способ действия») (Guettat 1999, с. 67).

Через концепцию *таб* устанавливается связь между музыкой и душой, при которой, по замечанию А. Сагадеева, «душа как пассивное начало выступает в качестве материи музыкального искусства как начала активного» (Послания братьев чистоты, с. 263). Ссылаясь на мнение арабских авторов, М. Гетта пишет, что «наиболее известные музыканты были одновременно проницательными психологами. Модальная структура этой музыки позволяла им бесконечные изменения внутри самого модуса-лада, за счёт чего сохранялось огромное пространство для импровизации» (Guettat 1999, с. 49), расширяющей смысловые коннотации. Показательна в этом смысле фраза Ибн Эзры: «Когда вы слушаете мелодии в исполнении музыканта, замечайте его мистические знаки, которые связаны с духовным миром» (Shiloah 1993 б, с. 221).

Таким образом, исполнение музыки зависит, прежде всего, от её коммуникативной функции, ориентированной на слушателя, когда огромное значение имеет, с одной стороны, атмосфера, в которой она исполняется во всей полноте своих выразительных средств, а, с другой, – эмоциональная сила каждого *таб* и соответствующей ему нубы.

Сохранились андалусско-магрибские трактаты и тексты по музыке (в стихотворной и прозаической форме), в которых рассматривались данные аспекты. К ним относятся:

- трактат андалусского поэта и философа Моше Ибн Эзры (1055 – 1135) *Макалат ал-хадика фи ма'ани ал-маджаз ва-л-хакика* («Книга сада, о метафоре и истине»);
- таблица ладов, используемых аш-Шуштари (1212 – 1269), в рукописи ал-Марджиди;

- поэма ал-Хатиба (ум. 1375) *Фи-л-табā ‘и ва-л-тубу‘ ва-л-усуль* («О природе, элементах и ладах») в рукописях ал-Марджиди и ал-Хайка;
- анонимный трактат XVI века *Ма‘арифат ан-нагамāt ат-тамāн* («Знание о восьми тонах»);
- 41 том *Мут‘ат ал-асмā‘ фй ‘илм ас-самā‘* («Ублажение слуха с помощью сама‘») трактата Ахмада ат-Тифаси (ум. 1253);
- трактат Абд ар-Рахмана ал-Фаси (1631 – 1685) *Китāб ал-джуму‘ фй ‘илм ал-мусйкā ва-л-тубу‘* («Собрание по музыкальной теории и ладам»);
- трактат ал-Бусами (род. 1721) *Икат аш-шуму‘ ли-лаззат ал-масму‘ би-нагамат ат-тубу* («Зажжённые свечи перед удовольствием от слушания мелодий в ладах»);
- многочисленные копии *Куннāш* (Песенник) ал-Хайка (XVIII век), в которых появляется древо ладов;

В обобщённом виде информацию из вышеприведённых источников можно представить следующим образом. Четыре струны, которые первоначально имел уд (*бам, матла, матна, зир*, согласно арабской традиции, и *диль, хусайн, майа, рамаль*, согласно андалусско-магрибской традиции)<sup>273</sup> соответствовали каждой своему цвету и были связаны с 4 жидкостями тела и 4 основными темпераментами человека<sup>274</sup>. На *рис. 12* показана схема настроек марокканского четырёхструнного уда.

<sup>273</sup> В марокканской теории музыки используются 7 основных тонов: диль (соль), майа (ля), сика (си), мезмум (до), рамаль (ре), хусайн (ми), сика-хусайн-муаль (фа).

<sup>274</sup> Пример поэмы неизвестного автора о существующей связи между человеческой природой и звуком струн уда. Цит. по: *Cortes García 1996 б, с. 76*. Пер. с исп. – Т. С.

Посмотри, как струны соответствуют человеческой природе.

*Зир* – это первая струна, потому что её звук –

Это жалоба влюблённого и опьянение эрбю.

*Матна* смеётся и играет с упрёком, когда пальцы касаются её.

*Матла* – печальная, потому что она привыкла к плачу,

И она вибрирует в порыве сомнения.

Низкий голос *бамм* – как если бы она была утомлённой,

Подобно плачущему от горя покинутому влюблённому.

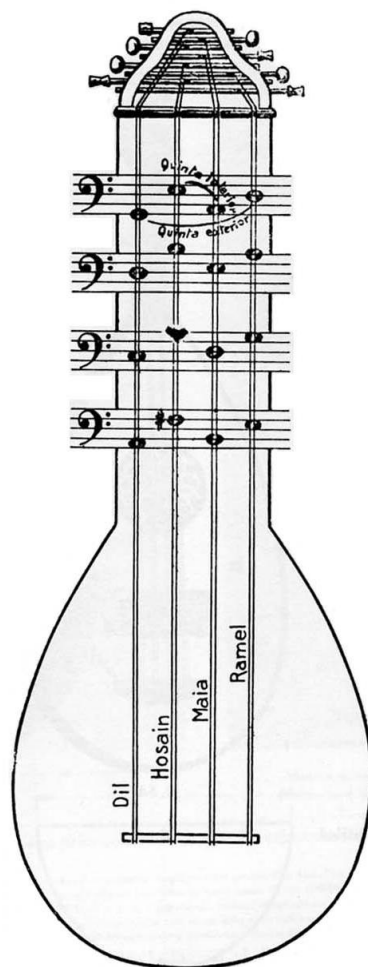


Рис. 12 (*García Barriuso, с. 228*)

Также они соотносились в андалусско-магрибской традиции с одним из 4 основных ладов: *майя*, *зайдан*, *диль* и *мазмум*. Однако сведения об этих соответствиях весьма противоречивы в разных источниках, что является, несомненно, результатом многочисленности последних, а также изменениям, происходившим в процессе передачи традиции на протяжении столь длительного времени. И, главное, – это то, что, как отмечает Дж. Шаннон, в настоящее время никто на самом деле не верит этим старым средневековым теориям, воспринимая их как легендарную информацию<sup>275</sup>. Ниже представленные соответствия струн с ладами даны, согласно схеме А. Ларреа Паласина (*Larrea Palacin, с. xxii*).

<sup>275</sup> Это утверждение было высказано Дж. Шанноном в личной беседе с автором.

*Зир* (хусайн) – первая (высокая) струна, связана с жёлтым цветом, который является символом огня, следовательно, соответствует желчи. Её звонкий тембр активизирует циркуляцию крови и устраняет чувство болезненности и отвращения. Соотносится с ладом *Мазмум*.

*Матна* (рамаль) – вторая струна, связана с красным цветом, нежностью и спокойствием своего тембра она символизирует воздух, её жидкость – кровь. По степени воздействия, которое она оказывает на циркуляцию, её звучание приписывается против меланхолии. Оно имеет тонизирующий эффект и противодействует унынию и хандре. Соотносится с ладом *Майа*.

*Матла* (майа) – третья струна, её белый цвет символизирует воду и соответствующая ей жидкость – флегма (слизь). Её воздействие заключается в притуплении и ослаблении печали. Её звучание предписывается как успокаивающее печаль и смягчающее средство при болезнях пищеварения. Соотносится с ладом *Зайдан*.

Струна *бам* (диль) – самая низкая, своим чёрным цветом и глубиной своего тона символизирует землю, связана с жидкостью – чёрная желчь (мокрота) и соответствует меланхолическому темпераменту. Под воздействием её звучания тревожные душевные проявления постепенно растворяются, поскольку медленно уменьшается ритм циркуляции, принося спокойствие душе. Противодействует нервозности и раздражительности. Соотносится с ладом *Диль*.

М. Гетта в таблице, отражающей символику струн уда, вводит 5-ю струну, добавленную Зирьябом.

Таблица 6  
(*Guettat 1999. с. 47*)

Зир	Желчь жёлтая	Огонь	Жёлтый	Желчный
Матна	Кровь	Воздух	Красный	Сангвинический
Струна Зирьяба	Душа	Жизнь	Тёмно- красный	
Матла	Флегма	Вода	Белый	Флегматический
Бамм	Мокрота (Желчь чёрная)	Земля	Чёрный	Меланхолический

Интересно, как цветовая символика струн уда проявляется в наши дни в традиционном костюме музыкантов-исполнителей марокканских ор-

кестров. Обычно он состоит из *джильбаба* (верхняя одежда мавров) белого цвета (символ струны *матла*), *бабушей* или *бабушей* (домашние мягкие туфли) жёлтого цвета (соответственно – струна зир), *тарбуса* или шапочки на голове красного цвета (символ струны *матна*), в то время как её свисающая кисточка – чёрная, (как струна *бамм*). Как объясняют сами марокканцы, чёрный цвет символизирует траур, который несут музыканты по потерянному Раю в ал-Андалус (*Cortes García 1996 б, с. 78*).

Это поэтическое сравнение связано с глубоким образом того, что и сегодня означает эта музыка для её верных хранителей. Именно в Марокко, как ни в одной другой стране Магриба, до наших дней сохранилось трепетное отношение к андалусской истории. Здесь до сих пор передают из поколения в поколение предания о своих андалусских предках, и во многих семьях хранят ключи от покинутых домов в Гранаде (*Reynolds 2004 – 05*).

Как мы уже отмечали, самое полное описание андалусско-магрибской классической традиции (музыки и поэзии) содержит *Куннāш* (Сборник песен) ал-Хайка<sup>276</sup>. Особое значение ал-Хайк придавал поэме о ладах – касыде *Фи-л-табā ‘и ва-л-тубу‘ ва-л-усул* («О природе, элементах и ладах»). Он рассматривал её как ключ к андалусской музыке, графически воплощая в символической форме в Модальном древе. Авторство этой поэмы до сих пор остаётся спорным: одни исследователи приписывают её марокканскому муфтию и кади ал-Ваншариси, другие (среди них – Х. Фармер) – ал-Хатибу. Это не является исключительным явлением, так как для исламской культуры характерна апокрифичность многих текстов. Испанская исследовательница М. Кортес, вслед за Фармером, доказывает авторство ал-Хатиба (*Cortes García 1996 в*).

Учитывая творческий потенциал ал-Хатиба<sup>277</sup>, как учёного, оставившего трактаты по музыке, медицине, становится понятным особое

---

<sup>276</sup> Введение к *Куннāш*, состоящее из 3-х глав, представляет собой трактат по музыке.

<sup>277</sup> Ал-Хатиб (ум. 1375) – учёный, поэт, везир при дворе Насридов, автор песенной поэзии, кроме книги по музыке (утраченной), написал три трактата по медицине. Примечательно, что в своём мистическом трактате *Китаб Раудат ат-тариф ли-л-хубб ас-сариф* («Сад познания божественной любви») он использует структуру и форму модального древа, подобную той, что в копиях *Куннāш* ал-Хайка (*Cortes García 1995 б, с. 182*).

отношение к этой поэме ал-Хайка. В ней представлена система из 23 ладов-модусов<sup>278</sup>, с символической характеристикой некоторых из них:

В мире существует четыре жидкости,  
Столько же, сколько всего ладов:  
Первая – мокрота, чья жидкость [соответствует] земле,  
Холодностью и сухостью отличается [её] человеческая природа.  
Жидкость флегма соответствует воде,  
влажности и холодности.  
Жидкость кровь управляет воздухом и теплом.  
Жидкость желчь имеет огонь и его тепло обволакивает  
сухостью, которой он владеет через замысел Бога.

Мелодия тона *Диль* и его производных  
вызывает меланхолию, вдохновляя тех, кто поёт.  
В *Ирак* и *Рамаль ад-Диль* слышится его мелодия  
и продолжается в *Расд*,  
если ты из тех, кто имеет стремление.  
С помощью флегмы порождаются лады: *Зайдан*, *Исбахан*,  
*Хиджаз*, *Хисар* и *Завраканд*, согласно предписанному.  
*Ал-Ушшак* выделяется тем, что наиболее подходит для пения.  
Существуют пять производных, которые происходят от основного:  
*Красота ал-Майя* волнует, завладевая кровью,  
вместе с *Расд*, *Рамаль* и *ал-Хусайн*.  
Желчь с *ал-Мазмум* заставляет достичь своих производных.  
*Гарибат ал-Хусайн* завершает лады-модусы.  
Прибавьте ещё лад *Гарибат ал-Мухаррад*,  
который является основным, без производных,  
И будьте внимательными...<sup>279</sup>

Прибавьте лады *ал-Истихлал* и *ал-Маширики* вместе,  
И лад *Ирак ал-Аджам*, соответственно следующий за *ад-Диль*.  
Своей нежностью, оба поются с радостью утра.  
*Ал-Хамдан* происходит от *ал-Мазмум*,  
Не будьте небрежными.  
Также *Инкилаб ар-Рамаль*, производный от лада *ал-Майя*,  
Что вызывает чувство дружбы между людьми.

---

<sup>278</sup> Названия ладов специально выделены нами курсивом для наглядности и сведены в таблицу (см. Раздел III.1, *Таблицу 4*, 2-й столбец).

<sup>279</sup> Цит. по: *Cortes García 1996 б*, с. 77 – 78, 82 – 83. Пер. с араб. – *М. Кортес и Т. С.*



В своём Введении к *Куннāш*, которое является трактатом по музыке, ал-Хайк, не раз касается темы: медицина и музыка<sup>280</sup>. Так, во второй главе Введения под названием «О её полезности и использовании» (имеется в виду музыка. – Т. С.) говорится: «Среди огромного числа врачей преобладает теория, что хороший голос проникает в тело, успокаивает сердце, и пронизывает все члены. Все вещи или события вызывают усталость в теле, кроме музыки, которая не утомляет ни тело, ни его члены. Музыка существует, чтобы быть успокоением души, весной сердца, забавой огорчённого, увеселением одинокого, провизией для путешественника, рассчитанная на воздействие, которое производит на тело прекрасный голос, охватывая его полностью. Бог не создал ничего такого, что более всего покоряет чувства и влияет на сердце, как красивый голос, особенно, когда он является в соединении с прекрасным лицом. И не позволено ни одному мусульманину осуждать того, кто считает себя увлечённым им, поскольку он происходит от нежности и тонкости души, от равновесия темперамента, и отрицать это можно только исключительно по причине упрямого характера и нарушения ума»<sup>281</sup>.

---

<sup>280</sup> Ал-Хайк приводит стихи марокканского поэта Абу Мухаммада ас-Саббага, чтобы доказать дозволенность музыки и её главное предназначение – *доставлять душе мир и покой* (курсив мой. – Т. С.). Цит. по: *Cortes García 1996 б, с. 74*. Пер. с исп. – Т. С.

«Тот, кто не волнуется от сладости музыки, –  
Слепой сердцем и умом.  
Ведь те, кто из Хиджаза, владеющие искусством,  
С уважением относятся к закону, и никто его не осуждает.  
Посланник Бога говорил:  
«Украшение вашими голосами стихов Подлинной Книги,  
Ведь такая красота – голос человека,  
Украшение, данное понять через него смысл поэмы».  
Тот, кто осуждает музыку,  
Пребывает в неведении, которое не позволяет видеть.  
Суфии страстно любят её,  
Потому как она возбуждает жар их любви.

Пророк Давид украшал свои псалмы, аккомпанируя себе на свирели,  
С плачем в присутствии всех.  
Клянусь Богом! Успокоение, которое чувствует душа,  
слушая мелодию, –  
Это скрытая тайна для человека».

<sup>281</sup> Цит. по: *Cortes García 1996 б, с. 71–72*. Пер. с исп. – Т. С.

В продолжении ал-Хайк приводит строчки из поэмы магрибского поэта и кади Абд ал-Джабара ал-Фаджиджи (ум. 1579) о музыке:

Тот, кого не волнует весна и её цветы,  
Ни ал-уд, когда по его струнам ударяют пальцы,  
Тот, в ком не запечатлевается музыка  
И то, что она заключает в себе,  
Тот не находит счастья,  
Когда оказывает сопротивление,  
Он не тревожится созерцанием газелей и антилоп,  
Когда те медлят или их преследуют борзые,  
В таком случае – это природное нарушение,  
И нет сомнения, что он имеет характер глупца<sup>282</sup>.

Показательно, что терапевтический аспект музыки чаще всего касается «врачевания души», хотя и не ограничивается им. И по традиции именно струнные инструменты наделялись силой, пробуждающей и укрепляющей в человеке его этические достоинства и добродетели. Согласно Ибн Эзре, не все музыкальные инструменты воздействовали на душу, а только те, которые были изогнуты и имели струны, все другие – инструменты развлечения (*малахи*). Это утверждение Ибн Эзры безусловно можно рассматривать как продолжение традиции, берущей свое начало от Платона и усвоенной Эзрой через Аверроэса.

В конце Введения Ал-Хайк ещё раз настаивает на необходимости слушать музыку и добавляет: «Мелодия способствует нравственному совершенствованию, приводит к добру, поощряя гармонию среди близких людей, охраняя честь, проявляя терпимость к ошибкам. И когда музыка вызывает у человека слёзы раскаяния, чёрствость сердца ослабляется с ней»<sup>283</sup>.

Остановимся ещё на одной существенной особенности, касающегося нубы и времени её исполнения.

С точки зрения восприятия, как отмечалось выше, *таб*, как и *нуба*, основанная на нём, производит особый эффект, «атмосферу», специфическое воздействие на слушателя, которое воплощается через выразительные

---

<sup>282</sup> Цит. по: Cortes García 1996 б, с. 72 – 73. Пер. с исп. – Т. С.

<sup>283</sup> Там же, с. 74.

свойства музыки, объединённые с поэтическим содержанием<sup>284</sup>. Нубы, как и *тубу*, подчиняются магико-мистическому универсуму, который характеризует весь классический музыкальный репертуар мусульманского Запада. Поэтому каждая нуба имеет название лада-модуса или *таб*, на основе которого она сочиняется, воскрешая в памяти особое душевное состояние (благодаря также и поэтическим текстам), и, в соответствии с этикетом, предполагает исполнение в определённый момент дня, внутри четырехчасового цикла.

Учитывая мистические корни музыкальной классики на мусульманском Востоке, в том числе нубы, мы хотим уточнить существующую природу взаимосвязи между суфийской и придворной музыкальной практикой. Как отмечает В. Н. Юнусова, подобная взаимосвязь была обусловлена, кроме всего прочего, и самим суфизмом как мистическим направлением ислама, объединённым со светской музыкально-поэтической классикой и противостоящим ортодоксальному исламу. В результате – религиозность как фактор социальной значимости становится важным для классики, хотя формально мы считаем её светским искусством (Юнусова 1995 б, с. 156). Поэтому для обеих традиций существовал единый творческий метод, целью которого было приобщение к божественной сущности, и единая система символов. В ней, в свою очередь, использование цветовой символики, а также соотнесение отдельных тонов и звуко-рядов с определёнными созвездиями, планетами, временем года и суток, способствовало закреплению классических композиций за строго определённым временем.

Среди музыкантов и музыковедов Магриба бытует легендарное представление (однако, не подтверждённое источниками) о том, что

---

<sup>284</sup> На систему выразительных средств классики воздействовала и суфийская практика, в которой выкристаллизовывался богатейший мелодический фонд (попевки, интонационно-ритмические ладовые обороты со строго направленным этосом), в котором были закодированы определённые психо-эмоциональные состояния, помогающие достигнуть транса. По мнению В. Н. Юнусовой, при всей условности данной системы выразительных средств, тем не менее, она является результатом закрепления и кодировки эмоциональных реакций в стабильные формулы целенаправленного психо-эмоционального действия, которое, в свою очередь, было приведено в соответствие с законами астрологии (Юнусова 1995 б).

в ал-Андалус существовали 24 нубы<sup>285</sup>, которые были задуманы для исполнения в течение 24 часов суток, опять же с целью достижения желаемого терапевтического эффекта в момент их слушания. Согласно этому правилу, музыканты должны исполнять только те песни, которые соответствуют определённому моменту времени суток и обстановке, учитывая природу и темперамент её ладов-модусов и содержание текстов.

В Марокко сегодня сохранились только 11 нуб:

1. Рамаль ал-Майа
2. Ал-Исбахан
3. Ал-Майа
4. Расд ад-Диль
5. Ал-Истихлал
6. Ар-Расд
7. Гарибат ал-Хусайн
8. Ал-Хиджаз ал-Кабир
9. Ал-Хиджаз ал-Машрики
10. Ирак ал-Аджам
11. Ал-Ушшак

В марокканской традиции существует порядок соответствий между нубами и временем суток, правда, сведения о нём весьма противоречивы в разных источниках и у разных исследователей. Так, А. Ларреа Паласин, основываясь на *Куннāш* ал-Хайка, предлагает следующий вариант<sup>286</sup> (*Larrea Palacin, c. xxiii*):

---

<sup>285</sup> А. Шилоа по этому поводу отмечает, что, должно быть, факт того, что андалусские музыканты использовали систему из 24 нуб, соответствующих 24 ладам (со всеми их космологическими значениями) является продуктом воображения (*Shiloah 1995, c. 83*). Как было рассмотрено в *разделе III.1*, 24 нубы существовали, но в магрибский период.

<sup>286</sup> У М. Кортес этот порядок совершенно другой (*Cortes García 1996 б, c. 81*):

На заре: ал-Ушшак

В течение дня: Рамаль ал-Майя, Хиджаз ал-Кабир

Начало послеполуденного времени: Раст ад-Диль

В течение последующего времени дня: Хиджаз ал-Машрики

Время сумерек: ал-Майя, Гарибат ал-Хусайн

Начало ночи: ал-Истихлал

Середина ночи: Ирак ал-Аджам

Окончание ночи: ал-Исбахан и ар-Расд.

Утро: ал-Ушшак, Ирак ал-Аджам, Хиджаз ал-Машрики, ал-Истихлал, ар-Раст;  
День: Гарибат ал-Хусайн  
Сумерки: ал-Майя  
Вечер: ал-Хиджаз ал-Кабир, ал-Исбихан  
Ночь: Раст ад-Диль  
Полночь: Рамаль ал-Майя

Это правило, согласно Ибн Хазму (994 – 1064), не соблюдалось уже в X веке, однако оно сохраняется и в наши дни в суфийских братствах, для которых музыкальное искусство связано с идеей очищения и совершенствования человеческой души, для которой конечной целью является единение с Богом.

Таким образом, нуба, будучи светской музыкальной классикой, тем не менее, на протяжении всего своего развития сохраняла тесную связь с религиозной традицией (суфийской)<sup>287</sup>, поэтому она заключала и заключает в себе и мистико-магическое, и религиозное, и светское содержание, продолжая воплощать через идею Универсальной Гармонии элементы космогонии и космологии и выполнять своё главное предназначение, о котором писали Ибн Эзра, Ибн Баджжа и ал-Хайк – *приносить мир душе*.

---

<sup>287</sup> Особенно ярко это проявилось в магрибский период, когда главными хранителями классической музыкальной традиции являлись суфийские братства, как это было в Марокко и Тунисе вплоть до XX века (Davis 1986, Davis 2005).

## ГЛАВА IV

### МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АНДАЛУСИИ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ АРАБО-МУСУЛЬМАНСКОГО МИРА

Музыкальный инструмент – один из наиболее устойчивых элементов культуры общества.

*Т. С. Вызго*

#### IV.1. Методологические проблемы изучения музыкального инструментария Андалусии

В Испании и странах Северной Африки (Магриба) сохранились средневековые свидетельства по музыке, которые признаются в наши дни, как «наиболее глубокие, важные и надёжные» (*Guettat 1980, с. 145*). Большинство из них, включая трактаты разного рода (религиозные, по *адабу*, о *мусики*), иконографические памятники, поэтические произведения, хроники, археологические данные, отражают расцвет музыкальной культуры Андалусии IX – XIV веков и дают бесценный материал по социальной, эстетической, этической и исторической реальности андалусской традиции, к сожалению, почти ничего не говоря о самой музыке. Фактов, касающихся непосредственно её практической стороны, сохранилось очень мало.

Особое место в этом ряду занимают сведения о музыкальных инструментах. Первостепенную роль они играют в условиях устно-письменного функционирования музыкальной классики. В этой ситуации каждый

инструмент наделяется сакрально-мистическими и историко-культурными значениями и вокруг него формируется свой художественный канон, репертуар, закрепляется музыкальная грамматика, определяются его органо-логические особенности, отражающие зачастую древние представления мифологического сознания<sup>288</sup>.

Благодаря предпринятым в последние десятилетия обобщающим трудам по музыкальной культуре мусульманского Востока<sup>289</sup>, а также исследованиям, посвящённым непосредственно арабо-испанской культуре<sup>290</sup>, стало возможным не только осветить многообразие музыкальных традиций средневековой Андалусии, но и выделить одну из её специфических сфер – историю музыкального инструментария.

Отсутствие музыкального материала по истории андалусского инструментализма всегда являлось серьёзным препятствием в деле его исследования. Однако увеличение числа исторических памятников в последние десятилетия существенно расширили современные представления о средневековых музыкальных инструментах мусульманского Запада периода Средневековья. Одновременно в новом свете предстают свидетельства уже известных памятников.

Фокусируя свое внимание на письменных и иконографических источниках, рассмотрим музыкальный инструментарий профессиональной традиции Андалусии в контексте культуры арабо-мусульманского мира, поскольку «средневековая цивилизация – чрезвычайно гомогенна, и невозможно изучать какой либо её элемент без знания целого» (*Guettat 1999, с. 7*). Межрегиональная однородность культуры проявилась наиболее сильно в период Арабского халифата (VII – XI веков), когда не было государственных границ, затрудняющих циркуляцию людей и идей. С этим

---

<sup>288</sup> Ярким примером является миф о происхождении уда, конструктивные элементы которого символизировали части человеческого тела умершего маленького сына Ламака (см. с. 229).

<sup>289</sup> Прежде всего, это труды отечественных исследователей И. Р. Еолян, В. Н. Юнусовой, а также работы зарубежных авторов Х. Тумы, А. Шилоа, Г. Саувы. Особое значение имеет новое энциклопедическое издание, посвящённое музыкальным традициям Ближнего и Среднего Востока: *The Garland Encyclopedia of World Music, vol. VI, The Middle East*, ed. Virginia Danielson, Scott Marcus, and Dwight Reynolds. New York: Garland, 2002.

<sup>290</sup> Среди них выделяются работы М. Гетты, М. Кортес, Р. Фернандеса.

периодом по времени совпадает формирование, развитие и расцвет музыкального искусства в мусульманской Испании.

Более того, на мусульманском Востоке существовала унифицированность придворной традиции, обусловленная, с одной стороны, по определению М. А. Сапонова, тенденцией к «официализации и централизации художественных вкусов»<sup>291</sup> (Сапонов 1996, с. 145). С другой, – в музыкальной классике региона действовал стержневой охранительный принцип по отношению к древнему идеалу<sup>292</sup>, и он был всеобъемлющим. Поэтому на огромном пространстве Арабского халифата сохранялось относительное единство классического инструментария, который включал образцы, связанные с эволюцией древнейших типов. Это подтверждают многочисленные списки в средневековых трактатах, где перечисляются (за редким исключением) одни и те же названия. На эту особенность, основываясь на материале Среднего Востока, в свое время обратила внимание инструментовед Т. С. Вызго, определяя «музыкальный инструмент как один из наиболее устойчивых элементов культуры общества» (Вызго 1980, с. 111).

Сравнительное изучение средневековых андалусских инструментов (на материале различных источников) и современных образцов, используемых в музыкальной практике в странах Магриба, подтверждает стабильность их бытования и на мусульманском Западе (Fernández Manzano 1984, 1994). Значительная их часть сформировалась еще в эпоху *джахилийи*<sup>293</sup> и лишь постепенно и не очень заметно эволюционировала в дальнейшем. На Западе мусульманского мира верность старо-арабской традиции проявилась намного сильнее, чем на его Востоке, воспринявшем сильное влияние персидской культуры. Классический инструментарий андалусской музыкальной традиции демонстрирует сохранение старо-

---

<sup>291</sup> Эта характеристика, данная М. А. Сапоновым, выявляет типологическую особенность придворной культуры, независимо от того, к какой цивилизации она принадлежит – европейской или восточной.

<sup>292</sup> Этот идеал проявлялся, кроме всего прочего, в базовом наборе инструментов (сочетание струнных *рабаба*, *мизхара*, *мизафа* с духовым *касабом* и ударными), сформированном ещё в доисламский период. В дальнейшем он становится основой классического ансамбля *тахт*. То, что М. Гетта называет «стандартной инструментовкой». См.: Гетта, с. 27.

<sup>293</sup> Джахилия (букв. «незнание истинной веры») – доисламский, языческий период истории арабов.



арабских инструментов, что подтверждают их названия: *шабабба*<sup>294</sup>, *йараа*<sup>295</sup>, *уд кадим* (букв. *старый уд*). Андалусско-магрибская музыка, в меньшей степени подверглась персидскому и турецкому влияниям. Правда, еще с XII века сохранились сведения о берберском влиянии (например, широкое распространение *бендира*<sup>296</sup>).

Согласно источникам, в Андалусии был представлен по существу весь корпус инструментария мусульманского Востока. Существенная его особенность заключается в том, что в музыкальной культуре данной цивилизации нет чёткого разделения на религиозную (суфийскую), придворную (классическую) и городскую (популярную) традиции, поэтому используется единый инструментарий, и в процессе музицирования (исполнение разных жанров, для разных целей) чаще всего участвуют одни и те же музыканты. Л. ал-Фаруки объединяет все три сферы профессиональной музыкальной культуры мусульманского Востока в одну, назвав ее *Handasah Al Sawt* или «Искусство Звука» (*Faruqi I. and Faruqi L., с. 441, 443*).

Обобщая фактологический материал, мы предлагаем список 50 музыкальных инструментов средневековой Андалусии, используемых в придворной (классической) и городской (профессиональной) традициях. Все инструменты в нашей таблице сгруппированы по 4 основным классам с многочисленными подвидами, согласно систематике Э. Хорнбостеля – К. Закса.

Показательно, что Л. ал-Фаруки исключает идиофоны из таблицы инструментов, используемых в профессиональной музыке мусульманского Востока, поскольку они, по её мнению, не играли важной роли (*Faruqi I. and L., с. 447*). Однако на Пиренеях идиофоны (чаще всего разного рода

---

<sup>294</sup> *Шабаба* (от ар. шабаб – «юность») – это тот же *касаб* (древнеарабская продольная флейта), но первое название встречается для обозначения маленькой флейты в Ираке, Египте, Испании и Магрибе. В христианской Испании он известен как *аксабеба* (*Brill's First encyclopaedia of Islam, т. 5, с. 542*).

<sup>295</sup> *Йараа* – название флейты, наряду с *касабом*, в раннеарабский период. В XIII веке это название является всё ещё общим и для Востока, и для Запада мусульманского мира (там же).

<sup>296</sup> Особенность *бендира* – большого круглого тамбурина – состоит в том, что на деревянную рамку натягивается козья кожа, а под ней, в свою очередь, натягиваются три струны из кишок животных в диаметрально противоположных точках (для звенящего тембра и усиления резонанса) (*Бухари, с. 102*).

кастаньеты) были распространены с древности<sup>297</sup>, продолжая пользоваться большой популярностью в городской культуре Андалусии в период Средневековья. Поэтому мы включили их в общий список *таблицы 7*<sup>298</sup>.

Таблица 7

Таблица андалусских музыкальных инструментов

**Идиофоны**

- Касатан (глиняные кастаньеты)
- Сунух, сунух ал-суфр (исп.: сонэхес де асофар) (тарелочки)
- Шиз (кастаньеты)

**Мембранофоны**

- 1) рамные барабаны
  - Дафф (адуф), Рик: квадратной формы, покрыты двойной мембраной, которые скрывают вибрирующие элементы
  - Бендир (бубен круглой формы)
  - Тар или таар (тамбурин круглой формы с мембраной, снабжённой вибрирующими элементами)
- 2) полусферической формы
  - Наккарат, нукайр, тубайла (маленькие литавры, обычно парные) стали характерными в музыке Аббасидов в XI веке
  - Накра (большие литавры)
- 3) в форме сосуда
  - а) цилиндрические
    - Куба (в форме «песочных часов»)
    - Акваль (берберское название)
  - в) в форме «бокала»
    - Дурадж (совр. дарбука)
  - с) в форме бочонка
    - Табл (исп.: атабаль, табиль)
    - Хуляль

---

<sup>297</sup> О популярности кастаньет в иберийской культуре сохранилось много свидетельств ещё с античных времен. Так, римский поэт Марциал упоминает танцовщиц Гадеса, которых привозили в Рим, и их песни («гадесское пение»), сопровождавшиеся звоном кастаньет Бетики. И, согласно его мнению, не было ни одного прекрасного юноши в Риме, который бы не напевал эти мелодии. И молодой Плиний отмечает, что кадисские певицы пели на собраниях важных римских чинов, вспоминая так же, как звон кастаньет Кадиса выделялся в шумном беспорядке сатурнелей в Риме (*Fernández Manzano 1980, с. 17*).

<sup>298</sup> В основу предлагаемой таблицы были положены данные М. Гетты: *Guettat 1980, с. 143 – 144, Guettat 1995, с. 23 – 24*.

## Хордофоны

- 1) семейство лютен
  - Уд (лютня с короткой шейкой): самый важный инструмент
  - Китар, китара, квитра (гитарра): упоминается с X века
  - Барбат, Мизхар и Киран (варианты названия лютен с короткой шейкой)
  - Тунбур (лютня с длинной шейкой) (исп.: пандеро)
  - Хайаль, Мунис, Мугни (разновидности уда, китары и тамбура различных размеров)
- 2) семейство виел
  - Рабаб (рабэ, рабель, ребек): такой же важный инструмент, как уд, его использование в ал-Андалус относится к началу арабского завоевания
- 3) семейство арф и лир
  - Чанг или санх
  - Канира (кунира, кинара)
  - Рута (рота)
- 4) семейство цитр (которые в момент исполнения держат в горизонтальном положении)
  - Канун (канон): щипковый инструмент
  - Сантур (санти): ударный инструмент
  - Нузха (большой канун)
  - Шакра (машкар, шакир)
- 5) псалтерьо
  - Мизаф

## Аэрофоны

- 1) флейты
  - Касаб (шабаба) (исп.: аксабеба)
  - Кавваль (магрибское название)
  - Замбак (самбука) – двойная флейта
  - Йара (деревянная флейта)
- 2) язычковые
  - а) простые и двойные
    - Мизмар, замр, заммара
    - Зурна, сурнай (исп.: дульсайн, чиримийя)
    - Зулами (залами) (исп.: кселами)
    - Бук замри (исп.: альбок)
    - Нура           низкая
    - Шукра         высокая
  - б) органы
    - Орган (пневматический и гидравлический)
- 3) роги и трубы
  - Нафир (исп.: аньяфиль)
  - Карн, абу-Курун (три больших рога)
  - Бук

Рассматривая музыкальный инструментарий Андалусии в контексте музыкальной культуры арабо-мусульманского мира, в первую очередь, остановимся на освещении особенностей функционирования музыкальных инструментов на Арабском Востоке и, в частности, в его Западной части. Согласно источникам, здесь каждый инструмент имел свою «историю», в которой отразилось неоднозначное, зачастую противоречивое отношение к нему (и инструментальной музыке, в целом) со стороны религиозных авторитетов разных толков и направлений, законоведов, учёных, поэтов, музыкантов.

Для исторического исследования актуальным является рассмотрение проблемы эволюции музыкального инструментария андалусской классической традиции, включая такие вопросы, как роль миграционных процессов в его развитии, изменение конструкции инструментов, создание ансамблей, значение восточного инструментария в формировании инструментализма Западной Европы. Известно, что Андалусия явилась своеобразным «мостом» между Востоком и Европой в период Средневековья, и благодаря андалусско-испанским музыкальным традициям шло обогащение европейской культуры музыкальным инструментарием, особенно, по линии струнных инструментов. Существует мнение о том, что смычок был ввезён в Европу лишь в XI веке (*Farmer 1976, с. 58*).

Именно музыкальные инструменты, чей облик донесли до нас произведения литературы и изобразительного искусства Испании, дают представление о культурных связях Андалусии, направленности контактов и потока музыкальных инструментов с Востока на Запад, что подтверждает и обогащённый музыкальный инструментарий Испании XIV – XV веков. Однако проблему трансформации музыкального инструментария, в основном, связанную с его функционированием в христианской Испании, мы затронем лишь попутно, поскольку данная проблематика выходит за рамки нашего исследования.

\* \* \*

Как разобраться в пестром и противоречивом потоке исторических сведений? Какие научные подходы в области изучения музыкальных инструментов прошлых эпох накопило историческое музыкознание и этномузыкознание?

Главный подход исторического инструментоведения был сформулирован на основе достижений западноевропейской науки в середине 70-х годов прошлого века российской исследовательницей Р. Б. Галайской применительно к русскому инструментарию. Этот подход предполагает привлечение и изучение широкого комплекса исторических источников<sup>299</sup> с целью взаимной проверки различных «показаний». По её мнению, совокупность полученных сведений и является источником современных представлений о музыкальных инструментах прошлых эпох и основой для реконструкции исчезнувших видов (*Галайская 1974, с. 5*).

На необходимость комплексного подхода, объединяющего филологию, музыковедение, иконографию и общую историю искусств и использующего возможности широкого контекста, в особенности при сочетании музыковедческих исследовательских интересов с исполнительскими, обращает внимание исследователь менестрельной культуры средневековой Европы М. А. Сапонов (*Сапонов 1996, с. 288*). Интенсивное развитие аутентичного исполнительства обеспечило мощный импульс историческому инструментоведению и в плане накопления знаний об инструментари (как европейском: средневековом, ренессансном, барочном, так и ближневосточном), и в плане его воссоздания.

В русле исторического инструментоведения проблемой изучения средневековых музыкальных инструментов мусульманского мира (региона Среднего Востока) на основе памятников изобразительного искусства и письменных источников занималась инструментовед-востоковед Т. С. Вызго. Сравнивая их изображения в книжной миниатюре, для которой характерно единообразие типов музыкальных инструментов и схожесть музыкальных сцен, она рассматривает музыкальный инструмент как один из наиболее устойчивых элементов культуры общества.

С одной стороны, предпочтение определённых инструментов и ансамблей в книжной миниатюре отражало реальную жизнь, устойчивость их бытования, значительная часть этих инструментов, по мнению

---

<sup>299</sup> Исходя из предложенной Р. Б. Галайской классификации исторических памятников, для андалусской традиции актуальными являются следующие источники: 1) вещественные (археологические), 2) письменные, 3) изобразительные, 4) лингвистические (*Галайская 1987, с. 217*).

Т. С. Вызго, сформировалась ещё в эпоху античности или раннего средневековья и лишь постепенно и незначительно эволюционировала в последующие столетия (*Вызго 1980, с. 111*). С другой стороны, такое предпочтение было обусловлено средневековой эстетикой, для которой первостепенное значение имели установленный круг сюжетов и образов, художественных приёмов, освящённых многовековой традицией.

Так, например, Т. С. Вызго связывает единообразие типовых признаков короткой лютни с устойчивым канонам её изображения, утверждая, что именно по этой причине уд относится к числу тех инструментов, изображения которых сохраняют присущий им характерный облик, независимо от географического местоположения художественной школы (*Вызго 1980, с. 117*). По мнению Т. Джани-заде, благодаря своим неотъемлемым визуальным чертам уд всегда узнаваем в иконографии, так как художники изображали его с достоверностью, выписывая очень тщательно особенности его головки (*Джани-заде*).

Совсем иная ситуация складывается в отношении лютен с длинной шейкой; для них характерно разнообразие типовых признаков, и как следствие – иконографическое многообразие и проблематичность идентификации изображённых инструментов.

Такую закономерность в отношении лютен подтверждают и андалусские памятники. Кроме того, при сравнении мусульмано-андалусских и испано-христианских иконографических источников поражает различающийся канон изображения инструментов. Первые, являясь, в большей степени, символическими изображениями, указывают на стабильность, неизменность форм. Вторые, будучи более реалистичными, – на изменение и появление новых разновидностей *уда*, *танбура*, *бука* и др. Показательно, что описание *бука*, данное Тифаси, соответствует «христианской иконографии» (в кантигах короля Альфонса Мудрого), хотя это вполне закономерно, поскольку оба памятника относятся к XIII веку.

Нередко исследователи, сравнивая изображения традиционных музыкальных инструментов прошлых эпох с современной практикой исполнения на них, обнаруживают несоответствия, касающиеся положения музыкантов в момент музицирования, позиций рук, пальцев, способов звукоизвлечения и т. д. В качестве современных интерпретаций «неправиль-

ных» изображений предлагаются несколько версий: влияние профессионального набора штампов, использование трафаретов, обусловленность законами пространственного восприятия, изобразительного канона и др. (Кабирова, с. 82).

На ограниченное и частичное отражение всего многообразия форм музыкального инструментария в иконографических источниках обращает внимание исследователь античной культуры Е. В. Герцман, отмечая, что изображения представляют собой лишь самые общие и наиболее распространённые образцы и то «схваченные» так, как их понимали художники, а не музыканты (Герцман, с. 18).

Одна из основных проблем – идентификация средневековых инструментов – возникает при сопоставлении иконографических и письменных памятников, поскольку часто иконографические и письменные источники дают изолированные друг от друга сведения. Как отмечает М. А. Сапонов, «изображение редко напрямую связано со словом. Именно это обстоятельство оказалось для инструментоведческой медиевистики наиболее драматичным. Изображение без комментария и специальная, да еще столь многозначная лексика без иконографического уточнения – вот что стало препятствием в исследовательской работе и причиной большого количества разногласий, противоречий, недоразумений» (Сапонов 1996, с. 145).

Однако на мусульманском Востоке существуют многочисленные примеры<sup>300</sup>, когда художественная литература, в том числе поэтические произведения, тесно связаны с миниатюрной живописью. И здесь, благодаря единой эстетической установке, мы находим одни и те же инструменты, ансамбли, сюжетные ситуации, а также поразительное соответствие музыкальных сцен миниатюр «музыкальным эпизодам» литературных произведений. Несмотря на использование в поэзии особого метафорического языка, необычных эпитетов, связанных с теми или иными инструментами, она даёт богатейший материал для их изучения и в плане терминологии и географии распространения, и с точки зрения их функциональных характеристик.

---

<sup>300</sup> Особое место занимает миниатюра, иллюстрирующая научный трактат.

При всей значимости иконографических источников (передающих образы музицирующих людей), через которые зримо воплощаются вообразяемые, символические и идеологические представления, несущие ценную информацию о музыкальной культуре в целом, – основные данные по музыкальным инструментам, находятся в памятниках письменности.

Сведения об инструментах фрагментарно разбросаны по всей средневековой арабской литературе и, практически, встречаются во всех её жанрах, связанных с музыкой. Их упоминания отражают различные аспекты знаний об инструментах, включая исторические, этнические, лексикографические, классификационные, теологические, космологические, этимологические, органологические и другие вопросы.

Большинство авторов, так или иначе, обращаются как главному источнику – к мифологии, которая запечатлела в своих образах и сюжетах процессы, происходившие в архаические времена. Такая ситуация связана с культом древности – важнейшей особенностью средневекового мировоззрения, наложившего отпечаток на содержание всех сохранившихся литературных памятников. По этой причине существовал ограниченный круг упоминаемых инструментов, и главное внимание всегда уделялось древним инструментам и легендарным инструменталистам. Более того, базовый набор инструментов (сочетание струнных *рабаба*, *мизхара*, *мизафа* с духовым *касабом* и ударными), сформированный ещё в период *джахилийи*, стал в дальнейшем основой классического ансамбля *тахт*, и это также подтверждает консервативные тенденции в развитии инструментария, что, в свою очередь, отражает устойчивость звукоидеалов и воплощающих их ансамблей.

Другой особенностью арабской словесности (в большей степени, касающейся трактатной традиции) является принцип последовательной передачи информации лично от учителя к ученику (*иснад*<sup>301</sup>), что обеспечивало сохранность и подлинность сведений. Неточности и искажения чаще появлялись в литературе другого рода (адабная, поэзия) или при переводах на другие языки.

Последняя проблема особенно актуальна сегодня в ситуации широкого использования переводной литературы (особенно с восточных языков

---

<sup>301</sup> См. сноску 93.



на европейские), когда существует острая необходимость ссылки на первоисточник, и обязательный вариант термина на языке оригинала. Такого правила придерживался в своих работах, основанных на сведениях трактатной традиции, Х. Дж. Фармер, в российском этномузыковедении – это утвердившееся правило в инструментоведческих исследованиях (Р. Б. Галайской, И. В. Мациевского, Ю. Бойко и др.). Ярким примером является уникальная энциклопедия по библейским инструментам Е. Коляды, осуществившей сравнительный историко-лингвистический анализ переводов Библии и религиозных трактатов на эту тему.

Хотя в андалусских письменных источниках сохранились целые списки инструментов, но по имеющимся редким описаниям, как, например, у ат-Тифаси, одни и те же названия часто соответствуют разным инструментам. Эволюция терминологии противоречива и до конца не ясна. Очень часто в трактатах используется старый термин, относящийся уже к изменённому (новому) инструменту.

Некоторые названия андалусских средневековых инструментов до сих пор остаются спорными. Как отмечает И. В. Мациевский, эволюция терминов происходит зачастую автономно от эволюции самого музыкального инструмента. Не случайно, по его мнению, «в результате исторического развития языка и категорий мышления, воспринимаемые однозначно в одну историческую эпоху и одним этносом определения, для других – становятся многозначными, отражающими порой весьма далёкие от исследуемого объекта явления» (Мациевский 2005, с. 6). Подобная эволюция инструментальной терминологии наблюдается и в Андалусии. Примером может служить использование названия старого арабского инструмента для его изменённого вида, как, например, было с *буком* (далее – подробно).

Попытки описания инструментов в андалусских иконографических памятниках были предприняты английским учёным Х. Дж. Фармером в одном из томов по исламскому искусству уникальной серии «*Musikgeschichte in Bildern*» («История музыки в изображениях»). В своих инструментоведческих работах, например, книга «*Studies in Oriental musical instruments*» («Исследования по восточным музыкальным инструментам») и статьи в первой энциклопедии по Исламу Бриль (*Brill's First encyclopaedia of Islam*), большое внимание им уделялось сопоставлению средневековой

иконографии и письменных источников разных регионов мусульманского мира (*Farmer 1976, 1939*). Эту проблематику разрабатывал и выдающийся немецкий музыковед, основоположник современного инструментоведения К. Закс (*Sachs 1940, 1969*). Истории андалусских инструментов посвящены работы тунисского исследователя М. Гетты, особо подчёркивающего гомогенность культуры мусульманского Востока (*Gemma*).

Р. Фернандес предпринял сравнительное изучение средневекового андалусского инструментария и сопоставление его с современными образцами, используемыми в странах Магриба. Они также подтверждают стабильность их бытования, и лишь незначительные отклонения благодаря берберским влияниям (*Fernández Manzano 1984, 1994*). Наряду с этим, Р. Фернандес предложил типологию иконографических мотивов<sup>302</sup> на основе анализа андалусских памятников изобразительного искусства.

Другие исследователи<sup>303</sup> настаивают на множественности, характерной для Средневековья (и европейского, и восточного) во всех проявлениях музыкальной практики. Нельзя не согласиться с утверждением Х. Хайде, что «номенклатура средневековых инструментов была основана на совершенно других воззрениях и на ином отношении людей к музыкальному инструменту, нежели в наше время. Строгое разделение понятий и установление точнейших различий в строении инструментария были заведомо чужды Средневековью»<sup>304</sup>. Отсюда – не единичные примеры существования вариантов наименований одного и того же инструмента, а также использование струнного инструмента и как щипкового, и как смычкового.

Одна из проблем современного исторического инструментоведения заключается в выявлении различий в органо-логически сходных средневековых инструментах, как, например, лютня с короткой шейкой, для которой на арабском Востоке в письменных источниках сохранилось несколько

---

<sup>302</sup> См. статью: *Сергеева Т. С.* Музыкальные инструменты Андалусии в иконографических памятниках // «Старинная музыка», 2006. № 4 – 5. С. 31 – 34.

<sup>303</sup> Российский этноинструментовед И. В. Мацневский обоснованно считает, что т.н. гомогенность и унифицированность любой музыкальной традиции, которая функционирует в устной форме, условна. Полная унифицированность была достигнута лишь в европейской культуре в период Нового времени в условиях письменной традиции (из устной беседы с автором).

<sup>304</sup> Цит. по: *Сапонов 1996, с. 145*.

ко наименований: *‘уд*, *кирāн*, *мизхар*, *барбат* и *муваттар* (у ибн Салāма – ум. 905), *идан* (у ат-Табари – ум. 923). Все эти названия встречаются и в андалусских источниках, с добавлением терминов *артаба* и *киннира* – у аш-Шалахи (ум. 1301).

\* \* \*

Прежде, чем перейти к разделу, непосредственно посвящённому андалусскому материалу, остановимся, опираясь на трактатную литературу, на положении музыкального инструментария в культуре мусульманского Востока, поскольку, независимо от специфики функционирования инструментов в Андалусии, их история (особенно до XIII – XIV веков) тесно связана с музыкальными традициями Арабского халифата.

На мусульманском Востоке весь инструментарий был «выстроен» в иерархическую систему, что нашло своё отражение в классификациях учёных. Подобная иерархия начала складываться ещё на уровне мифологических представлений, в которых главное место занимал вопрос происхождения наиболее важных арабских инструментов.

Среди них – *уд*, изобретённый Ламаком (библейским Ламехом, сыном Адама), *танабир* (совр. *танбур*) – народом Лота, *мазамир* (совр. *мизмар*) – детьми Израиля (который был смоделирован по глотке Давида), *ма‘азиф* (совр. *мизаф*) и барабаны – Дилаль, дочь Ламака, в то время как изобретение *тубуля* и *дуффуфа* (совр. *даф*) – приписывают Тубалю (библейскому Тувалу), сыну Ламака (*Kartomi, с. 122 – 123*). Как подтверждают легенды, большинство инструментов имеют библейские корни.

Центральное место среди мифов принадлежит арабской легенде о происхождении уда, конструктивные элементы которого символизировали части человеческого тела умершего маленького сына Ламака. Последний сделал инструмент в надежде игрой на нём умерить своё безутешное горе: резонаторный корпус ассоциировался с бедром, шейка – с ногой, колковая коробка – со стопой, а сами колки – с пальцами на ноге, наконец, струны соотносились с кишками (*Коляда, с. 237*). По мнению австралийской исследовательницы М. Картоми, подразумеваемые антропоморфные свойства уда наделяют его особой способностью к «разговору», то есть сопровождению пения.

Мифологические представления в дальнейшем будут неотъемлемой составляющей и в исторических хрониках, и трактатах по музыке на протяжении всего Средневековья. Так, арабский историк ат-Табари (839 – 923) в своей хронике *Ta'riх ar-русул ва-л-мулук* («История пророков и царей») касается проблемы происхождения музыкальных инструментов, отмечая, что сын Каина Джубал изобрёл такие инструменты, как *мазамир* – язычковый инструмент, *идан* – лютня с короткой шейкой, *тубуль* – барабан, *танабир* – лютня с длинной шейкой и *мизаф* – цитра или лира (*Shiloah 1993 в, с. 398*).

В самых ранних дошедших до нас трактатах арабских авторов *Kitāb ал-малāхī* («Книга о музыкальных инструментах») известного грамматика Муффадала ибн Салāма (ум. 905) и *Kitāb ал-лаху ва-л-малāхī* («Книга о развлечении и музыкальных инструментах») выдающегося географа Ибн Куррадāдбиха (ум. 911) в центре внимания также вопрос происхождения инструментов, а не их классификация.

Опровергая существующую точку зрения о том, что арабы не были знакомы с удом и другими инструментами и что, якобы, в их языке отсутствуют слова, обозначающие различные части музыкальных инструментов, ибн Салām приводит огромное количество соответствующих терминов, собранных им из классической арабской поэзии. Наряду с обсуждением лексикографических и этимологических аспектов, большое внимание он уделяет вопросу происхождения арабских инструментов, среди которых первое место отводит уду. Ибн Салām приводит различные названия, используемые для обозначения уда: *'уд*, *кирāн*, *мизхар*, *барбат* и *муваттар*. В группе духовых инструментов он упоминает *мизмар*, *заммара*, *най*, *куссаб*, *музтак*, *йара*, *занбак* и несколько других, вышедших из употребления.

Согласно Ал-Исфахани, в древнеарабской поэзии упоминаются следующие музыкальные инструменты: *мизхар*, *киран*, *барбат*, *муваттар*, *танбур*, *ванн*, *най*, *куссаба*, *мизмар*, *музтак* и *чанг* (*Назаров, с. 9*).

В трудах по музыке конца IX века, как подтверждают их названия, применительно к инструментам использовался термин *малāхī* или иногда

‘*ālāt al-laḥu*, оба – производные от слова *laḥu*, которое означает «игра, развлечение, забава» (Shiloah 1995, с. 62). Другое значение *малахи*, подчёркивающее негативные ассоциации, связанные с развлечением, даёт теолог и юрист Ибн Аби ад-Дунйа (ум. 894), автор трактата *Замм ал-малāхī* («Осуждение музыкальных инструментов»), послужившего поводом острого идеологического диспута о законности «слушания» музыки (*ас-самā’*), в котором высказывались взгляды представителей различных идейных течений и разного типа учёности, кульминация которого приходится на X – XII века и связана с распространением суфийских общин.

Критика мусульманских богословов и законоведов была направлена против двух сфер музыкальной практики: унаследованной от доисламской культуры (в частности, некоторых «языческих», то есть доисламских инструментов и форм музицирования<sup>305</sup>) и светского придворного искусства (музыкальных инструментов, танца, пения), как одного из атрибутов «неправедного» образа жизни (Даукеева 2000, с. 13). По этой причине почти все поздние трактаты по музыке начинаются с обсуждения её дозволенности. А термин *малахи* был приравнен к инструментам, связанным с осуждаемыми развлечениями<sup>306</sup>.

Однако не все инструменты были запрещены: после длительных дискуссий некоторые из них были признаны как допустимые. Так, например, ал-Адфуаи (ум. 1347) в своём трактате *ал-Имтā’ би ахкām ас-самā’* («Польза [знания] законов слушания музыки») отождествляет *малахи*, в основном, со струнными инструментами, которые используются в светской придворной музыке, но он терпимо относится к таким инструментам, как *даф*, *йара*, *шабаба* (Shiloah 1995, с. 63).

---

<sup>305</sup> В этой связи приведём пример *кубы* (мембранофона в виде песочных часов), которая имела дурную славу, поскольку первоначально использовалась музыкантами-кастратами (*муканнатун*). И для правоверного мусульманина куба стала символом зла и проклятия (Farmer 1976, с. 106).

<sup>306</sup> В более поздние времена встречается и другая интерпретация термина *малахи*. Так, ан-Набулуси (ум. 1731) в своём трактате *Идах ад-далалат фī самā’ ал-алат* («Прояснение доказательств относительно слушания музыкальных инструментов») утверждает, что слово *лаḥу* с помощью которого он описывает инструменты, не обязательно означает, что они неизменно используются для развлечения. Такое ограничение и подразумеваемый запрет имеют место, когда конечная цель – только развлечение, но инструменты не являются запрещёнными, если они используются с целью духовного возвышения суфия (Shiloah 1995, с. 64).

Последующие попытки классификации музыкальных инструментов высвечивают важную проблему – дифференцированное отношение к ним со стороны выдающихся учёных-энциклопедистов.

Продолжая так называемую малую традицию, представленную мифами, в которых уду отводилось особое место, учёные мусульманского Востока выделяли его как тщательно разработанный по своим звуковым и техническим свойствам инструмент и на его примере объясняли музыкальную теорию (недаром ал-Кинди называл его «инструментом философов»).

В ранней арабской философской традиции под влиянием античных авторов ал-Кинди и «Братья чистоты» связывали уд, его части и струны с совершенной гармонией, управляющей универсумом. «Звуки, возникающие при движении небесных сфер, подобны звукам удов» (*Даукеева 2000, с. 21*) – полагали энциклопедисты из Басры. Отсюда проистекает противоположное официальной установке законодателей отношение к струнным инструментам как наделённым силой, пробуждающей и укрепляющей в человеке его этические достоинства и добродетели. Такую позицию находим у андалусского еврейского философа Ибн Эзры (1055 – 1135), который в разряд развлекательных (*малахи*) относит все инструменты, кроме струнных.

Развивая в своем трактате *Kitāb al-musawwītāt al-watariyya min dat al-watar al-wāḥid ilā dāt al-‘aṣarāt al-awṭār* («Книга о звучании струнных инструментов, имеющих от одной до десяти струн») идею о том, что каждый инструмент помогает создавать гармонию между душой и универсумом, ал-Кинди приходит к мысли, что каждый народ имеет инструменты, отражающие его природу и характер, и каждый инструмент выражает специфические взгляды и идеалы людей, которым он принадлежит<sup>307</sup> (*Shiloah 1991, с. 149*).

Похожие идеи развивают в своих Посланиях по музыкальной теории «Братья чистоты», кроме того, посвящая специальный раздел вопросам изготовления и настройки инструментов (всего 17 наименований, включая греческие и византийские).

---

<sup>307</sup> Разделение инструментов на основе подобного социологического фактора станет в дальнейшем установившейся практикой в арабской традиции. Так, автор IX века ал-Кадири классифицировал инструменты, согласно национальному характеру. Так, *рабаб* он приписывал арабам, *кеманчу* – курдам, *най* – туркам, *бук* – европейцам (*Shiloah 1995, с. 439*).

В отличие от предшественников ал-Фараби (ум. 950) фокусирует своё внимание исключительно на арабских инструментах. Будучи образованным музыкантом, он предлагает классификационные схемы, основанные на детальном знании их морфологических и акустических особенностей. Его двухтомный трактат *Kitāb al-musīkī al-kaḥīr* («Большая книга о музыке»), один из наиболее систематизированных и всесторонних трудов арабских авторов по музыке, представляет собой новый подход к органологии, который был основан во многом на точке зрения музыканта-практика.

Отвечая на вопрос о происхождении и функции инструментов, ал-Фараби доказывает, что инструменты были изобретены, чтобы сопровождать пение и украшать вокальную музыку, являясь подчинёнными, низшими по отношению к голосу. Подобный взгляд был отражением представления о полном превосходстве вокальной музыки во всей ближневосточной музыкальной традиции.

Поэтому в основу предложенной ал-Фараби классификации инструментов была положена длительность звука или, другими словами, способность инструмента поддерживать долго длящийся звук. Первое место в этой иерархии занимает человеческий голос. Второе – так называемые «мелодические» инструменты: *рабаб* и духовые. На третьем месте – струнные щипковые, на четвёртом – ударные и, наконец, на пятом – танец (*Kartomi, c. 125*). Хотя в теоретическом разделе об инструментах на первом месте стоит всё-таки *уд*, а за ним следуют лютни с длинной шейкой, затем духовые, *рабаб* и *арфы*.

Ибн Сина (ум. 1037) в своей *Китаб аш-Шифа* («Книга исцеления») разделил инструменты на струнные, выделив среди них 4 категории: 1) щипковые *лютни*, 2) *цитры*, 3) *лиры* и *арфы* 4) *рабаб*; духовые из 2-х категорий: 1) язычковые, флейтовые, *волынка*, 2) *урганун*; и инструмент, ударяемый палочками – *сантур* (*Kartomi, c. 128 – 129*). Как видим, и здесь автор подчёркивает разнообразие струнных инструментов и их высокий ранг, предлагая их деление по исполнительской технике. Однако самый большой список струнных инструментов (25 наименований) находится в «Сборнике мелодий» учёного-музыканта Ибн Гайби Абд ал-Кадира (ум. 1435).

Наряду с трактатной традицией особые представления и регламентации, относившиеся как к художественно-эстетической, так и практической стороне вырабатывались в среде профессионального светского инструментального искусства. В то время сложившиеся исполнительские школы и традиции были ориентированы на творчество выдающихся мастеров – исполнителей на уде, педагогов и теоретиков: Мансура Зальзаля (ум. 791), Ибрахима (ум. 806) и Исхака ал-Маусили (ум. 867), Ибрахима ал-Махди (ум. 839), Зирьяба (ум. 845) и др. Самые известные из них были связаны с культурными центрами в Хиджазе, Багдаде и Кордове.

В следующем разделе рассмотрим, как происходил «перенос» арабской традиции в Андалусии на примере музыкального инструментария.

#### **IV. 2. Музыкальные инструменты в арабо-испанских источниках**

Сохранились письменные и иконографические памятники, отражающие процессы адаптации восточного инструментария в Андалусии с IX по XIV век и его трансформацию в Испании XIII – XIV веков. Детальную хронологию переноса арабской традиции и эволюцию музыкального инструментария (и соответственно – инструментальной музыки) на Пиренеях точно проследить невозможно. Однако основные стадии её развития вырисовываются довольно ясно.

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 источниках того времени чаще всего упоминается сольное пение под аккомпанемент *уда*. В период независимых мусульманских княжеств (1012 – 1141) на первое место выдвигаются ансамбли *ситары*<sup>308</sup>, а вместе с ними ансамблевое пение в сопровождении *удов*, *танбуров*, *флейт*, *мизафа*. В период Гранадского эмирата (1230 – 1492) предпочтение отдаётся *буку*. Известно, что в это время суфизм возобладал над маликизмом. Не с влиянием ли суфизма связано предпочтение духового инструмента?

---

<sup>308</sup> См. сноску 76.



Первостепенное значение уда в период Кордовского халифата объясняется тем, что он, имея огромный престиж в Медине, Мекке, Дамаске и Багдаде, был в Андалусии неким воспоминанием об арабской придворной культуре и своеобразным её символом. Кроме того, он был «инструментом философов» (по определению ал-Кинди), то есть являлся моделью для объяснения музыкальной теории на всём арабском Востоке.

Особый пиетет к этому инструменту перешёл и в ал-Андалус, где уд продолжал оставаться, по словам Р. Фернандеса, «символом власти, упорядочивания хаоса и подчинения всего окружающего правилам» (*Fernández Manzano 1997, с. 101*). И среди сохранившихся изображений музыкальных инструментов периода Кордовского халифата он является наиболее показательным.

Самый старый иконографический документ, связанный с музыкальными инструментами Андалусии и где фигурирует уд, – это цилиндрический флакон для эссенций ал-Муджира, уникальная вещь из металла, инкрустированная слоновой костью, – подарок эмира ал-Хакама I своему брату ал-Муджиру (род. 950). Он найден во дворце аз-Захра и ныне хранится в Лувре (*рис. 13*).

Согласно предложенной Р. Фернандесом типологии иконографических мотивов, здесь изображена символическая сцена, в которой личность правителя замещена фигурой исполнителя на уде (в центре), в окружении двух слуг. Юноша справа поддерживает круглый веер<sup>309</sup>, а юноша слева – сосуд и цветок на длинном стебле.

Также к периоду халифата (X век) относится одна из мраморных колон, ныне хранящаяся в Музее Археологии в Кордове. На ней изображены четыре музыканта, два из которых с удами в руках (*рис. 14*).

В письменных источниках чаще всего упоминаются «концерты» при участии певиц-рабынь, аккомпанирующих себе на уде. Им принадлежит выдающаяся роль в развитии инструментальной музыки в арабской Испа-

---

<sup>309</sup> Большие веера были знаками власти. Так как веера применялись обычно для защиты правителей (и объектов поклонения) от жары и насекомых, это способствовало тому, что они стали подчёркивать высокий статус в духовной и светской жизни (*Тресиддер, с. 34 – 35*).

нии. В отличие от Востока, где они чаще всего аккомпанировали себе на *тамбуре*, в Андалусии неотъемлемый атрибут *кайны* – *уд*. Кайны способствовали распространению арабской музыки во всех слоях андалусского общества. Испанская исследовательница М. Кортес отмечает входивший в то время в практику обычай обучать детей музыке и игре на музыкальных инструментах, особенно на *уде* и *ребабе*, которые считались престижными и благородными<sup>310</sup> (*Cortes García 1990, с. 308*).

В силу непосредственной связи с династией Омейядов, в мусульманской Испании особое развитие получила в VIII веке раннеарабская музыкальная классическая школа, происходившая из Мекки и Медины и культивировавшаяся при дворе в Дамаске, и с середины IX века аббасидская традиция (из Багдада).

Обе относятся к так называемому раннесредневековому периоду музыкальной культуры Арабского халифата<sup>311</sup>, когда безусловное предпочтение отдавалось вокальной музыке. Для её сопровождения применяли преимущественно струнно-щипковые инструменты (*уд*, *тунбур*), поскольку они могли сопровождать певцов без участия ударных<sup>312</sup>. «Эффект ударности» (по определению Т. Джани-заде) *уда* обеспечивал точное воспроизведение ритмо-формул. Не случайно арабский термин *дарб* (перс. – *зарб*) (букв. «удар») использовался в выражении «играть на *уде*» (*Neubauer, с. 32*). Этот термин имел большое значение в трактатах при объяснении музыкальных ритмов (*ика 'ат*).

Инструментальная музыка этого периода всегда упоминается в связи с вокальной, поскольку главная функция первой состояла прежде всего в сопровождении пения. Её подчинённое положение было характерно и для старой андалусской нубы, в которой преобладали вокальные части. Это сохранилось до наших дней в марокканской традиции, где инструментальные разделы представлены лишь вступлениями, интерлюдиями и постлюдиями, а не развёрнутыми самостоятельными частями.

---

<sup>310</sup> Продолжением этой традиции, безусловно, является развитие и расцвет классики щипковых инструментов в Европе в XVI – XVII веках. См.: *Кузнецов 1937*.

<sup>311</sup> Сведения, освещающие музыкальную придворную практику этого периода, содержатся в фундаментальном труде ал-Исфахани (ум. 967) *Китāб ал-агāни* («Книга песен»).

<sup>312</sup> Хотя, по традиции, певец или певица иногда пели, аккомпанируя себе на тамбурине (*дуфф*) или с помощью палочек-кастаньет (*кадиб*), или в сопровождении исполнителя на духовом инструменте (*най*) (*Sawa 1989, с. 145*).

Развитие в Андалусии музыкальных традиций двух центров Арабского халифата проявилось и в использовании двух типов уда. По утверждению Х. Дж. Фармера, предпочтение вплоть до XV века отдавалось *уду-кадим* (Farmer 1967, с. 209) (совр. название *уд-‘арби* или *уд-магриби*)<sup>313</sup>, принадлежавшему староарабской школе и соперничавшему во времена раннего омейядского периода с *удом-фариси* (совр. название *уд-шарки*)<sup>314</sup>, привезённым из Персии (Liu and Monroe, с. 30). Тифаси упоминает также два типа ребаба, используемых в Андалусии: *андалуси* и *шарки* (Tifashi, с. 43).

На немногочисленных сохранившихся изображениях уда в андалусских памятниках периода халифата мы видим отличающийся от барбата старый арабский уд («совершенный уд»), создание которого приписывают выдающемуся музыканту периода Аббасидов Зальзалю (ум. 843). По свидетельству ал-Исфахани, его уд получил наименование *уд-шаббут*, потому что был похож на рыбу (Farmer 1939, с. 95). Он отличался от персидского инструмента формой и меньшим размером корпуса, отделённой от него шейкой и верхней декой из дерева<sup>315</sup>, а не из кожи, как на барбате. Для уда-шарки и его предшественника барбата был характерен другой внешний вид: большой округлённый корпус, короткая шейка и массивная, отогнутая назад головка, где располагались колки. По мнению испанского учёного И. Фернандеса де ла Куэста, именно последний инструмент стал прототипом классической европейской лютни<sup>316</sup>, о чём красноречиво свидетельствуют виньетки из рукописей *Cantigas de Santa Maria* (Fernandez de la Cuesta 1983, с. 199; Farmer 1931, с. 98).

---

<sup>313</sup> Четырёхструнный «старый» уд сохранился до наших дней в Марокко, где его называют *уд-рамаль* (по настройке CAdg, с верхней струной – рамаль). Он имеет более длинную шейку и более короткий корпус. Он подобен алжирской *квитре* и тунисскому *уду ‘арби*. Примечательно, что в *квитре* сохранилось «гибридное» соединение лютни и гитары в одном инструменте, подобно тому, как это было в период позднего Средневековья в христианской Испании.

<sup>314</sup> Уд-фариси является потомком барбата, а в какое-то время, возможно, так называли и сам барбат.

<sup>315</sup> Ал-‘уд – с араб. означает, согласно Фармеру, «дерево».

<sup>316</sup> И. Фернандес де ла Куэста выделяет 4 основные формы лютен в Испании. Первый тип – с корпусом в форме разрезанной груши и довольно длинным грифом; второй – с короткой шейкой, не отделённой от корпуса, который покрыт кожей; третий – это арабская лютня с большим корпусом и отогнутой головкой; четвёртый – классическая европейская лютня (Fernandez de la Cuesta 1983, с. 199).

Среди наиболее старых (X век) изображений музыкальных инструментов выделяется керамический сосуд или бутылка – из дворца Медина-аз-Захра – с плохо сохранившейся сценой кортежа музыкантов. Все исполнители с тюрбанами на головах, часть из них сидит с опущенным взглядом перед молитвой, остальные – стоят. По предположению испанской исследовательницы М. Кортес, здесь изображены члены одного из суфийских братств. М. Кортес интерпретирует эту сцену как религиозный ритуал, где шейх, с жезлом в руке, руководит пением сидящих музыкантов. У одного из них в руках – *дафф* круглой формы, у другого – духовой инструмент типа *ал-бук* (рис. 15).

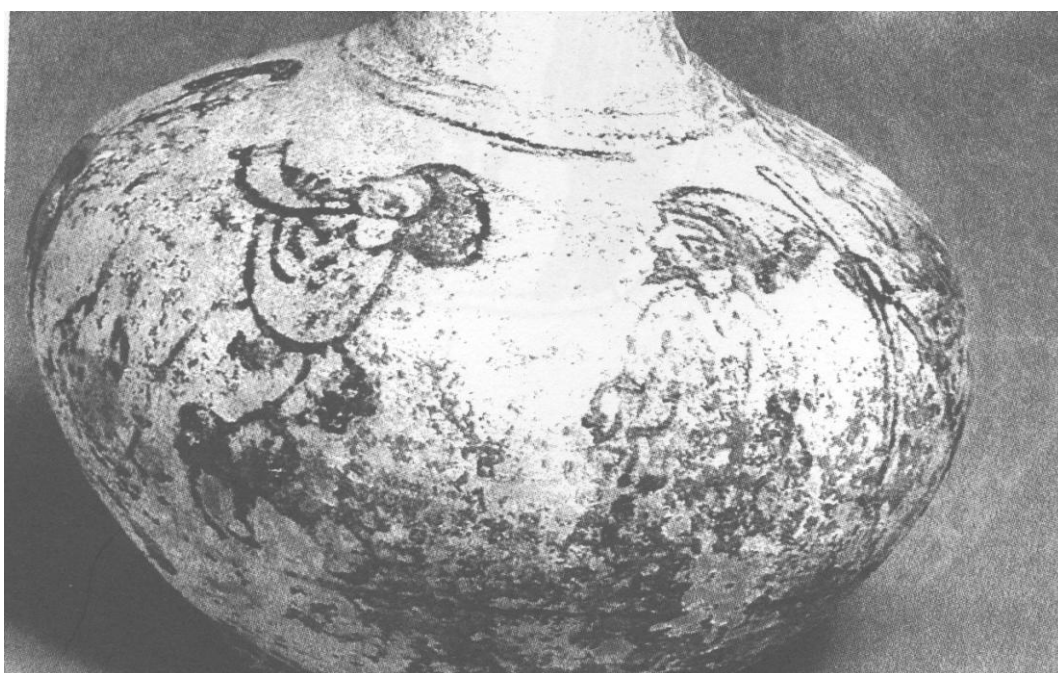


Рис. 15 (*Fernández Manzano 1997, с. 125*).

Севильский поэт ал-Му‘таид (1012 – 1069) оставил высокопарные описания ночных празднеств конца периода халифата — начала периода независимых княжеств (XI век), которые в дальнейшем станут характерным явлением музыкальной жизни Андалусии и получат название *замбра*. Главным украшением этих праздников были концерты певцов под аккомпанемент инструментов *идана*, *тунбуров* и *завмира*, особо любимых правителями княжеств (*Cortes García 1990, с. 311*). Все три названия фигури-

руют в списке древних арабских инструментов у арабского историка ат-Табари.

Известный на всем мусульманском Востоке струнно-щипковый инструмент *тунбур* (арабск.; *танбур* – перс.) отличался от *уда* меньшим размером корпуса и более длинной шейкой. По мнению М. Кортес, в ал-Андалус существовала школа тунбуристов багдадского происхождения, которая соперничала со школой исполнителей на *уде*. Тем не менее, первая исчезла, не выдержав этого соперничества. И в последующие времена историки и поэты упоминают тунбур наряду с другими хордофонами, не уделяя ему особого внимания (*Cortes García 1990, с. 310*). Тунбур багдадского происхождения встречается в заджальях Ибн Кузмана и у андалусского историка Ибн Бассама (ум.1147). Последний, ссылаясь на битву при Кантише, пишет о руководителях группы тунбуристов, которые погибли во время этого сражения (там же).

*Замир* (или более распространенное название *мизмар*) – духовой язычковый инструмент типа гобоя, с цилиндрическим стволом – был известен в мусульманских странах также ещё с доисламских времён. По мнению Фармера, древние арабы, вероятно, использовали слова *мизмар* или *замр* для названия любого деревянно-духового инструмента и язычкового, и флейты (*Farmer 1939, с. 66*).

К семейству духовых язычковых инструментов, согласно Тифаси, относился и андалусский *альбок*<sup>317</sup>, хотя первоначально термин *бук* на Востоке использовался, по мнению Х. Дж. Фармера, для всех инструментов типа конического рога, сделанных либо из раковины, либо из рога животного, либо из металла (*Brill's First encyclopaedia of Islam, т. 9, с. 43*). Внешний облик этого инструмента, вероятно, более всего похож на испанский *альбогон*, изображение которого представлено в рукописи XIII века *Cantigas de Santa Maria* («Песни во славу святой Девы Марии») короля

---

<sup>317</sup> Тифаси описывает его как «инструмент типа *замр* (гобой), обладающий очень красивым звучанием, волнующим своей выразительностью. Он был достаточно большого размера и состоял из нескольких частей, которые подгонялись одна к другой». Цит. по: *Guettat 1999, с. 35*.

Альфонса X Мудрого (1226 – 1284) (рис. 16). Скорее всего, этот инструмент претерпел существенную эволюцию в своём развитии.



Рис. 16 (Кантига № 300)

Сохранились свидетельства особой любви кордовских правителей к *буку*, который приобретёт огромную популярность в Андалусии намного позднее, в XIII – XIV веках. Известно, что эмир Мухаммад I (852 – 886) имел при своём дворе несколько исполнителей-виртуозов на этом инструменте, а кроме того, сам играл на *буке* из чёрного дерева, украшенном драгоценными камнями (Shiloah 1995, с. 77). Как отмечает Х. Дж. Фармер, этот инструмент был усовершенствован андалусским халифом ал-Хакамом II (961 – 976) (Brill's First encyclopaedia of Islam, m. 5, с. 540).

В литературе периода Кордовского халифата, например, у Ибн Хазма в «Ожерелье голубки» находим отголоски отрицательного отношения к ударным инструментам: так, о звучании большого барабана он пишет, что «его шум наводит страх на человека». Однако археологические находки керамических *дарабук* и *тамборов* подтверждают их использование в придворной практике, а также существование мастерских при дворцовой резиденции Мединат аз-Захра (Cortes García 1990, с. 308).

В подобном отрицательном отношении проявилась официальная оценка ударных инструментов со стороны арабских учёных IX – X веков, которые хотя и упоминали их в своих трудах, но не обсуждали. Однако в Андалусии большой популярностью пользовались рамные барабаны, о распространённости которых на Пиренеях сохранились свидетельства с незапамятных времён<sup>318</sup>. Как продолжение этой традиции можно рассматривать сохранение (вплоть до наших дней) в андалусской классической музыке наряду с важнейшим ритмическим инструментом *тааром* (*риком*)<sup>319</sup> другого, немного большего размера, – *дуффа* или *даффа* (современное название). На кастильском языке его называют *адуф*.

*Дафф* – большой бубен до 30 см. в диаметре, с невысоким ободом, имеет 5 двойных прорезей для подвешивания металлических пластин или тарелочек (обычно их 5 пар<sup>320</sup>) (*Fernández Manzano 1997, с. 116*). Как отмечает М. Кортес, подобный инструмент на древнем Ближнем Востоке существовал в двух разновидностях: *дафф мурраба* – квадратный древне-арабский инструмент, символ плодородия, и *дафф мудаввара* – круглый, истоками связанный с месопотамской и египетской культурами (*Cortes García 1996 a, с. 194*).

С XII века во многих андалусских источниках упоминаются танцы и танцовщицы (и в придворной практике, и в городской). Так, кордовский историк и поэт аш-Шакунди (ум. 1231) в XIII веке превозносит искусство танцовщиц из андалусского города Убейда, Ибн Халдун упоминает женские танцевальные труппы (*The Garland Encyclopedia, с. 443*). Но конкретные сведения о танцах, их названиях, их особенностях отсутствуют. В европейской культуре музыка, связанная с танцем, стоит у истоков соб-

---

<sup>318</sup> Описывая древние иберийские музыкальные традиции, тесно связанные с обрядом и танцем, К. А. Кузнецов упоминает «баскский тамбурин» как отзвук глубокой старины. См.: *Кузнецов 1940, с. 247*.

<sup>319</sup> Р. Фернандес описывает *рик* и *таар* как однотипные инструменты. Это бубен с невысоким ободом, диаметр которого 20 – 15 см., имеет 5 двойных прорезей для подвешивания металлических пластин или тарелочек (*Fernández Manzano 1997, с. 116*).

<sup>320</sup> Количество звенящих дисков на ободе было связано с числовым выражением круглой формы инструмента, поскольку число 5 для арабских математиков представляло собой т.н. «число круга или окружности» (*Sachs 1940, с. 246*).

ственно инструментальной музыки. Для Андалусии и Испании характерно сохранение древнего синкретизма – триединства танца, пения и инструментальной музыки – на протяжении всего развития этих культур.

Инструментарий, сопровождающий танец, нашёл отражение, в основном, в поэзии. Ибн Хамдис (1055 – 1132), поэт при эмире Севильи ал-Му‘тамиде (1040 – 1095), в своём «Диване» описывает танцовщицу (*ракиса*), которая выступала под звучание таких инструментов, как *уд*, *таар*, *нура*<sup>321</sup>, *китар*<sup>322</sup> и *мизмар* (*Cortes García 1990, с. 312*). Согласно выдающемуся андалусскому поэту и менестрелю Ибн Кузману (1098 – 1160), исполнение заджала также иногда сопровождалось танцем под аккомпанемент лютни, флейты, барабана, бубна или кастаньет (*Менендес Пидаль, с. 471*).

Через заджали Ибн Кузмана можно проследить, как арабские названия музыкальных инструментов смешиваются с североафриканскими, что объясняется усилением берберского влияния в Андалусии XII века. В его заджале № 12, посвящённом хугларам, фигурируют инструменты *дуфф*, *замир*, *нукайр* вместе с магрибским *бендиром* (*Cortes García 1990, с. 309*). Упоминание Ибн Кузманом инструментов *табуль*<sup>323</sup>, *курун*<sup>324</sup>, *идан*, *мизмар*, *замир*, *бук* и других в заджалах № 86, 87, 147, 182 отражают несомненное влияние и распространение восточных инструментов в Андалусии XII века.

Ибн Кузману принадлежат прекрасные строки, посвящённые уду:

---

<sup>321</sup> *Нура* – один из неатрибутированных в науке музыкальных инструментов, который упоминается в арабо-испанском трактате XIII века, где он ассоциируется с *мизмаром* (*Al-Farūqī 1981, с. 244*). Имеется в виду трактат аш-Шакунди.

<sup>322</sup> По поводу *кайтара* Фармер пишет, что византийский *кайтара* – это инструмент, аналогичный арабо-персидскому *тунбуру* (*Farmer 1976, с. 188*).

<sup>323</sup> Необходимость небольшого комментария относительно этого инструмента связана с названиями, несколько отличающимися от тех, что были общеприняты на мусульманском Востоке. Так, Х. Дж. Фармер отмечает, что арабский *табл* был прародителем европейских, в первую очередь, испанских ударных инструментов: *атабаль*, *табель*, *табор*, *тамбур* и др. (*Encyclopedia of Islam, т. 9, с. 216*).

<sup>324</sup> Аш-Шакунди говорит о гигантском *карне* или роге, известном как *абу-курун* или отец (музыкальных) рогов (*Brill's First encyclopaedia of Islam, т. 9, с. 43*).



Un laúd afinar...  
 ...!Qué hermoso es el laúd, qué bella su forma!  
 Oyendo su prelude me conmuevo,  
 por él se debe toda tarea abandonar;  
 escúchalo y oye lo que recita.  
 Oye a quien sólo dice la verdad,  
 y magia cosecha, si lo interrogan;  
 amar recomienda, aunque él no ame,  
 y nostalgia recuerda, sin él amar.  
 Joyas tiene que no farjara platero,  
 fino es su cuello, lleno su vientre,  
 y su voz no es la del adulto:  
 niño es, y cuanto hace agrado<sup>325</sup>.

В заджале о хугларах Ибн Кузман упоминает идиофон *сир* (совр. название – *шиз*), который сохранился на Ближнем Востоке (Египет, Сирия, Ливан, Иордания) как инструмент типа кастаньет или ручных тарелок, сопровождающий танцы. В основном он известен под названием *сонаха* и представляет собой два полых конуса из металла, соединённых стержнем. В некоторых средневековых текстах, например, в *Libro de buen amor* («Книга благой любви») Х. Руиса, протопресвитера из Иты, он появляется под названием *сунух ал-суфр* (исп. – *sonajas de azofar*). Ибн Кузман использует его название на багдадском диалекте.

---

<sup>325</sup> Цит. по: *García Gómez 1972, с. 690* (пер. с исп. – Т. С.)

Уд настроить ...  
 ...Как прекрасен уд, как красива его форма,  
 слушая его прелюдию, я растроган,  
 для него должны быть оставлены все дела;  
 слушайте его и услышите то, что он произносит.  
 Услышите того, кто единственный говорит правду  
 и обилие магии, если спрашивают его.  
 Он приглашает любить, хотя сам не любит,  
 вызывает ностальгию без любви.  
 Он обладает таким сокровищем, на которое не способен ювелир,  
 Тонка его шея, полный своей округлостью [его корпус],  
 И его голос – это не голос взрослого,  
 А голос ребёнка, и чтобы он не делал, – приятно.

С танцами связано и такое специфическое явление андалусской культуры как *замбра* (или *лейла*), то есть музыкальные вечера с танцами<sup>326</sup>. В мусульманской Испании с периода тайф для обозначения музыкального вечера, устраиваемого во дворцах и частных домах, чаще употребляются эти термины, а не *маджлис*, характерный для музыкальной культуры Багдада.

Описание подобного музыкального вечера приводит Ахмад аш-Ширвани (XIII век) в своём труде *Хадйкат ал-афрāх* («Сад радостей»), пересказывая историю писателя, посетившего Малагу в 1016 году, который не мог заснуть ночью из-за шума *замбры*, проходившей в соседнем доме. Зачарованный доносившейся музыкой, он выходит из дома и наблюдает происходящее, которое в дальнейшем описывает в своём рассказе. Он видел, как посередине просторного жилища в центре большого сада расположились в ряд 20 гостей, перед которыми стояли кубки с вином, фрукты и сласти. Молодые девушки с *удами* и *тунбурами* (лютнями), *мизафом* (цитрой) и флейтами находились поодаль. Рабыня-певица с удом на коленях сидела рядом с ними, и гости, обратив все взгляды на неё, внимательно слушали её песню, которую она сопровождала игрой на своём инструменте (*Ribera y Tarrago 1985, с. 119 – 120*).

Этот женский ансамбль, описанный средневековым очевидцем, по мнению А. Шилоа, является *ситарой*. Создаваемые по багдадскому образцу в Андалусии с XI века, эти ансамбли отличались широким использованием так называемого «хорового пения», характерного для местных вокальных стилей. В состав *ситары* всегда входили солистка и танцовщица. Кроме того, в таком типично иберийском развлечении принимали участие и мужчины-музыканты (*Shiloah 1995, с. 77*).

Как отмечает канадский исследователь Г. Саува, увеличение числа музыкантов в период Аббасидов способствовало развитию ансамблевого музицирования. На основе «Книги песен» ал-Исфахани он выделяет несколько типичных сочетаний (инструментов с вокалистами) и особо подчёркивает, что в этих ансамблях отсутствовали струнно-смычковые<sup>327</sup>

---

<sup>326</sup> См. сноску 138.

<sup>327</sup> Как отмечает Т. Джани-заде, смычковые хордофоны начнут привлекаться к исполнению классической музыки достаточно поздно. И, судя по трактатам, поэзии и иконографии, профессиональный музыкантский интерес будет проявлен к ним лишь с XIV века. С того времени, когда культурная доминанта в цивилизации начнёт изменяться с учётом вкусов тюркских и монгольских правителей (*Джани-заде*).

и ударные инструменты<sup>328</sup>. Это подтверждают и андалусские *ситары*. Вероятно, не случайно и ал-Мутаид, описывая концерты певцов под аккомпанемент *идана, тунбуров* и *завмира*, не упоминает их (мембранофоны).

Однако с ударными инструментами в *ситарах* не всё так просто и однозначно. Они не упоминаются в письменных источниках, но, как предполагает И. В. Мациевский, вероятнее всего, ударные инструменты использовались. О них не говорилось, но они подразумевались, – упоминания удаивались только струнно-щипковые, наиболее престижные, и некоторые духовые инструменты<sup>329</sup>.

Несмотря на то, что в андалусской поэзии фигурируют различные струнные, духовые и ударные инструменты, предоставляя материал по отдельным аспектам их функционирования, тем не менее, в источниках подобного рода отсутствуют сведения о самих инструментах, их типологии, конструкции, способах игры на них. В результате существуют многочисленные расхождения в дефинициях и характеристиках инструментов. Также это касается количественного и качественного состава ансамблей.

По мнению Х. Риберы, рассказ Ширвани подтверждает многочисленные свидетельства о том, что в XI веке в Андалусии увлечение музыкой переходило всякие границы; и невозможно было найти ни одного тихого района, улицы или уголка в городе, где бы ни слышались музыкальные инструменты и песни (*Ribera y Tarrago 1985, с. 120*). Похожую характеристику дает Севилье XII века аш-Шакунди: здесь «никогда не было недостатка веселья и запрета на музыкальные инструменты, которые по разнообразию превосходили весь остальной испанский ислам»<sup>330</sup>.

Владея ситарой, правители княжеств в Андалусии стремились подражать обычаям и этикету Аббасидов в Багдаде. Кроме того, в XI – XII веках происходил взаимообмен между андалусскими и берберскими дворами, в результате чего, по мнению М. Кортес, андалусская традиция обогаща-

---

<sup>328</sup> Канадский исследователь отмечает, что, учитывая применение ударных инструментов как ритмических при Омейядах и в позднеаббасидский период, исключение их использования в ансамблевой музыке в раннеаббасидский период, является удивительным и необъяснимым. См.: *Sawa c.152*.

<sup>329</sup> Из личной беседы с автором.

<sup>330</sup> Цит. по: *Cortes García 1990, с. 307*.

лась музыкой и инструментарием берберов. Хотя сохранились сведения о том, что представители берберских династий критически относились к музыке вообще и к увлечению музыкой андалусских правителей в частности. В *Kutāb al-иктифā'* («Книга о достаточном») неизвестного автора отражена критика Альморавидами андалусских правителей, так как, по их мнению, последние занимались лишь тем, что слушали песни и пили вино (*Cortes García 1990, с. 312*). Бесспорно то, что с североафриканскими этносами в Андалусию проникли многие военные инструменты (духовые и ударные).

Что касается сохранившихся от этого периода иконографических памятников, то они все связаны с изображением уда. Одно из них представлено на фонтане в Хативе (XI век), где мы видим исполнителя на этом инструменте вместе с другими музыкантами (*рис. 17*).

Другое – это единственное из сохранившихся изображение женщины-исполнительницы на *уде*, (сидящей в восточной манере, завернувшись в широкие одежды, на фоне растительных стилизаций) на керамической тарелке из Съеза (Мурсия) XIII века (*рис. 18*). Вся сцена вписана внутрь медальона. Вероятно, это фрагмент керамического сосуда, чьё украшение располагалось в горизонтальных полосах. Мотив, и сама изобразительная техника напоминают фатимидскую керамику Сирии и Египта.

Согласно источникам, в период тайф происходит укоренение арабской традиции на Пиренейском полуострове. Это подтверждается развитием местных центров по изготовлению музыкальных инструментов (таких, как *хайяль*, *уд*, *ребаб*, *канун*, *мунис*, *гитара*, *золами*, *шукра*, *нура*, *бок* и др.), самый известный из которых находился в Севилье.

Шакунди (ум. 1231) и Ибн Рушд (ум. 1198) отмечают, что Севилья славилась как экспортёр музыкальных инструментов, которые очень ценились за пределами Андалусии. Ибн Халдун (1332 – 1406) в *Мукаддима* («Введение») говорит об особом значении музыки в этом городе в период правителей независимых мусульманских княжеств (XI – XII века), – музыки, согласно этому автору, привезённой Зирьябом. Это же мнение относительно Севильи подтверждает в XIII веке и Тифаси.

Согласно ал-Маккари, философ Ибн Рушд (Аверроэс), дискутируя с поэтом Ибн Зухром<sup>331</sup> о превосходстве городов Андалусии, сказал:

---

<sup>331</sup> Абу Бакр ибн Зухр (1113 – 1199) – выдающийся андалусский учёный, врач и поэт.

«Я не знаю, почему, но существует достоверный факт: если учёный умирает в Севилье, то его книги везут на продажу в Кордову; если в Кордове умирает музыкант, – его инструменты везут продавать в Севилью»<sup>332</sup>.

Сохранилась богатая коллекция испано-мусульманских изделий из слоновой кости периода XI – XIV веков в виде различных шкатулок с изображением музыкантов. В этой коллекции выделяется шкатулка из Лейры (Leure) (1004 – 1005), которая найдена во дворце Медина аз-Захра и сейчас находится в Музее Наварры (Памплона) (рис. 19).

На фронтальной её части вырезаны три медальона, в центральном из которых, наиболее маленьком, имеется изображение трёх сидящих музыкантов. В центре – музыкант с андалусским *удом* с короткой шейкой, по обе стороны от него – два музыканта. Один из них – с двойной флейтой или *авлосом* (Р. Фернандес предполагает, что это язычковый инструмент типа гобоя), другой – по мнению М. Кортес, с одноствольной флейтой (*най*) (Р. Фернандес же определяет его как духовой инструмент семейства труб) (рис. 20).

По мнению Р. Фернандеса, шкатулка из Лейры является примером трансформации иконографического мотива, представленного на флаконе ал-Муджира, в результате чего слуги стали изображаться с музыкальными инструментами. Этот тип иконографии встречается и на других андалусских изделиях из слоновой кости, например, на флаконе из музея Виктории и Альберто в Лондоне (рис. 21). Здесь музыкантам (исполнителю на *замре* и *уде*) противопоставлены персонажи с бокалами и бутонами цветов. Согласно описанию Х. Дж. Фармера, изображённый здесь духовой инструмент – это конический гобой *замр*. Уд имеет 4 струны, но 6 колков. Вероятно, две струны были двойными (Farmer 1976, с. 44).

В Соборе Пальма де Майорка сохранилась другая шкатулка XII века, на которой изображены женщины-музыканты с такими инструментами, как *уд*, треугольная арфа, похожая на *чанг*, *канон* и тамбурин *дафф*. На другой шкатулке из Монастыря Santa Maria Huerta находим изображение женщины с треугольной арфой, похожей на ту, что найдены в Месопотамии.

В Соборе Заморы находится ещё одна шкатулка, правда, более позднего происхождения – начала XVI века, на которой изображены исполни-

---

<sup>332</sup> Цит. по: Ribera y Tarrago 1985, с. 121.

тели на лауде<sup>333</sup> (ал-уд) с короткой шейкой и других инструментах (треугольной арфе, адуфе, кануне) (рис. 22).

Также представляет собой богатую коллекцию изображений струнных инструментов испано-мусульманского происхождения мудехарский триптих в Академии Истории в Мадриде, привезённый из Монастыря Педро Сарагосского (XIV век). И последний памятник подобного рода, который мы хотим упомянуть, – это Капелла Палатина в Палермо, где на сводах, выполненных мосарабскими мастерами, изображены более двух дюжин музыкантов с инструментами, относящимися к XIII веку (Farmer 1976, с. 62). Большой частью, – это хордофоны: лауд, гитара, пандора, арфа, псалтерь, а также рабаб.

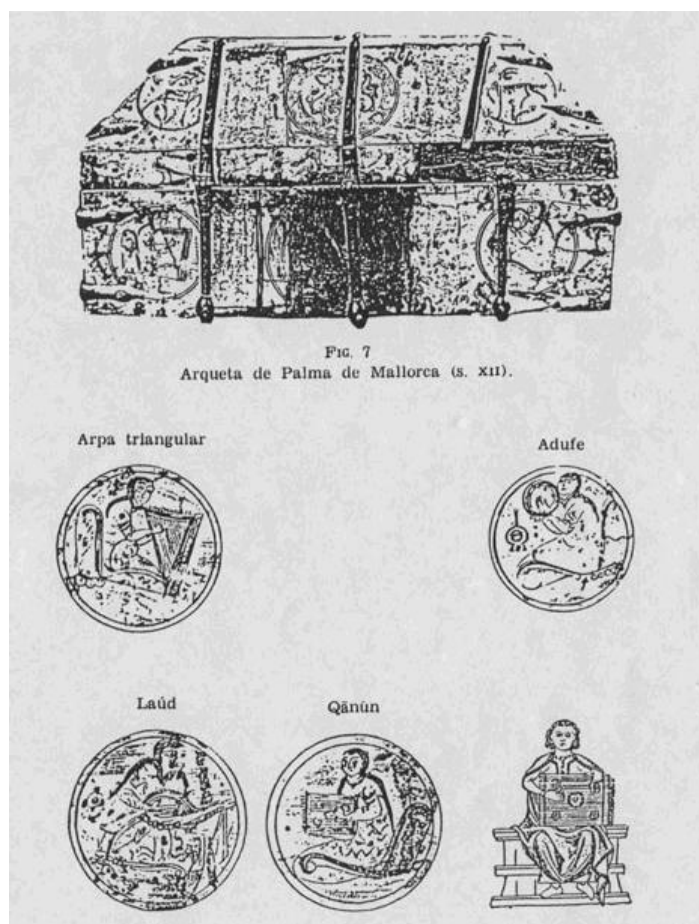


Рис. 22 (Cortes García 1990, с. 325)

<sup>333</sup> Лауд (от ар. ал-уд) – так испанцы называли усвоенный ими и трансформированный восточный уд.

Фармер, описывая изображённый на фреске последний инструмент, отмечает, что он имеет две пары струн, которые крепятся на поперечном фиксаторе, на деке корпуса. Кроме того, Фармер обращает внимание на щипковый 6-ти струнный инструмент с грушевидным резонатором, определяя его как *рубаб*. Вместе с исполнителем на рубабе изображён музыкант с кастаньетами. На другой фреске представлен прямоугольный струнный инструмент типа псалтерия (*нузха*) с шестью парами струн (Farmer 1976, с. 58).

В период Гранадского эмирата (1230 – 1492) андалусская музыка большей частью развивается менестрелями. Именно в это время появляются различные «гибридные» формы музыкальных инструментов, сведения о которых сохранились в испанских источниках, например, в «Книге благой любви» протопресвитера из Иты Х. Руиса (ум. ок. 1350), где он упоминает *атанбор*, *мавританскую* и *латинскую гитары*, *рабе морисков* (мавританский рабель)<sup>334</sup>, *лауд*, *медьо каньо*, *аксабебу*, *альбок*, *аньяфиль*, *атанбаль* и др. (Farmer 1976, с. 106).

Однако андалусская придворная музыкальная традиция продолжает культивироваться в Гранаде. Ибн ал-Хатиб упоминает музыкантов с *флейтами*, *аньяфилями*<sup>335</sup> и *удами* на верхних галереях Альгамбры. Он также описывает хугларов и танцовщиц, которые во время праздника пели и танцевали на улицах города с *гитарами*, *флейтами* и *дульцинами*<sup>336</sup>. Последний андалусский историк отмечает огромную увлечённость народа Гранады музыкой, несмотря на враждебную атмосферу перед лицом наступления христиан (Cortes García 1990, с. 315).

Кодекс Юсуфа (1333 – 1354) сообщает о *гитарах морисков* и *дульсайнах*, звучавших на празднике в честь окончания Рамадана (Cortes García 1996 б, с. 64). Религиозная музыка, которую можно было слышать

---

<sup>334</sup> См.: рис. 24

<sup>335</sup> *Аньяфиль* (*añafil*) (от араб. *ан-нафир*) – духовой инструмент с прямым цилиндрическим стволом восточного происхождения. Под названием *аньяфиль* этот инструмент фигурирует у Альфонса X и Х. Руиса, а также у других европейских средневековых авторов (*Brill's First encyclopaedia of Islam*, т. 9, с. 42).

<sup>336</sup> *Дульцин* (*дульсайн*) – деревянно-духовой инструмент, с двойной тростью, прямым коническим стволом и широким раструбом.

в суфийских обителях – рабатах и завиях, сопровождалась флейтами *шабаба* и *йараа* (Cortes García 1990, с. 315). Суфии наделяли подобные инструменты божественной символикой, связывая их звучание с дыханием Бога.

К этому же периоду (XIII век) относятся трактаты, в которых содержатся ценные сведения об инструментах: *Мут‘ат ал-асмā‘ фй ‘илм ас-самā‘* («Ублажение слуха с помощью науки сама») тунисского учёного ат-Тифаси (ум. 1253), *Рисāла фй 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).

Согласно Тифаси, «среди инструментов, наиболее ценимых народом ал-Андалус, – *уд*, *замр*, *най*, *дафф* и *шиз*. Наряду с ними используется *рута*, по его мнению, напоминавшая восточный *чанг* (арфа), но отличавшаяся от него формой. Кроме того, в Андалусии с большим уважением относятся к *рабабу* в его двух формах: *андалуси* и *шарки*. Однако инструментом наиболее благородным и рафинированным является *бук*, который из-за своего приятного и нежного тембра наилучшим образом подходит для сопровождения танца и пения»<sup>337</sup>.

Как уже отмечалось, *бук*, обозначающий обычно рог, описывается Тифаси как «инструмент типа *замр* (гобой), достаточно большого размера и состоящий из нескольких частей, которые подгоняются одна к другой. Этот инструмент имеет очень красивое звучание, волнующее своей выразительностью» (*Tifashi*, с. 35). И выдающийся историк Ибн Халдун (1332 – 1406) оценивает его как «один из лучших инструментов своего времени» (*Shiloah* 1995, с. 77). Согласно этому автору и, ещё раньше, Ибн Саиду (1208 – 1274), *бук* был инструментом, под аккомпанемент которого в XIII – XIV веках исполняли заджали бедуинов и суфиев.

Шакунди оставил список музыкальных инструментов, использовавшихся в музыкальной практике в Севилье XII века. В него входят:

---

<sup>337</sup> Цит. по: *Tifashi*, с. 35.



уд, китар, тунбур, канун, рабаб, рута, шаббаба, зулами<sup>338</sup>, бук, нафир, гайта, йара, дуфф, бендир, табл, хулляль, сунух и др. (Guettat 1999, с. 106). Список инструментов Шакунди отличается у М. Гетты и Х. Дж. Фармера. У первого их больше: добавлены курадж, мунис, киннира<sup>339</sup>, шукра, нура, хайаль (Guettat 1999, с. 36).

В трактате аш-Шалахи также представлен внушительный список из 33 музыкальных инструментов, среди которых тунбур, киран<sup>340</sup>, уд, ребаб, мизаф, мизмар, китар, табл, шаббаба, куба<sup>341</sup> и др. (Cortes García 1990, с. 307).

Обращает на себя внимание то, что и в трактатах по музыке содержится немало наименований инструментов, атрибуция которых по сей день остается спорной. Таковы термины *рута* (Гетта определяет её как виола, у Тифаси это арфа), *киннира* (у Гетты *канира*, *кунира*, *кинара* – лира, у М. Кортес – арфа, Фармер и Шалахи определяют её как лютню). У Фармера *хулляль* – барабан в виде песочных часов, Гетта определяет

---

<sup>338</sup> О *зулами* Фармер даёт следующую историческую справку. Хотя инструмент типа гобоя был известен арабам с древнего периода, развитие его в качестве классического связано с именем выдающегося исполнителя на духовом инструменте Зунам, который жил в начале IX века и состоял на службе при дворе халифа. Именно этому музыканту приписывают создание и усовершенствование духового инструмента, который после него назовут *най зунами* или просто *зунами*. В дальнейшем на Востоке это название выйдет из употребления, но на Западе (имеется в виду мусульманский Запад) его будут использовать ещё в течение нескольких веков, хотя и в искажённом виде, как *зулами* (Farmer 1939, с. 80). Он станет очень важным духовым (язычковым) инструментом не только в мусульманской Испании (согласно Шакунди), но и в Магрибе (согласно Ибн Халдуну), а в христианской Испании он станет называться *кселами* (Brill's First encyclopaedia of Islam, т. 5, с. 540).

<sup>339</sup> *Киннира* тесно связана с арабо-персидским *танбуром* и византийским *кайтаром*. По утверждению Фармера, этот инструмент в мусульманской Испании известен под названием *тунбур* (у аш-Шакунди) или *киннира* (у ал-Маккари) (Farmer 1976, с. 188).

<sup>340</sup> Фармер упоминает *киран* среди трёх инструментов типа лютни: *киннара*, *уд*, *киран* (Farmer 1976, с. 152). И у Шалахи *артаба*, *киннара*, *барбат* и *мизхар* используются для названия лютен (Farmer 1939, с. 31).

<sup>341</sup> *Куба*, согласно Фармеру, – это барабан в форме песочных часов (Brill's First encyclopaedia of Islam, т. 9, с. 216).

этот инструмент как *хайяль* – разновидность лютни, *ал-курадж* – вероятно, имеется в виду *ал-дурадж* (барабан типа современной *дарбуки*) и др.

Как доказывает весь многообразный исторический материал, в Андалусии предпочтение отдавалось разным инструментам. Менялись правила, вкусы, мода, влияли на музыкальную культуру разные течения Ислама. Однако все многочисленные свидетельства, включая списки музыкальных инструментов, подтверждают, насколько широко распространилась на полуострове восточная музыкальная традиция. Трудно не согласиться с Х. Риберой: «В Испании исполнялись те же песни Востока, с теми же художественными элементами и даже теми же музыкальными инструментами с середины IX века»<sup>342</sup>.

Христианские памятники (особенно рукописи XIII века *Cantigas de Santa Maria* короля Альфонса X Мудрого) свидетельствуют об адаптации и следующим за ней этапе эволюции и трансформации арабских музыкальных инструментов в христианской Испании. Ярким примером является *тунбур*, который превратился в *мавританскую* и *латинскую гитары*<sup>343</sup>.

В этом ряду И. Фернандес де ла Куэста упоминает ещё и такие инструменты, как *мандора*, *балдоса*, *седра*. *Мандору* (варианты её названия: *мандурийа*, *бандурийа*) он описывает как короткую лютню с грушевидным корпусом, с ладами и гнёздами для струн в виде серпа, отмечая далее, что с XIV века этот инструмент начинает называться *мавританской гитарой*, и его изображения представлены в рукописях «Кантигов». *Балдоса*, согласно также его описанию, имеет большой овальный корпус, длинный гриф с уменьшением к планке с гнёздами (одинарными или двойными), с фронтальными или боковыми ладами. Это инструмент, как и *латинская гитара*, впервые документально зафиксирован в «Книге благой любви» Х. Руиса, а его изображение сопровождает кантигу № 120 (рис. 23).

---

<sup>342</sup> Цит. по: Ribera y Tarrago 1985, с. 110.

<sup>343</sup> По утверждению Фармера, *тунбур* (у аш-Шакунди), известный в мусульманской Испании ещё и под названием *кинира* (у ал-Маккари), в «Кантигах» Альфонса Мудрого появляется уже как *мавританская гитара*, а у Х. Руиса – *латинская гитара* (Farmer 1976, с. 188).



Рис. 23 (Кантига № 120)

Что касается *седры*, то это единственный щипковый хордофон, корпус которого имеет широкие выемки, наклонные, прямые «плечи», ровную, горизонтальную «спину», длинный гриф, (что будет в дальнейшем отличительными особенностями виуэлы<sup>344</sup>), от 3 до 5 струн. Как отмечает И. Фернандес де ла Куэста, до XV века невозможно отличить седру от гитары (*Fernandez de la Cuesta 1980, с. 200*).

История развития щипковых хордофонов в Испании интересна тем, что здесь родились не только классическая гитара, виуэла и европейская лютня (причём две последние напрямую связаны с арабским удом)<sup>345</sup>,

<sup>344</sup> Сведения об отличительных особенностях изобретённой испанцами виуэлы (или виолы) находим у Тинкториса. По его мнению, она отличается от лютни тем, что имеет более плоский корпус и изгиб внутрь с обеих сторон (*Тинкторис, с. 273*). О длинном грифе как характерной особенности виуэлы пишет исследователь Д. Гилл (*Gill, с. 456*).

<sup>345</sup> И не только с удом. По мнению Фармера, изображённый в «Кантигах» инструмент (типа ребаба) с овальным, плоским корпусом является предшественником виуэлы де арко (смычковой) у Х. Руиса. Примечательно, что в XIII веке в *Vocabulista de Arabigo* термин *рабаб* был равнозначен *виеле* (*Farmer 1931, с. 106*). Подобного мнения придерживается Я. Вудфилд, отмечая, что при эволюции инструмента в конце XIV – начале XV веков трудно определить различия между ранними образцами ренессансной виуэлы и изображениями средневековой щипковой виелы (*Woodfield, с. 13*).

но также виела, ребек и средневековая виола. В Кантиге № 170 представлено изображение мавританского рабеля (рис. 24), предшественника европейских струнно-смычковых инструментов.



Рис. 24 (Кантига № 170)

Однако, картина того, как происходили процессы трансформации восточного инструментария на европейской почве, до сих пор остаётся до конца не прояснённой. Тем более, как известно, существовало много «гибридных» разновидностей лютен<sup>346</sup>, как, например, лютнеобразный *гиттерн*, который в иконографии XV века почти невозможно было отличить от собственно лютни (*L. Wright*). Примечательно, что на изображении инструментов XIV века из Музея Клуни в Париже *гиттерн* и *лютню* легко отличить (рис. 25).

---

<sup>346</sup> Аналогичными старо-арабскому уду четырёхструнными щипковыми хордофонами в Европе периодов позднего Средневековья и Ренессанса являлись *сигтерн*, испанская *ситола* (по определению Р. Альварес, «гибридный» инструмент, произошедший от лютен, но с заимствованными элементами от *фидулы*), итальянская *сетула* (Тинкторис характеризует её как простонародный инструмент) и *гиттерн* (согласно Тинкторису, он изобретён каталонцами). Последний имеет отношение как к *латинской гитаре* (в «Кантигах» и у Х. Руиса), так и *мавританской гитаре* (*Remnant*, с. 36 – 40).

Весь этот многочисленный испанский инструментарий свидетельствует о том, что, помимо прямого заимствования, вполне естественного, учитывая семисотлетнее развитие арабо-мусульманских традиций на Пиренеях, многие восточные инструменты были трансформированы. Усовершенствование технических возможностей, акустических качеств и дизайна велось постоянно, в результате чего неизбежно возникали их новые разновидности. Это было связано с общей установкой в Испании как европейской культуры «на изменение», а не «на сохранение» традиции, как на Востоке. По мнению Э. Ламбера, «они [испанцы] всегда подражали [восточным] формам очень свободно, переставляли и перемешивали элементы и детали в совершенно ином духе»<sup>347</sup>.

Данные процессы таят в себе ещё много загадок и требуют дальнейших исследований. Бесспорно одно – то, что сведения об инструментах представляют собой наиболее реальный, достоверный материал о музыкальных традициях мусульманской Испании, в то время как многие факты относительно личностей и нововведений в музыкальной культуре не подтверждаются источниками и являются в бóльшей степени легендарными.

---

<sup>347</sup> Цит. по: *Леви-Провансаль, с. 70.*

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Эта музыка рождает в нас чувство национальной гордости; там, где наши предки видели только воспевание радости, удовольствий, мы замечаем то, что отличает нас от других народов, нашу индивидуальность, свойственный нам образ жизни.

*Башир Хадж*<sup>348</sup>

Андалусское наследие в Магрибе было переосмыслено и связано с ностальгической идеей «потерянного рая». Более того, под влиянием суфийского мировоззрения, занявшего ведущие позиции на мусульманском Востоке в XVII – XIX веках, в андалусской музыкальной классике особое значение приобрели сакральные символы. Они порождены широким экологическим, культурным, социальным контекстом и отличаются большой устойчивостью, в то время как музыкально-грамматические закономерности являются лишь их внешней оболочкой, знаком. Традиционализм общества и культуры способствует сохранению и передаче подобной информации, прибегая к помощи обширной трактатной литературы, раскрывающей пласты значений.

В андалусской нубе мистические символы, в которых закодированы психоэмоциональные состояния на пути к божественному экстазу, пре-

---

<sup>348</sup> Цит. по: *Башир Хадж*, с. 78.

красно сочетаются с мотивом ностальгии. Последний пропитывает андалусскую традицию с момента её возникновения, поскольку, как известно, арабская музыка начала культивироваться в ал-Андалус в память о Дамаске, об утраченной родине, когда единственный спасшийся отпрыск династии Омейядов Абд ар-Рахман I предавался горько-сладостным ностальгическим чувствам, слушая пение арабской певицы. В период Кордовского халифата эти песни рабынь-певиц (*кийан*) стали неотъемлемой частью андалусской традиции, поскольку они обостряли чувство «утраченного рая», оторванности от родной почвы и этнических корней, одновременно даруя ощущение единения со всем тем, что песня символизирует.

К XI веку в Андалусии родились новые песни, отличные от тех, что на Востоке. И исполняли их уже по-другому, чередуя соло с ансамблевым пением в ситарах. Но истории суждено было повториться, и, переселившись в Магриб, изгнанные из Испании мусульмане сохраняют своё андалусское песенное наследие (*нубы*) опять в память об утраченной родине, о «потерянном рае» вместе с легендами и мифами о Гранаде.

Существует явное сходство между мувалем и фламенко, с их начальным криком-плачем «йа, йа.....», только диалект и тембр инструментов делают их различными. И если андалусский кантаор в своём пении выражает глубокую жалобу о потерянной любви, то у марокканца – это ностальгический плач по потерянному раю, воспоминания о Гранаде (*Cortés García 1986, с. 378*).

Сконцентрировав в себе эмоциональную энергию страданий десятков поколений, андалусская музыка становится символом национального наследия для многих народов стран Магриба. «Символы представляют собой один из наиболее устойчивых элементов культурного континуума. Являясь важнейшим механизмом памяти культуры, символы переносят тексты из одного пласта культуры в другой. Пронизывающие диахронию культуры константные наборы символов в значительной мере берут на себя функцию механизмов единства: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты» (*Лотман 1987, с. 12*). В случае с андалусской традицией особое значение приобретает её развитие «на новой почве», в условиях диаспорной культуры.

В психологической ситуации диаспоры человек, поющий родную песню, «растворяется» в ней. Поскольку песня – это и есть он сам: он «выпевает» своё «я», отождествляется со своей глубокой природой, таким образом, обретая силу в единении с высшей реальностью (Орлов, с. 190). И сам акт исполнения приобретает характер ритуала, когда певец выступает как протагонист коллективного действия, в котором принимает участие каждый присутствующий, и все его элементы строго канонизированы, включая состав исполнителей, их расположение в пространстве сцены или зала, костюмы, инструментарий и т. д. При этом всё наделяется символическим смыслом.

По этой причине андалусское наследие в Магрибе существует в «очищенной» форме с преобладанием консервативных тенденций в своём развитии, что охраняло каждый отдельный жанр андалусской музыки от внешнего воздействия, мешая любой попытке его обновления. Благодаря подобным охранительным механизмам, арабская музыка андалусской традиции, так называемая *ала*, сохранилась и находит многочисленных почитателей и в наши дни. Как отмечает А. Шоттен, «*ала* не подлежит никаким изменениям или добавлениям. Арабы рассматривают это искусство как откровение коллективного характера, почти божественного или таинственного происхождения» (Шоттен, с. 89).

Реконструируя историю андалусской средневековой музыки, мы затрагиваем проблему генезиса арабской классики. От степени исследования первой зависит адекватность и глубина постижения исторических процессов второй. Сегодня в арабском мире изучение раннего этапа формирования арабской классики часто подменяется исследованием современного состояния андалусско-магрибской традиции, в то время как периоду зарождения западно-арабской школы (IX – XV веков), важнейшему этапу в развитии классического наследия мусульманского Востока в целом, уделяется недостаточное внимание. Однако освещение данных процессов в корне меняет взгляд, как на историю музыкальной классики Арабских стран, так и существенно расширяет представления о музыкальной культуре Европы Средневекового периода.



## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

*Аверинцев:* Аверинцев С. С. Греческая литература и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязь литератур древнего мира. М.: Наука, 1971. С. 206 – 266.

*Агаева:* Агаева С. Музыкальные инструменты средневековья в трактатах Абдугадира Мараги // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Ч.1. М., 1987. С. 189 – 196.

*Аль-Андалус 1992:* Аль-Андалус: встреча трех миров. Курьер ЮНЕСКО, 1992, февраль.

*Аль-Джахиз; Ибн Абд Раббихи:* Аль-Джахиз. Книга о скупых. Перевод, предисл. и коммент. Х. К. Баранова. Ибн Абд Раббихи. Чудесное ожерелье. Пер., предисл. и коммент. Б. Я. Шидфар. М., 1985.

*Алкон:* Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада – континуальное и дискретное. Владивосток, 1999.

*Алпатова:* Алпатова А. С. Музыкальные традиции Южной и Юго-Восточной Азии. (К проблеме диалога традиционных культур в период древности и Средневековья). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1996.

*Альтамира-и-Кревеа:* Альтамира-и-Кревеа Р. История средневековой Испании / Пер. с исп. СПб.: Евразия, 2003.

*Аммар:* Аммар Ф. Х. Ладовые принципы арабской народной музыки. М.: Сов. композитор, 1984.

*Андалусская поэзия:* Андалусская поэзия. М., 1969.

*Апродов:* Апродов В. А. Тысячелетия восточного Магриба. М.: Наука, 1976.

*Арутюнов:* Арутюнов С. А. Народы и культуры. Развитие и взаимодействие. М.: Наука, 1989.

*Аттиас:* Аттиас Ж.-К., Бенбасса Э. Еврейская цивилизация. Энциклопедический словарь / Пер. с франц. М.: Лори, 2000.

*Аязбеков:* Аязбеков С. А. Историко-культурный контекст музыкального искусства народов Ближнего и Среднего Востока (VII – XVI вв.). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1988.

*Багно:* Багно В. Е. Языки пограничных культур // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания. СПб., 2001. С. 5 – 42.

*Бартольд 1992:* Бартольд В. В. Ислам и культура мусульманства. М.: Издательство МГТУ, 1992.

*Бартольд 1921:* Бартольд В. В. Памяти Р. Дози // Известия Российской Академии наук. Т. XV. М., 1921.

*Бахман 1987:* Бахман В. Происхождение, древняя история и миграция лютни // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М., 1987. С. 222 – 224.

*Бахман 1973:* Бахман В. Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки. М., 1973. Вып. 2. С. 349 – 373.

*Бациева 1982:* Бациева С. М. Бедуины и горожане в Мукаддиме // Очерки истории арабской культуры V – XV вв. М.: Наука, 1982. С. 311 – 356.

*Бациева 1968:* Бациева С. М. «Шифа ас-са'ил» – трактат Ибн Хальдуна о суфизме. Ближний и Средний Восток. М., 1968.

*Башир Хадж:* Башир Хадж А. Музыка // Культура современного Алжира. М., 1961.

*Бертельс:* Бертельс Е. Э. Суфизм и суфийская литература. Избранные труды. Т. 3. М., 1965.

*Бродель:* Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм XV – XVIII веков / Пер. с франц. М., 1986.

*Буркхард:* Буркхард Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / Пер. с англ. М.: Алетейа, 1999.

*Бухари:* Бухари М. Музыкальная культура Алжира и проблемы исполнительского искусства. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993.

*Бычков:* Бычков В. В. Зарождение средневековой эстетики числа и ритм // Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981.

*И. Варьяш:* Варьяш И. И. Мусульманская женщина в христианском социуме // Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания / Отв. ред. В. Е. Багно. СПб., 2001. С. 61 – 96.

*Варьяш:* Варьяш О. И. Пиренейские тетради. М., 2006.

*Васильев:* Васильев Л. С. История Востока: В 2 т. М.: Высш. школа, 1994.

*Васильченко:* Васильченко Е. В. Музыкальные культуры мира: Культура звука в традиционных восточных цивилизациях. М.: Изд-во РУДН, 2001.

*Вега:* Вега К. Аргентинское танго // Музыкальные культуры стран Латинской Америки. М., 1983. С. 193 – 218.

*Вызго 1987:* Вызго Т. Миграция музыкальных инструментов средневосточного региона на Запад в эпоху раннего средневековья // Традиции музыкальных культур народов БСВ и современность. М.: Сов. композитор, 1987. С. 59 – 67.

*Веймарн Б. В.* Классическое искусство стран ислама. М.: Издательский дом «Искусство», 2002.

*Вызго 1980:* Вызго Т. С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. М., 1980.

*Галайская 1987:* Галайская Р. Б. Коротко о зарождении и развитии русского музыкального этноинструментоведения // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. ст. Ч. 1. М., 1987. С. 216 – 228.

*Галайская 1974:* Галайская Р. Б. Музыкальные инструменты русского народа в исторических памятниках. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград, 1974.

*Гарсиа:* Гарсиа Э. Г. Поэты мусульманской Испании // Курьер ЮНЕСКО. 1982, № 5. С. 33 – 37.

*Гелескул:* Гелескул А. Андалусский алтарь // Лорка Ф. Г. Цыганское романсеро. М., 1996. С. 5 – 20.

*Герцман:* Герцман Е. В. Древнегреческая органика (По письменным памятникам) // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. Вып. 1. СПб.: ГИИИ, 1998. С. 16 – 35.

*Гетта:* Гетта М. Исследование общих элементов в исламском музыкальном искусстве // Традиции музыкальных культур народов БСВ и современность. М., 1987. С. 27 – 33.

*Гойтейн:* Гойтейн Ш. Д. Евреи и арабы. Их связи на протяжении веков / Пер. с англ. М.: Мосты культуры, 2000.

*Груббер:* Груббер Р. И. Музыкальная культура Испании XV – нач. XVI веков. Т. 2. Ч. I. М., 1953.

*Грюнебаум 1978:* фон Грюнебаум Г. Э. Литература в контексте исламской цивилизации // Арабская средневековая культура и литература / Пер. с нем. М., 1978. С. 31 – 46.

*Грюнебаум 1981:* фон Грюнебаум Г. Э. Основные черты арабомусульманской культуры / Пер. с нем. М.: Наука, 1981.

*Гулыга:* Гулыга А. В. Эстетика истории. М.: Наука, 1974.

*Гуревич 1972:* Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.

*Гуревич 1989:* Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников (Exempla XIII века). М., 1989.

*Гуревич 1981:* Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.

*Даукеева 2000:* Даукеева С. Д. Концепция музыкальной науки Абу Насра Мухаммада ал-Фараби в трактате «Большая книга музыки». Автореферат дис. канд. искусствоведения. М., 2000.

*Даукеева 2002:* Даукеева С. Д. Философия музыки Абу Насра Мухаммеда ал-Фараби в трактате «Большая книга о музыке». Алматы, 2002.

*Дефурно:* Дефурно М. Повседневная жизнь Испании Золотого века / Пер. с франц. М.: Молодая гвардия, 2004.

*Джани-заде:* Джани-заде Т. М. Арабский уд в музыкальной культуре Исламской цивилизации // <http://zhurnal.ape.relarn.ru/articles/2002/184.pdf>

*Джумаев а:* Джумаев А. Б. Вопросы музыкальной эстетики в трудах ученых Среднего Востока IX – XII веков. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1981.

*Джумаев б:* Джумаев А. Б. Некоторые черты музыкально-эстетического отражения макомов в средневековье // Профессиональная музыка

устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981. С. 197 – 205.

*Добиаш-Рождественская*: Добиаш-Рождественская О. А., Люблинская А. Д. Об одной испанской рукописи // Культура Испании: Сб. ст. М.: Изд-во АК СССР, 1940. С. 267 – 296.

*Дулат-Алеев*: Дулат-Алеев В. Р. Текст национальной культуры: Новоевропейская традиция в татарской музыке. Казань, 1999.

*Еврейская поэзия*: Еврейская средневековая поэзия в Испании / Под общ. ред. Х. Ширмана. Свердловск, 1986.

*Еолян 1977*: Еолян И. Р. Очерки арабской музыки. М.: Музыка, 1977.

*Еолян 1990*: Еолян И. Р. Традиционная музыка арабского Востока. М.: Музыка, 1990.

*Журавель*: Журавель Н. В. Каббала и музыкальная культура еврейской диаспоры / Дипломн. работа. М.: МГК, 1991.

*Журавский*: Журавский А. В. Христианство и ислам. Социокультурные проблемы диалога. М.: Наука, 1990.

*Земцовский 1987*: Земцовский И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. ст. Ч. 1. М., 1987. С. 125 – 131.

*Ибн Сина*: Ибн Сина «Книга исцеления». Перевод и вст. статья А. В. Сагадеева // Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967. С. 277 – 284.

*Ибн Хазм*: Ибн Хазм. Ожерелье голубки / Пер. с арабск. М. А. Салье, под ред. И. Ю. Крачковского. М., 1957.

*Игнатенко*: Игнатенко А. А. Зеркало ислама. М.: Русский институт, 2004.

*Имамутдинова 2002*: Имамутдинова З. А. Коран как стилевая парадигма исламской культуры // Искусство и этнос: новые парадигмы. Казань: Изд-во «Дом печати», 2002. С. 81 – 93.

*Имамутдинова 2003*: Имамутдинова З. А. Кораническое Слово и религиозно-культурный ритуал мусульман (Урало-Поволжье). Введение в проблематику // Религиозный опыт народной культуры: Образы. Обычай. Художественная практика: Сб. ст. М., 2003. С. 245 – 280.

*Ислам и проблемы взаимодействий*: Ислам и проблемы межкультурных взаимодействий: Сб. ст. М., 1994.

*Ислам. Энциклопедический словарь*: Ислам. Энциклопедический словарь. М., 1991.

*Испанская эстетика*: Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977.

*Кабирова*: Кабирова С. Современная интерпретация изображения традиционных музыкальных инструментов в росписях буддийских пещер оазисов Восточного Туркестана // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре. К 70-летию А. Вижинтаса: Материалы международной конференции. СПб., 1999. С. 81 – 83.

*Каптерева 1989*: Каптерева Т. П. Искусство Испании. М., 1989.

*Каптерева 1980*: Каптерева Т. П. Искусство стран Магриба: I книга – Древний мир. М.: Искусство, 1980.

*Каптерева 1988*: Каптерева Т. П. Искусство стран Магриба: II книга – Средние века. Новое время. М.: Искусство. 1988.

*Каптерева 2006*: Каптерева Т. П. Сады Испании. М., 2007.

*Каратыгина*: Каратыгина М. И. Особенности развития музыкальных жанров кхайяля, уртын-дуу и блюза и их функция в культурах Южной и Центральной Азии и Северной Америки. Автореферат и рукопись дис. ... канд. искусствоведения. Тбилиси, 1990.

*Кириллина*: Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М., 1996.

*Коляда*: Коляда Е. И. Музыкальные инструменты в Библии. Энциклопедия. М.: Изд. дом «Композитор», 2003.

*Конен*: Конен В. Рождение джаза. М., 1984.

*Конрад*: Конрад Н. Запад и Восток. Статьи. 2-е изд. М.: Наука, 1972.

*Корсунский*: Корсунский А. Р. Готская Испания. М., 1969.

*Крачковский 1937*: Крачковский И. Ю. Арабская культура в Испании. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937.

*Крачковский 1940*: Крачковский И. Ю. Арабская поэзия в Испании // Культура Испании. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 77 – 118.

*Крачковский 1958*: Крачковский И. Ю. Полвека испанской арабистики // Избранные труды. Т. 5. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 300 – 329.

*Кряжева 2007 а:* Кряжева И. А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки. Автореферат дис. ... докт. искусствovedения. М., 2007.

*Кряжева 1995:* Кряжева И. А. «Свое – чужое» в профессиональной музыке Латинской Америки // Музыкальное искусство XX века. М.: МГК. 1995. Вып. 2. С. 38 – 49.

*Кряжева 2007 б:* Кряжева И. А. Фелипе Педрель: композитор, ученый, публицист // Музыковедение (приложение к журналу «Музыка и время»), 2007, № 2. С. 14 – 18.

*Куделин 1974:* Куделин А. Б. Арабо-испанская строфика как «смешанная поэтическая система» (Гипотеза Х. Риберы в свете последних открытий) // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974. С. 379 – 414.

*Куделин 2003:* Куделин А. Б. Арабская литература: Поэтика, стилистика, типология, взаимосвязи. М.: Языки славянской культуры, 2003.

*Куделин 1973:* Куделин А. Б. Классическая арабо-испанская поэзия (конец X – сер. XI вв.). М.: Наука, 1973.

*Куделин 1986:* Куделин А. Б. Средневековая арабская поэтика. М.: Наука, 1986.

*Кудрявцев 1940:* Кудрявцев А. Е. Основные проблемы изучения средневековой Испании // Культура Испании. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 21 – 41.

*Кузнецов 1940 а:* Кузнецов К. А. Арабская музыка // Очерки по истории и теории музыки. Л., 1940. С. 265 – 280.

*Кузнецов 1940 б:* Кузнецов К. А. Древние основы испанской музыкальной культуры // Очерки по истории и теории музыки. Л., 1940. С. 223 – 264.

*Кузнецов 1936:* Кузнецов К. А. Из истории испанской музыки // Сов. Музыка. 1936. № 11. С. 49 – 56.

*Кузнецов 1937:* Кузнецов К. А. Музыкально-исторические портреты. М., 1937.

*Курбанмамадов:* Курбанмамадов А. Эстетическая доктрина суфизма. Душанбе, 1994.

*Курегян и Столярова:* Курегян Т., Столярова Ю. Песни средневековой Европы. М., 2007.

*Кушке:* Кушке И. Г. Фольклор стран Магриба. М.: ВГБИЛ, 1979.

*Ланда 2004*: Ланда Р. Г. Переходный и пограничный характер культуры морисков // Полиэтнические общества: проблемы культурных различий: Сб. ст. М.: ИВ РАН, 2004. С.219 – 233.

*Ланда 1988*: Ланда Р. Г. Страны Магриба: Общество и традиции. М.: Знание, 1988.

*Леви-Провансаль 1967*: Леви-Провансаль Э. Арабская культура в Испании / Пер. с франц. М.: Наука, 1967.

*Ле Гофф 1992*: Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада / Пер. с франц. М., 1992.

*Левшенко 2005*: Левшенко Н. Б. Щипковая виуэла в культуре испанского Возрождения. Дипл. работа. МГК, 2005.

*Ливанова*: Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. М., 1986.

*Лихачев*: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X – XVIII веков. Л., 1973.

*Ларрея Паласин*: Ларрея Паласин А. Зириаб из Кордовы и арабo-андалусская музыка // Традиции музыкальных культур народов БСВ и современность. М., 1987. С. 225 – 231.

*Лорка 1963*: Лорка Ф. Г. Испанские народные песни. М., 1963.

*Лорка 1970*: Лорка Ф. Г. Об искусстве / Пер. с исп. М., 1970.

*Лотман 1996*: Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семисфера – История. М., 1996.

*Лотман 1987*: Лотман Ю. М. Несколько мыслей о типологии культур // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987.

*Малькеева*: Малькеева А. Музыкальный инструментарий народов Среднего Востока в аспекте музыкально-исторических взаимосвязей. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1983.

*Масиньон*: Масиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов. Пер. с франц. Н. Ю. Чалисовой // Арабская средневековая культура и литература. М., 1978.

*Мартынов*: Мартынов И. Испанская музыка. М., 1977.

*Матвеев*: Матвеев В. В. Средневековая Северная Африка: (Развитие феодальных отношений в VII – IX вв.). М.: Наука. Изд. фирма «Восточной литературы», 1993.

*Матякубов*: Матякубов О. Фараби об основах музыки Востока. Ташкент, 1986.



*Матякубова*: Матякубова С. К. Принципы цикличности и циклические формы в восточной монодии. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1990.

*Мацевский 2005*: Мацевский И. В. Инструментоведческая терминология в объективе науки // Проблемы инструментоведческой терминологии. Тезисы и рефераты международной конференции. СПб.: РИИИ, 2005. С. 3 – 6.

*Мацевский 1980*: Мацевский И. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования (к насущным проблемам инструментоведения) // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.

*Мацевский 1987*: Мацевский И. В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. ст. и материалов: В 2 Ч. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1987. С. 6 – 38.

*Мацевский 1982*: Мацевский И. В. Формирования системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. Л., 1982.

*Менендес Пидаль*: Менендес Пидаль Р. Арабская поэзия и поэзия европейская // Избр. соч. М., 1961. С. 466 – 509.

*Мерриам 2001*: Мерриам А. Антропология музыки: Физическое и вербальное поведение // Homo Musicus. Альманах музыкальной психологии. М., 2001. С. 55 – 82.

*Мерриам 1999*: Мерриам А. Антропология музыки: Музыканты // Homo Musicus. Альманах музыкальной психологии. М., 1999. С. 26 – 54.

*Мец*: Мец А. Мусульманский Ренессанс / Пер. с нем. М.: Наука, 1966.

*Михайлов 1986*: Михайлов Дж. К. К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки: Сб. научн. тр. МГК. М., 1986. С. 3 – 20.

*Михайлов, Алпатова 1993*: Михайлов Дж. К., Алпатова А. Музыка Туниса // Тунисская республика. Справочник. М., Наука, 1993. С. 409 – 418.

*Михайлов 1988*: Михайлов Дж. К. Музыкальная культура Индии и ее место в современном мире: опыт системной типологизации // Традиции и современность в индийской музыке: Сб. научн. тр. М., 1988. С. 37 – 48.

*Михайлов 1982*: Михайлов Дж. К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1982.

*Мишулин*: Мишулин А. В. Античная Испания. М.: Изд-во АН СССР, 1952.

*Музыкальная эстетика стран Востока*: Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.

*Мураки*: Мураки М. Музыкально-эстетические воззрения «Братьев чистоты» // Музыка: Сб. ст. гос. инст-та искусствознания. М., 1995. С. 5 – 28.

*Муриан*: Муриан И. Ф. О применении термина «классика» к искусству Востока (на примере искусства Непала и Индонезии) // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразия. СПб., 1997. С. 7 – 27.

*Назарли*: Назарли М. Д. Два мира восточной миниатюры. М., 2006.

*Назаров*: Назаров А. Ф. «Книга песен» ал-Исфахани в аспекте межрегиональных музыкально-транскультуративных процессов. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1984.

*Наумкин, Пиотровский*: Наумкин В. В., Пиотровский М. Б. X – XII вв. в истории народов Ближнего и Среднего Востока – «Эпоха трансформации»? // Мусульманский мир. 950 – 1150. М.: Наука (ГРВЛ), 1981.

*Низамов*: Низамов А. Нубы стран Магриба и черты их общности с шашмакомом // Профес. музыка устной традиции народов БСВ и современность. Ташкент, 1981. С. 45 – 47.

*Орлов*: Орлов Г. Древо музыки. СПб., 2005.

*Ортега-и-Гассет 1994*: Ортега-и-Гассет Х. Бесхребетная Испания // Этюды об Испании / Пер. с исп. Киев: Новый Круг, Пор-Рояль, 1994.

*Ортега-и-Гассет 2000*: Ортега-и-Гассет Х. Концепция Андалусии // Камень и небо / Пер. с исп. М.: Грант, 2000. С. 127 – 133.

*Ортега-и-Гассет 1991*: Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Пер. с исп. М.: Искусство, 1991.

*Оссовский*: Оссовский А. Очерк истории испанской культуры // Избр. статьи и воспоминания. Л., 1961.

*Парижский*: Парижский С. Г. «Золотой век» еврейской литературы в Испании. Арабо-мусульманский период. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 1998.

*Пелла*: Пелла Ш. Вариации на тему адаба. Пер. с франц. // Арабская средневековая культура и литература. М., 1978. С. 60 – 75.

*Пиотровский*: Пиотровский М. Б. О мусульманском искусстве. СПб., 2001.

*Плавскин*: Плавскин З. И. Испанский гуманист XIV столетия // Хуан Руис. «Книга благой любви». Л., 1991. С. 305 – 376.

*Плахов*: Плахов Ю. Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии. На материале инструментальной музыки Средней Азии. Ташкент, 1988.

*Плахова 2000 а*: Плахова А. Ю. Мувашшах: проблемы лада. Автореф. и рукопись дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2000.

*Плахова 2000 б*: Плахова А. Ю. Отечественная музыкальная арабистика: итоги и перспективы // Теоретические концепции XX века: Итоги и перспективы отечественной музыкальной науки. Новосибирск, 2000.

*Пограничные культуры между Востоком и Западом*: Пограничные культуры между Востоком и Западом: Россия и Испания / Отв. ред. В. Е. Багно. СПб., 2001.

*Полиэтнические общества*: Полиэтнические общества: проблемы культурных различий: Сб. ст. М., Институт востоковедения РАН, 2004.

*Послания братьев чистоты*: «Послания братьев чистоты» / Перевод и вст. ст. А. В. Сагадеева // Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967. С. 262 – 276.

*Поэзия трубадуров*: Поэзия трубадуров. Антология галисийской литературы. СПб., 1995.

*Раджабов*: Раджабов А. Из истории развития таджикской музыкальной культуры (V – XII вв.). Душанбе, 1982.

*Реале и Антисери*: Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. I. Античность / Пер. с итал. СПб., 1994.

*Роузенталь*: Роузенталь Ф. Торжество знания. Концепция знания в средневековом исламе / Пер. с англ. С. А. Хомутова. М., 1978.

*Роулэнд*: Роулэнд Б. Искусство Запада и Востока. М., 1972.

*Руис*: Руис Х. Книга благой любви / Пер. с исп. Л.: Наука, 1991.

*Сагадеев 1971*: Сагадеев А. В. Из истории эстетической мысли народов Ближнего и Среднего Востока. Эпоха Средневековья. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1971.

*Сагадеев 1976*: Сагадеев А. В. «Наследие ислама»: история и современность. Предисловие // Уотт У. М. Влияние ислама на средневековую Европу. М., 1976. С. 1 – 16.

*Сагадеев и Раджабов*: Сагадеев А., Раджабов П. Вступительная статья к разделу Ближний и Средний Восток // Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967. С. 245 – 258.

*Сапонов 1982*: Сапонов М. А. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М., 1982.

*Сапонов 1996, 2004*: Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика–XXI, 2004.

*Сапонов 1989*: Сапонов М. А. Устная культура как материал медиевистики // Традиция в истории музыкальной культуры: Античность. Средневековье. Новое время. Л., 1989. С. 58 – 72.

*Сергеева 2003 а*: Сергеева Т. С. Арабские источники по андалусской музыке // Востоковедение: Сб. ст. и докладов. Казань, 2003. С. 65 – 76.

*Сергеева 1999*: Сергеева Т. С. Испано-еврейские музыкально-культурные традиции // Казанский музыковедческий альманах. Казань, 1999. С. 65 – 87.

*Сергеева 1996*: Сергеева Т. С. Испанский театр XV – XVIII веков как явление городской культуры // Город и искусство: субъекты социокультурного диалога. М., 1996. С. 174 – 181.

*Сергеева 2006 а*: Сергеева Т. С. Классическая музыка Арабского Востока в современном музыкальном востоковедении // Россия и современный мир. Материалы II Международной межвузовской научной конференции. М.: ИБП, 2006. С. 304 – 309.

*Сергеева 2008*: Сергеева Т. С. Музыкальные инструменты ал-Андалус (на материале средневековых источников) // Музыковедение (приложение к журналу «Музыка и время»), 2008. № 1. С. 51 – 56.

*Сергеева 2006 б*: Сергеева Т. С. Музыкальные инструменты Андалусии в иконографических памятниках // «Старинная музыка», 2006. № 4. С. 31 – 34.

*Сергеева 2003 б*: Сергеева Т. С. Музыкальная культура Андалусии VIII – XV веков. К проблеме синтеза восточных и европейских традиций. Казань, 2003.

*Сергеева 2006 в*: Сергеева Т. С. Нуба – андалусская музыкальная классика: проблема исторической реконструкции // *Музыковедение* (приложение к журналу «Музыка и время»), 2006. № 4. С. 20 – 27.

*Сергеева 2006 г*: Сергеева Т. С. 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.

*Сергеева 1997*: Сергеева Т. С. Проблема синтеза восточных и европейских музыкальных традиций в культуре средневековой Андалусии. Автореф. и рукопись дис. ... канд. искусствоведения. М., 1997.

*Сергеева 2005*: Сергеева Т. С. Традиция фламенко в современной культуре // *История и традиция в современной культуре*. М.: ИБП, 2005. С. 37 – 45.

*Смирнов*: Смирнов А. В. Логико-смысловые основания арабо-мусульманской культуры. Семиотика и изобразительное искусство. М., 2005.

*Судьбы и образы женщин средневековья*: Судьбы и образы женщин средневековья. *De mulieribus il lustribus*. СПб.: Алетея, 2001.

*Теоретические проблемы внеевропейских культур*: Теоретические проблемы внеевропейских культур. М., 1983.

*Тинкторис*: Тинкторис (1487) *De inventione et usu musicae* («Об изобретении и применении музыки») / Пер с лат. и комм. Р. Поспеловой // *Философия и музыка: диалектика противоположностей?* СПб.; Тирасполь, 1993.

*Типология и взаимосвязи*: Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М.: Наука, 1974

*Торваль*: Торваль И. Мусульманская цивилизация: Энциклопедический словарь. М.: Лори, 2001.

*Традиции музыкальных культур*: Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность. М.: Сов. композитор, 1987.

*Традиционное искусство Востока*. Терминологический словарь. М., 1997.

*Тресиддер*: Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999.

*Трименгэм*: Трименгэм Дж. С. Суфийские ордены в исламе / Пер. с англ. М., 1989.

*Тума*: Тума Х. Х. Введение в арабскую музыку // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 3. М., 1984. С. 284 – 301.

*Уотт*: Уотт У. М. Влияние ислама на средневековую Европу / Пер. с англ. М.: Наука, 1976.

*Уотт и Какиа*: Уотт У. М., Какиа П. Мусульманская Испания. М., 1976.

*Утегалиева*: Утегалиева С. И. Проблемы изучения музыкального инструментария тюркоязычных народов // Традиционная музыка Азии. Алматы, 1996. С. 24 – 30.

*Ал-Фараби*: ал-Фараби «Книга о классификации наук». Перевод и вступ. статья А. В. Сагадеева // Музыкальная эстетика стран Востока, М., 1967. С. 259 – 262.

*Фалья*: де Фалья М. Статьи о музыке и музыкантах. М., 1971.

*Фильштинский*: Фильштинский И. М. История арабской литературы X – XVIII веков. М.: Наука, 1991.

*Фильштинский и Шидфар*: Фильштинский И. М., Шидфар Б. Я. Очерк арабо-мусульманской культуры (VII – XII вв.). М.: Наука, 1971.

*Фролов 1991*: Фролов Д. В. Классический арабский стих. История и теория аруда. М.: Наука, 1991.

*Фролов 1995*: Фролов Д. В. Эстетические мотивы в Коране // Эстетика бытия и эстетика текста в культурах средневекового Востока: Сб. ст. М., 1995. С. 105 – 133.

*Хисматуллин*: Хисматуллин А. А. Суфийская ритуальная практика. СПб., 1996.

*Хорнбостель и Закс*: Хорнбостель Эрих М., Закс К. Систематика музыкальных инструментов / Пер. с нем. И. З. Алендера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. ст. и матер. Ч. I. М.: Сов. композитор, 1987. С. 229 – 260.

*Чекановска*: Чекановска А. Традиции музыкальной культуры Среднего и Ближнего Востока в исследованиях сюитного цикла // Традиции музыкальных культур народов БСВ и современность. М., 1987. С. 87 – 91.

*Чередниченко*: Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры: В 2 ч. М., 1994.

*Чужое*: Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья / Ред. Р. М. Шукуров. М.: Алетейа, 1999.

*Шамилли 2006 а*: Шамилли Г. Б. Истинное и ложное настоящее в «мифе об импровизации» (К проблеме понимания и интерпретации классической музыки ислама) // Искусство Востока. Миф–Восток–XX век: Сб. ст. СПб., 2006. С. 301 – 328.

*Шамилли 2007*: Шамилли Г. Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М.: Композитор, 2007.

*Шамилли 2004*: Шамилли Г. Б. Комментарии к «Трактату о мусики» Мирзы-бея // Искусство Востока. Художественная форма и традиция. СПб., 2004. С. 301 – 337.

*Шамилли 2003*: Шамилли Г. Б. Модель творения как ключ к пониманию макамого искусства // Искусство Востока. Художественная форма и традиция. СПб., 2003. С. 68 – 96.

*Шамилли 2006 б*: Шамилли Г. Б. Мусики-е дастгах или классическая музыка Ирана в аспекте трансмиссии народной и устно-профессиональной музыкальных традиций / Музыковедение (приложение к журналу «Музыка и время»), 2006. № 2. С. 9 – 16.

*Шамилли 2005*: Шамилли Г. Б. Мусики как «слово» и «вещь» // «Музыка и время». 2005. № 11. С. 9 – 15.

*Шахназарова*: Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М.: Сов. композитор, 1983.

*Шидфар 1974*: Шидфар Б. Я. Образная система классической арабской литературы (VII – XII вв.). М., 1974.

*Шидфар 1970*: Шидфар Б. Я. Андалусская литература. М., 1970.

*Шиммель*: Шиммель А. Мир исламского мистицизма / Пер. с англ. Москва: Алетейа, 2000.

*Шимон 1995 а*: Шимон М. В. Пути развития музыкальной культуры Ирака. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1995.

*Шимон 1995 б*: Шимон М. Специфика циклических композиций в арабской музыке // «Музыка»: сб. ст. Гос. инст-та искусствознания. М., 1995. С. 29– 79.

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

*Шпенглер*: Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. М.: Мысль, 1993.

*Р. Шукуров*: Шукуров Р. М. Введение, или Предварительные замечания о чуждости // Чужое: опыты преодоления. Очерки из истории культуры Средиземноморья. М.: Алетейя, 1999. С. 9 – 32.

*Шукуров 1999*: Шукуров Ш. М. Искусство и Тайна. М.: Алетейя, 1999.

*Шукуров 2004*: Шукуров Ш. М. Мироустроительная роль Александра Македонского и семантика александра пространства // Полиэтнические общества: проблемы культурных различий: Сб. ст. М.: ИВ РАН, 2004. С. 193 – 218.

*Эко 2003*: Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб.: Алетейя, 2003.

*Эко 2005*: Эко У. Миграции, терпимость и нестерпимое // Пять эссе на темы этики / Пер. с итал. СПб.: Symposium, 2005. С. 128 – 150.

*Эльснер*: Эльснер Ю. Западно-восточные связи классической алжирской музыки // Традиции музыкальных культур народов БСВ и современность. М.: С. К., 1987. С. 68 – 74.

*Эльшек*: Эльшек О. Стилевые типы народной инструментальной музыки в Словакии // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Т. 1. М., 1987.

*Юнусов 1992*: Юнусов Р. Ю. Макомы и мугамы. (К типологии жанров узбекской и азербайджанской профессиональной монодии). Ташкент, 1992.

*Юнусов 1983*: Юнусов Р. Ю. Черты общности и различий в макомах и мугамах. Опыт сравнительного анализа. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1983.

*Юнусова 2006 б*: Юнусова В. Н. Арабские менестрели // Музыковедение (приложение к журналу «Музыка и время»), 2006. № 5. С. 43 – 48.

*Юнусова 2006 а*: Юнусова В. Н. Вопросы исторической эволюции инструментария в классической музыке Ближнего и Среднего Востока // Музыкальные инструменты в истории культуры: Сборник тезисов и рефератов Международной научной конференции, посвященной 100-летию К. А. Верткова. СПб., 2006. С. 79 – 83.



*Юнусова 1996*: Юнусова В. Н. Ислам и музыкально-культурные традиции Поволжья // Этнографическое обозрение. 1996. № 2. С.19 – 30.

*Юнусова 1997 а*: Юнусова В. Н. Ислам – музыкальная культура и проблемы образования в России. М., 1997.

*Юнусова 2005 а*: Юнусова В. Н. К вопросу об устности и письменности в музыкальных культурах Востока // Культура Дальнего Востока России и стран АТР. Материалы научных конференций. Вып. 12. Владивосток, 2005.

*Юнусова 2005 б*: Юнусова В. Н. Музыкальная культура Азии и Северной Африки (обзор) // История зарубежной музыки XX века. М.: Музыка, 2005.

*Юнусова 1997 б*: Юнусова В. Н. Музыкальная культура Алжира // Алжир. Справочник. М., 1997.

*Юнусова 1995 а*: Юнусова В. Н. Творческий процесс в классической музыке Востока. Автореф. и рукопись дис. ... доктора искусствоведения. М., 1995.

*Юнусова 1995 б*: Юнусова В. Н. Философско-эстетические аспекты суфизма и их отражение в музыке // Философия. Эстетика. Культурология. Сборник МГК. М., 1995. С. 106 – 121.

*Юсфин*: Юсфин А. Логика мелодического мышления в условиях нестабильного текста // Традиции музыкальных культур народов БСВ и современность. М., 1987. С. 96 – 101.

*Ahmed Shafic Abu-Oaf*: Ahmed Shafic Abu-Oaf M.A. Music of the arabs // Arabian Music. 1985, № IV. P. 3 – 5.

*Al-Cafadi Calah al-Din Khali*: Al-Cafadi Calah al-Din Khali Tawshi'al tawshih (Антология мувашшаха). Beirut, 1966.

*Alcalá*: Alcalá P. de. De Arte para ligeramente saber la lengua arábiga y vocabulista aráuigo en lengua castellana. Impreso en Granada en 1505, ed. de Paul de Lagarde: Petri Hispani.

*Al-Faruqi 1981*: Al-Faruqi L. I. An annotation Glossary of Arabic Musical Terms. Westport (Connecticut), 1981.

*Al-Faruqi 1994*: Al-Faruqi L. I. Music: an Islamic perspective. Minna, Niger State. Nigeria, 1994.

*Al-Faruqi 1985-86:* Al-Faruqi L. I. Music, Musicians and Muslim Law // Asian Music. 1985/86. Vol. 17 (1). P. 3 – 36.

*Al-Faruqi 1975:* Al-Faruqi L. I. Muwashshah: a Vocal Form in Islamic Culture // Ethnomusicology. 1975, vol. 19 (I). P. 26 – 37.

*Al-Faruqi 1987:* Al-Faruqi L. I. The Cantillation of the Qur'an // Asian Music. 1987. Vol. 19 (1). P. 2 – 25.

*Al-Faruqi 1980:* Al-Faruqi L. I. The Status of Music in Muslim Nations: Evidence from Arab World // Asian Music. 1980. Vol. 12 (1). P. 56 – 85.

*Al-Faruqi 1985:* Al-Faruqi L. I. The Suite in Islamic History and Culture // World of Music. 1985. Vol. xvii/3. P. 46 – 64.

*Alfonso X el Sabio:* Alfonso X el Sabio. La música de las cantigas de Santa Maria / Facs., vol. 1 – 2. Barcelona, 1943.

*Al-Hilu:* Al-Hilu S. Al-musiqa al-nazhariyya (La musique theorique). Beyrouth, 1972.

*Al-Husayn al-Ha'ik:* Al-Husayn al-Ha'ik M. Kunnāš al-Ha'ik. Granada, 2003.

*Al-Karim:* Al-Karim M.A. Al-Muwashshahat wal-azjal. Le Caire, 1965.

*Al-Mahdi:* Al-Mahdi S. Etude comparative des modes tunisiens. Tunis, 1985.

*Al-Muwashshahat:* Al-Muwashshahat. Beyrouth: Ed. Al-Hayyat, 1965.

*Álvarez Martínez 1995:* Álvarez Martínez R. Los instrumentos musicales de al-Andalus en la iconografía medieval cristiana // Música y Poesía del Sur de al-Andalus. Barcelona, 1995. P. 93 – 120.

*Álvarez Martínez 1987:* Álvarez Martínez R. Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos // Revista de Musicología. Madrid, X-1, 1987. P. 67 – 104.

*Angles:* Angles H. La musica de las cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio. Facsimil, transcripcion y estudio critico, 3 vols. Barcelona, 1943 – 1964.

*Arrebola:* Arrebola A. La espiritualidad en el cante flamenco. Cadiz, 1988.

*Baer:* Baer Y. A History of the Jews in Christian Spain. Philadelphia: Jewish publ. soc. of America, 1971.

*Bahat 1980*: Bahat A. «La poesie hebraique dans les traditions musicales communautaires juives orientales» // Cahiers de civilisation medievale, 23, 1980. P. 297 – 322.

*Bahat 1990*: Bahat A. Jewish-Yemenit diwan // UNESCO collection AUVIDIS - 1990 (аннотация к диску).

*Bahrami 2000*: Bahrami B. Al-Andalus and Memory: The Past and Being Present among Hispano-Moroccan Andalusian from Rabat // Charting Memory: Recalling Medieval Spain. New York: Garland, 2000. P. 111 – 143.

*Bahrami 1995*: Bahrami B. The Persistence of Andalusian Identity in Rabbat, Morocco. Ph. D. Dissertation. Department of Antropology, University Pennsylvania, 1995.

*Benabud*: Benabud M. La cultura andalusí: entre la especificidad y el patrimonio universal // Triángulo de al-Andalus. Catálogo de exposición. Rabat, 2003. P. 32 – 57.

*Blacking*: Blacking J. Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change // Yearbook of the IFMC, 9 (1978). P. 3 – 9.

*Blum 2005*: Blum S. Compelling Reasons to Sing: the Music of Ta‘ziye, TDR // The journal of performance studies. 2005. n. 188.

*Blum 2002*: Blum S. Hearing the Music of the Middle East // The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. VI. The Middle East, ed. Virginia Danielson, Scott Marcus, and Dwight Reynolds. New York: Garland, 2002. P. 3 – 13.

*Bolhman*: Bolhman P. Music, Myth, and History in the Mediterranean Diaspora and the Return to Modernity // Ethnomusicology Online (EOL) vol. 3. <http://research.umbc.edu/eol/3/index.html>

*Bonali*: Bonali, Sid-Ahmed. Petite Introduction a la Musique classique Algerienne. Alger, 1968.

*Bourcier*: Bourcier P. Historia de la danza en Occidente. Barcelona, 1981.

*Brill's First encyclopaedia of Islam*: E.J.Brill's First encyclopaedia of Islam 1913 – 1936. Ed. by M. Th. Houtsma et. al. Leiden etc: Brill, 1987. Vol. 1 – 9.

*Cántigas de Santa María*: Cántigas de Santa María: Codice Rico de El Escorial: Ms. escurialense T.I.1 / Alfonso X El Sabio; introducción, versión castellana y comentarios de José Filgueira Valverde. Madrid: Castalia, 1985.

*Casey*: Casey E. Remembering: A Phenomenological Study. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2000.

*Charting Memory*: Charting Memory: Recalling Medieval Spain / ed. Stacy Beckwith. N.Y.: Garland, 2000.

*Clayer*: Clayer N. 'Tasavuff, Music and Social Change in the Balkans since the Beginning of the Twentieth Century with Special Consideration of Ibania' // Sufism, Music and Society. Hammerlund, A., Olsson, T. and Ozdalga, E. (eds.). Istanbul, 2001. P. 137 – 146.

*Convivencia*: Convivencia: Jews, Muslims, and Christians in Muslim Spain. Eds. Mann V., T. Glick, Dodds J. New York, 1992.

*Corbin*: Corbin H. Ibn Baÿÿa (Avempace) de Saragoza // Al-Andalus. 2002, n. 169 // [www.webislam.com/numeros/2002/169](http://www.webislam.com/numeros/2002/169).

*Cortes García 1999*: Cortes García M. Algunas consideraciones sobre estética musical árabe // Revista Española de Filosofía Medieval. 1999, № 6. P. 131 – 155.

*Cortes García 1995 a*: Cortes M. Edición, tradición y estudio del «Kunnāš» al-Haik. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma. Madrid, 1995.

*Cortes García 1996 a*: Cortes García M. La mujer y la música en la sociedad arabo-musulmana y su proyección en la cristiana medieval // Música oral del Sur. Granada, 1996, № 2. P. 26 – 36.

*Cortes García 2002*: Cortes García M. La música y la poesía en el esplendor omeya. Córdoba, 2002.

*Cortes García 1995 b*: Cortes García M. Nuevos datos para el estudio de la música en al-Andalus en dos autores granadinos: as-Šuštari e Ibn al-Jatib // Música oral del Sur. Granada, 1995. P. 177 – 194.

*Cortes García 1990*: Cortes García M. Organología oriental en al-Andalus // Boletín de la Asociación Española de Orientalistas – Año XXVI. Madrid, 1990. P. 303 – 332.

*Cortes García 1996 b*: Cortes García M. Pasado y presente de la música andalusí. Sevilla, 1996.

*Cortes García 1996 c*: Cortes García M. Perfil de la nawba durante el periodo omeya // El saber en al-Andalus. Univ. de Sevilla, 1996. P. 51 – 64.

*Cortes García 1996 z*: Cortes García M. Sobre la música y sus efectos terapéuticos en la Epistola sobre las melodías de Ibn Baýya // Revista de Musicología. 1996. n. 19 (1 – 2). P. 11 – 23.

*Cortes García 1986*: Cortes García M. Tetuan, paraíso encontrado de la música andalusí // Boletín de la Asociación Española de Orientalistas – Año XXII. Madrid, 1986. P. 373 – 379.

*Cronica*: Cronica de los emires Alhakam I y Abdarrahan II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis] II – 1 / Traducción, notas e índices de Mahmud Ali Makki y Federico Corriente. Zaragoza, 2001.

*Cruz Hernandez*: Cruz Hernandez M. El Islam de al-Andalus: Historia y estructura de su realidad social. Madrid, 1996.

*Danielson*: Danielson V. The Qur'an and the Qasidah: Aspects of the Popularity of the Repertory Sung By Umm Kulthum // Asian Music. 1987. Vol. 19 (1). P. 26 – 45.

*Davila 2006 a*: Davila C. Andalusian Strophic Poetry Between the Spoken and the Written: The Case of the Moroccan Andalusian Music // Proceedings of the Muwshshah: History, Origins and Present Practices. School of Oriental and Asian Studies, University of London, 2006.

*Davila 2006 b*: Davila C. The Andalusian Music in Fez: The Preservation of a Mixed-Oral Tradition. Ph. D. Dissertation. Yale University, 2006.

*Davis 1986*: Davis R. Modern Trends in the Maluf of Tunisia. Ph. D. Dissertation. Princeton Univ., 1986.

*Davis 2005*: Davis R. Ma'lûf: Reflections on the Arab Andalusian Music of Tunisia. Lanham, MD: Scarecrow, 2005.

*Denny*: Denny W. Music and Musicians in Islamic Art // Asian Music. 1985 – 1986. Vol. 17 (1). P. 37 – 68.

*Diccionario de la Música Española*: Diccionario de la Música Española e Hispanoamericano. Madrid: SGAE, 1999 – 2002. 10 vols.

*Diserens*: Diserens C. M. The influence of music on behavior. Princeton, 1926.

*Edwards*: Edwards M. East-West passage. The travel of ideas, arts and inventions between Asia and the Western World. London, 1971.

*El cancionero de Uppsala*: El cancionero de Uppsala / por Jesús Riosalido. Madrid, 1983.

*El-Mallah*: El-Mallah I. Arab Music and Musical Notation. Tutzing, 1997.

*Elsner*: Elsner J. Listening to Arab Music // The World of Music, 1997, 39 (1), P. 111 – 126.

*Enciclopedia de Andalucía*: Enciclopedia de Andalucía. Madrid, 1979.

*Etzion and Weich-Shahak*: Etzion j., Weich-Shahak S. The Spanish and Sephardic Romances // Ethnomusicology. 1988. Vol. 32. № 2. P. 1 – 37.

*Farmer 1967*: Farmer H. G. A history of Arabian music to the 13<sup>th</sup> century. London, Luzac, 1967.

*Farmer 1986 a*: Farmer H. G. Al-Kindi on the “ethos” of rhythm, colour and perfume // Studies in Oriental Music. Frankfurt. 1986. Vol. II. P. 443 – 453.

*Farmer 1938 a*: Farmer H. G. Ancient Arabian Musical Instruments. Glasgow, 1938.

*Farmer 1997 a*: Farmer H. G. An Old Moorish Lute Tutor. Being Four Arabic Texts from Unique Manuscripts in the Biblioteca Nacional, Madrid (No. 334) and The Staatsbibliothek, Berlin (Lbh. 516). Edited with Translation, Commentary, and Appendix // Studies in Oriental Music. Frankfurt am Main, 1997. Vol. 2. P. 545 – 604.

*Farmer 1938 b*: Farmer H. G. Collection of Oriental writers on Music. Glasgow, 1938.

*Farmer 1970*: Farmer H. G. Historical facts for the Arabian Musical Influence. New York, 1970.

*Farmer 1941*: Farmer H. G. Maimonides on listening to music. From the Responsa of Moses ben Maimon (d. 1204). Bearsden, 1941.

*Farmer 1942*: Farmer H. G. Music – the priceless jewel. From the “Kitab al-iqd al-farid of Ibn Abd Rabbihi (d. 940). Bearsden, 1942.

*Farmer 1976*: Farmer H. G. Musikgeschichte in Bildern. Leipzig, 1976.

*Farmer 1931*: Farmer H. G. Studies in Oriental musical instruments. Glasgow, 1931.

*Farmer 1925 a*: Farmer H. G. The Arabian influence on musical theory. London, 1925.

*Farmer 1925 b*: Farmer H. G. The Arabic musical manuscripts in the Bodleian library. London, 1925.

*Farmer 1945*: Farmer H. G. The Minstrels of the Arabian Nights: A Study of Music and Musicians in the Arabic Alf Laila and Laila. Bearsden, 1945.

*Farmer 1997 б*: Farmer H. G. The Minstrels of the Golden Age of Islam // Studies in Oriental Music. Frankfurt am Main, 1997. V. 1. P. 35 – 52.

*Farmer 1986 б*: Farmer H. G. The natures, elements, and modes, by Lisan al-Din Ibn al-Khatib al-Salmāni // Studies in Oriental music. Frankfurt, 1986, vol. II. P. 563 – 568.

*Farmer 1965*: Farmer H. G. The sources of Arabian music. Leiden: Brill, 1965.

*Faruqi I. and L.*: Faruqi I. and L. The Cultural Atlas of Islam. N-Y., 1986.

*Feldman*: Feldman W. Cultural authority and authenticity in the Turkish repertoire // Asia Music. 1990 – 1991. Vol. XXII (1). P. 73 – 111.

*Fernandez de la Cuesta 1983*: Fernandez de la Cuesta I. Historia de la música Española. V. I. Madrid, 1983.

*Fernandez de la Cuesta 1980*: Fernandez de la Cuesta I. Manuscritos y Fuentes musicales en España: Edad media. Madrid, 1980.

*Fernández Manzano 1985 a*: Fernández Manzano R. Algunas notas sobre la estructura musical de la muvaššahas. Univ. de Oviedo, 1985. P. 609 – 629.

*Fernández Manzano 1985 б*: Fernández Manzano R. De las melodías del reino nazari de Granada a las estructuras musicales cristianas: la transformación de las tradiciones musicales hispano-árabes en la península Ibérica. Granada: Dip. Prov., 1985.

*Fernández Manzano 1997*: Fernández Manzano R. Instrumentos musicales en al-Andalus // El saber en al-Andalus. Sevilla, 1997. P. 101 – 136.

*Fernández Manzano 1984*: Fernández Manzano R. Introducción al estudio de los instrumentos musicales de Al-Andalus // Cuadernos de Estudios Medievales, XII – XIII. Univ. de Granada, 1984. P. 47 – 62.

*Fernández Manzano 1982*: Fernández Manzano R. La música de Al-Andalus en su marco interdisciplinar. Aspectos metodológicos // Gazeta de Antropología. 1982. № 1. P. 48 – 56 или [file:///D:/G01\\_06 Reynaldo Fernandez Manzano.html](file:///D:/G01_06_Reynaldo_Fernandez_Manzano.html). P. 1 – 11.

*Fernández Manzano 1980*: Fernández Manzano R. Pinceladas sobre la historia de la música de Al-Andalus en los siglos VIII – XIV // Ritmo, Julio-agosto, 1980. P. 17 – 22.

*Ferreira*: Ferreira M. Andalusian music and the cantigas de Santa Maria // Cobras e Son. Papers from Colloquium on the Text, Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa Maria. Oxford: Legenda, 1995. P. 92 – 101.

*Fish Compton*: Fish Compton L. Andalusian Lirical Poetry and Old Spanish Love Songs: The Muwashshah and Its Khardja. N.Y.: NY University Press, 1976.

*Fletcher*: Fletcher R. Moorish Spain. Berkeley, 1993.

*García Barriuso*: García Barriuso, (Padre) P. La música hispano-musulmana en Marruecos – Inst. De Cervantes de Tanger y Fundación El Monte. Sevilla, 2002.

*García Duran*: García Duran M. Andalusía y su cante. Cadiz, 1988.

*García Gómez 1988*: García Gómez E. El mejor Ben Quzmān en 40 zéjeles. Madrid, 1988.

*García Gómez 1958*: García Gómez E. La poésie lyrique hispano-arabe et l'apparition de la lirique romane // “Arabica”, 1958, n. 5. P. 113 – 144.

*García Gómez 1985 a*: García Gómez E. Necrología de don Julian Ribera // Ribera y Tarrago J. La música árabe y su influencia en la Española. Madrid, 1985. P. 15 – 24.

*García Gómez 1959*: García Gómez E. Poemas arabigo-andaluces, 4 ed. Madrid, 1959.

*García Gómez 1985 b*: García Gómez E. Prologo // Ribera y Tarrago J. La música árabe y su influencia en la Española. Madrid, 1985. P. 5 – 13.

*García Gómez 1972*: García Gómez E. Todo Ben Quzmán. Madrid, 1972.

*García Gómez 1962*: García Gómez E. Una extraordinaria pagina de Tīfāshī y una hipotesis sobre el inventor del zedjel // Études d'orientalisme dédiées à la mémoire de Levi-Provençal. Paris, 1962, vol. II. P. 517 – 529.

*Garulo Munoz T.*: Garulo Munoz T. Diwan de las poetistas de al-Andalus. Madrid, 1986.

*Gill*: Gill D. Vihuelas, violas and the Spanish guitar // Early Music. 1981. № 4.

*Glick*: Glick T.F. Islamic and Christian Spain in the Early Middle Ages. Princeton: Princeton Univ. press, 1979.

*Golemman*: Golemman D. Meditation and Consciousness: An Asian Approach to Mental Health // Transpersonal Psychotherapy. California, 1980.



*Guettat 1995*: Guettat M. El universo musical de al-Andalus // Música y poesía del sur de al-Andalus. Granada-Sevilla: Sierra Nevada, 1995. P. 17 – 29.

*Guettat 1999*: Guettat M. La música andalusí en el Magreb. Sevilla, 1999.

*Guettat 1980*: Guettat M. La musique classique du Magreb. Paris: Sindbad, cop. 1980.

*Hammarlund*: Hammarlund A. Sacral, Secular or Sacred? An Essay on Music and Aesthetic Emancipation // Sufism, Music, and Society in the Middle East, ed. Anders Hammarlund, Tord Olsson and Elisabeth Özdalga. Transactions vol. 10. Istanbul: Curzon Press, 2001. P. 37 – 45.

*Hassan, Romero ...*: Hassan J. M., Romero E., Diaz J. Del cancionero sefardí. Madrid: Ministerio de cultura de España, 1987.

*Ibn Sanā' al-Mulk*: Ibn Sanā' al-Mulk «Dār al-Tirāz fi `amal al-muwashshahāt» / Transl. by Reynolds D. (forthcoming). Рукопись.

*Idelsohn 1967*: Idelsohn A. Z. Jewish liturgy and its development. N. Y.: Schochen books, 1967.

*Idelsohn 1929*: Idelsohn A. Z. Jewish music in its historical development. N. Y.: Henry Holt, 1929.

*Jones 1989*: Jones JaFran L. A Socio-historical Perspective on Tunisian Women as Professional Musicians // Women and Music in Cross Cultural Perspective. Urbana, 1989. P. 69 – 83.

*Jones 1977*: Jones L. The 'Isawiya of Tunisia and Their Music. Ph. D. Dissertation. Univ. of Washington. Seattle, 1977.

*Kartomi*: Kartomi M. J. On Concepts and Classifications of Musical Instruments. Chicago, 1990.

*Katz 1968*: Katz I. J. A Judeo-Spanish Romancero // Ethnomusicology. 1968, XII, № 1. P. 72 – 85.

*Katz 1984*: Katz I. J. Higinio Angles and the Melodic Origins of the «Cantigas de Santa Maria»: a Critical View // Alfonso X of Castile the Learned King. Cambridge, MA, 1984. P. 46 – 75.

*Katz R.*: Katz R. The singing of baqqashot by Aleppo Jews // Acta musicologica. Basel, 1968. Vol. 40. № 4. P. 65 – 85.

*Keller*: Keller M. S. Of Minority Musics, Preservation and Multiculturalism: Some Considerations /[www.muspe.unibo.it/period/ictm/articles/kel](http://www.muspe.unibo.it/period/ictm/articles/kel)

*Koskoff*: Koskoff E., ed. Women and Music in Cross Cultural Perspective. Urbana, 1989.

*Landa Caba, Landa Carlos*: Landa Caba, Landa Carlos P. Andalusia: su comunismo y su cante jondo. Cadiz, 1988.

*Larrea Palacin*: Larrea Palacin A. Nawba al-Isbahan. Instituto General Franco. Tetuan, 1956.

*Lea*: Lea H. C. The Moriscos of Spain: their converción and expulsión. N.Y., 1968.

*Levy*: Levy R. The Social Structure of Islam. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

*Liu and Monroe*: Liu B. M., Monroe J. T. Ten Hispano-Arabic strophic songs in the modern oral tradition // Modern Philology. Vol. 124. Univ. of California press, 1989.

*Lortat-Jacob*: Lortat-Jacob B. Community Music as an Obstacle to Professionalism: A Berber Example // Ethnomusicology, 1981, № 25. P. 80 – 88.

*Maalouf*: Maalouf S. History of Arabic music theory: change and continuity in the tone systems, genres, and scales. Kaslik-Lebanon, 2002.

*Malkiel and Stern*: Malkiel Y., Stern C. The Etymology of Spanish villancico «carol». Certain Literary Implications of this Etymology // Bulletin of Hispanic Studies, 61. 1984. P. 137 – 150.

*Manfredi Cano*: Manfredi Cano D. Geografía del cante jondo. Cadiz, 1988.

*Manuel*: Manuel P. Modal Harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish Syncretic Music // Yearbook for Traditional Music, vol. 21, 1989. P. 70 – 94.

*Marcus and Reynolds*: Marcus S. L., Reynolds D. F. Musical Narrative traditions of Asia // Asian Music. 1994 – 1995. 26 (1). P. 1 – 7.

*Massignone*: Massignone L. Šuštari // E. J. Brill's First encyclopaedia of Islam 1913 – 1936. Ed. by M. Th. Houtsma et. al. Leiden etc: Brill. 1987. Vol. 9. P. 393.

*Menéndez Pidal*: Menéndez Pidal R. Orígenes del español. Madrid, 1926.

*Menocal*: Menocal M. R. The Ornament of the World: How Muslims, Jews, and Christians Created a Culture of Tolerance in Medieval Spain. Boston, New York, London, 2002.

*Merriam*: Merriam A. The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

*Mitjana 1920*: Mitjana R. La musique en Espagne // Encyclopedie de la musique et dictionnaire. V.I. Paris, 1920.

*Mitjana 1906*: Mitjana R. L'orientalisme musical et la musique arabe // Apud. Monde Oriental. Stockholm, 1906. P. 184 – 221.

*Monroe 1970*: Monroe J. T. Islam and Arabs in Spanish scholarship. Sixteenth century to the present. V. 3. Leiden: Brill, 1970.

*Monroe 1988-89*: Monroe J. T. Maimonides on Mozarabic Lyric (A note on the Muwassaha // La Coronica, 17/2, 1988–89. P. 18 – 32.

*Monroe 1986*: Monroe J. T. Poetic Quotation in the Muwassaha and its Implications: Andalusian Strophic Poetry as Song // La Coronica. 1986. Vol. 14/2. P. 230 – 250.

*Monroe 1987*: Monroe J. The Tune or the Words? (Singing Hispano-Arabic Strophic Poetry) // Al-Qantara 8, 1987. P. 265 – 317.

*Moreno*: Moreno M. Historia de la musica andaluza. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, D. L., 1985.

*Mussali*: Mussali B. Una musica para la corte de los califas // Correo de la UNESCO, diciembre, 1977. P. 21 – 24.

*Neubauer*: Neubauer E. Musiker am Hof der frühen 'Abbasiden. Frankfurt am Main, 1965.

*Nizomov*: Nizomov A. The History and Theory of Shashmaqom. Dushanbe, 2006.

*Nycl*: Nycl A. R. Hispano-Arabic Poetry and its Relation with the old Provencial Troubadours. Baltimore, 1946.

*Pacholczyk*: Pacholczyk J. M. The Relationship Between the Nawba of Morocco and the Music of Troubadours and Trouveres // The World of Music. 1984. № 25, P. 5 – 16.

*Peres*: Peres H. Esplendor de al-Andalus. Madrid, 1953.

*Plastino*: Plastino G., ed. Mediterranean Mosaic. New York, 2003.

*Poché*: Poché C. La musique arabo-andalouse. Arles, 1995.

*Poché*: Poché C. Ud // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 26. London, 2001. P. 25 – 31.

*Poulton and Corona Alcalde*: Poulton D., Corona Alcalde A. Vihuela // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 26. London, 2001. P. 605 – 609.

*Proceedings of the Muwashshah*: Proceedings of the Muwashshah: History, Origins and Present Practices. (October, 8 – 11, 2004). School of Oriental and Asian Studies, University of London, 2006.

*Rabinov*: Rabinov P. Symbolic Domination: Cultural Form and Historical Change in Morocco. Chicago Univ. Press, 1985.

*Racy 1991*: Racy A. J. Creativity & Ambience: An Ecstatic Feedback Model from Arab Music // The World of Music. 1991. n 33. P. 7 – 28.

*Racy 2003*: Racy A. J. Making music in the Arab world: the culture and artistry of tarab. Cambridge, N. Y., 2003.

*Ra'is, Abriyul and Hilmi*: 'Abd al-Karim Ra'is, Muhammad Abriyul, Hajj 'Abd al-'Aziz Hilmi. La musique andalouse marocaine: nawbat «griبت l-hsin». Casablanca, 1985.

*Redfield and Singer*: Redfield R., Singer M. The Cultural Role of Cities // Classical Essays in the Culture of Cities. Sennet R. (ed.). New York, 1979. P. 206 – 233.

*Reese 1960*: Reese G. La musica nel Medioevo. Roma, 1960.

*Remnant*: Remnant M. Musical Instruments of the West. New York, 1976.

*Reunion Internacional*: Reunion Internacional de Estudios Sobre las Relaciones entre la Música Andalusá, la Hispanoamericana y el Flamenco. Madrid, 1972.

*Reynolds 2004-05*: Reynolds D. Al-Andalus – Dwight Reynolds. Interview / <http://www.afropop.org/multi/interview>

*Reynolds 2000 a*: Reynolds D. Music // Cambridge History of Arabic Literature; The Literature of Al-Andalus. Cambridge University Press, 2000. P. 229 – 262.

*Reynolds 2000 b*: Reynolds D. Musical Membranes of Medieval Muslim Spain // Charting Memory: Recalling Medieval Spain. N. Y.: Garland, 2000. P. 60 – 82.

*Reynolds 1994–95*: Reynolds D. F. Musical Dimensions of an Arabic Oral Tradition // *Asia Music*. 1994/95. Vol. 26/1. P. 53 – 94.

*Reynolds 2006*: Reynolds D. Musical Aspect of Ibn Sanā' al-Mulk's «Dār al-Tir'az» // *Proceedings of the Muwashshah: History, Origins and Present Practices*. School of Oriental and Asian Studies, University of London, 2006.

*Reynolds 1989*: Reynolds D. Tradition Replacing Tradition in Egyptian Epic Singing: The Creation of a Commercial Image // *Pacific Review of Ethnomusicology*. 1989. Vol. 5. P. 7 – 15.

*Ribera y Tarrago 1912*: Ribera y Tarrago J. Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del señor don Julián Ribera y Tarragó. Madrid, 1912.

*Ribera y Tarrago 1985*: Ribera y Tarrago J. La música árabe y su influencia en la Española. Madrid, 1985.

*Ribera y Tarrago 1925*: Ribera y Tarrago J. La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger. Madrid, 1925.

*Ribera y Tarrago 1922*: Ribera y Tarrago J. La Música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza. Madrid, 1922.

*Ribera y Tarrago 1970*: Ribera J. Music in ancient Arabia and Spain: being la Musica de las Cantigas. New York: Da Capo, 1970.

*Riosalido*: Riosalido J. Contribución al estudio del Cancionero de Uppsala, desde el punto de vista del arabismo. Apuntes para una nueva tesis // *El Cancionero de Uppsala*. Madrid, 1983. P. 27 – 37.

*Rosenthal*: Rosenthal F. The History of Muslim historiography. Leiden, 1968.

*Ruiz*: Ruiz J. Libro de Buen Amor / ed. de A. Blecua. Barcelona, 1983.

*Sacata*: Sacata Hiromi L. Music in the Mind: The concepts of Music and Musicians in Afganistan. Washington, London, 2002.

*Sachs 1969*: Sachs C. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig, 1969.

*Sachs 1940*: Sachs C. The history of musical instruments. N. Y.: Norton, 1940.

*Sachs 1953*: Sachs C. Rhythm and Tempo. A study in music history. N. Y.: Norton, 1953.

*Sage*: Sage J. Cantiga // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 3. London, 2001.

*Šami*: Šami (Shami) Y. Nawbas Ramal al-Maya. Casablanca, 1979.

*Saoud*: Saoud R. The Arab Contribution to Music of the Western World. <http://www.fstc.co.uk>

*Sawa 2002*: Sawa G. Classification of Musical Instruments in the Medieval East // The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. VI. The Middle East, ed. Virginia Danielson, Scott Marcus, and Dwight Reynolds. New York: Garland, 2002. P. 395 – 400.

*Sawa 1989*: Sawa G. Music Performance Practice in the early Abbasid era 132-320ah / 750-932 ad. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1989.

*Sawa 1984*: Sawa G. D. Musical humor in the Kitab al-Agani // Studia Islamica. Toronto, 1984. P. 35 – 50.

*Sawa 1985-86*: Sawa G. The Status and Roles of the Secular Musicians in the Kitab al-Aghani (Book of songs) of Abu al-Faraj al-Isbahani // Asian Music. 1985/86. Vol. 17 (1). P. 69 – 82.

*Sawa 1981*: Sawa G. The survival of Some Aspects of Medieval Arabic Performance Practice // Ethnomusicology. 1981, 25/1. P. 73 – 86.

*Sawa S.*: Sawa S. M. Issues of Gender and Music // The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. VI. The Middle East, ed. Virginia Danielson, Scott Marcus, and Dwight Reynolds. New York: Garland, 2002. P. 293 – 298.

*Schuiler 1978*: Schuiler P. D. Moroccan Andalusian Music // The World of Music. 1978, vol. 20 (1). P. 33 – 46.

*Schuiler 1990-91*: Schuyler P. D. Music and tradition in Yemen // Asian Music. 1990 – 1991. Vol. XXII. № 1. P. 51 – 71.

*Schuiler 2002*: Schuyler P. Music of Morocco Kingdom // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 2001.

*Schuiler 1985-86*: Schuyler P. D. The Rwaïs and the Zawia: professional musicians and the rural religious elite in South Western Morocco // Asian Music. 1985 – 86. Vol. 17 (1). P. 114 – 131.

*Seroussi 2001a*: Seroussi E. From Court and Tarikat to Synagogue: Ottoman Art Music and Hebrew Sacred Songs // Sufism, Music, and Society in the

Middle East, ed. Anders Hammarlund, Tord Olsson and Elisabeth Özdalga. Transactions vol. 10. Istanbul: Curzon Press, 2001. P. 81 – 96.

*Seroussi 2001 b*: Seroussi E. Livorno: A Crossroads in the History of Sephardic Religious Music // The Mediterranean and the Jews, vol. 2: Society, Culture and Economy in Early Modern Times, ed. Elliot Horowitz and Moises Orfali. Ramat-Gan: Bar-Ilan University Press, 2001. P. 131 – 154.

*Seroussi 1986*: Seroussi E. Politic, ethnic identity and music in Israel: the case of the moroccan bakkashat // Asian music. 1986. Vol. 17, 2. P. 34 – 37.

*Shannon 2003 a*: Shannon J. H. Al-Muwashshahat and al-Qudut al-Halabiyya: Two Genres in the Aleppine Wasla // MESA Bulletin. 37/1. University of California press, 2003. P. 82 – 101.

*Shannon 2006*: Shannon J. H. Among the Jasmin Trees: Music, Modernity, and the Aesthetics of Authenticity in Contemporary Syria. – Middletown, CT, 2006.

*Shannon 2003 b*: Shannon J. H. Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music: Reflection on Tarab // Cultural Anthropology. 2003. Vol. 18 (1), P. 72 – 98.

*Shannon 2007 a*: Shannon J. H. Music of al-Andalus // Encyclopaedia of Islam. Leiden: Brill, 2007.

*Shannon 2007 b*: Shannon J. H. Performing al-Andalus, Remembering al-Andalus: Mediterranean Soundings from Mashriq to Maghrib // Journal of American Folklore. 2007. Vol. 120 (477). P. 308 – 344.

*Shannon 2004*: Shannon J. H. The Aesthetics of Spiritual practice and the Creation of Moral and Musical Subjectivities in Aleppo, Syria // Ethnology, vol. 43, no. 4. University of Pittsburg, 2004. P. 381 – 891.

*Shergold*: Shergold N. D. A history of the Spanish stage. Oxford, 1967.

*Shiloah 1987*: Shiloah A. Continuity and change in the Sefardi Jewish musical heritage. Yerushalayim, 1987.

*Shiloah 1995*: Shiloah A. Music in the World of Islam, a Socio-Cultural Study. Detroit, 1995.

*Shiloah 1991*: Shiloah A. Musical Modes and The Medical Demension: The Arabic Sources (c. 900 – c. 1600) // Metaphor: Musical Dimension, ed. J. Kessler. Sydney, 1991. P. 147 – 159.

*Shiloah a*: Shiloah A. On Jewish and Muslim musicians of the Mediterranean / <http://research.umbc.edu/eol/3/shiloah/index.html>

*Shiloah 2001*: Shiloah A. Patterns of Change and Continuity in Liturgical and Ritual Music // Sufism, Music, and Society in the Middle East, ed. Anders Hammarlund, Tord Olsson and Elisabeth Özdalga. Transactions vol. 10. Istanbul: Curzon Press, 2001. P. 27 – 35.

*Shiloah 1981*: Shiloah A. The Arab Concept of Mode // Journal of the American Musicological Society. 1981. Vol. xxxiv (1). P. 19 – 42.

*Shiloah 1993 a*: Shiloah A. The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture. Ashgata Publishing Company, 1993.

*Shiloah 1976 a*: Shiloah A. The dimension of sound // The world of Islam. Faith, people, culture. Londres, 1976. P. 161 – 181.

*Shiloah b*: Shiloah A. The Language of the Heart Encounters between Jewish and Moslem Musician in Morocco and Spain / <http://www.israel.org/mfa/go.asp>

*Shiloah 1993 b*: Shiloah A. The musical passage in Ibn Ezra's book of the Garden // The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture. Ashgata Publishing Company, 1993. P. 211 – 224.

*Shiloah 1980*: Shiloah A. The status of traditional art music in Moslem nations // Asian Music. 1980. Vol. 12 (1). P. 40 – 55.

*Shiloah 1976 b*: Shiloah A. The Symbolism of Music in the Kabbalistic Tradition // The world of music. 1976, vol. 20, № 3. P. 56 – 67.

*Shiloah 1979*: Shiloah A. The theory of Music in Arabic Writings (c. 900 – 1900): descriptive catalogue of manuscripts. Munchen, 1979.

*Shiloah 1993 c*: Shiloah A. The 'Ud and the origin of Music // The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture. Ashgata Publishing Company, 1993. P. 395 – 407.

*Shottin*: Shottin A. Corpus de la musique marocaine. Paris, 1931.

*Spanish music*: Spanish music. Early history and Renaissance // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 24. London, 2002. P. 114 – 116.



*Stern 1962*: Stern S. M. Andalusian Muwashshahs in the Musical Repertory of North Africa // Actas del Primer Congreso de Estudios Arabes e Islamicos. Cordoba, 1962.

*Stern 1974*: Stern S. M. Hispano-Arabic Strophic Poetry. Oxford: Clarendon Press, 1974.

*Stern 1964*: Stern S. M. Les chansons mozarabes: les vers finaux (kharjas) en espagnol dans les muwashshahs arabes et hebreux. Oxford, 1964.

*Studies on the Cantigas*: Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music and Poetry. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987.

*Subira 1958*: Subira J. Historia de la música española y hispanoamericana. Barcelona, 1958.

*Subira 1927*: Subira J. La música en la Casa de Alba: Estudios históricos y biograficos. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927.

*Sufism, Music and Society*: Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East. Istanbul, 2001.

*Terés*: Terés E. «La epistola sobre el canto con música instrumental de ibn Hazm de Cordoba» // al-Andalus. 1971. n 36. P. 203 – 214.

*The Arab Influence*: The Arab Influence on Medieval Europe / ed. D. Agius and R. Hitchcock. Reading, 1993.

*The Commonwealth of Music*: The Commonwealth of Music: Essays in Honour of Curt Sachs / ed. G. Reese and R. Brandel. N.Y., 1985.

*The Garland Encyclopedia*: The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. VI, The Middle East, ed. Virginia Danielson, Scott Marcus, and Dwight Reynolds. New York: Garland, 2002.

*The legacy of Islam*: The legacy of Islam 2-nd ed. by J. Schacht & C. E. Bostworth. Oxford, 1974.

*Tifashi*: Ahmad Tīfāšī on Andalusian Music // Modern Philology. Vol. 124. – Trans. by J. Monroe. Univ. of California press, 1989. P. 35 – 44.

*Torralba*: Torralba A. Las flautas en la Edad Media // [www.cincosiglos](http://www.cincosiglos)

*Torres*: Torres J. Los instrumentos de música en las miniatures de las Cantigas de Santa Maria // Bellas Artes. 1975. n. 48. P. 25 – 29.

*Trend 1926*: Trend J. B. The Music of Spanish History to 1600. London, 1926.

*Trend 1929*: Trend J. B. The Performance of Music in Spain // Proceedings of the Musical Association. Session 55, 1928–1929. London, 1929.

*Touma 1995*: Touma Habib H. La música andalusí en el Norte de Africa // Música y poesía del sur de al-Andalus. Granada-Sevilla: Sierra Nevada, 1995. P. 35 – 49.

*Touma 1977*: Touma H. H. La musique arabe. Paris, 1977.

*Touma 2003*: Touma H. H. The music of the Arabs. Portland, Cambridge, 2003.

*Werner*: Werner E. Jewish music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 9. London, 1980. P. 614 – 644.

*L. Wright*: Wright L. Gittern // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 9. London, 2001. P. 907 – 909.

*Wright and Poche*: Wright O., Poche C. Arab music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V. I. London, 2002. P. 797 – 832.

*Wright 1992*: Wright O. Music in Muslim Spain // The Legacy of Muslim Spain. Ed. Salma Khadra Jayyusi. Leiden: Brill, 1992. P. 555 – 579.

*Wright 2001*: Wright O. Qayna // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 20. London, 2001. P. 649 – 650.

*Woodfield*: Woodfield J. The Early History of Viol. Cambridge, 1984.

*Wulstan*: Wulstan D. Boys, Women and Drunkards: Hispano-Mauresque Influences on European Song? // The Arab Influence on Medieval Europe / ed. D. Agius and R. Hitchcock. Reading, 1993. P. 136 – 167.

*Zafrani 1994*: Zafrani J. Los judios del Occidente musulman Al-Andalus y El-Maghreb. Madrid, 1994.

*Zafrani 1998*: Zafrani H. Traditions poetiques et musicales juives en Occident musulman. Paris, 1998.

*Zayas 1998*: de Zayas R. La jarcha y su melodía // Lirica popular. Lirica tradicional (Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gomez). Univ. de Sevilla: Fundación Machado, 1998. P. 55 – 72.

*Zayas 1995*: de Zayas R. La música en el Vocabulista granadino de Fray Pedro de Alcala. 1492 – 1505. Sevilla, 1995.

*Zwartjes*: Zwartjes O. Love Songs from al-Andalus: History, Structure, and Meaning of the Kharja. Leiden: Brill, 1997.

## СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ТРАКТАТОВ

**Ал-Кинди** (ум. 862). *Китаб ал-Адвар* («Книга циклов»), *Рисāла фй̄-л-лухун ва-н-нагам* («Трактат о мелодиях и тонах»), *Рисāла фй̄ аджзā' кабарййа фй̄-л-мусй̄кā* («Трактат кратких сведений по мусики»), *Китāб ал-мусаввитāt ал-Ватарийа мин дат ал-Ватар ал-Вāхид илā дāt ал-'ашарат ал-автār* («Книга о струнных инструментах, имеющих от одной до десяти струн»).

**Ибн Аби ад-Дунйа** (ум. 894). *Замм ал-малāхй̄* («Осуждение музыкальных инструментов»).

**Аслам ибн Абд ал-Азиз** (IX век). *Китāб Маруф фй̄ Агāни Зирйāб* («Книга песен Зирьяба»).

**Муффадал ибн Салāма** (ум. 905). *Китāб ал-малāхй̄* («Книга о музыкальных инструментах»).

**Ибн Хуррадāдбих** (ум. 911). *Китāб ал-лаху ва-л-малāхй̄* («Книга о развлечении и музыкальных инструментах»).

**Ат-Табари** (839 – 923). *Та'рих ар-русӯль ва-л-мулук* («История пророков и царей»).

**Ихван ас-Сафа** («Братья чистоты») (X век). *Рисāла фй̄-л-мусй̄кā* («Послание о мусики»).

**Абу-л-Фарадж ал-Исфахани** (897 – 967). *Китāб ал-Агāнй̄* («Книга песен»).

**Ал-Фараби** (ум. 950). *Китāб ал-Мусй̄кй̄ ал-Кабй̄р* («Большая книга о мусики»).

**Ал-Хамара** из Сарагосы (X век). *Kitāb fī-l-musīkā* («Книга о музыке»).

**Ибн ‘Абд ар-Раббиhi** (860 – 940). *Kitāb ал-йākута ат-тāнийя* («Книга второго рубина»), включённая в трактат *‘Икд ал-фарīд* («Уникальное ожерелье»).

**Ал-Хасан ибн Али ал-Катиб** (кон. X – нач. XI веков). *Kitāb камāl адаб ал-гинā* («Книга совершенных правил музыкального искусства»).

**Ибн Сина** (980 – 1037). *Kitāb аш-Шифа* («Книга исцеления»).

**Ибн Хазм** (994 – 1063). *Таук ал-хамāма* («Ожерелье голубки») и *Рисāла фī-ал-гинā* ‘*ал-мулхī мубāх хувва ам махзур* («Послание о том, является ли законным или запрещённым пение [с инструментальной музыкой]»).

**Ибн Хайян** (987 – 1076). *Ал-Муктабис* («Поучительная книга»).

**Ал-Маджрити** (XI век). *Рисāла фī-л-мусīкā* («Послание о музыке»).

**Яхья ибн ал-Худи ал-Мурси** (XII век). *Kitāb ал-Агāнī ал-Анда-лусийя* («Книга песен Андалусии»).

**Ибн Эзра** (1055 – 1135). *Китаб ал-мухадара ва-л-музакара* («Книга бесед и воспоминаний») и *Макалат ал-хадика фī ма‘ани ал-маджаз ва-л-хакика* («Книга сада, о метафоре и истине»).

**М. Маймонид** (1135 – 1204). *Responsa* («Ответ»); *Китаб ас-Сирадж* («Комментарии к Мишне»).

**Ибн Баджжа** (Авемпас, ум. 1139). *Рисāла фи-л-алхан* («Послание о мелодиях»).

**Ибн Бассам** (ум. 1147). *Аз-Захйра фī махāсин ахл ал-джазйра* («Поэтическая антология арабской Испании»).

**Ал-Ишбили** (XIII век). *Kitāb ас-самā* ‘*ва ахкāmуху* («Книга о правилах слушания»).

**Аш-Шакунди** (ум. 1231). *Рисāла фī фадл ал-Андалус* («Послание во славу Андалусии»).

**Ибн Саид ал-Андалуси** (1208 – 1274). *Ал-Муктатаф мин Азāхир ал-тураф* («Собрание редкостных цветов»).

**Анонимный** трактат *Kitāb ал-иктифā* ‘ («Книга о достаточном»).

**Аш-Ширвани** (XIII век). *Хадйкат ал-афрāх фī изахат ал-атрāх* («Сад радостей для устранения печалей»).

**Ибн Сана ал-Мулк** (ок. 1155 – 1212). *Дār ат-Тирāз фи ‘амаль ал-мувашишахат* («Парчовый дом о создании мувашшахов»).

**Ахмад ат-Тифаси** (ум. 1253). *Фасл ал-джитāб фī мадāрик ал-джавāсс ал-джамс ли- ‘улī ал-албāб* («Безошибочный метод для сведущего в постижении с помощью пяти чувств»); 41 том *Мут‘ат ас-асмā‘ фī ‘илм ас-самā‘* («Ублажение слуха с помощью науки слушания музыки»).

**Аш-Шалахи** (ум. 1301). *Китāб ал-имтā‘ ва-л-интифā‘ фī мас‘алат самā‘ ас-самā‘* («Книга об удовольствии и пользе от слушания музыки»).

**Ал-Адфуаи** (ум. 1347). *Ал-Имтā‘ би ахкām ас-самā‘* («Польза [знания] законов слушания музыки»).

**Ибн ал-Хатиб** (ум. 1375). *Китаб Раудат ат-тариф ли-л-хубб ас-сариф* («Сад познания божественной любви»); касыда *Фи-л-табā‘и ва-л-тубу‘ ва-л-усул* («О природе, элементах и ладах») и *Урджуза фī-л-тибб* («Поэма по медицине»).

**Ал-Ибшихи** (1388 – 1446). *Китаб ал-Мустатраф фи кулли фанн мустазраф* («Занимательное в каждой разновидности изящного»).

**Ибн Халдун** (1332 – 1406). *Мукаддима* («Введение»).

**Ал-Маккари** (1590 – 1632). *Нафх ат-тйб мин гусн ал-Андалус ар-ратиб* («Аромат нежной андалусийской ветви»).

**Анонимный** трактат нач. XVI века *Ма‘рифат ан-нагамāt ат-тамāн* («Знание о восьми тонах»).

**Абд ар-Рахман ал-Фаси** (1631 – 1685). *Китāб ал-джуму‘ фī ‘илм ал-мусйкā ва-л-тубу‘* («Книга по музыкальной теории и ладам»).

**Ан-Набулуси** (ум. 1731). *Идах ад-далалат фи сама‘ ал-алат* («Прояснение доказательств относительно слушания музыкальных инструментов»).

**Ал-Алами** (ум. 1721). *Ал-’Анйс ал-Мутриб* («Задумчивый певец»).

**Ал-Бусами** (1721 – 1778). *Икат аш-шуму‘ ли-лаззат ал-масму‘ би-нагамат ат-тубу* («Зажжённые свечи перед удовольствием от слушания мелодий в ладах»).

**Ал-Хайк** (XVIII век). *Куннāш* (Песенник) или *Маджму‘ат наубāt* (Собрание нуб).

## СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ И ГЕОГРАФИЧЕСКИХ НАЗВАНИЙ

*Адаб* ( араб. «этика») – стиль мышления, поведения и особая манера понимания, основанная на религиозном благочестии и светском воспитании.

*Ал-Андалус* – так арабы называли свои владения на Пиренейском полуострове; происхождение этого названия связывают со словом Вандалисия, которым вандалы называли Бетику, т.е. Южную Испанию, когда они пересекли Пиренейский полуостров, перед тем, как захватить Северную Африку.

*Ала* (букв. с араб. «любая польза в работе») – в Фесе и Тетуане (Марокко) этот термин применяется исключительно к андалусской классической вокально-инструментальной музыке (нубам).

*Али* – исполнитель *ала*, т. е. профессионал.

*Алхамí(я)* (букв. «язык варваров, иностранцев») – романский язык Андалусии, производный от латино-иберийского наречия.

*Везир* – министр при дворе халифа или эмира.

*Гарнати* (букв. «гранадский») – стиль исполнения андалусской музыки, характерный для основных центров Марокко (Феса и Тетуана); является продолжением традиций Гранады и Валенсии.

*Заджаль* (букв. «мелодия, песня») – форма арабской строфической песенной поэзии на разговорном диалекте. Заджаль возник в Андалусии в XI веке и связан с творчеством Ибн Бадджи. Расцвет этого жанра произошёл в XII веке в поэзии Ибн Кузмана; сохранился на мусульманском Востоке до наших дней.

*Замбра* (от араб. *самар* или *мус̄амара* – «ночной разговор») – музыкальный вечер с танцами.

*Зикр* (букв. «поминание», имеется в виду имён Аллаха) – сложные синтетические формы молитвенного ритуала суфиев, где сочетаются мелодическая речитация, инструментальная и вокальная музыка и танец; в них используется принцип нарастающего ритмического и динамического нагнетания, а кроме того различные формы ансамблевого пения.

*Иснад* – принцип, согласно которому указывалось имя того, кто передал информацию от одного поколения другому. Первоначально он был введён в науки, связанные с религией, затем использовался в жизнеописании Пророка и в истории исламских завоеваний и, наконец, утвердился во всех других исторических жанрах.

*Ишбиллия* (араб.) – Севилья, крупнейший центр Андалусии.

*Кайна* (араб., перс. – «певица») – придворная рабыня-певица.

*Кантига* – слова *cantiga, cantica, cantar* широко использовались на Иберийском полуострове вплоть до 1450 года для обозначения песни, в противоположность *decire*, которое применялось к стихотворению.

*Лайали* – (от араб. *лайла* – «ночь») – ночные музыкальные вечера с танцами.

*Магриб* (букв. «запад») – мусульманский Запад; первоначально к Магрибу относилась Южная Испания и вся Берберия; позже это название закрепилось лишь за западной частью Северной Африки, включая территории современных государств Марокко, Алжира, Ливии, Туниса.

*Маджлис* (от араб. *джаласа* – «сидеть»); *маджлис ал-тараб* (букв. «весёлое собрание») – литературно-музыкальные кружки-собрания, которые складывались при дворе и при домах знатных и богатых меценатов, любителей науки, словесности и музыки.

*Малуф* (букв. «знакомый, традиционный, известный») – этим термином в Тунисе и Ливии обозначаются классические циклы андалусского происхождения; а также тунисский стиль нубы, продолжающий традиции средневековой Севильи.

*Маула* (араб., мн. ч. *мауали*) – класс свободных людей-клиентов. Статус клиента давался мусульманам неарабского происхождения (в том числе многим музыкантам) знатными родами с целью интегрировать их в высшее общество.

*Маирик* (букв. «восток») – восточная часть мусульманского мира.

*Мельхун* (букв. «неправильная речь») – так в Северной Африке обозначается популярная поэзия на разговорном языке, которая, как правило, сочинялась для того, чтобы её петь.

*Мизан* – ритм, размер; ритмическая фаза.

*Мозарабы* («арабизированные») – христиане, жившие на территории мусульманской Испании, завоёванной арабо-берберами.

*Мориски* (от «мориско» – уменьшит. от исп. *moro* – мавр, т. е. «маленький мавр») – мусульмане, оставшиеся в Испании после падения Гранады. До начала XVI века их называли мудехары, а с 1502 года стали именовать морисками.

*Муwallады* (*неомусульмане*) – местное христианское население Пиренейского полуострова, принявшее ислам.

*Муwallь* (*мауwallь*) – жанр средневековой лирико-философской поэмы, возник в VII – XIII веках в Саудовской Аравии, окончательно сформировался в Багдаде в IX – X веках; сольный вокальный жанр, с насыщенной орнаментикой, чаще всего любовно-элегического содержания.

*Муwallишах* (букв. «опоясанный») – жанр средневековой арабской вокальной поэмы, возникшей в Андалусии в X веке; форма строфической песенной поэзии на классическом арабском языке; впоследствии вошёл в композицию нубы как самостоятельный раздел.

*Мудехары* (от араб. «мудаджан» – имеющий разрешение остаться) – мусульмане, оставшиеся жить в Испании на отвоёванных христианами землях после падения Гранады в 1492 году; с XVI века они получили название «морисков».

*Мудехар* – стилистическое направление, основа арабо-испанского, андалусского художественного творчества; наиболее ярко проявился в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве Испании.

*Муканнатун* – это класс женоподобных певцов-кастратов, как правило, обучавшихся у женщин-певиц.

*Муnшид* – исполнители *иншада*; муnшиды являются певцами-солистами и славятся неожиданными взлётами голоса и арабесками, вносящими разнообразие в ансамблевое пение.

*Муtриб* – музыкант-певец.

*Надим* – сотрапезник или застольный компаньон правителя.

*Нашид* – чтение стихов нараспев; песня; классическая декламация; стихотворная форма из четырёх стихов: ААВА (три строки с одинаковой рифмой и одна строка белого стиха без рифмы).



*Нуба (науба)* (букв. «быть на очереди») – первоначально – упорядоченные представления различного рода, в т. ч. и музыкальные; в дальнейшем – многочастная циклическая композиция в виде неизменной последовательности музыкальных пьес, связанных с дворцовым церемониалом; одна из масштабных вокально-инструментальных форм средневековой арабской, точнее андалусской музыки, основанная на законах становления лада; сам лад – (аналог макама в Магрибе и Андалусии), на основе которого развёртывается определённая музыкальная форма.

*Равийа* (от араб. *рави*) – женщина-рецитатор древней арабской поэзии.

*Сама* (букв. «слушание») – андалусская вокальная музыка чисто религиозного назначения, исключая участие музыкальных инструментов; религиозно-эстетический обряд суфиев, включающий художественное чтение и эмоционально-психологическое истолкование хадисов Корана, пение, слушание музыки, музыкальное исполнение и танец.

*Сутара* (от араб. «занавес») – в ранний период Аббасидов этим термином стали обозначать место, где за занавесом находились женщины-музыканты, невидимые для гостей-слушателей. В дальнейшем этот термин стали применять и к самому придворному ансамблю, состоявшему из инструменталистов и вокалистов, независимо от того, находились они за занавесом или нет.

*Таб (таба)* (букв. «характер», «природа») – лад (аналог макама в странах Магриба); мистическая концепция ладов, лежащая в основе андалусской классики.

*Тайф* – маленькое независимое мусульманское государство (в русскоязычной литературе часто переводится как княжество).

*Харджа* (букв. «окончание») – куплет на романском языке. Их сохранилось несколько десятков, и они, по мнению учёных, являются «осколками» романских эпических поэм. На основе *харджи* сочинялся *мувашиах*, жанр андалусской строфической поэзии.

*Шугль* (букв. «занятие», «работа») – песня с многочисленными распевками-вокализами.

## КРАТКИЙ БИОГРАФИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

*Аббасиды* – арабская династия из влиятельного рода потомков дяди пророка Аббаса, правила арабским халифатом с 750 по 1258 год.

*Абд ар-Рахман I* (по прозвищу Пришелец) (годы правления: 755 – 788) – первый эмир мусульманской Испании, внук последнего халифа династии Омейядов в Дамаске.

*Абу ас-Сальт* (1068 – 1134) – выдающийся музыкант, сочинитель песен, автор трактата *Рисала фи л-мустика* («Послание о мустике»), который сохранился в анонимном еврейском переводе.

*Ал-Газал* – настоящее имя: *Йахья ибн ал-Хакам ал-Бекри* (770 – 864) – кордовский поэт, дипломат, автор сатир на Зирьяба.

*Ал-Газали, Абу Хамид* (ум. 1111) – теолог, выдающийся суфийский философ, пытавшийся примирить мистицизм и мусульманский закон.

*Ал-Джахиз, Абу 'Усмāн* (776 – 869) – известный багдадский мыслитель и писатель.

*Ал-Исфакхани, Абу-л-Фарадж Али ибн ал-Хусайн ал-Катиб* (897 – 967) – арабский писатель, учёный, музыкант, составитель фундаментальной (24-х томной) антологии арабской и арабоязычной поэзии VII – X веков *Китāб ал-агāни* («Книга песен»).

*Ал-Кинди, Абу Юсуф Якуб ибн Исхак* (796 или 801 – 874) – арабский философ и музыкальный теоретик; автор трактатов по музыке, пять из которых сохранились до наших дней. На его мировоззрение повлияли как идеи Аристотеля, так и традиции неоплатоников и пифагорейцев.

*Ал-Майла, Азза* (ум. 705) – выдающаяся певица, одна из основательниц классической школы пения Хиджаза.

*Ал-Маккари, Шихаб ад-Дин* (1577 – 1632) – историк, писатель и биограф, автор обширного труда *Нафх ат-тйб* («Аромат нежной андалусийской ветви»).

*Ал-Мансор – Ибн Абу Амир* (ум. 1002) по прозвищу ал-Мансор (от араб. «ал-мансур-биллях» – букв. «победитель божьей милостью») – крупнейший политик Кордовского халифата, первый министр (*хаджиб*) при Хишаме II, от имени которого, по причине его малолетства, правил самостоятельно.

*Ал-Маусили, Ибрагим* (ум. 804) – выдающийся музыкант при дворе Харуна ар-Рашида, поверенный и приближённый халифа.

*Ал-Маусили, Исхак* (767 – 850) – крупнейший музыкант при дворе Аббасидов, внёсший неоценимый вклад в теорию и практику музыкального искусства; основатель так называемой Багдадской школы.

*Ал-Му‘тадид* (1012 – 1069) – эмир Севильи, поэт и меценат, отец знаменитого ал-Му‘тамида.

*Ал-Му‘тамид* (1040 – 1095) – правитель Севильи, поэт и меценат, прекрасный музыкант (певец и исполнитель на уде).

*Ал-Фараби, Абу Наср* (ок. 878 – ок. 950) – выдающийся учёный, представитель арабского перипатетизма, автор монументального труда *Китаб ал-мусика ал-кабир* («Большая книга о мусики»).

*Ал-Хайк* – настоящее имя: *Мухаммад ибн ал-Хусайн ал-Хайк ал-Титвани ал-Андалуси* – марокканский музыкант XVIII века, автор сборника (*Куннйш*), названного его именем; сборник представляет собой компиляцию песенных текстов из различных нуб, а Введение к нему является трактатом по музыке.

*Альморавиды* – династия берберов-сахарцев, ригористов и поборников веры, живших в укрепленных монастырях – *рибатах*, что и обусловило их название *ал-мурабитун* («жители рибата»), изменённое испанцами в альморавидов. В течение 7 лет (1055 – 1061) они вели сражения за объединение Магриба, включив в сферу своего влияния и мусульманскую Испанию. Годы правления в Андалусии: 1056 – 1147.

*Альмохады* – династия правителей Центрального Магриба и Андалусии, основанная реформистом Ибн Тумартом (ум. 1130), объявившим себя махди и считавшим, что берберы – «это те, кто исповедует единство Бога» (араб. – *ал-муваххидун*) – отсюда Альмохады. Годы правления: 1130 – 1269.

*Альфонс X Мудрый* (1221 – 1284) – король Кастилии. Покровитель искусств и наук. Обладал обширными познаниями, был автором нескольких трактатов. Выступил инициатором создания знаменитого сборника духовных песен *Cantigas de Santa Maria* («Песни во славу девы Марии»).

*Ариб* – известная певица и равийа, ученица Исхака ал-Маусили.

*Ар-Рамади* («Пепельный») (ум. 1022) – придворный поэт ал-Мансора. Его поэзия – типичное проявление смешанной мусульманской и христианской культуры.

*Ат-Тифаси, Ахмад* (1184 – 1253) – тунисский энциклопедист, философ, писатель, музыкальный теоретик.

*Аш-Шакунди* (ум. 1231) – кордовский историк и поэт.

*Аш-Шалахи, Мухаммад ибн Ибрагим* (XIV век) – автор трактата *Китāб ал-имтā‘ ва’л-имтифā‘ фī мас’алат самā‘ ас-самā‘* («Книга об удовольствии и пользе от слушания музыки»).

*Аш-Шуштари, Абу-л-Хасан Али ибн Абдаллах* (1203 или 1212) – 1269 – поэт, странствующий суфий; автор и исполнитель мистических заджалей; родом из Андалусии, бóльшую часть своей жизни скитался в Магрибе, умер в Египте.

*Валада* (ум. 1087) – прославленная кордовская поэтесса, которую сравнивали с выдающейся певицей Алией.

*Джамила* (ум. 720) – выдающаяся певица, одна из основательниц школы пения в Хиджазе. Самый прославленный её ученик – Ма‘бад.

*Зирьяб* (букв. «певчий дрозд») – настоящее имя: *Абу-л-Хасан Али ибн Нафи* (789 – 857) – выдающийся музыкант, певец и исполнитель на уде, музыкальный реформатор, основатель так называемой Андалусской школы.

*Ибн ‘Аббад ар-Ронди* (ум. 1390) – выдающаяся фигура в истории позднего суфизма, наставник ордена Шазилия, испано-мусульманский мистик.

*Ибн Абдал Азиз, Аслам* (IX век) – брат мужа дочери Зирьяба Хамдуны, автор *Китāб Маруф фī Агāни Зирйāб* («Книга песен Зирьяба»).

*Ибн Абд ар-Раббиhi, Абу Умар Ахмад ибн Мухаммад* (860 – 940) – первый крупный поэт Андалусии, писатель, автор антологии *‘Икд ал-фарйд* («Уникальное ожерелье»). Один из её томов под названием *Китāб ал-йакута ат-танййа* («Книга второго рубина») представляет собой трактат по музыке, содержащий ценные сведения о музыкальной традиции и жизни музыкантов Андалусии.

*Ибн ал-‘Араби* (ум. 1240) – знаменитый суфийский философ, мистик и поэт, крупнейшая фигура в суфизме.

*Ибн ал-Хатиб, Лисан ад-Дин* (1313 – 1374) – учёный, поэт, историк и везир при дворе Насридов в Гранаде. Автор выдающихся трактатов, особенно по музыке и поэзии, а также трёх трактатов по медицине.

*Ибн Бассам* (ум. 1147) – историк арабо-испанской литературы, уроженец Шантарема (Португалия). Составил в 1109 году в Севилье антологию арабо-испанской литературы.

*Ибн Баджжа* – настоящее имя: *Абу Бакр Ибн Йахйя ас-Сауи* – латинское имя: *Авемпас* (ум. 1136) – андалусский философ, музыкальный теоретик и выдающийся исполнитель – певец и виртуоз игры на уде, создатель школы; автор фундаментального трактата *Рисала фи-л-мусика* («Послание о мусики»), который сопоставим по значимости с «Большой книгой о мусики» ал-Фараби.

*Ибн Зайдун* (1003 – 1071) – видный деятель, везир, «последний крупный поэт Кордовы» (И. Ю. Крачковский). Его диван сохранился до наших дней.

*Ибн Зухр, Абу Бакр* (1113 – 1199) – выдающийся андалусский учёный, знаменитый врач и поэт, автор мувашшахов.

*Ибн Кузман, Абу Бакр* (1080 – 1160) – выдающийся андалусский поэт и певец, с именем которого связывают расцвет заджаля; сохранившаяся до наших дней рукопись его Дивана хранится в Институте востоковедения в Санкт-Петербурге.

*Ибн Рушд (Аверроэс)* (1126 – 1198) – выдающийся учёный из Кордовы, прославился достижениями в области Коранических и естественных наук, теологии и философии.

*Ибн Сана ал-Мулк* (ок. 1155 – 1212) – египетский учёный, поэт, автор трактата *Дар ат-Тираз фи амаль ал-Мувашишахат* («Парчовый дом о создании мувашшахов»).

*Ибн Сина, Абу Али ал-Хусайн* (980 – 1037) (*Авиценна*) – выдающийся учёный-энциклопедист, представитель перипатетизма, автор трёх известных трактатов по музыке, написанных в виде разделов его фундаментальных трудов: *Китāб аш-шифā* («Книга исцеления»), *Китāб ан-ниджāt* («Книга спасения»), *Дāнеш-нāме* («Книга знания»).

*Ибн Хайян* (987 – 1076) – автор исторической хроники времён ал-Хакама I и Абд ар-Рахмана II *Ал-Муктабис* («Поучительная книга»).

*Ибн Халдун* (1333 – 1406) – один из величайших мыслителей и историков, живший в Магрибе; сформулировал теорию общества, заложил фундамент наук, названных впоследствии социологией и этнографией.

*Ибн Эзра, Моше* (1070 – 1138) – выдающийся еврейский поэт и философ мусульманской Испании.

*Камар ал-Багдадийя* (IX век) – певица, поэтесса и женщина-писатель, автор литературных и исторических произведений.

*Кей-Кавус* – настоящее имя *Унсур ал-Маали* – автор назидательного труда *Кабус-наме* («Книга Кабуса»), созданного в XI веке в Газне. Поскольку он часто ссылается на деда Кабуса ибн Вашмгира, то за трудом закрепилось название Кабус-наме.

*Ма'бад* (ум. 743) – настоящее имя Абу Аббад Ма'бад бин Вахб – прославленный певец, ученик знаменитой Джамилы (ум. 720).

*Маймонид, Моше* (1135 – 1204) – выдающийся еврейский средневековый учёный, философ, авторитет в синагогальной литургии, создатель литургического Кодекса, который стал основополагающим в сефардском ритуале; главный его философский труд – «Путеводитель колеблющихся».

*Малик* – *Малик ибн Анаса* из Медины – основатель одного из четырёх главных толков (мазхабов) суннитского права – *маликизма*. Его ригоризм пришёлся в VIII – IX веках по вкусу мусульманам Андалусии, а затем занял ведущие позиции в Магрибе в XIV веке.

*Мараги, Абд ал-Кадир ибн Гайби* (ум. 1435) – выдающийся музыкант и теоретик, автор нескольких фундаментальных трактатов.

*Муккадам ибн Муафа ал-Кабри* (конец IX – первая четверть X века) – андалусский поэт, создатель мувашшаха.

*Омейяды* (древний арабский род Омейя из мекканского племени Курайш) – арабская династия, правившая халифатом с 661 по 750 год; из этой династии происходили первые правители ал-Андалус (среди которых первый эмир мусульманской Испании Абд ар-Рахман I).

*Руис, Хуан* (род. ок. 1283 – ум. ок. 1350) – автор *Libro de buen amor* («Книга благой любви»), известен также как архипресвитер из Иты.

*Унс ал-Кулуб* (конец X – начало XI века) – превосходная андалусская певица и поэтесса при дворе ал-Мансора.

*Халил ибн Ахмад* (ум. 786 или 791) – создатель теории классического стихосложения (*аруз* или *аруд*).

*Харун ар-Рашид* (ум. 809) – легендарный халиф из династии Аббасидов.

## РЕЗЮМЕ

### Музыка ал-Андалус: рождение западно-арабской классики

Монография посвящена рождению и формированию западно-арабской классической музыкальной традиции в мусульманской Испании (ал-Андалус) в VIII – XV веках. Автор, с одной стороны, реконструирует процессы адаптации в Кордовском халифате (VIII – X веков) арабской классической музыки (двух центров – Дамаска и Багдада), рассматривая андалусское музыкальное искусство этого периода как ветвь унифицированной придворной традиции Арабского халифата с едиными стандартами и идеалами. С другой стороны, — анализирует процессы трансформации музыкальной классики XI – XV веков в результате взаимодействия иберийской, арабской и еврейской культур и трёх религий (христианства, мусульманства и иудаизма) в ал-Андалус. Проблема культурного синтеза является ключевой для андалусской культуры в целом и представляет собой основу концепции данного исследования. В книге используется широкий круг средневековых арабских, андалусских и магрибских источников (включая трактаты о *музики*, *адабную* литературу, поэзию, памятники изобразительного искусства и др.).

Особое внимание уделено следующим проблемам: происхождению, формированию и эволюции андалусской *нубы* (на примере её структуры и ладовой основы) и жанров андалусской строфической песенной поэзии (*мувашишах* и *заджалъ*); взаимосвязи между суфийскими идеями, космологическими музыкальными моделями и практикой музыкотерапии. В книге освещается вклад выдающихся представителей музыкальной культуры ал-Андалус (Зирьяба, Баджжи, Шуштари), а также рассматриваются институты придворных музыкантов, их классификации; правила исполнения и слушания музыкальной классики; причины противоречивого отношения к музыке и музыкантам в мусульманском обществе; значение *кайн* в развитии музыкального искусства мусульманской Испании; история распространения арабских музыкальных инструментов в ал-Андалус и средневековой Испании. Наряду с этим обсуждаются некоторые специфические проблемы, такие как понятие и термин «классическая музыка» применительно к культуре мусульманского Востока; определение «андалусский стиль» по отношению к музыке средневекового и современного периодов; особенности марокканской традиции, в которой сохранилось самое старое андалусское наследие и др.

Книга предназначена для музыковедов, а также гуманитариев широкого профиля (культурологов, искусствоведов, религиоведов, историков) и всех, кто интересуется историей музыки и культуры арабского Востока, средневековой Европы и Испании.

## SUMMARY

**Tatiana Sergeeva**

### **Music of al-Andalus: the emergence and forming of the Occident-Arabian Classic Tradition**

The monograph is dedicated to the emergence and forming of the Occident-Arabian Classic Tradition in al-Andalus (Muslim Spain) in VIII – XV centuries. The research is focused on the reconstruction of, on the one hand, the adaptation processes of the Arab art music (from two centers: Damaskus and Baghdad) in Cordova (VIII – X centuries). The author considers Andalusian art music of this period as a branch of Arab Caliphate court tradition, manifested unit standards and common ideals in the field of music life. On the other hand, the author analyzes the ways of transformation of art music in XI – XV centuries, considering these processes as a result of interaction of Iberian, Arabian and Jewish cultures and three religions (Christianity, Islam and Judaism) in al-Andalus. The problem of syntheses is a corner stone for the Andalusian culture on the whole and a fundamental concept for this research.

The monograph includes much information from authentic Arabian, Andalusian and Maghribian sources – music treatises, *adab* literature, poetry, iconography etc.

Much attention is paid to the following issues: descending, forming and evolution of Andalusian *nuba* (including its structure and modes) and Andalusian strophic poetry (*muwashshah*, *zadjal*); interrelations between Sufi ideas, cosmological music models and music therapy practice; contribution of great Andalusian musicians (Ziryab, Bajja, Shushtari); existing of court musician institutes, musicians classifications, etiquette of music performing and listening, the role of female musicians (*qaynat*) at the development of art music; reasons of contradictory attitude to music and musicians in Muslim society; history of Arab musical instruments in al-Andalus and Medieval Spain. Some special problems, such as notion and term of Classical music in Arab tradition, Andalusian music style in Medieval and Modern periods, surviving the old Andalusian music legacy in Morocco tradition are discussed in the book.

It is of considerable value to musicologists, students of culture, art and religion specialists, historians and all readers who take interest in the music history and the culture of Arab world, Medieval Europe and Spain.



## CONTENTS

<b>PREFACE</b> .....	9
<b>Chapter I. MUSIC CULTURE OF AL-ANDALUS (VIII – XV CENTURIES)</b>	
<b>I. 1.</b> The problem of synthesis of the Eastern and European traditions in the culture of Medieval Andalusia .....	38
<b>I. 2.</b> Historic Picture of Hispano-Arabic musical culture .....	53
<b>Chapter II. COURT MUSIC TRADITION: FROM BAGDAD TO AL-ANDALUS</b>	
<b>II. 1.</b> Status of musicians and the problem of creative work in Muslim society .....	6
<b>II. 2.</b> Court etiquette .....	95
<b>II. 3.</b> Great persons of Andalusian musical culture: Ziryab is a creator of Occident-Arabian classical music .....	108
The followers of Ziryab (Ibn Baġġa, al-Shushtari) .....	119
<b>II. 4.</b> Female musicians of court tradition .....	124
<b>Chapter III. THE FORMING OF THE ANDALUSIAN CLASSICAL MUSIC</b>	
<b>III. 1.</b> Towards to history of emergence and development of Andalusian <i>nuba</i> .....	142
<b>III. 2.</b> The forming of Andalusian strophic poetry .....	160
<b>III. 3.</b> The problem of music therapy and the influence of Sufi ideas .....	194
<b>Chapter IV. MUSICAL INSTRUMENTS OF AL-ANDALUS IN CONTEXT OF MUSICAL CULTURE OF ARAB WORLD</b>	
<b>IV. 1.</b> The study problems on Andalusian instruments .....	216
<b>IV. 2.</b> Musical instruments in Hispano-Arabic sources.....	234
<b>EPILOGUE</b> .....	256
<b>BIBLIOGRAPHY</b> .....	259
<b>LIST OF MEDIEVAL TREATISES</b> .....	293
<b>TERMINOLOGI GLOSSARY</b> .....	296
<b>SHORT BIOGRAPHY GLOSSARY</b> .....	300
<b>SUMMARY</b> .....	305
<b>CONTENTS</b> .....	307