

Мехди Хоссейни

*О магаме в*

*персидском музыкознании X – XV вв.*

В теоретических трудах различных эпох исламской культуры можно встретить множество сходных, а то и тождественных терминов. Между тем, эти термины в разное время и в разных работах нередко имеют неодинаковые значения. Вопрос о том, насколько расхождения в содержании терминов связаны с практической реализацией музыки, очень сложен, интересен и несомненно заслуживает отдельного исследования. Так, понятие и термин **магам**, как **теоретическая категория** в исламской музыкальной культуре впервые начинает применяться в восьмом веке хиджры (13 век н.э.). До этого времени персидские ученые Фараби<sup>1</sup> (873—950) и Ибн-Сина<sup>2</sup> (980 – 1037) в

---

<sup>1</sup> - Абу Наср Мухаммад ибн Мухаммад Фараби́ (873—950) — один из крупнейших персидских представителей восточной философии. Был известен под латинизированным именем Alfarabius. Фараби внес значительный вклад в музыковедение. Основной его работой в этой области является «Кетабе Аль-мусиги алькабир» («Большая книга о музыке («كتاب الموسيقى الكبير»)), которая является важнейшим источником сведений о музыке Востока и его интерпритаций древнегреческой музыкальной системы. В этой книге Фараби дает развернутое определение музыки, раскрывает её категории, описывает элементы, из которых образуется музыкальное произведение. В вопросе о восприятии музыкальных звуков аль-Фараби, в противоположность пифагорейской школе, не признававшей авторитета слуха в области звуков и принимавшей за исходную точку рассуждений лишь вычисления и измерения, считает, что только слух имеет решающее значение в деле определения звуков, примыкая в этом вопросе к гармонической школе Аристоксена. Аль-Фараби написал также о квалификации звуков и влияния их на человека «альшархо сама» («شرح السماع»), а также книгу о классификации ритмов, под названиями: «Аль-игаат» («الايقاعات») и «Фий эхсоль ига» («في احصاء الايقاع»).

<sup>2</sup> - Абу Али Хусейн ибн Абдаллах ибн Сина (перс. ابو علي حسين بن عبدالله بن سينا - родился в селе Афшана близ Бухары, 18 июня 980 года — умер в г. Хамадан, 16 августа 1037 г.) — персидский философ и врач. Известен под латинизированным именем Авиценна. Среди множество работ Авицены имеются несколько книг о музыке. «Шафа» - это трактат, охватывающий многие области философии, астрономии, естествознания; среди глав трактата есть глава, посвященная теории музыки (содержит ряд очерков: интервал, композиция, транскрипция, классификация звуков и др.). «Мадхал эла санаатоль-мусиги» («مدخل الى صناعه الموسيقى») также имеет раздел посвященный музыке, который считается вступлением к её теории. Генри Джордж Фармер (Henry George Farmer), знаменитый британский музыковед, специалист по арабской музыке, говорит о данной книге Ибн-Сина, что этот трактат, имеет большое отличие от других работ Авиценны. Фармер считает,

своих работах о музыке пользуются другими терминами. Они указывают на различные, повидимому устойчиво повторяющиеся, сочетания групп звуков, называя их *аджнас* (ед. число – *джене*), (что в каком-то смысле соответствует нашему понятию попевок, возможно, ладово организованных), а обобщенные представления о составляющих их тонах в виде ряда, повторяемого в нескольких октавах называют *джамеэ* (звукоряд).

Несомненно, как обиходное понятие этот термин (*магам*) мог фигурировать наряду со многими другими – например, дор (мн. ч. адвар), шад (мн.ч шадут) и прочие. Но четкого теоретического определения эти термины не имели. Не существовало и представления об их системном соотношении. Они выступали нередко как синонимы.

Теоретическую категоризацию понятия *магам* связывают с именем Сафиаддин Абдулмомин ибн Юсиф ибн Фахир аль-Урмави<sup>3</sup> (1216—1294). Этот великий персидский музыкант-теоретик 13 века создал подлинную теоретическую концепцию персидской музыки, введя такие бытующие понятия, как *магам*, *дор*, *шад* и прочее в стройную систему. Понятием «*дор*» он обозначил всю совокупность *магамов*, которые разделил на 12 основных разновидностей, получивших название «*знаменитых*» или «*главных*». Иногда для отдельных из них использовалось название «*шад*», имевшее впрочем и другое, существенно отличающееся значение: им обозначали гриф инструмента и определенное расположение пальцев играющего на нем. Кроме того, это слово имело и интонационно-тематический смысл, так как каждый *шад* предназначался для какого-либо одного песнопения.

В последующих теоретических работах понятие *магам* стали использовать достаточно широко. Под ним понимался и звукоряд, и связь с определенным конкретным напевом, и определенные

что в ней Абу Али Хусейн ибн Абдаллах ибн Сина исправляет ошибки допущенные греками в сфере теории музыки.

В книге «Ресалле фи нафс» (رساله في النفس) Авиценна подробно рассуждает о звуках как явлениях физики (акустики).

<sup>3</sup> - Сафиаддин Абдулмомин ибн Юсиф ибн Фахир аль-Урмави (перс. صفی الدین الاورموی) (ок. 1216—1294) — теоретик музыки, композитор, поэт, каллиграф 13 века. Выдающийся представитель городской и придворной ирано-арабской музыки и автор музыкальных трактатов. Урмави является автором двух великих трактатов по теории музыки, написанных на арабском языке «Китаб аль-адвар» («كتاب الادوار في الرساله الشرفيه في علم النسب و الاوزان الايقاعيه», 1251 год) и «Рисалеи-Шарафийя» («رساله الشرفيه في علم النسب و الاوزان الايقاعيه», 1267 год). Урмави систематизировал звуковые комплексы, лежащие в основе музыки Ближнего Востока. На основе этой системы создал совершенную табулатуру, определил звукоряды 12 макамов и 6 авазов. В «Китаб аль-адвар» благодаря созданной им полной системе абджад записал 4 музыкальных произведения. Считается основоположником теоретического исследования мугама.



\*- Звукоряд обычно был представлен как система тетрахордов, каждый в объёме чистой кварты. Тоны внутри тетрахорда (а их число доходило до семи - восьми) получались благодаря разному положению пальцев играющего, нумерованных от 1-го до 4-го: 1-ый- указательный, 2-ой – средний, 3-ий- безымянный и 4-ый- мизинец. При этом «полная» (открытая) струна и тон верхней кварты (условно «до» - «фа») не имели вариантов, промежуточные же звуки варьировались свободным движением пальцев, особенно среднего и указательного. Шкала (при переводе на европейские обозначения) выглядела, примерно, следующим образом: полная (открытая) струна – тон «до»; 1-ый (указательный) палец в зависимости от положения дает тоны «моджанаб» («до-диез»), «заэд» (различными музыкантами указываются разные значения, варьируемые от «ре-бемоль» до «ре», пониженного на  $\frac{1}{4}$  тона), «саббабэ» (также от «ре» до «ми»); 2-ой (средний) палец – «воста» (от «ре» до «ми», пониженного на  $\frac{1}{4}$  тона); 3-ий (безымянный) палец - «бенсар» («ми бекар»); 4-ый (мизинец) «хенсар» («фа»).

Количество изменений позиций (положений) и, соответственно, полученных в объёме кварты звучаний, согласно авторитетным источникам достигает семи-восьми.

И всё же одним из главных признаков конкретного *магама* являлся его звукоряд. Рассмотрение звукоряда невозможно без анализа звукового материала – интервалики и строя.

Средневековым музыкантам Ближнего Востока не было известно такое понятие, как «частота колебаний». Интервалы определялись ими через длину звучащего отрезка струны. Как ясно из сказанного выше, для определения позиции тонов, образующих тот или иной интервал, они использовали струну, на которой отмечали положение пальцев, а соответствующую этому положению ноту обозначали буквами *абджада* (тип фонетического письма, передающий только согласные звуки) Каждый интервал – *боод* (мн. число – *абиад*) имел свое название. Получение нужного интервала определялось измерением длины (Dimension) между фиксированными точками.

Ниже представлен один из рисунков, которые разработал Абдоль Гадеребне Мараги<sup>4</sup>(14 в-1453) для изучения и демонстрации

<sup>4</sup> - Абдоль Гадеребне Мараги (перс. 14 в-1453 *عبدالقادر مراغي*)— персидский музыкант и теоретик музыки. Наряду с Сафиядином Урмави внес огромный вклад в теоретическое исследование музыкальной культуры Ближнего Востока. В ряде



Рассмотрим эти интервалы по порядку:

- *багийэ* -  $\frac{19}{20}$  длины струны, взятой за единицу – как интервал между до и до повышенным на четверть тона;

- *моджанаб* -  $\frac{9}{10}$  (Абдоль Гадеребне Мараги) длины струны, взятой за единицу – как интервал между до и ре пониженным на четверть тона;

- *танини* -  $\frac{8}{9}$  длины струны, взятой за единицу – как интервал между до и ре – большая секунда;

- *альлази бельарбаа* -  $\frac{3}{4}$  длины струны, взятой за единицу - как интервал между до и фа – кварта;

- *альлази бельхамсе* -  $\frac{2}{3}$  длины струны, взятой за единицу - как интервал между до и соль – квинта;

- *зельколь* -  $\frac{1}{2}$  длины струны, взятой за единицу – как октава.

Эти интервалы в той же последовательности повторялись в следующей октаве. Для того чтобы данные интервалы одной октавы не перепутались с соответственными интервалами в следующей октаве к названию октавно измененных тонов добавляли слово «зельколь».

В книге «Аль-адвар» Саффидин Урмави, обобщая состав всех разновидностей *адвар* и *шадуд*, предлагает общую шкалу используемых в традиционной музыке Ирана звуков и объясняет, что *адвар* формируется на основе тетрахордов (что в принципе соответствует многим древним концепциям звукорядов)(Рис.4).

Рис.4



Каждый тетрахорд, как уже было сказано, (при переводе их на европейскую нотацию: до, ре, ми, фа или фа, соль, ля, си бемоль и т.п) обязательно содержит четыре названия. В этом четырехзвучном ряде крайние тоны (до и фа; фа и си-бемоль) имели точно фиксированную высоту и, соответственно, по одному названию. Тоны, находящиеся между этими основными (ре и ми; соль и ля), имели по несколько вариантов высоты и, соответственно, по несколько обозначений. Таким образом, можно говорить, что тетрахорд заключает в себе **четыре ступени** и до шести или восьми **звучаний** (напомним о роли свободно перемещающихся пальцев: указательного, среднего и безымянного). К

тому же, что особенно знаменательно, в каждом данном мелодическом обороте, попевке использовался, как правило, только какой-либо один из высотно варьируемых тонов и никогда два варианта подряд.

Из сказанного можно сделать важнейший вывод: распространенное мнение о восточной ( в данном случае - персидской) музыкальной системе, как о системе МНОГОСТУПЕННОЙ, содержащей 17-21-24 и более ступеней, не более чем МИФ, рожденный традицией эмпирически-конкретно фиксировать малейшие нюансы звукоизвлечения, нередко имеющие чисто физиологически-интонационное происхождение. Функционально же значимых тонов, закрепленных как логически осознанная стабильная функциональная система, гораздо меньше. Их шкала теоретически фиксирует все те же европейские СЕМЬ звучаний. Остальные – не более, чем интонационные варианты этих семи (а точнее – четырех из семи).

Интересно отметить, что мимо проблемы высотной вариантности ступеней лада как фиксированной ( пусть не строго) шкалы не прошел выдающийся (европейский!) теоретик, создатель функциональной концепции монодических ладов Христофор Степанович Кушнарев (1890-1960). В своем классическом труде «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» (Л., «Музгиз», 1958г.), говоря о строе монодийных ладов, опираясь на вполне «европейские» их наименования и определения - эолийский, дорийский etc, он отмечает разную «величину» одних и тех же по названию интервалов в разных ладах. Для их различения он в дополнение к европейски принятым определениям – «чистые», «большие», «малые», вводит понятия: «полные», «широкие» и «узкие» интервалы, имея в виду их примерное соотношение с равномерно-темперированными. Для наглядности он приводит таблицу соотношения интервалов в ладах миксолидийских, эолийских, локрийских (Х. С. Кушнарев «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» - Л., «Музгиз», 1958г. –стр. 322-333)(Рис.5).

Рис.5

Интервалы	От звуков миксолидийской серии	От звуков эолийской серии	От звуков локрийской серии
Секунды	большие полные	большие узкие	малые широкие
Терции	большие узкие	малые	малые широкие
Кварты	ч и с т ы е		
Квинты	чистые	узкие	уменьшенные широкие

Сексты	большие узкие	малые	малые широкие
Септимы	м а л ы е		
Октавы	чистые	узкие	уменьшенные широкие

Не возникает ли здесь близкая аналогия с тем, что мы наблюдаем в звукорядах персидского *магама*?

Точности ради надо признать, что «европейские СЕМЬ звучаний» это тоже МИФ, до сих пор живущий на почве не критического отношения, в частности, к равномерной темперации. Это знает каждый скрипач, виолончелист или вокалист. Что же касается теории, то достаточно взглянуть на фрагмент таблицы (Рис.6), приведённой Леонардом Эйлером (1707 – 1783) в его сочинении «Опыт новой теории музыки» (Глава.9 О диатонико-хроматическом роде) [ISBN 978-598187-202-0, стр. 128]:

«Поскольку и музыканты изо всех сил стараются, чтобы ни один интервал не отличался от имеющего название более чем на наименьший интервал, то есть на комму, диесу или диасхизму, сами музыканты-практики должны признать, что наша поправка сделана с полным основанием. Ведь если звук **В** брать, как хотят музыканты, на диесу выше, то интервал  $C_s : B$  будет малой секстой с коммой и диесой, а эти два интервала хотя и наименьшие, однако вместе обозначают почти малый полутон, так что в принятом роде интервал  $C_s : B$  следует, пожалуй, считать скорее малой септимой, чем большой секстой. Таким же образом интервал  $B : c_s$  был бы малой терцией без коммы и диесы, то есть похож больше на тон, чем на малую терцию».

Рис.6

Малые секунды		
24 : 25	малый полутон	C : Cs D : Ds G : Gs
128 : 135	малая лимма	F : Fs A : B
15 : 16	большой полутон	Ds : E E : F Fs : G Gs : A B : H H : c
25 : 27	большая лимма	Cs : D
Большие секунды		
9 : 10	малый тон	D : E Fs : Gs G : A H : cs
8 : 9	большой тон	C : D Cs : Ds E : Fs F : G Gs : B A : H
225 : 256	большой тон с диасхизмой	Ds : F B : c



Система «**12 главных магамов**» Саффидина Урмави намного позднее будет подхвачена и развита в работах других исследователей. Так, Абдоррахман Джами<sup>5</sup> (1414-1492), будучи как ученый под влиянием Абдоль Гадеребне Мараги, своего современника, говорит о девяноста одном *доре*. По его мнению, *доры* включают в себя **двенадцать главных магамов**, шесть *авазов*, четыре *шоъбе* и неопределенное количество *таркибов*.

Изучение теоретических работ персидских музыковедов показывает, что понятие *магам* и понятия, синонимичные ему в теоретических трудах средних веков на ближнем Востоке употреблялись преимущественно в связи со спецификой звукоряда. Тем не менее, Сафиаддин Урмави и многие из тех, кто писал о *магамах* после него, считали *магамы*, не только звукорядом. В той или иной степени они усматривали в каждом *магаме* связь с определенной мелодией, которую называли *лахн*. В работах Сафиаддина Урмави и других авторов показана связь некоторых *адваров* (мн.ч от *дор*) и *шадуд* (разновидностей магама) с определенными мелодическими оборотами. Объяснения, которые эти авторы дают в отношении мелодических свойств *магама*, очевидно, были продиктованы практическими задачами исполнения музыкальных произведений, известными в их время. В связи с этим они пытались проанализировать основную линию мелодии, мелодические фигуры, тоны добавляемые к «основным» ладам.

В такой связанности каждого данного *дора (магам)* с определенным мелодическим оборотом отчетливо проступает аналогия со средневековой музыкой Запада – связь того или иного «тона» или «модуса» с конкретными попевками (ещё одно доказательство общности законов монодической музыки разных национальных культур и регионов и «бреши» в концепции непреходимой границы между Востоком и Западом).

---

<sup>5</sup> - Джами́ (перс. جامی, Нураддин Абдуррахман ибн Ахма́д, 18 августа 1414, Джам, близ Нишапура, Хорасан — 19 ноября 1492, Герат) — персидский писатель, философ, музыковед.

Характерная черта творчества Джами — многожанровость. Считается, что им написано около 45 книг, среди которых, имеется один «Трактат о музыке». Эта книга, посвящается таким темам, как: таалиф (تألیف); рассмотрено 12 знаменитых адваров и объяснены их звукоряды, с помощью инструмента уд; термин «авазат» (термин «Авазат» (мн. число от «аваз» - означает напев) использовали тогда, когда лады, предназначались для пения); а во второй части: про игаз (ایقاع).

В работе Аль-лазаги<sup>6</sup> (1430-1495) показывается существенное различие между понятиями «*магама*», «*пардэ*», «*шада*», «*аваза*», «*шоъбэ*» и «*таркиба*». Он, в отличие от предшественников, убежден в наличии и необходимости трех направлений характеристики, касающихся данных понятий:

1. *Магаму* дается характеристика с точки зрения количества ладово значимых ступеней. По объему они могут «перешагивать» октаву, хотя имеют только одну ладовую опору («Монотоникальные»)

2. *Магам* характеризуется, как имеющий особое мелодическое строение.

3. На основании сравнения *магам - раст* с *шоъбе-чахаргах* и определения сходства и различия между ними делается попытка уточнить понятие *магам*, и показать, что основная и существенная особенность каждого из них основана на том, какова позиция начального звука.

Персидский *магам* – интереснейшее и далеко не до конца раскрытое явление музыкальной культуры. Пристальное изучение его своеобразия, его звукорядов, его интонационного строя может дать новый импульс исследователям и композиторам – европейцам не только и не столько «прививкой» своей экзотики, сколько поиском и установлению аналогий, соответствий параллелей, совпадений, в строении, истории и развитии музыкальной системы.

---

<sup>6</sup> - Мухаммадбне Абдольхамид Аль-лазги (1430-1495)(محمد بن عبدالحميد اللانقي) – Al-Ladhiqi) под влиянием работ Саффиддина Урмави написал несколько музыкальных трактатов. Среди его трудов - одна из знаменитых книг под названиями: «Traité al-Fathiyah» (الفتحية في الموسيقى)  
Traduction française par Baron R. d'Erlanger (Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1939).

Список литературы:

1. Бергер Л.Г. Эпистемология искусства. – М.: Информационно-издательское агенство «Русский мир», 1997. – 238 – 239с.
2. Бершадская Т.С. Гармония как элемент музыкальной системы - СПб.: Ut, 1997. – 192 с.: нот.
3. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии. Л., 1978. – 200с.
4. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии. 2-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1985. – 238 с.: нот.
5. Бершадская Т.С. Статьи разных лет: Сб.ст./ Ред.- сост. О.В.Руднева. Санкт-Петербург: Издательство «Союз художников», 2004 – 320 с.: нот.
6. Кушнарев Х.С. Вопросы теории и истории армянской монодической музыки. – Л.: Музгиз, 1958. – 62 с.
7. Шамилли Г.Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М., ИД «Композитор». – 2007 – 447 с.
8. Шамилли Г.Б. Классическая музыка Ирана: фундаментальные категории теории и практики: Автореферат.дис...канд. искусств.наук. – М.,2009. – 4 – 9с.
9. Abd-al-Kâdir ibn Ghaibî-al-Maraghi. Sharh-i-Adwâr. Edited by Taghi Binesh. // Tehran, 1991. Iran University Press. – P. 5-70, P.141  
(شرح ادوار ، تأليف عبدالقادر بن غيبى حافظ مراغى، مركز نشر دانشگاهى، تهران ۱۳۷۰)
10. Abd al-Qader Maraghi. Jame-al-Alhan. Edited by Babak Khazrai. // Iran Academy of Arts Press 2007. ISBN: 978-964-2986-64-4. – P. 54.  
(جامع الالحن. عبدالقادر بن غيبى مراغى. مقابله و ويرايش: بابک خضرائى. فرهنگستان هنر. ۱۳۷۸)
11. An Unknown Persian Treatise on Music Behjat al-Qulub // Arts and Crafts in the Muslim World. Istanbul, 2008. P. 447–459.
12. Farabi. kitāb al-mūsīqī al-kabīr ("The Great Book Of Music"). Edited by Bafandeh Eslamdust. // Tehran 1996, Part Publication. – P. 41-46.  
(موسيقى كبير، ابونصر محمد فارابى. ترجمه و تحقيق: ابوالفضل بافنده اسلامدوست. انتشارات پارت سال ۱۳۷۵)
13. From Kitab al-Advar to Behjat al-Qulub: Principles of Speculation in the Iranian Philosophy of Music during XIII–XVIII c. // International Congress of Safi-ed-Din Ormavi //http://www. urmavi.honar.ac.ir. 29.09.2009.

14. Hormoz Farhat. Dastgah concept in Persian music. Cambridge University Press, 1990. Translated in Persian by Mehdi PourMohammad. // Tehran 2001. Part Publication. ISBN: 964-5664-23-3. – P. 23-40.

( دستگاه در موسیقی ایرانی . هرمز فرهت. مترجم: مهدی پور محمد. انتشارات پارت: ۱۳۸۰ )

15. Moussa Ma'aroufi. LA MUSIQUE TRADITIONNELLE DE L'IRAN. par Mehdi Barkechli. // L, association de la musique iranienne. 1995. – P.5-31.

( ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی. موسی معروفی. شرح ردیف: دکتر مهدی برکشلی. تهران: انجمن موسیقی ایران، ۱۳۷۴ )

16. Ramez Zohrabov. The Mugham music of Azerbaijan. Translated into Persian by Ala'uddin Hosseini. // ISBN: 964-435-227-0. Soroush Press. Tehran 1999. – P. 295.

( موسیقی مقامی آذربایجان. رامز زهراب اف. ترجمه علاءالدین حسینی. انتشارات سروش ۱۳۷۸ )

17. Taghi Binesh. Shenakht-e Musighi-ye Iran. // Tehran, 1997. University of Art Press. ISBN: 964-6218-04-0. – P. 5-63

( شناخت موسیقی ایران. تقی بینش. انتشارات دانشگاه هنر. ۱۳۷۶ )

18. Taghi Binesh. Three Persian Treatises on Music. // Tehran, 1992. Iran University Press. – P. 6-13.

( سه رساله فارسی در موسیقی: موسیقی دانشنامه علائی، موسیقی رسائل اخوان الصفا، کنز التحف. به اهتمام تقی بینش. انتشارات مرکز نشر دانشگاهی. سال ۱۳۷۱ )

19. Talai D.. A New Approach to the Theory of Persian Art Music. The Padif and the modal system. Tehran, 1993.P.25- 43.

20. Safi Al-Din Ormavi. SHARAFIYEH TREATISE (Manuscript by Safi Al-Din Ormavi, musician of 7<sup>th</sup> century A.H.). // ISBN: 964-95768-8-6. Iran Academy of Arts Press 2003. – P. 196.

( رساله شرفیه، به خط صفی الدین ارموی. انتشارات فرهنگستان هنر. زمستان ۱۳۸۳ ).