



«РЕТРО– СПЕКТИВНОЕ НОВАТОРСТВО» В ИНТЕРЬЕРЕ МЕЧЕТЕЙ КАЗАХСТАНА (1991–2015)

Светлана ШҚЛЯЕВА
(Алматы, Қазақстан)

«РЕТРОСПЕКТИВНОЕ НОВАТОРСТВО» В ИНТЕРЬЕРЕ МЕЧЕТЕЙ КАЗАХСТАНА (1991–2015)

Абстракт

В статье рассматривается творческий опыт художника Г. Ешкенова, создавшего проекты монументально–декоративного облика экстерьеров и интерьеров соборных мечетей, построенных в разных городах Казахстана в годы независимости страны.

Визуальный анализ осуществленных замыслов Г. Ешкенова позволил выявить стилистические особенности композиционных предпочтений художника. В оформлении сакральных элементов архитектурного пространства мечетей отмечается избирательность в использовании каллиграфии, общеисламских и казахских традиционных орнаментальных тем, обладающих семантическим статусом. Декор сводов молитвенных залов представляет определенный пример «ретроспективного новаторства» – художественного приема в архитектуре современного регионализма. Схемы распределения орнаментальных мотивов на купольных чашах исторических культовых зданий перерабатываются художником в логике смыслов и синтаксиса казахского орнамента.

Ключевые слова: мечеть, сакральный интерьер, общеисламские традиции, наследие степной культуры.

ҚАЗАҚСТАН МЕШІТТЕРІНІҢ ИНТЕРЬЕРІНДЕГІ «РЕТРОСПЕКТИВТІ» ЖАҢАШЫЛДЫҚ (1991–2015)

Абстракт

Мақалада мемлекеттің тәуелсіздік жылдарындағы Қазақстанның әр түрлі қалаларында құрылған, соборлы мешіттердің экстерьерлері мен интерьерлеріндегі монументалды – сәнді келбетіне жоба жасаған суретші Ф. Ешкеновтің шығармашылық тәжірибесі қарастырылады.

Ф. Ешкеновтің жүзеге асқан түпкі ойының визуалды талдауы суретшінің композициялық таңдауындағы стилистикалық ерекшелігін айқындауға мүмкіндік берді. Мешіттердің сәулеттік кеңістіктерін сакральды элементтермен көркемдеуінде жалпы исламдық және қазақи дәстүрлік ою–өрнекті тақырыптарындағы каллиграфиясында қолданған семантикалық дәрежеге ие болған таңдауы белгіленеді. Сыйыну

бөлмелеріндегі декор жинақтары заманауи регионализміндегі «Өткенді шолатын жаңашылдық» көркем тәсілінің анық мысалын көрсетеді. Тарихи, діни ғимараттарындағы күмбезді (чашалардағы) ою–өрнекті нашықтарын бөліп тарату сұлбасы суретшінің мәнді, мағыналы логикасы мен қазақ ою–өрнегінің синтаксисінде қайта өңделіп отыр.

Тірек сөздер: мешіт, сакральды интерьер, жалпы исламдық дәстүр, дала мәдениетінің мұрасы.

«RETROSPECTIVE INNOVATION» IN THE INTERIOR OF THE MOSQUES OF KAZAKHSTAN (1991–2015)

Abstract

In this article the several projects of the cathedral mosques' monumental and decorative shape and interiors located in the different cities of Kazakhstan during the period of the country's independence which were constructed by Kazakh artist G. Eshkenov is considered.

The visual analysis of these projects allowed revealing the stylistic features of G. Eshkenov preferences.

In shaping of the mosques' architectural space by sacral elements underlined the selectivity with the

calligraphy, and also both all–Islamic and Kazakh traditional ornaments which possess by semantic value.

The decor of the halls' arches represents a certain example of a retrospective of innovation – art reception in contemporary regionalism. The schemes of ornamental motives' using in the historical cult buildings' dome bowls are processed by G. Eshkenov with the logical way of the Kazakh ornament's typical meanings and syntax.

Decor sets of prayer halls is a specific example of a retrospective of innovation – art reception in contemporary regionalism.

Keywords: mosque, sacral interior, total Islamic traditions, heritage of the steppe culture.

Первый опыт культового интерьера художника

Работа Г. Ешкенова над интерьерами и внешним декором мечетей началась в 1999 году, когда впервые в истории независимой страны, в Алматы, была построена Центральная мечеть (архитекторы С. Баймагамбетов, Ж. Шарапиев, К. Жарылганов; конструктор К. Толебаев). Мечеть и в наши дни является одним из крупнейших культовых сооружений Казахстана². Соавторами в проекте Г. Ешкенова стали художники Е. Ахметов, Т. Сулейменов, А. Жакыпбек. Перед ними стоял поистине волнующий вопрос: как должен выглядеть интерьер и оформление соборной мечети для народа, долгое время жившего в жестких условиях советского тотального атеизма?

В поисках ответа художники обратились к опыту создания памятника культового зодчества тимуридского времени – туркестанского портално–

купольного мавзолея (1385–1405)

Ходжи Ахмеда Ясави (1103–1166).

Выбор и творческие идеи художников определились в следующих решениях.

В Центральной мечети три михраба, находящихся в пятничном, обрядном и женском зале. Главный михраб (высота 10 м) расположен под малым куполом мечети, он выделяется пятигранным выступом на юго–западном торце мечети. Глубокое развернутое пентагональное пространство михраба обрамлено стеной и входной стрельчатой аркой, облицованной полосами белого мрамора. Форма стрельчатой арки характерна для мавзолея Ахмеда Ясави. Художники оформили пять сторон михрабной ниши керамическими плитками ручной надглазурной росписи в характерном колорите контрастных сине–охристых цветов туркестанского мавзолея.

¹ Дәретшанақ (чашалардағы) // ҚАЗАҚША–ОРЫСША, ОРЫСША–ҚАЗАҚША ТЕРМИНОЛОГИЯЛЫҚ СӨЗДІК. СӘУЛЕТ ЖӘНЕ ҚҰРЫЛЫС. РМ. «РАУАН» БАСПАСЫ, Алматы, 2000.

² ОБЩИЕ РАЗМЕРЫ – 76х50 м; главный купол здания – высота 36 м, диаметр – 20 м; высота большого минарета – 47 м.

Доминантой композиции на керамических плитках трех центральных панелей ниши становится изображение арки. В тимпанах арок художники поместили солярную лучевую розетку, называемую в народном искусстве казахов донгелек. Этот орнаментальный мотив, символизирующий верхний мир в первобытной мифологии, встречается в казахстанских археологических находках керамики, резной кости, датированных эпохой бронзы [1, 88; рис. 1, 17], а в художественно–образной системе традиционного искусства казахов он занимает особо значимые места декорируемых изделий: тускиизов (вышитых ковров), шапанов (верхних вышитых халатов), кулыптасов/ кулпытасов (каменных надгробных стел) и т. д. Во внутреннем круге розетки золотом обозначено имя Творца – Аллах. Лучи розетки завершаются геометрическими элементами гириха. За многие века существования ислама на территории Казахстана некоторые элементы и мотивы доисламского и исламского орнаментального творчества слились не только в семантическом понятии, но и в графической основе: в исламе образ Солнца – это символический всевидящий и всезнающий глаз Аллаха [2].

Центральная панель михраба выделяется П–образным построением орнаментальных каём и коранических надписей, выполненных жидким золотом всемирно известным турецким каллиграфом Хасаном Челеби, расписавшего мечети аль–Харам в Мекке, ан–Набави и Куба в Медине и т.д. Расположение бордюров михраба напоминает композиционную схему традиционных войлочных мозаичных ковров сырмак с характерным распределением полос бордюра по

горизонтالي и вертикали без построения угловых симметрий орнамента.

В верхней части боковых панелей михраба художники поместили символические восьмиконечные розетки в сетчатом раппорте квадратных ромбов, подобных рисунку кереге (решетчатых деревянных стен) юрты или шарши (розетка в виде квадратного ромба). Интерпретация восьмиугольных фигур, самых распространенных мотивов декора в исламе, знака верха, неба, известна, по археологическим данным, на территории Казахстана также с эпохи бронзы [1, 91; рис. 4, 1].

Кроме михраба, художники оформили внешние поверхности барабана главного купола и входного портала мечети. Строгое письмо суры «Аль Ихляс» почерком куфи, выложенное художниками квадратными керамическими плитками–тессерами на барабана купола мечети, напоминает составленный из цветных поливных кирпичей эпиграфический орнамент мавзолея Ходжи Ахмеда Ясави. Узкая синяя полоса сталактитов завершает переход декора барабана к гладкой поверхности золотого купола.

П–образный выступающий портал белоснежной мраморной мечети художники украсили полосами рельефных восьмиугольников, каллиграфией и орнаментальной керамической мозаикой. На синем фоне над архивольтом гладкой конхи полуцилиндрической ниши, облицованной плитками белого мрамора, расположен растительный орнамент.

Роль текста, размещенного на портале, велика: это символическое место перехода из мира обыденного в пространство молитвенного общения с Богом. Использование архитектурных

традиций в решении декора портала очевидно – так выглядят не только многие тимуридские постройки, объекты пристального внимания художников, но и более ранние исламские культовые здания, например, порталы мавзолея Саманидов в Бухаре (IX – начало X в.) [3, ил. 230] с орнаментированной кладкой кирпичей или арки испанского дворцового города Мадинат аз–Захры (X в.) [4].

По сторонам от порталовой арки на стене расположены двойные прямоугольные ниши со стрельчатыми арками. Они выделены мозаичным орнаментом (восьмиугольники, ромбы) в сетчатом раппорте, столь характерном для декора внешних стен мавзолея Ахмеда Ясави.

Таким образом, выполняя декор михраба интерьера и экстерьера первой построенной в период независимости Казахстана мечети, Г.Ешкенов и его соавторы обращаются не только к репрезентации элементов культового зодчества тимуридского времени, но и к свободной интерпретации общеисламских традиций и исторического наследия орнаментального творчества народа. Выбранный метод работы узнается и в последующих осуществленных проектах художника – монументалиста.

Интерьеры мечетей 2005–2011гг.

С 2005 года Ешкенов регулярно занимается реконструкцией и проектированием интерьеров мечетей. В том, 2005 году, он разработал и осуществил как художественный руководитель проекты интерьеров Исламского культурного центра Нур–

Астана и мечети Нур–Астана (архитектор Чирльз Хадифе из Ливана), построенной при финансовой помощи Государства Катар³.

Предпочтение художника при создании михраба вновь отдано П–образной форме. Бордюрное расположение орнамента и полос с золотой каллиграфией Хасана Челеби в михрабе вторит композиционному приему в распределении каём ниши алматинского храма. Центральная прямоугольная часть михраба по вертикали разделена на три части: верхняя – украшена сталактитами, далее под стеклом закреплен фрагмент кисвы с золотым шитьем (подарок мечети президента Н. А. Назарбаева), а нижняя плоскость выложена отполированными плитками белого мрамора.

В проекте художника орнамент купола мечети имеет ярусное и радиальное построение (на кольцевых линиях сферы), в какой–то мере напоминающее композиции росписи куполов османской архитектуры, в частности, центрального купола мечети Сулеймание (1549–1557) в Стамбуле, построенной Синаном. Центр кульминации декора свода – верхняя точка, являющаяся символом Божественного [5, 29]. Первый ярус в центре купола художник плотно заполняет бесфоновым орнаментом (по принципу мадохиль⁴, часто встречающемуся в тканых полосах для крепления и украшения юрты – бау и баскур), мотивы которого напоминают сасанидскую пальметту, распространенную как символ защиты в прикладном искусстве древнетюркских племен. Во втором ярусе купола на синем фоне почерком сульс золотом

³ Высота главного купола – 40 м, МИХРАБ – 11х7 м; высота минаретов – 63 м.

⁴ Мадохили – построенные фигуры, абрисы которых плотно соприкасаются друг с другом, заполняя плоскость без фона. См.: Ремпель Л.И. Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусства. М.: Советский художник. 1978. С. 178–180.

написана сура «Аль Фатиха». Далее – ярусы орнаментальных вариаций с традиционными мотивами уш жапырак (трилистник; любой растительный мотив – символ Мирового Древа, а, значит, и вечной жизни), гуль ою (цветочный орнамент), пальметт, восьмиугольников на цветных, опоясывающих свод, фонах.

В общей композиции росписи свода акрилом соблюден принцип прочтения фоновых образований как самостоятельных орнаментальных мотивов, что соответствует традициям построения декора изделий в народном прикладном искусстве казахов.

Барабан свода опирается на восемь профилированных столбов, расписанных сверху вниз орнаментальными мотивами. Декорирование многих элементов интерьера мечети (в том числе и принадлежащих к строительным оболочкам – стен, потолка; подкупольных конструкций; а также пилястр, дверей, решеток) можно сравнить с привычным для казахов орнаментированием деталей и предметов традиционного интерьера юрты: шанырака (съёмного кругового навершия купола юрты), уыков (купольных жердей), сырмаков и текеметов (войлочных ковров), тускиизов (вышитых ковров), шым ши (узорных циновок), сыкырлауыков (входных дверей) и т. д.

В 2006 году за работу в мечети Аль–Гани (архитектор А. Х.–Э. И. Валиханов) в микрорайоне Чубары города Астаны Г. Ешкенов как автор эскизов и художественный руководитель получил грамоту Международного Союза архитекторов за лучшее использование национального наследия в исламском культовом зодчестве. В чем же выразились отмеченные традиции народа в интерьере мечети?

Прежде всего, решение михрабной ниши мечети отличается от рассмотренных выше. Это первый пример применения в творчестве художника полуцилиндрической михрабной арки с колоннами, расположенной в прямоугольной раме алфис с орнаментами и каллиграфией, чей прототип можно найти в композиционных решениях михрабов Исфахана, Хамадана и других иранских мечетей X–XII веков.

Стрельчатая арка ниши опирается пятнами на расписанные золотом восьмигранные капители полуколонн, также орнаментированных золотом. Синим и бирюзовым цветом, растительным орнаментом оформлена образованная плоскость над архивольтом арки, в прямоугольном панно выше золотом выведен коранический аят. Художник наполнил конху ниши рядами сталактитов с повторяющимся мотивом уш жапырак в росписи, увеличивая масштаб его изображения в двух последних рядах. Ниша расписана цветными розетками: восьмиугольниками, шарши с мотивом космуйиз (символом достатка и благополучия) и сложными медальонами, образующими бесфоновый орнамент.

В центре свода мечети (диаметр купола – 10 м) Г. Ешкенов поместил синий круг с именем Всевышнего, начертанным арабской каллиграфией, изображение молодого месяца, аяты, написанные золотом на темно–зеленом фоне. Декор радиально–перспективной (кольцевых линий сферы) композиции свода, состоящий из отдельных цветных медальонов с прорисованными мотивами уш жапырак, гуль ою, кус канат (крыло птицы), шугла (луч солнца) и т. д., расположен на гармоничных

локальных пастельных голубых и розовых ярусах. Схема орнамента свода типологически вполне соотносится с композиционным ритмом в кольцевом распределении сталактитов купольной чаши мавзолея Ходжи Ахмеда Ясави [6, 134].

Многозвучен на стенных панно рельефный гипсовый декор, состоящий из мотивов, образующих постоянно меняющиеся в своих очертаниях более крупные орнаментальные варианты. При близком рассмотрении композиция преобразовывается в плотную сетку линейных мадохилей (вариации мотивов национального орнамента – уш жапырак, пальметты и других), решенных в гармоничной голубовато–охристой гамме, контрастирующих с орнаментальным бордюром насыщенных терракотовых, синих и зеленых цветов.

В оформлении внутреннего пространства мечети художник вновь использует исторический опыт народа, воплотившего в орнаменте в течение столетий свои духовные и эстетические представления. «Интерес к наследию как источнику заимствования» и «развитие ретроспективного новаторства» [7, 42] как явление современного регионализма в период подъема национального самосознания отмечают исследователи в России [8], и Казахстана [9, 79–84], стран, стремящихся к самоидентификации и сохранению своеобразия культуры. Следовательно, практика казахстанских художников – монументалистов сегодня – это типичный случай для современного состояния зодчества государств постсоветского пространства. Категория «этническое», по мнению многих исследователей, может противостоять топосу «глобализационное».

Следующим этапом творческой

работы Г. Ешкенова стало выполнение эскизов интерьеров Центральной мечети Акмешит–Сырдарья (архитектор К. Жарылгапов) Кызылординской области в 2008 году.

Художник для этой мечети предложил проект трехгранного пространства михраба прямоугольной формы с верхней полосой сталактитов. Декор внутренней чаши купола в сине–голубой гамме – колористическая и орнаментальная разновидность уже рассмотренного решения свода мечети в Чубары. Потолок молельного зала украшен неглубокими орнаментированными прямоугольными кессонами. Рельефный вертикальный орнамент с динамично вьющимися завитками гуль ою, уш жапырак на полосах профилированных столбов с восьмигранными расписанными капителями выделен золотом, создающим прихотливым блеском живописно–пластический эффект.

Портал с каллиграфией и орнаментальными бордюрами арки, очерченной белой мраморной полосой и угловыми композициями, в какой–то мере подобен portalу алматинской мечети. Можно отметить разнообразие подходов в решении орнаментальных мотивов: геометрический строгий в вертикальных полосах, свободно вьющийся растительный – в угловых частях. Барабан купола украшен в традициях мозаичного декора и почерка куфи куполов мавзолея Ходжи Ахмеда Ясави.

В 2011 году Г. Ешкенов в соавторстве с алматинским художником – монументалистом А. Жамханом оформил Центральную мечеть в Караганде. Художники съездили в Саудовскую Аравию, чтобы воочию увидеть интерьеры самых известных

в истории исламской архитектуры мечетей. Они отметили для себя удивительную гармонию света, колорита и взаимосвязанности элементов сакрального пространства мечетей. Эта поездка прибавила художникам уверенности в собственных силах, и, как следствие, колорит интерьера карагандинской мечети стал более насыщенным, но не потерял утонченной изысканности, присущей творчеству художников – монументалистов.

П-образную форму керамического михраба мечети художники усложнили дополнительными боковыми панелями. Синяя гамма внутренней панели с молитвенной нишей и золотой каллиграфией (исполнитель – А. Урынбасаров, ученик Х. Челеби), орнаментом с восьмиугольными розетками перекликается по цвету с белыми орнаментированными золотом и кобальтом боковыми панелями и росписью неглубоких стенных стрельчатых ниш, элементами капителей пилястр и столбов. В центре михраба расположена цилиндрическая ниша с ребристым полукуполом стрельчатой формы и горизонтальными рядами сталактитов. Внутренняя подсветка михраба, как мерцающий свет подвесной лампы перед нишами в ранних мечетях, создает особые ценностные ощущения и в то же время эффекты светотеневой игры на рельефах символических знаков.

Свод молельного зала художники оформили ярусными (на кольцевых линиях сферы) орнаментальными медальонами, сокращающимися к центру. Живописцы уплотнили цвет медальонов, а в фоновые промежутки ввели линейные вариации спиралевидного орнамента с мотивами

уш жапырак, гуль ою, пальметт, восьмиугольников и др., нанесенными жидким золотом. В нижней части свода рельефный ряд сталактитов также расписан золотом.

Декор элементов интерьера мечети чрезвычайно разнообразен и сложен: золотая каллиграфия на бирюзово-синем фризе стен, ковровый орнамент в неглубоких настенных нишах со стрельчатыми арками и полосой керамических плит с кораническими изречениями, узорные пилястры, гирих гипсовых рельефов в верхних участках стен, рельефные пальметты и розетки мраморных столбов и капителей и т. д.

Прямоугольный портал со стрельчатой широкой аркой украшен синими полосами с орнаментом и угловыми квадратами с восьмиугольными звездами. Внутренняя стена входа декорирована общей орнаментальной полосой, росписью тимпана и панно в виде маленьких арок над тремя дверями.

Барабаны куполов мечети и горизонтальных выступов минаретов оформлены рельефным ярусным орнаментом.

В том же 2011 году Г. Ешкенов и А. Жамхан создали проект интерьера главного зала и оформления купола мечети Хазрет Султан (архитектор С. Жамбулатов) города Астаны. Но так получилось, что по проектам художников работали турецкие мастера, искажившие авторские замыслы. По эскизам Г. Ешкенова были выполнены только конха портала и орнаменты в прямоугольных панно на боковых фасадах мечети. Самая большая мечеть в Центральной Азии⁵ была открыта в июле 2012 года, ее название переводят как «Святейший Султан». Это метонимический перенос

⁵ Высота главного купола 51 метр, диаметр – 28 м. Купол окружают восемь малых куполов. Высота минаретов 77 м.

имени Ходжи Ахмеда Ясави.

Интерьеры мечетей 2012–2015 гг.

Мечеть Иман (архитектор К. Жарылгапов) в городе Талдыкургане (Южный Казахстан) была оформлена художниками в 2012 году. В ее интерьере сохранились найденные композиционные приемы декорирования П–образного михраба с аркой и появились новые колористические соотношения глубокого зеленого и синего. Художники использовали принцип симметрии композиционных членений стен на фризы и панно с ковровым декором шарши, а также потолка с особыми очертаниями восьмигранника и заполнением выделенных плоскостей орнаментом.

Для свода мечети художники применили разработанную схему радиально–ярусной (на кольцевых линиях сферы) композиции с постепенным сокращением к центру размера и количества фигурных медальонов с традиционными мотивами и исламской каллиграфией. Медальоны расположены на чередующихся пастельных цветовых поясах, а фоновые промежутки между ними заполнены орнаментальными мотивами, выполненными гибкой линией. В этом куполе очевидно великолепное сочетание взаимно–контрастных цветов – гармоничных и сияющих – синих, бирюзовых и разных оттенков светлой охры.

В 2012 году Г. Ешкенов в соавторстве с А. Жамханом разработал проект интерьера Центральной мечети для города Усть–Каменогорск (Восточный Казахстан), построенной на левом берегу Иртыша.

Интерьер мечети, третьей

по величине в Казахстане, монументалисты выполнили в сложной гамме зеленовато–синих тонов с вкраплениями терракотовых пятен, дополняя ее цветом постоянно мерцающего и меняющего свои оттенки золота в подвижных линиях орнаментальной росписи на конструктивных частях: своде, столбах, капителях и т. д. В декоре интерьера мечети, предложенном художниками, интересны белые сталактиты на цветном узорчатом фоне капителей столбов.

Михрабную нишу художники выделили прямоугольником с трехполосным бордюром с золотыми кораническими аятами на его средней широкой синей полосе. Трехлопастная арка пятами опирается на стилизованные капители, напоминающие пальмовидные (и отсылающие к первой мечети Мухаммеда в Медине). Конха ниши украшена золотыми вертикалями и абрисами арок. Объем ниши подсвечен, этот апробированный прием вновь привлек художников и стал значимым элементом композиции.

Свод мечети разделен лучами на ярусные бесфоновые геометрические сегменты, выделенные белым контуром. Выбранная художниками сине–охристая гамма подтверждает сохранившийся интерес художников к культовым сооружениям тимуридской эпохи. Свод опирается на вершины трехлопастных арок аркады с объемными колонками, которые фиксируют 12 граней барабана купола, далее в три ряда – в овалах, крестовидных розетках, восьмиконечных звездах – на темно–синем фоне золотом написаны 99 имен Аллаха. В композиционной схеме свода усть–каменогорской мечети можно было бы отметить её далекий прототип – купольную чашу мавзолея династии

Суфи Тюрабек–ханым в Куня–Ургенче (Хорезм, 1360–е годы), но понятно, что исторический пример лишь стал поводом для собственных оригинальных исканий художников.

Объемный мозаичный портал мечети со стрельчатой аркой позволил углубить пространство входа, оформленного аркой подобного очертания.

В 2014 году Г. Ешкенов и А. Жамхан выполнили проект интерьера мечети Альжан Ана в городе Астане. В решении михраба художники сохранили форму прямоугольника с орнаментальным бордюром и цитатами из Корана. В его центральной белой плоскости, доходящей до стилизованных пальмовидных капителей колонн, размещаются темно–бирюзовая полоса с каллиграфией золотом и сквозной силуэт стрельчатой арки. Вогнутая орнаментированная стена ниши с пояском сталактитов создаёт на уровне арки иллюзию конхи с неглубоким объемом.

В этой мечети художниками была применена другая схема орнаментации свода. Центр свода (замок) трижды окружает по–разному интерпретированный мотив восьмигранника. Крупные дуги, соприкасаясь со сторонами восьмигранника, оформляют сегменты с орнаментальным решением и вписанными арками. Математически выверенная геометрия пересекающихся дуг с ленточными узорами удивительно напоминает расположение тканых орнаментальных полос баскуров за деревянными уыками, образующими купол юрты, а холодная синяя гамма с добавлениями охры и зелени

создает особое настроение покоя и умиротворения. Но, с другой стороны, композиция орнамента свода мечети восходит к опыту конструктивного (нервюрной системы) и декоративного решения купольной чаши (961–976) [3, 67; ил. 28] перед михрабом Большой мечети в Кордове (VIII–X вв.). Однако, можно привести еще один пример более раннего использования типа орнаментации свода: это мечеть Тлемсен (около 1136) в Алжире [5, 135].

В том же, 2014 году, Г. Ешкенов принял участие в реконструкции интерьера мечети имени Машхура Жусупа (архитекторы Т. Абильда, М.Кабдуалиев, Ш. Юсупов, С. Даутов, С.Нурбай; конструктор Б. Мусургалиев) в Павлодаре. Она была построена в 2000–2001 годах⁶.

В реконструкции интерьера художником был предложен П–образный михраб с орнаментальными каймами, оформляющими прямоугольник с золотой каллиграфией на темно–зеленом фоне. Он развивает предыдущий замысел в решении центральной части михраба: на белом фоне орнаментированной плоскости вырезан сквозной силуэт, напоминающий арку с нишей.

Художник полностью преобразил купольную чашу, расписав ее радиально–лучевым орнаментом замкнутых медальонов и расположив в нижних мукарнах два ряда восьмиугольных медальонов с 99 именами Аллаха.

Интерьер мечети (архитектор С.Джамбулатов) в северном регионе Казахстана – городе Кокчетаве – был выполнен Г. Ешкеновым и А. Жамханом

⁶Высота купола – 54 м, диаметр – 30 м; высота восьмигранных минаретов – 63 м. План мечети – в виде восьмиконечной звезды (48х48). Минареты мечети имеют характерные острые шатровые навершия. Необычна верхняя часть мечети в виде усеченного конусовидного складчатого основания с куполом, символизирующим шанырак юрты.

в 2014–2015 гг.⁷

Михраб мечети представляет неоднократно выбранный художниками тип иранских молитвенных ниш – прямоугольную композицию с бордюрными рядами и собственно арочной нишей. Для бордюров художники использовали керамические плитки ручной орнаментальной росписи. На средней широкой полосе сдержанного светло-кофейного цвета расположена сияющая золотыми всполохами каллиграфия. Неглубокая молитвенная ниша выложена керамическими плитами с рельефными орнаментами и золотыми накладками, образующими вершины ромбов. Она служит фоном для сквозного силуэта стрельчатой арки, вырезанной в плоскости верхней части михраба, так же, как в мечети Альжан Ана. Поверхность над архивольтом арки покрыта золотой арабеской с переплетающимися цветами и двудольными листьями, бутонами лотоса, трилистниками, украшенными эмалью синего, зеленого и гранатового цвета. Орнаментальная свободная фантазия художников, вероятно, должна напоминать верующим о грядущем Аль-Фирдаус – саде-рае, уготованном для праведных и упоминаемом в хадисах. Золотом обозначены абрисы небольших арочек, создающих мотив сталактитового декора в несколько параллельных рядов на белом фоне. Пяты арки и нижняя часть орнаментированной поверхности прямоугольной плоскости опираются на стилизованные пальмовидные капители сдвоенных колонн.

В центре купола мечети художники поместили круглую орнаментированную розетку с расходящимися 15 лучами –

полосами, на которых они обыгрывают орнаментальные мотивы тканых полос – баскуров, стягивающих кереге и украшающих свод традиционной юрты. Способ деления сферы на меридианные линии отсылает к опыту схематической разметки чаши купола мавзолея Шади-Мульк – первой тимуридской постройки (1371–1372) в Самарканде [5, 204] и мечети Кусама ибн Аббаса в Самарканде (1405), молитвенный зал которой был построен по приказу Тимура [10, 385, 58–60; табл. 26, 188], но ни в коей мере его не повторяет. Декор купола – сложнейшее орнаментальное произведение художников, где каждый завиток причастен к наследию степной культуры орнаментики. По окружности барабана купола в ромбических розетках шарши золотом написаны 99 имен Аллаха. Подобные элементы в орнаментации михраба и свода, общий колорит определяют черты стилового единства интерьера.

Проблемы идентификации и современного поиска новизны в интерьере мечетей

Опыт создания интерьера мечетей в творчестве Г. Ешкенова и его соавторов в течение последних 15 лет убеждает в определенном интенциональном отношении к важному этнокультурному наследию народа – орнаменту. Репрезентация и свободная интерпретация мотивов традиционного орнамента в интерьере мечетей, выполненных художниками, необходима, прежде всего, для идентификации концепта родного «Дома». На современном этапе развития интерьера мечети в Казахстане идея образа «совместный дом Бога и Человека» [11, 9] максимально сводится художниками к принципам декоративного убранства

⁷ ДИАМЕТР КУПОЛА – 12 М, ВЫСОТА ЧЕТЫРЕХ МИНАРЕТОВ – 25 М.

юрты.

Относительно краткий срок в развитии проектирования интерьеров мечетей, глубочайшая ответственность за результаты своего труда – доступность и понятность народу – повлияли на выбранный стилистический подход к проектированию интерьера мечетей. «Ретроспективное новаторство» – это устойчивый признак возвращения в собственную национальную культуру и глубочайший интерес к историческому прошлому и художественному наследию

степной культуры и цивилизации, возрождаемым традициям и национальным духовным ценностям.

Какими будут интерьеры будущих мечетей Казахстана? Этот вопрос отнюдь не праздный: художественный опыт и художественное сознание быстро меняются в сложной «картине мира». Фундаментальными работами, освещающими проблемы формообразования мировой архитектуры мечетей и, отчасти, интерьера, являются исследования

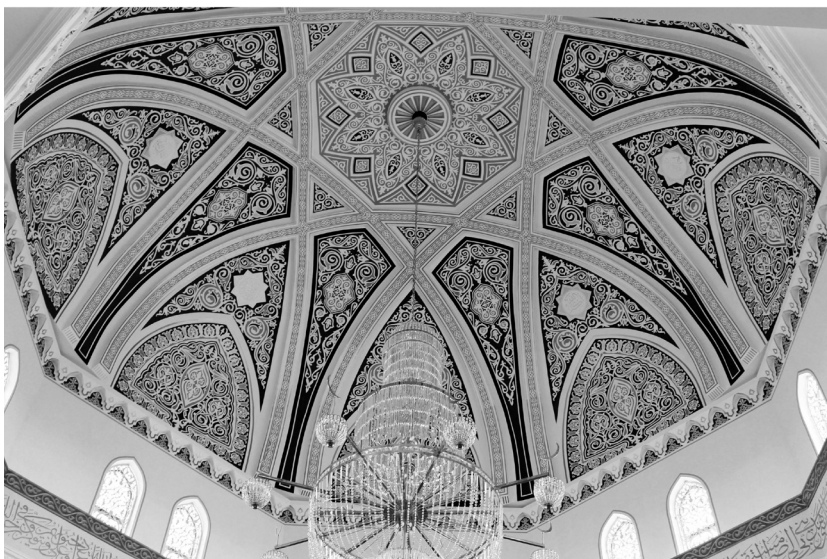


Рисунок 8. Г. Ешкенов и А. Жамхан. Купол мечети Альжан–ана. Астана. Фото Г. Ешкенова. 2014

Рисунок 4. Г. Ешкенов и А. Жамхан. Интерьер Центральной мечети. Караганда. Фото Г. Ешкенова. 2011 2014



российского ученого Ш. М. Шукурова [11, 12]. Известнейший исследователь уделяет особое внимание храмовому сознанию, трансформативности архитектуры и интерьера мечетей, исследуя проблему традиции и новации в исторической перспективе, не исключая и будущего, на обширных примерах культового зодчества разных стран. Он приводит рассуждения современных исламских философов и уточняет, что его интересует радикальный взгляд на современную архитектуру мечетей, что, собственно, совсем не характерно для Казахстана. Ш. М. Шукуров особо отмечает, что «... храмы на Западе и на Востоке всё чаще и чаще строятся с учетом того, чем располагает не только теория и практика архитектуры, но и современная философия» [11, 187].

В исследовании Ш. М. Шукурова приводятся многочисленные примеры решения уникальных мечетей архитекторами в зарубежных странах. Так, например, он пишет о проекте мечети «Аль–Иршад» (Кота–Бору, Индонезия, 1912) архитектора Ридвана Камила. Помимо разных интересных решений элементов мечети, в ней отсутствует собственно михраб – вместо него установлена стеклянная поверхность, через которую просматривается природный вид [11, 181]. Но и в истории культовых традиций казахов сохранился потрясающий пример свободного знакового решения степной мечети. В юго–западной части некрополя Кенты–Баба (Мангистау, XV–XX вв.) в пространстве круга – импровизированного молельного зала мечети, – огороженного камнями–валунами, находится каменная стела – михраб, обозначающий направление на Каабу. В кочевых условиях здесь проходили, видимо,

коллективные моления. Органическая связь с природой, интериоризация пространства, символичность мышления казахов – неотъемлемые творческие качества народа – отличная основа для будущих проектов уникальных мечетей и интерьеров Казахстана.

Выводы

Обобщая, можно отметить, что во всех рассмотренных примерах интерьеров и оформления порталов, барабанов куполов мечетей, выполненных Г. Ешкеновым и его соавторами, присутствуют черты интерпретационной преемственности орнаментальных традиций и «ретроспективного новаторства». В михрабах, отмечающих направление киблы, меняются формы и величина как ниш (пятигранная, плоская, трехгранная, полуцилиндрическая), арок (стрельчатая, трехлопастная), несущих колонн, так и мотивов орнамента. В развитии композиций молитвенных ниш прослеживается изменение в художественных приёмах и техниках декора: надглазурная роспись, рельефы со сталактитами и орнаментальными мотивами, роспись золотом и эмалями. В михрабах постоянно сохраняется выделенный прямоугольный алфис с П–образно расположенными полосами коранических надписей и орнаментов (иногда на всю высоту стены), обрамляющими центр композиции.

Свободным владением навыками орнаментальной аранжировки художниками отмечены композиции купольных чаш. В структуре расположения декора используются схемы (радиально–ярусная или кольцевая, меридианная, нервюрно–декоративная) распределения орнаментальных мотивов на сводах, известных в истории культового

зодчества ислама и, в частности, тимуридского времени. Орнаментальное покрытие стен, потолков, столбов и других элементов интерьера молитвенных залов мечетей подобно щедрому декору юрты. Тонкость колористических соотношений декорированных элементов присуща всем рассмотренным интерьерам мечетей.

В оформлении порталов мечетей просматриваются традиционные приемы, близкие архитектуре тимуридского времени: исламская каллиграфия коранических текстов, одноцветный резной, мозаичный или расписной многоярусный орнамент расположены в раме алфис, стрельчатые

арки декорированы; встречаются расписные конхи.

Наиболее неизменно решение художниками декора внешней поверхности барабанов куполов мечетей – при использовании современных материалов для каллиграфии применяются традиции письма начертания куфи, характерного для архитектуры тимуридов.

По своей стилистической природе решения интерьеров и экстерьеров мечетей эклектичны (и это главный признак постмодернистской архитектуры), они одновременно отсылают к наследию народа, опыту культовой архитектуры средневековой Средней Азии и зарубежных исламских стран.

References

1. Primerov dostatochno, no smotrim Flek E.V. Bronzovye bliashki alakul'skoi kul'tury Vestnik arkheologii, antropologii i etnografii, № 1 (12), www.bronzovye-blyashki-alakul'skoy-kultury, **2010**, 87–96 (in Russ).
2. <http://megabook.ru>; <http://www.symbolarium.ru/index.php>
3. Veimarn B.V. Klassicheskoe iskusstvo islama, M.: Izdatel'skii dom «Iskusstvo», **2002**, 495 (in Russ)..
4. Kiriushkina E.V. Osobennosti formirovaniia i razvitiia dekora dvortsovoi arkhitektury musul'manskoi Ispanii <http://www.actual-art.org/stati/125-st2012/dr-mir/456-kiryushkina-osobennosti-formirovaniya-dekora.html>
5. Motstsati Luka. Islamskoe iskusstvo, per. s ital. S.V. Zonovoi. M.: Art-Rodnik, **2012**, 319 (in Russ)..
6. Nurmukhammedov N.B. Mavzolei Khodzhi Akhmeda Iasevi. Alma-Ata: Oner, **1980**, 184 (in Russ).
7. Ponomarenko E.V. Arkhitekturnoe nasledie i sovremennaia kul'tovaia arkhitektura luzhnogo Urala <http://cyberleninka.ru>, Ekonomiks, № 2, **2013**, 40–45 (in Russ).
8. Kurshakova V.N., Iankovskaia Iu.S. Regionalizm v arkhitekture v kontekste globalizatsii Tom 1. Novye idei novogo veka, <http://pnu.edu.ru/media/nionc/articles-2014/178-183.pdf>, **2014**, 178–183 (in Russ).
9. Abdrasilova G.S. Regional'naia arkhitektura Kazakhstana v kontekste globalizatsii kazatu.kz/docs/vn_20102_architecture.pdf, 79–84 (in Russ)..
10. Korbendo I. Velikie sviatyni islama, M.: AST-PRESS KNIGA, **2005**, 480 (in Russ).
11. Shukurov Sh.M. Arkhitektura sovremennoi mecheti, M.: Progress-Traditsiia, **2014**, 232 (in Russ).
12. Shukurov Sh.M. Obraz khrama, M.: Progress-Traditsiia, **2002**, 496 (in Russ).

Сведения об авторе: Шкляева Светлана Аркадьевна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории изобразительного искусства КазНАИ им. Т. Жургенова.
e-mail: swetlana.shklyaewa@yandex.kz

Автор туралы мәлімет: Шкляева Светлана Аркадьевна, өнертану кандидаты, Т.Жургенов атындағы ҚазҰӨА—ның «бейнелеу өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының профессоры.
e-mail: swetlana.shklyaewa@yandex.kz

Author's data: Svetlana Shklyaeva, PhD, Professor of department of History and Theory of fine arts at Kazakh national Academy of arts named after T. Zhurgenov (KazNAA).
e-mail: swetlana.shklyaewa@yandex.kz

QIRAN–US– SA'DAIN OF AMIR KHUSRAU DEHLAVI ABOUT PERSIAN MUSICAL MODES

Dilorom KAROMAT
(Kalkota, India)

QIRAN–US–SA'DAIN OF AMIR KHUSRAU DEHLAVI ABOUT PERSIAN MUSICAL MODES

Abstract

Through the centuries those who came to India from Central Asia are introduced different values and culture that was absorbed into the local Indian culture and civilization. When the Turks came to India as rulers, they are brought a number of new cultural values, musical instruments, modes and regulations. The new composite culture is start to rise, which culmination falls into time of Great Mughals. According to tradition Amir Khusrau Dehlavi has played a significant role in this process. This article is dedicated to main Persian musical modes parda, as they were described by Amir Khusrau in one masnavi from Qiran–us–sa'dain, and key aspects of synthesis of Raga–Maqam traditions in Indian music.

Keywords: parda, maqam, raga, masnavi, Nava, Rast, sufizm, Arabic and Persian music, manuscripts.

ӘМІР ҚҰСРАУ ДЕХЛЕВИ ҚИРАН–УС–СА'ДАИН ПАРСЫЛЫҚ МУЗЫКА МОДУСТАР ЖАЙЛЫ

Абстракт

Ұзақ ғасырлар бұрын Орталық Азиядан Индияға келгендер тұрғылықты үнді мәдениетінің дамуына өз әсерін тигізеді. Түркілер Индияға келгенде олар өздерімен бірге бірқатар жаңа мәдени құндылықтарды, музыка аспаптары мен араб–парсы музыкасы канондарын да ала келді. Өнерде синтез пайда бола бастайды, ал кульминациясы Ұлы Моголдардың басқаруына сәйкес келеді. Деректерге сүйенсек Әмір Құсрау Дехлави осы үдерісте үлкен рөл атқарған. Бұл мақала Әмір Құсрау Дехлавимен масनावиде Қиран ус–Садайнмен суреттелгендей, парда атты парсы музыка жүйесіне арналып жазылған. Сонымен қатар, шешуші аспекте дәстүрлі үнді музыкасындағы раги мен парда–макам синтезі қарастырылған.

Тірек сөздер: музыка мәдениеті, парда, макам, рага, масनावи, Нава, Раст, суфизм, араб– парсы қолжазбалары.

QIRAN-US-SA'DAIN АМИРА ХОСРОВА ДЕХЛЕВИ О ПЕРСИДСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ МОДУСАХ

Абстракт

На протяжении веков те, кто пришел в Индию из Центральной Азии, оказывали влияние на развитие местной индийской культуры. Когда турки пришли в Индию как правители, они принесли с собой новые культурные ценности, ряд новых музыкальных инструментов и каноны арабо-персидской музыки. Синтез искусств начал проявляться, а кульминация совпала с правлением Великих Моголов. Согласно преданиям, Амир Хосров Дехлеви сыграл важную роль в этом процессе. Данная статья посвящена персидской музыкальной системе парда, как она была описана Амиром Хосровом Дехлеви в маснави Киран ус-Садайн. Также затронуты ключевые аспекты синтеза раги и парда-макам в традиции индийской музыки.

Ключевые слова: музыкальная культура, парда, макам, рага, маснави, Нава, Раст, суфизм, арабо-персидская музыка.

Persian musical culture and Amir Khusrau

Amir Khusrau (1253–1325) was an iconic figure in the cultural history of the Indian subcontinent and one of the first Indian personages represents a multi-cultural and pluralistic identity. Even today, in the homeland of his Lochin father, composers continue to create music based on Amir Khusrau's ghazals and masnavis, and the researchers pay attention to his contribution to poetry and music.

In Amir Khusrau's time the court music of Delhi Sultanat (1206–1526) was essentially Perso-Arab oriented. Moreover, the systematic contacts between newcomer and local musicians are begun: the treatises on music written in Sanskrit has started to translated into Persian; musical instruments, modes and regulations have absorbed into local culture. Amir Khusrau has visited many places where he interacted with musicians, who "toured" from place to place within the Persian cultural sphere. Here it is important to clear the meaning of world 'Persian', which included the vast area where the Persian-speaking cultures were spread in ancient times and in early medieval ages. The different processes, which took place in those areas, are forced musicians to search for new patrons. Patronizing these wandering musicians

was recognized as a natural activity among the elites of Central Asia and India. It was seen as a part of the cultural heritage. Amir Khusrau's poems, particularly I'jāz-i-Khusraw (The Miracles of Khusrau) and Khamsa (five poems), presented a significant amount of information on musical culture.

The musical terms which were used by Amir Khusrau in his poetical works are shows his knowledge of not only literary and philosophical works on Persian and Arabic, but treatises on music too. His own statement that he was perfect (Kāmil) in poetry and music (dūbait in Divān-i Ghurrat -ul-Kamol) is well known. Therefore, it is important to note that Amir Khusrau has not widely used Arabic terms in his works. In I' jāz-i-Khusraw اعجاز خسرو , the chapter Harf on music named 'About main and secondary principles in music' در انشعاب اصول و فروع موسيقى , he entirely utilised Persian musical terms such as parda for maqām (mode), abreshim for shu'ba (or avaza), bong for melodies (pakar of maqām-s).

The history of the origin of the parda was based on tradition, which passed down in oral and written (poetry, art prose, dictionaries, treatises on music etc.) form and was sacrificed and canonised in the

circles of musicians. The scholar from Uzbekistan A.Djumaev in his article 'From parda to maqam: a problem of the origin of the regional systems' is states:

The etymology of the word 'parde' (bundle, bandage, dam, barrier etc.) as concept of a modal system indicates its original connection with the structure of the tone system of an instrument. The word parde (parda) was developed as a result of the reflexion of the real practice of music performing. Among the lute instruments in the historic-cultural areas of Central Asia (Baktria-Tokharistan, Sogda, Bukhara, Khorazm, Chacha etc.) and in Iran the 'lute with a short neck' (barbat, subsequently 'Ud) and the 'lute with a long neck' (tanbur) were known in ancient times and in the early Middle Ages. The question of the existence of fixed frets in these instruments in ancient times and in the Middle Ages is fundamentally investigated in the works of Henry George Farmer and other scholars (in particular Tamara Vyzgo)... The existence of fixed parda (frets) on the finger board of the instrument reinforced the entire tone system of musical-artistic expression. The reinforcement was one of the manifestations of the artistic canon of the ancient Persian culture.

By its origin and its assignment in culture and art it was a Persian system. The "old Persian system" (term suggested by H.G.Farmer) were adjusted and absorbed into Arab-Islamic musical culture and as result the unity of 12 parda (maqām) system of the Muslim world, during the 13th-16th centuries, was a unity of its aesthetical and art theory (correlated with certain elements of nature, connected with 12 constellations, associated with the colours, and had a deep connection with the human soul), and as the completion of that development

Urmavi's treatise on music 'Kitāb al-Adwār'(d.1252) was written. Amir Khusrau considers parda as the most perfect form (Kāmil) of invention of pre-Islamic times and the verses of his masnavi titled Qirān-us-sa'dain (Meeting of the Two Auspicious Stars) can be examples of that. It is important to note that some copies (like the manuscript preserved in the Asiatic Society under no. PSC 564 and lithography published in Lucknow) of Qirān-us-Sa'dain along with poetry of Amir Khusrau contains valuable comments (glosses) written between the lines and on the margins by copier and reader. In such comments, for example, the words rāga (Rāga Huseini, Rāga Rāst and so on) for parda and taal for rhythm was added for better understanding by Indian readers.

Parda-s in Masnavi 'Qirān-us-sa'dain'

Qirān-us-Sa'dain is embellished with rich and poetic descriptions of Delhi, the mutual love between Hindus and Muslims, gathering of Sufis, musical instruments and musical modes. The masnavi dedicated to parda are come after verses dedicated to praising qualities of the musical instruments Chang, Rubāb, Nāi and Daf and named صفت پرده و آن پرده شناسان شگرف که بهر دست نمایند هزاران داستان "Sifat-i parda va ān parda shināsān-i shagarf ki bahar dast namoyand hazārān dastān" [The description of modes parda and those who has an excellent knowledge of modes [and] able with both hands to show the thousands of songs/melody]. Even in this masnavi Amir Khusrau not only shows the connection between Sufism and musical culture, but also an importance of music for purifying the heart and achieving unity with God. The description of parda is begun with prizing the musicians, who playing on string instruments like Rubāb and Chang. Although Amir Khusrau, according

to tradition (regulation), has stated *parda Rāst* as the main mode, but it seems as he starts naming *parda(s)* from term *Navā*:

آن شده گنجشک بگاہ نوا / مرغ در آورده ز روی هوا

An shudah Ganjishik ba Gāh-i Navā/
Murgh dar āwardah zi rū'i Hawā

That is Ganjishik (the small bird,
sparrow) in mode Navā,

The bird is brings in the face of the wind

The commentary is decipher verses,
like: An shudah = the musician who plays
on silken string; Ganjishik = Qawwal;
Ganjishik = The wooden stick on which
used to play and also name of melody
(گنجشک = چوب که بان چوب نوازند و گنجشک نام سرود نیز)
ba Gāh-i Navā = to play melody (= بگاہ نوا
(سرود نواختن).

It is true that *parda Navā* in the meaning
of mode is not cited properly by Amir
Khusrau. Therefore, if we look to term
Navā, given in verses, as a name of *parda*
then we have a very interesting setup.
According to medieval systematisation
of *parda/maqām(s)* the *Navā* نوا is the
third *maqām* in the both the systems of
12 *maqām(s)* and *Shashmaqom* and
one of the seven *dastgāh(s)* of Iranian
music. One of the kinds tuning on
tanbur (musical instrument) among
Uzbeks and Tajiks named “*Mezrobi*
Navo“(tuning on *Navo*'s scale bases).
Instrumental and vocal pieces named
Navā are very popular between Arabs,
Turks, Iranians, Azerbaijanis and Uyghur
people. A.Djumaev has stated that in
the treatises of 13th–16th centuries the
Maqam Navā, along with two other first
adwār-maqāmat ('*Ushshāq* and *Būsālīk*),
was recommended to the Turks. Aesthetics
of these three *parda(maqām)*, according
to medieval theorists, have produced the
emotions of courage, energy etc, which are
good for warriors. A.Djumaev has quote
the Muhammad Nishapuri of Khorasan
(2nd half of the 12th – first half of the 13th

century) treatise, which related to *Navā*.
This quotation is also gave information
on the interests and participation of the
Turks in the 12 *parda* system and can be
an example of reason to be first named by
Amir Khusrau:

تمام شام پرده نوا گیرند زیرا که {28} درعلم موسیقی تنگ تر از
پرده نوا نباشد و هیچ وقت تنگ تر از نماز شام نباشد و این پرده ترکان
– زند تا نماز خفتن

(At the time of) *namāz-i shām* they
take the *parde Nawā*, because the science
of music knows no shorter time then the
namāz-i shām; and this *parde* is played
by the Turks before *namāz-i khuftan*
(Italicized by A.Djumaev).

Amir Khusrau used the musical term
Navā very often in his *masnavi*, but mostly
it is mean ‘melody, song’:

گه ز نوا زن که نوازنده گشت / جان جهانی به نوازنده گشت

Gah zi Navā zan ki navāzandah gasht /
Jān-i Jahāni-i ba navāzandah gasht

That is performer of *Navā* (song)
became performer of melodies,

The Soul of the World is turn up to
musician.

From the comments we are learn that:
Navāzan = name of the cycle (*dawr*) and
musical instrument (*sāz*) – نوا زن = نام که دور –
و ساز; *navozandah* = performer on musical
instrument – سازکننده نوازنده =

As a main mode *parda/maqām* of All–
Islamic music universally recognized *parda*
Rāst راست (is one of the *maqām(s)* in both
12 *maqām* system and *Shashmaqom*)
and named as *Um ul-adwār* (Mother of all
modes). Medieval manuscripts have gave
information that better to play the *Rāst*
for listeners with white skin (*Rāst* must
be played in lower mode and with soft
sounds), for *Sipahi* (soldiers), *Lahskarkash*,
and *Tighzan* (warriors). Very interesting
information is given in *Behjat al-Rūh* (17th
c), that for Turks a musician has needed
to play several notes in lower register and
after that in higher pitch. Amir Khusrau in

his verses gives very close information:

گشتن از ان قوال که قوال راست / گفت گهی راست و گهی نیم
راست

Gashtan-i az an Qawāl ki Qawāl-i
Rāst / Guft Kahii Rāst va Gahii Nīm Rāst
Returning of Rāst from this Qawwal,
[He] sang Rāst in high pitch and Nīm
Rāst in low pitch.

The comments done by unknown reader is gives to us valuable information: Gahii = High pitch (گهی=بلند); Rāst = name of the Raga (راگ = نام راگ); va Gahii = and low pitch (و گهی = و پست); Nīm Rāst = name of the Raga (نیم راست = نام راگ).

We already mentioned above that Amir Khusrau has also stated Rāst as the main mode. The several verses in this small masnavi are includes the Rāst. Moreover, according to tradition, by combination of two modes – Rāst and Bilaval, he invented a new rāga named Sarpardah (in Persian-Tajik languages is mean “first, main parda”). Remarkable that the first mentioning of Rāst in masnavi is related to Sarpardah:

گاه ترنم بنوای که خواست / جانب سرپرده شد از راه راست
Gah-i tarannum ba navāi ki khwāst /
Jānib-i Sarpardah shud az Rāh-i Rāst

At the time of begging for singing a song,

The part of Sarpardah is come out from the mode of Rāst

The comments to verses are gives to us interesting facts like: Sarpardah = Melody (سرپرده = سرود); Know that at the time of plying on the way (mode) of Rāst has been formed the Sarpardah (ای در هنگام نواختن راه راست) (سرپرده را میساخت). Additionally, the commentary in lithography gives to us very valuable information: Gah-i tarannum Rāst which is well-known and name of the parda in Indian music is Gond (گاه ترنم آه راست معنی معروف) (و نام پرده ایست از موسیقی هندی گونڈ)

In manuscripts written in India maqām Rāst has been mentioned as similar to

Rāgas like Aiman Kaliyan (manuscript named Zamzama-i-Vahdat and Risālah-i-Muisiqi=SKBL), Nat Narayan (Mauj-i-Mūsiqi and Khayalat-i Khusrau), Kedar Nut (Mauj-i-Mūsiqi), Gouri (Saut-i-al-Naqus and Mutala-i al-Hind), Jeit Sri (Tūti-namah), Nut (Rāg Darpan) and Asavri (Nishat-i-'Ara). But if correlated with modern that(s) of all named above rāga(s), we can see that no one is similar to medieval Rāst, which is indicates the changings faced by modes through the centuries. Rāst seems to be very popular mode between musicians. According to manuscripts of 16th-17th centuries in the mode of Rāst were composed thousands instrumental and vocal pieces over Islamic world. Amir Khusrau also mentioned Rāst in his masnavi more often and in several ways unlike to other modes. For example:

بر دل عاشق که بگشتن سزاست / راست چو تیر آمده تیزی راست
Bar dil-i 'āshiq ki ba gashtan-i sazāst /
Rāst chū tīr āmdah tezii Rāst

On the heart of Lover when returning convenient,

Rāst is beat as an arrow fast directly
[melody Tezi-i Rāst]

Comment from margins of lithography is gave to us information that 'tezii Rāst' is the name of melody (نام نغمه).

The next parda mentioned in masnavi after Rāst is Husāīni/Huseini حسینی. This parda was named after the name of some person. Amir Khusrau turning us to Huseini with words:

گه به حسینی طرف رود زن / پرده کشا گشته بوجه حسن
Gah ba Huseini taraf-i rūd zan / Parda
kushā gashta bavajah-i husn

Then turning to playing on strings
Huseini,

The mode is revealed by turning face to Beauty.

Amir Khusrau also mentioned how musicians can come back to mode Huseini:

نغمه چو در زیر وبم آهنگ برد / زیر کشید و به حسینی سپرد
 Naghma chū dar zīr va bam Ahang burd
 / Zīr kashīd va ba Huseini supurd
 The Melody (Naghma) has taken sounds
 to high pitch and low,
 To draw Zeer and concluded on Huseini.
 The comments of manuscript have
 completed our knowledge with: Zeer is a
 name of the melody (زیر = نام سرود); Huseini is
 the name of the melody, Surmandal and
 name of mode... حسینی = نام سرود؛ سرمندل و نام پرده...
 (است))

According to tradition all instrumental
 and vocal pieces formed in this scale are
 related with maqām Huseini. Along with
 Persian medieval sources, Huseini was
 mentioned in Sanskrit manuscripts as
 well. Pandita Somanātha in Rāgavibodha
 (1609) is mentioned that Todī Rāga
 is similar with Persian Rāga Huseinī.
 Tulaji Rao (1783–1812) of Tanjore, a
 descendant of Shivaji, who was a follower
 of Venkat makhi states that Huseini
 belongs to Shri mel (SRgMPDn). As we
 see, Huseini was adopted in India and now
 it is one of the rāga–s. In modern time
 there are several Rāgs such as Huseini
 Bhairav, Huseini Todi, Huseini Kanhra and
 Husaini Kalian can be named. Although
 the constructions of Indian and Persian
 Huseini are different, only its rendering
 time (night) is similar.

Other term mentioned in line given
 above is Zeer. According to my research as
 a Zeer in poetry can be mentioned parda
 Zirafkand زیر افگند = Zirafgan زیر افکن also
 named as Kuchak کوچک (small).

Maqam 'Ushshaq, Nava and Busalik
 are the oldest modes in Arabic and Iranian
 music according to Arab–Persian scholars
 (Safi–ud–Din Urmavi, Jami). The following
 verses of Amir Khusrau dedicated to
 Busalik:

گاه بر آورده نوا بوسلیک / دل شده چون دریه {دُر} بریشم سلیک
 Gah ba awarda Navo Busalik / Dil

shudah chun darya ba reshim–i Salik
 Sometime has bring Melody (Navo) of
 Busalik,

The heart became like a river on silken
 thread of pearls.

Name Busalik بوسلیک was given from
 name Abu–Salik. Medieval manuscripts
 have mentioned: a) Bu–Salik was a slave
 of Padishah of Iraq and he sang his songs
 in Turkish language in this mode and this
 mode became popular after his name; b)
 Bu–Salik is the name of a woman, who
 was a lover of one of Califs. But mostly
 medieval authors followed first version.
 Pandita Somanātha in Rāgavibodha is
 mentioned Busalik as Musali and told that
 it is similar to Rāmakriyā, when (according
 to Bhatkhande) in other place he is
 mentioned that Mālava is similar to Buslīk.

In many treatises 'Ushshaq عشا
 ق is named as the mode (scale) which
 was first among maqam–s. Early
 manuscripts called 'Ushshaq as "Umm–
 ul–adwar"(mother of all maqam–s) and
 Tarana. Amir Khusrau in his masnavi has
 stressed:

گاه بر {بیر} چنگ چو معشوق تنگ / در زده در پرده عشاق چنگ
 Gah bar Chang chu m'ashuq tang / dar
 zadah dar Parda–i 'Ushshaq Chang
 Some time the Lover is distressed on
 Chang,

When the mode of 'Ushshaq has been
 played on Chang.

According to 12 maqam–s system
 Nihavand نیا is shu'ba and formed by
 combination of two maqam(s). However it
 is not clear from which two, because it is
 not mentioned in manuscripts written in
 India, neither in treatises on music written
 by Khurasani poets Jami and Huseini.
 Therefore, this musical term is given by
 Amir Khusrau in following verses:

گه غلط انداز هنرمند را / تنگ شده عرصه نیاوند را
 Gah ghalat andaz hunarmand ra / tang
 shudah 'arsah–i Nihavand ra

Sometime an arrow missing the aim (a deceiver) by virtuoso,

To became narrow (enraptured) area by Nihavand.

The commentary to this verses the gave to us information that Nihavand is a name of the Rag and name of city *نہاوند = نام راگ و نام شهر*.

Parda Nihavand was very little mentioned by other poets and scholars, when parda Bakhrez is mentioned not only in Persian sources, but also in Sanskrit. Pandita Somanātha in Rāgavibodha is mentioned that Raga Deśakāra is similar to Bakhrez. Term Bakhrez is given in some early medieval manuscripts and later (according to our research) only in some treatises written in India on the place of Hijaz and often it is mentioned as a Raga invented by Amir Khusrau. In following verses are given:

گه نغماتی ترو اندوه گاه / یافته در عرصه باخرز راه

Gah naghmati Tar–u Andawah Goh /
Yafta dar ‘arsa–i Bakhrez rah

Sometime the melodies of Tar and sometimes of Andawa,

Find their way into Bakhrez

The valuable commentaries on the margins is helping to us to know that Tar is the name of Raag *تر = نام راگ*; Andawa is also a name of the Raag *اندوه = نام راگ*; Gah is the unit of time *گاه = گاه شده وقت*; when Bakhrez is a name of musical instrument and also name of the Rag and name of city that is situated in the region of Khorasan:

باخرز = نام ساز نام راگ و نام شهر که جانب خراسان است

عقل مسافر شده زنی { زین } کارگاه / تزی باخرز کنان قطع راه

‘Aql... Zani kargah /
tezii Bakhraz
kunan qatah rah

The Confining... striking the Majlis (workshop), Sharpness of maker of Bakhraz breaking off way

کارگاه = از مجلس شاه و از گرن سرود؛ باخرز = نام ساز و نام ولایت؛

Kargah = from Majlis (meeting) of Shah

and from *گرن* melody; Bakhraz = name of the instrument and name of Vilayat.

According to tradition the maqams Zangula, ‘Iraq, Isfahan, Zirafkand and Buzurg were of later origin. Maqam ‘Iraq *عراق* has been named after a famous country. The mode of this maqam has been used for instrumental and vocal music. Amir Khusrau Dehlavi has mentioned parda ‘Iraqin following verses:

گه چو دل سوختگان فراق / نای فغان کرده براه عراق

Ki chu dil–i Sohtagani firaq /
Nayi fighan kardah ba Rah–i ‘Iraq

Like the Hearts, which are burned in separation, Flute is cried aloud on the way (mode) of ‘Iraq.

And few lines later again:

زمزمه ساز گری در عراق / کرده به آهنگ عراق اتفاق

Zamzama–i dar Sazgiri dar ‘Iraq/
kardah ba Ahang–i ‘Iraq itifaq

Zamzama (a musical manner of rendering) on Sazgiri on ‘Iraq, To make in harmony the sounds of ‘Iraq

This mode has been changed for several times and has been enriched. Two kinds of maqam’s scale are can be seen in medieval manuscripts. In modern time maqam ‘Iraq is one of the six main maqam–s of the cycle Shashmaqom, which is divided into instrumental and vocal parts. Rāga Turuska Todī is a variation of Persian Rāga Irākh.

In his masnavi Amir Khusrau also named parda–s like Mukhalif(stated as shu’ba in other sources), Maye (named as Avaza which formed from maqam–s ‘Iraq and Kuchak (zeer) by other authors), Farghanah (according to tradition was invented by Amir Khusrau), Zawal (also named Segah in Persian music), Sazgiri (appears only in the creative works of Amir Khusrau)

Conclusion

A careful examination of selected Persian

and Urdu language literary, encyclopedic sources and treatises on music written in India during the 13th – 19th centuries testify the general tendency of the authors in their approach to the description of 12 maqam(s). These are identified as aesthetical, descriptive, and restricted by the manifestation of the similarities between raga(s) and maqam(s), but without any theoretical explanation that would reveal the structural foundations (principles) of the 12 maqam and raga systems. Moreover, the poetry and prose written by Amir Khusrau, and other historical and literary sources have demonstrated two main stages in the development of musical culture in the subcontinent until 14th century:

1. From the 9th to the beginning of the 13th century – a formation of new traditions of musical art on the basis of a synthesis of local (pre-Islamic) and newcomer's musical traditions.

2. 13th–14th century (before the arrival of Timur) is the first pick ('silver age') of musical art as a result of synthesizing of Indo–Muslim music. From that time also starts the tendency for local promotion of art and process of further synthesizing, which peak has come under Mughal rule.

Indian manuscripts of the 13th–19th centuries utilize the terms *parda* and later *maqam* that was identified with *raga* for a better understanding by the Indian reader. And up to the 20th century while speaking about Persian music they were describing the system of 12 maqam(s). Many authors of 15–16th centuries recognize quite frankly that some degree of diachronic change and regional variation was the norm. The poetry and prose of Amir Khusrau gives to us not only names of most popular *parda*(s) of his time, but also information about their aesthetical regulations, power of music and importance for Sufism.

¹ Amir Khusro used to say--“Turk e hindustaniyam man / Hindwee goyam chu ab...” This shows to us that Khusrau has except his belonging to Turk, but at the same time to Hindustan.

² Father of Amir Khusrau Dehlavi was from Lochin tribe of Kesh, modern Shahrisabz in Uzbekistan. Some scholars told that his ancestors has moved from Balkh region and settled in Kesh.

³ The poetry of Amir Khusrau can be found in Tajik version of *Shashmaqom*. Also: Romans “Gazal” for baritone and chamber orchestra by Uzbek composer Mustafo Bafoev (1980); one act ballet *Beautiful Duvalroni* (composed 1980, first presentation 1986) by Tajik composer Feruz Bahor (Axmedov) based on “*Khiidrkhan and Duvalroni*”; Suite from ballet *Duvalroni* by Feruz; Bahor (Axmedov) etc.

⁴ F. Azizova “*Shashmaqom i Raga*” (in Russian), Dushanbe, 1999, 165 pp; Ziyadullo Nasullayev, Amir Khusrav Dehlaviy asarlarida musiqa haqida ma'lumotlar (in Uzbek language, the information about music in creative works of Amir Khusrau Dehlavi), Tashkent, 2010, 47 pp; Nasullayev, Z. “Janr Qawwali v Indiyoskoy muzyke (in Russian, the Qawwali Genre in Indian music), manuscript; Baqoev M. Hayot va ijodiyoti Khusraviy (in Tajik, The life and creative works of Khusravi), Dushanbe, 1975; Shammatov A.N. K voprosu o podlinnosti proizvedeniy Amira Khusrau Dehlavi na hindawi (in Russian, About originality of Amir Khusrau Dehlavi's creative works on Hindawi), Tashkent, 1971; Adabiyoti Tojik dar asrhol 12–14 (in Tajik, “The Tajik Literature in 12th–14th centuries”), 2 vols, Dushanbe, Donish, 1983; Shamuhammedov S.A. V poiskah ideala: o tvorchestve Amira Khusrau Dehlavi (in Russian; in the search of ideal: about creative works of Amir Khusrau Dehlavi), Tashkent, Fan, 1982; Articles: Afsahzod A. Amir Khusrav namemirad hech gahi// Dar safi Buzurgon (in Tajik, “Amir Khusrau will never die”), Dushanbe, Adib, 1986, pp.215–239; Bakorv M, Poeziia i missiia poeta s tochki zreniia Amira Khusrava (in Russian; The Poetry and mission of poet in understanding of Amir Khusrau), Sadoi Sharq, 1977, no.2; etc.

⁵ He mentioned Persian instruments like *chang* (appears as one of the most prominent instruments of the time), *rubab* (two stringed), *barbat*, also referred to as *rud*, *tambur*, *daff*. He also mentioned Indian *vinas*, (the four stringed *alavan*, and the *kingra* (Sanskrit: *kinnari*), *duhl* (Sanskrit: *dhaula*, Hindi: *dhol*).

⁶ There are Encyclopaedias, literary works, dictionaries, special treatises on music in Arabic and Persian. For example, works of al–Kindi (A.D. 801–866 or 800–879), Abu Nasr al–Farabi (A.D. 870–950), “*Ihvan us–Safa*”, Abu 'Ali Ibn Sina (Avicenna, A.D. 980–1037), Muhammad al–Khwarazmi (A.D. 910–980), Fahri–ud–Din ar–Razi (A.D. 1150–1209–10); Safi–ud–Din Abdul Mumin Urmavi (A.D. 1216 or 1217–1294), Qutb–ud–Din ash–Shirazi (A.D. 1236–1311).

⁷ Term *Maqam* (مقام from Arabic: place, staying) means a musical mode, musical tone, the separate place for tone on musical instrument, a musical composition. Before 13th century *maqam* was named *parda*. The etymology of the word *pardah* (پرده from Persian: Bundle, bandage, dam, barrier etc.) as concept of a modal system indicates its original connection with the structure of the tone system of an instrument. Currently *Maqam* phenomenon is widely cultivated in

a vast area stretching from countries of North Africa (maqam, nuba), the near East (in Turkey called makam, in Azerbaijan mugam, in Iran dastgah) to Central Asia (in Uzbekistan and Tajikistan– Shashmaqom, in Western China – mukam, in Kashmir– makam or Sufiyana Kalam). See: Dzhumajev A., From parda to maqam: a problem of the origin of the regional systems, in: Regionale maqam–Traditionen in Geschichte und Gegenwart, teil 1, pp.145 –162.

⁸ Amir Khusrau, 'Ijazi Khusrau', lithography, Lucknow 1875; F.Azizova, p.80;

⁹ Dzhumajev A., From parda to maqam: a problem of the origin of the regional systems, p.147–148.

¹⁰ Early Arab sources mentioned music performed in instruments like barbad (lute with short neck) and tanbur (lute with long neck) as “alien”, “bizarre”, “non–Arabic”, “Persian”. See: Dzhumajev A., From parda to maqam: a problem of the origin of the regional systems, p.148. The word parda was considered by Qutbudin Shirazi as a Persian equivalent of the Arabic word shadd, i.e. a principle or basic melodic mode. See: Faruqi: 1981;248, Sarmast p.73.

¹¹ Henry G. Farmer, The Influence of Music: from Arabic Sources, Proceedings of the Musical Association 52nd Sess. , Royal Musical Association, London, 1926 (pp. 89–124)

¹² Renowned scholar and theorist Safi al–Din al–Urmawi (born 1216, died 1294 in Baghdad) wrote two significant works on the theory of music – Kitab al–Adwar (The Book of Musical Modes) and the more extensive work al–Risala al–sharatiyya fi al–nisab al–ta litiyya (The Sharafian Treatise on Musical Proportions). Kitab al–Adwar, originally written in Arabic, was later translated into Persian and Turkish.

¹³ Qiran–us–Sa'dain is written in 1289/90 at the age of 37 and dedicated to the historic meeting of Bughra Khan and his son Kaikobad after long enmity. Amir Khusrau talked about the subtleties of Persian music and stated, “I have a fair knowledge of 4 usuls, 12 pardas and I know the minute details of Persian music.” For this article we are studied two manuscripts which are preserved at Asiatic Society in Kolkata. There are Qiran–us–Sa'dain, PSC 564, date 110AH (with numerous glosses, marginal notes etc.) and Sharhi Qiran–us–Sa'dain, PSC 566 dated 13th c, anonymous.

¹⁴ Mainly we will refer to comments given in manuscript of the Asiatic Society under no. PSC 564 and will be mentioned as ‘in comments.’

¹⁵ In certain manuscripts written later, such as Tuhfat ul–Hind, the authors frequently highlight that ‘maqam’ corresponds to ‘raga’, as ‘Shu'bah’ to ‘Ragni’. In certain contemporary works written in Urdu (for example, research carried out by Chand Khan on Amir Khusrau) indicates theorists writing on Arab–Ajam music sometimes did not use the terms ‘maqam’ or ‘pardah’ replacing them by term ‘raga’ as it was more comprehensible to them and the local readers.

¹⁶ From Nawidan; rt.Zend Nud ; s. , and “ to sound”; s–m. Voice, sound; modulation; song; air; – a certain musical tone or mood

¹⁷ Shashmaqom (six maqams– Buzruk, Rost, Navo, Dugoh, Segoh and Iroq) is Central Asian (typical of Tajikistan and Uzbekistan) musical genre, which has been developed in the city of Bukhara. At modern time Shahmaqom consists of more than 250 highly developed instrumental and vocal pieces.

¹⁸ It is a musical modal system in traditional Persian art music, representing a level of organization at which a certain number of melodic types (gūšas) are regrouped and ordered in relation to a dominant mode (māya). Persian art music consists of twelve principal musical modal systems. According to musicians the etymology of the term dastgāh is associated with “the position (gāh) of the hand (dast) [on the neck of the instrument],” The Persian term dastgah can be translated as “system.”

¹⁹ Nava was a 14th दौर (circle) in the system of Adwar. Dr.Beliaev has presented the scale in European notation and cent system as following (based on Jami’s Risala–i–Musiqi):

0	204	294	498	702	792	996	1200
204	90	204	204	90	204	204	
	1 tone	½ t.	1 t.	1 t.	½ t.	1 t.	1 tone.

²⁰ Dzhumajev A., From parda to maqam: a problem of the origin of the regional systems, p.159.

²¹ From Persian and means right, true; complete; name of the note in music; rast – Zend rasta, rt.raz = S.

²² The Rāst is correlated to zodiac Hamal (Aries), first time has been sang by Hazrat ‘Adam (sang in this sound/tone when he was separated with Eva (Hewwah); also in this tone Adam and Eva cried “Hoy–Hoy” when they are meet again after 300 years). In medieval manuscripts Rast formed 43th (in al–Huseini treatise 40th) दौर (circle) of Adwar. Its scale is:

0	204	384	498	702	882	996	1200
204	180	114	204	180	114	204	

²³ Ibn Safiuddin ‘Abd al–Mo'men, Behjat al–rūh, ed. H.L. Rabino de Borgomale, Tehran 1346/1967. It was written near the end of the 17th c.

²⁴ Zamzama–i Vahdat (beginning of 17th century) written by Baqiyai Naini. In this treatise is a discussion on the unity of Persian and Indian music. The treatise has been composed in Benares by request of Great Mughal Jahagir. Preserved at Al–Beruni Institute, Tashkent (Uzbekistan), N 10226/II.

²⁵ Risala-i Musiqi (anonymous). A defective manuscripts copy, the extant part has information about Persian music., Khuda Bakhsh O.P.Library, HL 2890.

²⁶ Mauj-i Musiqi by La'li Muhammad Barni. [Aligarh copy]. Has information about 12 maqam. Preserved at Aligarh Muslim University, HG 58/2 (farsi).

²⁷ Khayalat-I Khusrau (anonymous). It discusses some aspects of Persian music and Maqams. Preserved at Khuda Bakhsh Oriental Public Library, Patna , Acc 2781/2.

²⁸ Nishat-i 'Atra (urdu, anonymous) has interesting information's about Persian Maqams and Indian Ragas. Preserved at Aligarh Muslim University, Aligarh, HG 58/1; Rampur Raza library, Rampur, Urdu N 298.

²⁹ From Arabic, which means: relating to Husain; name of the note in music; name of the spring at Taft in Yazd.

³⁰ It is believed that for the first time Huseini is came out from Hazrat Yaqub or Hazrat Daud. Hazrat Ibrahim cried before fire of Nimrud in maqām-s Huseini and Naurūz-i-al-'Arab. Huseini حسینی formed 57th (in the treatises of al-Husaini and Bina'I 53th) doira (circle) and its scale is:

0 180 294 498 678 792 996 1200
180 114 204 180 114 204 204

³¹ Bishakha Goswami, article presented in Raga-Maqam seminar in Kolkata, India.

³² Ramkrishna Das, article presented in Raga-Maqam seminar in Kolkata, India.

³³ According to Ramkrishna Das: Huseni-1: SRg MP nDnS' I S'nDP MDP MgRS; Huseni-2 : SRgM PnDnS' I nDP MgRS; Huseni-3 – SRgM P nDnS' I S'nDP MgRS ; Huseni-4 – SRgM SPMP nDnS' I S'nDMP MgRS ; Hussaini Kanhada (Pa Sa) – SRgM PnDnS' I S'nDP gMRS;

³⁴ These maqam-s were formed from intervals of diatonic scale and formed from first, second and third tones.

³⁵ For the first time Baba 'Umar is cried in this sound, when he was a driver of camels. Maqam Busalik has been formed 27th (in some 26th) doira of Adwar system. There scale is:

0 90 294 498 588 792 996 1200
90 204 204 90 204 204 204
½ TONE 1 T. 1 T. ½ T. 1 T. 1 T. 1 T.

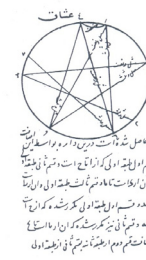
In the mode of Busalik in place of half tone between 4th and 5th tone of the scale the whole tone is used. There are many instrumental and vocal pieces based on the unchanged scales of 'Ushshaq, Nava and Busalik in musical culture of Uzbeks and Tajiks.

³⁶ Bhātkhande, V.N., Music Systems in India, S. Lal & co., Delhi, 1984, pp. 60

³⁷ For the first time was sang by Hazrat Nuh, Hazrat Musa or Hazrat Ismail, who has cried in this maqam on the time of Zibah and also by Hazrat Yaqub. 'Ushshaq [عشاق Arabic., pl. of 'Ashiq , lovers; in Persian name of a musical tone] . In many treatises 'Ushshaq is named as the mode (scale) which was first and oldest among maqam-s. In manuscripts of 12th –14th centuries, the scale of this maqam given on the basis of Ud's fingerboard. Dr.Beliaev has presented the scale of 'Ushshaq in European notation and cent system as following (based on Jami's Risala-i-Musiqi):

0 204 408 498 702 906 996 1200
204 204 90 204 204 90 204
1 TONE 1 T. 1/2T 1 T. 1 T. 1/2T. 1 TONE.

In medieval treatises the tradition was to show the maqam in circles (Adwar). Circle of maqam 'Ushshaq was given as:



³⁸ From Persian, nih-awand, nah-awand, there are town (nih) of pottery (awand), which was largely made there, or for Noah's (Nuh) throne (awand), as alleged to be founded by him...Other meanings are: name of a city in Persian 'Iraq; name of a mountain near that city; a species of musical note in music.

³⁹ The term shu'ba means small parts of maqam. The scale of the shu'ba as usual is in smaller range than maqam one and in many cases does not reach the octave. Some of scales of shu'ba have been formed only from two or three tones and in this case it cannot be named mode but may act as the basis for melody composition. Every shu'ba has been formed from the upper and lower part of the scale of any two maqam-s, so every maqam has two shu'ba-s.

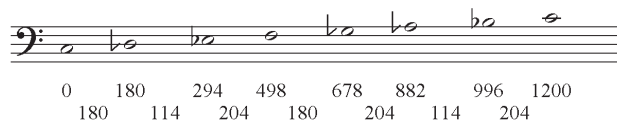
⁴⁰ Shu'ba Nihavand is formed from 40th (according to Al-Husaini 37th) दौरا. Al-Husaini says that the scale of this shu'ba consists of 8 tones:



According to Jami the scale consists of 7 tones and as prominent tone has F and the lower tone is C:



⁴¹ Hijaz حجاز [Arabic; region surrounded by mountains; Hijaz; Mecca, Madina and the adjacent territory, Arabia, Petrea; one of the principal musical modes or styles of the Persians]. This maqam was named after place in Arabia. It has not been proved that this maqam is connected only with Arabic music. Another name for Hijaz was Segah, which are popular in Central Asia, Khorasan and Azerbaijan. Hijaz formed 58th (according to al-Husaini and Bina'i 54th) doira of Adwar. Its scale is:



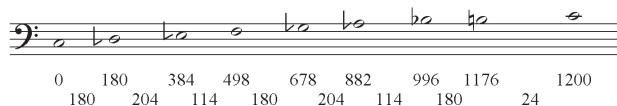
All instrumental and vocal pieces which are based upon this scale are related with maqam Hijaz. Maqam Hijaz was adopted by Indian music and after name Hejaz included into That Bhairava.

⁴² From Arabic, it is a name of the river; name of the country; Babylonia. It is also the name of a territory between Persia and Arabia (it is divided into two portions, viz. 'Iraq-e-'Arab, Arabian 'Iraq, the ancient Babylonia or Chaldea; and 'Iraq-i-'Ajam, Persian 'Iraq, comprehending Media). For the first time has been sang by Hazrat Ayub and according to other source Hazrat Yusuf cried in this tone (sound), when he was in prison.

⁴³ This maqam is of two kinds. The first kind without baqiya – b (1176 cent) has been omitted. It is formed from 8 diatonic tones. 'Iraq is formed 71st (according to al-Husaini 66th and 69th and Bina'i – 69th) दौरا. Its scale is:



The second kind of 'Iraq with baqiya has 9 tones. In this case has been added b (1176 cents) is added, which can be used as suxfilary tone to C and less from latter for comma (shruti, 24 cent). The second kind is formed 74th दौरا and its scale is:



⁴⁴ Awaza is of later origin than Maqam-s and they are six in number.

Author's data: Dilorom Karomat – Doctor of Arts, Fellow Maulana Abul Kalam Azad Institute of Asian Studies, Kolkata.
e-mail: dilkaramat@gmail.com

Автор туралы мәлімет: Дилором Қаромат – өнертану докторы, Гуссейн Қалам Азад Абул азияттық зерттеу институтының стипендиаты, Калькутта.
e-mail: dilkaramat@gmail.com

Сведения об авторе: Дилором Каромат – доктор искусства, стипендиат Гуссейн Қалам Азад Абул Института азиатских исследований, Калькутта.
e-mail: dilkaramat@gmail.com



МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ТЕНГРИ- АНСТВА

Бахтияр Аманжол
(Алматы, Казахстан)

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ТЕНГРИАНСТВА

Абстракт

Лишь со второй половины прошедшего века в просвещенных кругах заговорили еще об одной мировой мировоззренческой традиции – Тенгри. В трудах ученых предыдущего времени эта традиция называлась «алтайским шаманизмом», «культу предков» и т. д. Сейчас мы только начинаем осознавать ее значение для духовного опыта человечества, ее духовное содержание, масштабы распространения по просторам Евразии и на других континентах. То, что Тенгрианство – это мировоззрение, то есть весь комплекс отношений с природой, с ландшафтом, в котором сформировался этнос, Картина Мира, позволяет ему сохраняться под слоем позднее пришедших буддизма, христианства, оставаясь при этом, порой, мало замеченным. Идея данной работы – составить карту географического распространения музыкальной традиции Тенгри, а значит и тенгрианского мировоззрения, рассматривая ареалы распространения музыкальных инструментов – носителей сути, души этого мировоззрения. Действительно, музыка – явление не материальное, но музыкальные инструменты – это та ее небольшая область, где ее содержание материализуется в предметах «твердой» материи.

Ключевые слова: тенгрианство, музыкальные инструменты, мировоззрение, ареал распространения.

ТӘҢІРІЛІКТІҢ МУЗЫКАЛЫҚ ДӘСТҮРЛЕРІ

Абстракт

Тек өткен ғасырдың екінші жартысынан бастап зиялы ортада тағы бір әлемдік дүниетанымдық дәстүр – Тәңірілік туралы айта бастады. Өткен кезең ғалымдарының еңбектерінде бұл дәстүр «алтай шаманизмі», «ата–бабалар культі», т.б. деп аталды. Қазір біз оның маңызын, рухани мазмұнын, Еуразия алқаптары мен одан тыс жерлерде таралу ауқымын тек адамзаттың рухани тәжірибесіне қажеттілік ретінде түсіне бастадық. Тәңірілік бұл – дүниетаным, яғни Әлем бейнесі, этнос қалыптасқан табиғатпен, ландшафтпен

барлық қатынастар кешенінде кейінірек келген Буддизм, Христиан, Ислам қабаттарының астында өзі назардан тыс қала отырып, олардың сақталуына мүмкіндік береді.

Аталған жұмыстың негізгі идеясы – осы дүниетаным мәнін, рухын тасымалдаушы музыкалық аспаптардың таралу аймағын қарастыра отырып, Тәңірлік музыкалық дәстүрдің, яғни Тәңірлік дүниетанымның географиялық таралу картасын жасау. Шындығында, музыка – материалдық емес құбылыс, бірақ музыкалық аспаптар – бұл оның мазмұны «нақты» материя заттары арқылы материалданатын шағын аумақ.

Тірек сөздер: Тәңірлік, музыкалық аспаптар, дүниетаным, таралу аймағы.

MUSICAL TRADITIONS OF TENGRIANITY

Abstract

In the second half of the 20th century scholars started to talk about a new world view – Tengrianism, or the worship of the Sky deity Tengri (Tәңір in Turkic languages). In earlier works this world view had been known under other names, such as “Altaic shamanism” or “the cult of ancestor spirits”. Nowadays we are only beginning to appreciate its significance for the spiritual culture of Eurasia and even beyond.

Tengriism is the worldview that is complex of relations with nature and with the landscape, in which the ethnos formed, the Picture of the World allows this belief system to be beneath later coming Buddhism, Christianity, Islam, and to light them from within by alive breathing cultural traditions, while sometimes remaining little noticed. The idea of this work is to map the geographical locations of the musical traditions of Tengri, and hence Tengri outlook, considering the areas of distribution of musical instruments which are the carriers of the soul essence of this outlook. Really, music is not material phenomenon, but musical instruments materialize in subjects of a "firm" matter.

Keywords: Tengriism, musical instruments, outlook, distribution area.

Лишь со второй половины прошедшего века просвещенный мир заговорил еще об одной мировой мировоззренческой традиции – Тенгри. В трудах ученых предыдущего времени эта традиция называлась «алтайский шаманизм», «культ предков» и т. д. Сейчас мы только начинаем осознавать ее значение для духовного опыта человечества, её духовное содержание, масштабы распространения по просторам Евразии (и только ли Евразии).

Если представить религию как этно–сознание, а мировоззрение как этно–подсознание, то Тенгрианство – в большей степени подсознание. Ведь Тенгрианство – это весь комплекс отношений с природой, с ландшафтом, в котором сформировался этнос, это Картина Мира, определяющая восприятие жизни.

То, что Тенгрианство –

мировоззрение, позволяет ему сохраняться под слоем исторически позднее пришедших Буддизма, Христианства, Ислама и наполнять их изнутри живым дыханием культурных традиций, оставаясь, при этом, порой, мало замеченным.

Идея данной работы – составить карту географического распространения мировоззренческой традиции Тенгри, рассматривая ареалы распространения музыкальных инструментов этой традиции. Музыка – явление в большей степени психологическое. Однако музыкальные инструменты – это та ее область, где музыка переступает рамки психологии и материализуется в формах предметов. Поэтому, изучая инструментарий, мы можем достичь большей степени наглядности и доказательности в процессе рассмотрении музыки как сознания.

К этому нужно добавить то, что в

настоящей работе мы используем современный метод музыкального анализа, включающий в себя пространственные категории [1]. В основе этого метода лежат современные научные представления о том, что сознание в принципе «работает» пространственными категориями [2]. Все языки мозга, а музыка – один из них, используют пространственные образы как основу для знаков. Исходящий из этого метод анализа позволяет с позиций общей основы сопоставить такие понятия как мифопоэтическая Картина Мира данной традиции, особенности музыкального языка, свойства музыкального инструментария.

Чтобы охарактеризовать эту общую основу в данной традиции приведем здесь слова древнетюркского письменного памятника.

"Когда наверху Небо–Тенгри,
А внизу Земля возникли в Вечности
Сотворены были меж ними
Сыны Человеческие..."[3]

это написано на древнетюркском Орхоно–енисейском памятнике (7–8 века).

Здесь мы видим описание важной структурной координаты тенгрианской Картины Мира – вертикали, вдоль которой она разворачивается.

Современное изучение музыки как языка выявило вертикаль как знак, который читается на всех уровнях его (языка) прочтения: физиологическом, мифо–психологическом. Казахский музыковед Багдаулет Аманов, изучая терминологию казахской домбровой традиции, составил таблицу, в которой показал универсальность образа вертикали [5].

На рисунке мы видим слева направо (1) изображение Мировой Горы, в мифо–сознании многих народов она является

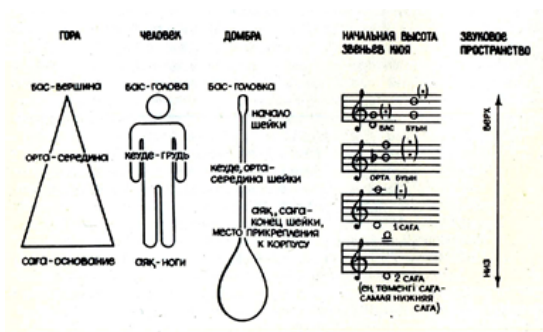


Рисунок 1. Универсальный образ вертикали

главной пространствообразующей структурой Картины Мира; (2) вертикаль тела человека; оно, по аналогии с Универсумом, тоже состоит из нескольких уровней; (3) вертикаль инструмента домбры; его вертикаль осмысливается антропоморфно и, наконец (4) вертикальный параметр развития музыкальной формы кюя.

К этому необходимо добавить еще и 5–ую сферу – вертикаль – акустическую. Сочетание звука и его призвуков обертонов, наше сознание ассоциирует с вертикалью своего тела или же мифопоэтической Картиной Мира [6].



Рисунок 2. Последовательность обертоновых призвуков, входящих в основной тон

Впрочем, вертикаль (двухмерная структура: "низ–верх") в музыке является упрощающим знаком более сложных объемов психологического пространства: трехмерность, (длина, высота, ширина), четырехмерность (добавляется измерение «вглубь») и еще более сложные измерения. Для перевода работает механизм ассоциаций. В музыке это происходит легко. Сознание моментально через ассоциации связывает разные времена,

расстояния, системы выражения. Например, переводит акустическую вибрацию в образы и чувства [4].

Таким образом, видно, что знак вертикали соединяет в себе сферы психофизиологии и физики, духовного и материального, образов музыки и свойств музыкальных инструментов, способных выразить образ в своих акустических параметрах.

Рассмотрим распространение в народных традициях наиболее используемых инструментов, в которых выражена образность тенгрианского мировосприятия. Перечень инструментов взят автором статьи из музыкальных энциклопедий [7,8,9].

Думается, что этот перечень не полный, а возможно, в некоторых деталях он и не совсем точен. Вместе с тем в целом он дает достоверную картину их географического распространения.

Поскольку инструменты с одинаковой конструкцией у разных народов имеют различные названия, в качестве ориентира автор берет привычные для себя – казахские.

В перечислении будем двигаться с запада на восток (слева направо по воображаемой карте), чтобы по крайним точкам можно было сразу представить ареал распространения по географической широте.

Кобыз

Исследования европейских музыковедов Вернера Бахмана и Слави Дончева о происхождении скрипки показывают, что свою родословную она ведёт от арабского ребека, предшественником которого, в свою очередь, является среднеазиатский кобыз. Такая же позиция и в трудах советского музыковеда Т. С. Вызго.

Скрипка, между тем, ушла от своего первопредка довольно далеко, она несёт в себе иную тембровую эстетику, где ценится вычищенность от призвуков, без выделяющихся обертонов. Нам же важен инструмент – выразитель тембровых ощущений, несущих в себе образ многоуровневого пространства. Такая структура является ключом к путешествиям шамана по слоям мироздания. Поэтому целенаправленно рассмотрим кобыз в его древнем качестве – с волосяными струнами. Трение пучка волос (струна). Другой пучок волос (смычок) создает сочетание основного звука и его обертоновых призвуков в одновременности и, к тому же, шумовые шипящие звуки. Это близко ощущению звуков живых, звуков природы, выражает мифо–картину мира, развернутую по вертикали, а также сочетающиеся ощущения «плотного» и «бесплотного». Это выражается в сочетаниях: (а) плотный бурдон и прозрачные «небесные» обертона; (б) основной звук и его шумовое шипящее окружение, что на антропоморфном уровне может читаться как плотное тело и слои его ауры. Именно эти особенности образно–тембровой направленности отделяют его от более поздних модификаций с металлическими струнами.

Рисунок 3



- Арабский – ребаб – старинная его разновидность обладала волосяными струнами – Ближний Восток, Северная Африка.

- Польская – генсле – 2–4 струны.
- Сербская, хорватская, словенская – гусле (2 волосяные струны, на голове – лошадь).
- Финская, карельская – йоухикко (струны волосяные или жильные, 2–3 струны).
- Коми – сегудэк – 3–струны. Смычковый и щипковый вариант.
- Немецкий – трумшайт (трум–труба, шайт – полено, способ игры – флажолетный, в средние века – однострунный инструмент, играли бродячие музыканты).
- Венгерский – кобоз.
- Черкесский – кобыз.
- Грузинский, сванский – чуанири (2 струны), чунири (3 струны).
- Адыгейский – шичепшин 2–х струнн.
- Абхазский – апхерца – 2 жильные струны.
- Осетинский – кисса–фандыр.
- Кара–Калпакский, узбекский – кобуз.
- Киргизский – кыл–кияк.
- Казахский – кобыз.
- Индия – саранги, рабанастр (две струны, одна – волосяная, другая – металлическая).
- Алтайский – икили.
- Китайский – арху.
- Тибетский – пи–уан.
- Хакасский – ыху.
- Тувинский – игиль.
- Тувинский – бызынчи.
- Монгольский – моринхур.
- Бурятский – хучир.
- Якутский – кырыымпа.
- Корейский – хыгым (2 струны).
- Гилякский (Сахалин) — ты(нг) г(рнг).
- Эскимосский – ынагалькусег'у.

Короткие комментарии:

Наряду со смычковыми хордофонами у которых струны делались из длинного волоса, в этом списке мы поместили и подобные инструменты народов Северо–Восточной Сибири, у которых не было животных с длинными волосами и поэтому они использовали для струн иные материалы. Например, у эскимосского ынагалькусег'у (или сыйыкагытак) «струны делались из нерпичьих кишок, по которым водили палочкой из китового уса» [9].

За последнее десятилетие появилась обширная информация о влиянии тюрков, а также монголов на культуру Средневековой Европы. Иллюстрацией к этому может быть название немецкого трумшайта, которое переводят как «труба–полено» [8], или наличие у народов Балканского полуострова инструмента схожего с монгольским моринхуром, тувинским игилем, тибетским пи–уаном, с изображением на грифе тотемного животного кочевников – лошади.

Сыбызгы

Ниже приводятся инструменты, представляющие по своей конструкции полую трубку, в традиционном своём виде сделанную из камыша, на котором вырезаются отверстия для пальцев. Своеобразие техники извлечения звука состоит в особом сочетании положения губ и языка, которые совместно с зубами создают необходимое направление потока воздуха. Тембровая эстетика родственна кобызовой. У сыбызгы вибрирующий звук сопровождается тёплой, чуть шипящей дымкой. Тембр также строится на разворачивании по вертикали нижнего мифопоэтического плана — бурдона, изображающегося голосом, и верхнего — звуков,

строящихся вокруг основных тонов и их передуваний по обертоновому звукоряду.



Рисунок 4

- Молдавский, румынский, болгарский, албанский – кавал, флуер.
- Абхазский – ачарпын.
- Адыгейский – камыль.
- Осетинский – уадындэ.
- Башкирский – курай.
- Марийский – шиалтыш, олым–шувыр.
- Чувашский – шахлич.
- Казахский – сыбызгы.
- Узбекский – сибизги.
- Туркменский – гаргы–тюдук.
- Хакасский – нирги.
- Киргизский – чоор.
- Алтайский – шор.
- Тувинский – шоор.
- Бурятский – суур.

Шан–кобыз

Этот инструмент является издревле присутствующим в музыке народов разных частей света. Его обнаруживают у народов Евразии, у аборигенных народов Австралии, узнают на фресках Древнего Рима. Вместе с тем специфика тембра, способ звукоизвлечения, при котором человек сам становится частью обертоновой вертикали (сакральное для тенгрианства погружение в природу), принадлежность шан–кобызовой музыки к медитативности и импровизационности, по общепринятому мнению, относит этот инструмент к шаманской традиции. Соответствие тембра тенгрианской Картины Мира делает шан–кобыз одним из центральных инструментов в музыкальной культуре якутов, башкиров,

тувинцев, алтайцев. В Европе интерес к шан–кобызу возобновился со второй половины XX века, обозначив поиски новых духовных путей развития. У ниже перечисленных народов, также как и у казахов, шан–кобыз устойчиво применялся как выражение религиозной Картины Мира (вертикаль) и религиозного сознания (медитация).



Рисунок 5. Шан-кобыз

- Украинская, молдавская, румынская, гуцульская – дрымба.
- Башкирский – кубыз.
- Каракалпакский – шын–кобуз.
- Туркменский – гопуз.
- Казахский – шан–кобыз.
- Киргизский – темир–комуз.
- Алтайский – комос.
- Тувинский – хала, шелер.
- Якутский – хомуз.
- Бурятский – аман–хуур.
- Чукотский, корякский – ванны–яяй.
- Китайский – хау–цинъ.
- Японский – муккури, коукин.

Кроме перечисленных Северосибирских народов – чукчей и коряков, разновидности шан–кобыза широко используются и у многих других народов Сибири – кетов, манси, нивхи, хантов и др.

В Китае и Японии он входит в традиции народов, населяющих северные регионы.

Домбра

На домбре осмысление объема пространства раскрывается не столько в одном звуке – тембре, сколько в его развороте во времени, развитии тематического материала по вертикали. Структура инструмента – две или три струны и длинный гриф, располагает к развитию музыкальной мысли по линии «низ – верх». По мысли Б. Аманова, это напоминает траекторию движения шамана в его медитативных путешествиях в верхние слои пространства. Тенгрианское мировосприятие проявляется и в образном понимании конструкции инструментов. Так, мифопоэтическое осмысление частей вертикали домбры и высотных уровней строения домбрового кюя соответствует строению Универсума (См. приведенную выше схему) [5].



Рисунок 6. Домбра

- Русская – домра, балалайка.
- Украинская – кобза.
- Дагестанский – агач – комуз (3 струнный).
- Грузинский – чонгури (3 струны).
- Чеченский, ингушский – дечик – пондур – 3 струнный.
- Осетинский – дала – фындыр.
- Узбекский, таджикский, туркменский – дутар.
- узбекский, таджикский – тонбур.

- Узбекская — домбра.
- Казахская – домбра.
- Туркменский – дутар.
- Уйгурский – тамбур.
- Индийский – тампура.
- Киргизский – комуз.
- Алтайский – топшур.
- Бурятский, Тувинский – Шанза, тошпулур.
- Хакасский – хамыз.
- Монгольский – топштуру.
- Эскимосский – к’алг’ыхтык (или айнганангак).

Разумеется не все перечисленные инструменты в равной мере выражают в своей современной конструкции структуры, использующиеся в тенгрианском медитативном музицировании. Так, например, русские домра, балалайка или кобза, распространённая среди запорожского казачества в XVI – XVIII, ныне соответствуют иной эстетике, но показательны в историческом аспекте.

Тампура – инструмент северо-индийской хиндустанской традиции, участвующий в ансамблях, исполняющих жанр раги. По сравнению со своим предком – домброй – тамбуром, тампура значительно видоизменилась. У неё – 5 струн, это – аккомпанирующий ансамблевый инструмент, на котором играют перебирая струны как на арфе. Вместе с тем, исследования казахстанского музыковеда А. Мухамбетовой показывают глубокую музыкально-генетическую связь жанров кюя, мукама и раги. Их структуры формообразования строятся на основе одного типа медитации [10]. В индийской традиции мы видим разделение полифункциональности домбры, совмещающей бурдон и мелодию, на несколько инструментов. Поскольку мелодическую функцию

стяжают индийские виртуозные инструменты – вина, ситар, шехнай, сантур и др., ударную – мриданга или tabla, тампура выполняет роль бурдонизирующего фона – тонкой звуковой вуали, своеобразного образа струящегося тонкого информационного слоя материи – акаши.

Жетыген

Горизонтально расположенный струнный щипковый инструмент, а также струнный ударный (то есть, когда по струнам бьют палочками) издревле использовался у многих народов. Мы выбираем среди них цитры, на которых перебирают струны правой рукой, а левой, нажимая на струну по ту сторону от подставки, подтягивают высоту звука в момент его звучания.



Рисунок 7. Жетыген

- Казахский – жетыген.
- Хакасский – чатхан.
- Монгольский – ятык.
- Китайский – чжэн.
- Вьетнамский – дан чан.
- Корейский – каягым, кахёнгым.
- Японский – кото.

Главное предназначение этого инструмента в алтайской традиции – это дополнение к горловому пению. Сольная игра на инструменте также воспроизводит сакральную вертикаль Картины Мира – лежащие и гудящие

низкие звуки и высоко над светло и прозрачно звенящая мелодия. В китайской, корейской и японской музыке инструмент уже почти не связан с параллельным игре пением, меняется внешний вид инструмента, но остаётся главная тематическая направленность – погружение в образы природы.

В тюркских названиях инструмента находится понятие – «лежащий» – жаткан, чатхан, ятык. Второй вариант расшифровки названия жетыген (жеты – семь) – это семь струн, семь уровней мироздания. В корейской музыке появление жетыгена пересекается со временем тесных контактов с древними тюрками (VII в.) и с империей Тан, возникшей на основе осевших кочевников [7,8]. Возможно, с этим связано потюркски звучащее его название – каягым (кыяк–лодка), что как раз соответствует образу конструкции инструмента.

Саз–сырнай

Этот духовой инструмент – сосудобразная свистковая флейта – известен в мире больше под именем окарина. В Музыкально–энциклопедическом словаре мы читаем, что в 1860 г. его сконструировал итальянский мастер Дж. Донати. Имя – «окарина» по–итальянски – «гусёнок», дано ему за его продолговатую, заострённую форму.

Небольшую свистульку, найденную на раскопках древнего городища Отрар возле Шымкента, трудно назвать полноценным музыкальным инструментом. Вместе с тем наличие живой музыкальной практики игры на подобном инструменте у китайцев и корейцев, произведения для него, относящиеся к началу второго тысячелетия н. э., показывают, что саз–

сырнай не случайно сегодня считается казахским народным инструментом.

В китайской традиции музыка для этого инструмента часто связана с образным миром кочевников. Таково, например, содержание китайской старинной пьесы для сьяна (саз–сырнай) «Су Ву» («Разведение овец»), повествующей о китайском чиновнике – герое духа, который много лет жил среди кочевников, заслужив их уважение. (Эта пьеса отличается своей монодийной фактурой и импровизационным стилем исполнения.) По видимому, Дж. Донати реконструировал фольклорный мало известный итальянцам того времени инструмент. В XX–м веки подобное сделал и казахский музыковед Булат Сарыбаев.



Рисунок 8. Саз - сырнай

- Итальянская, молдавская, русская – окарина.
- Казахский – саз–сырнай.
- Киргизский – чопо–чоор.
- Китайский – сьян.
- Корейский – хун.

Тембр саз–сырнай очень хорошо совпадает по характеру с образом тенгрийского сакрального Неба. В звуке инструмента ощущается холодок и мистика пения ветра, в самом нижнем регистре – завывание животных, волков, например (известно, что волк – тотемное животное в мифологии тюрков).

Ударные инструменты: асатаяк

- Центральная и Восточная Азия (христианское несторианство), а также – Эфиопия, Армения – маквамия.
- Узбекский – сапаи, сафаиль.
- Киргизский – шылдырак.
- Среднеазиатский – аса–муса.
- Казахский – асатаяк.
- Индийский – била ганди.
- Тибетский – кхар–гсил.
- Японский – сякудзё.
- Индонезии – анклунг.
- у многих народов Сибири в т. ч. тунгусских и палеоазиатских.
 - Инуиты (эскимосы) — аявек (деревянный посох с костяными погремушками).

Рисунок 9. Асатаяки



Использование ритуальных шаманских бубнов, или же ритуальных погремушек, распространено на территории, выходящей за рамки Азии. При этом у народов Сибири, Тибета, Индии, Японии, Индонезии музыкальная традиция использования этих инструментов до сих пор тесно связана с религиозно–мировоззренческими основами. Главными отличительными свойствами здесь являются: вертикаль (связь между уровнями мира; древний вариант асатаяка – посох) и звенящие металлические (костяные, деревянные) подвески, выполняющие функцию очищения пространства, через которое протягивается линия сакральной связи.

Линия судьбы ритуальных погремушек

удивительна. Традиция древнего Тибета использовать звон колоколов для очистки пространства перешла позднее в христианство и разнеслась по всему миру. Древний же тюркский асатаяк, в качестве бунчука – своеобразного большого звенящего тумара (тумар – охранительный талисман), оберегающий символы войска, вошёл в атрибутику туменов Чингизхана, а затем по наследству, – в российскую армию (нам он знаком по советским и современным российским военным парадом).

Горловое пение

Горловое пение можно считать самым древним выразителем этого тембра – образа, поскольку голос – самый древний музыкальный инструмент, данный природой. Инструменты, охарактеризованные выше, отбирались этническим сознанием в историческом процессе формирования культуры в соответствии с этим тембровым идеалом – первоисточником.

Горловое пение не только тембрально выражает тенгрианскую Картину Мира (ее многослойность, сочетание плотного и бесплотного), но и соответствует философии тенгрианства – человек есть и инструмент познания и канал Связи.

В музыке народов – носителей традиции есть общая интонация, которая словно родимое пятно их всех объединяет. Она присутствует в музыке башкиров и японцев, вьетнамцев и монголов, народов Средней Азии и Сибири, Тибета и Северной Америки. Это – интонация колебания звука, отдаленно напоминающая форшлаг, когда нёбо смыкается с нижней частью гортани. При этом возникает носовой оттенок звука. В разных своих вариантах она проявляется не только в вокальной музыке, но и переносится

на инструментальные традиции игры на смычковых, духовых. Например, в традиции игры на казахском кобызе это проявляется в том, что длинные ноты берутся смычком так, что смычок протягивается толчками, покачиваясь. Или в башкирской традиции курая длинные ноты тянутся так, что дыхание подается рывками, а пальцами делаются форшлаг. Или в тибетской традиции гьялинга длинный тянущийся тон включает в себя форшлаг.

Сочетание плотного и бесплотного звучания в горловом пении и в звуках инструментов этой традиции является сакрально важным музыкально – языковым элементом. В этом сочетании выражена Картина Мира, содержащая не только видимый плотный мир, но и мир духов предков, через который пролегает путь по направлению к Высшему Существо. Вертикаль, о которой писалось выше, трактуется в более сложных измерениях – 4–х, 5–ти мерность (в глубь).

У народа вьетнамской провинции Хуэ мы встречаем экзотический вариант использования горлового пения в сочетании с инструментом, напоминающим кобыз, – бел. [11] У инструмента две струны, вместо корпуса используется бамбуковая палка. Одна струна протянута вверх к колку и на ней играется смычком, вторая натягивается вверх зажатými зубами и во время игры смычком она является передатчиком вибрации от струны к полости рта. Получается тембро – микст кобыза и горлового пения. Звуковой образ содержит в себе «родимое пятно» форшлагов и сопоставление более плотного звучания струны (с пением) и бесплотного (без пения).

Обобщения. Просмотр инструментов музыкальной традиции Тенгри

очерчивает фантастически гигантское пространство Земли. Для того, чтобы рассмотреть ареалы распространения инструментов в разных их качествах: от музейных образцов до живущих в реальной духовной жизни, прочертим четыре зоны: желтую, зеленую, коричневую и серую.

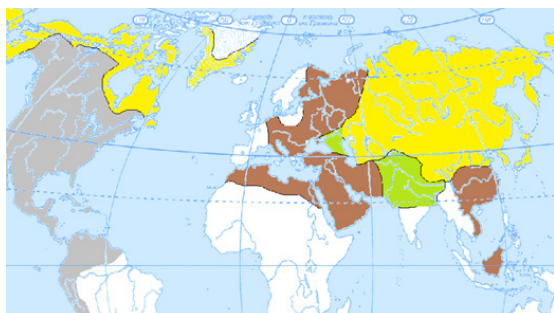


Рисунок 10. Карта географического распространения мировоззрения Тенгри

Первая – желтая – простирается от Каспия до Японских островов и от Тибета до Ледовитого океана, а также в места заселения инуитов (эскимосов) в Северной Америке (Аляска), северные регионы Канады и Гренландию. Эта зона наиболее устойчивого проявления тенгрианства в музыке. На то указывает использование трёх и более инструментов из перечисленных выше восьми и – главное – понимание их в соответствии с мировоззрением тенгрианства: выражение в тембровой эстетике ощущения многослойности по линии «низ–верх» и «плотно — бесплотно», образы природы, сакральные животные, мир предков, а также – медитативное погружение в него (формообразование, импровизационность).

Вторая – зеленая – показывает ареал традиций, в которых используются три и меньше инструментов, при этом мировоззрение Тенгри проявляется менее определённо. Медитативные структуры тенгрианской музыкальной традиции наполняются содержанием

иных мировоззренческих традиций. Очертания второй окружной линии расширяют первую: на Запад – Кавказ, на юг – Средняя Азия и Северная Индия (хиндустанская традиция).

Третья – коричневая зона – включает культуры, в которых сохранились исторические следы воздействия. Это – Западная Европа, представленная Германией, Италией, Балканами, Северная Африка, Ближний Восток, Украина, Карпаты, европейская северная часть России, на юг – Вьетнам, Индонезия.

Четвертая зона очерчивает регионы Центральной и Южной Америки, в которых корневая общность с традицией Тенгри по ряду примеров и признаков видна, но пока что недостаточно исследована. Картина историко–культурных связей тюрков и племен американских индейцев пока далека от полноты. Отдельные наблюдения лингвистов и генетиков, отражающие генетическое родство [12] и языковое сходство [13], показывают необходимость и бесспорную перспективность исследований в этом направлении.

Наше исследование согласуется и с выводами ряда историков и лингвистов. Так, смотрите карту, совмещающую в себе пласт передвижения древних прототюрков, а также хуннов, тюрков, монголов в первом и втором тысячелетии нашей эры [14].

Какова же историческая глубина возникновения мировоззрения Тенгри?

Учитывая данные геологии [15] историческая глубина традиции определяется, минимум, 10–ти тысячелетним возрастом. Это время исчезновения сухопутного прохода между Азией и Северной Америкой, соединявшего народы – носителей

традиции, расселившиеся на обоих континентах. Инуиты (эскимосы) сохранили мировоззренческую генетику в музыкальном языке, тенгрианскую Картину Мира.

Есть и более близкая к нам дата обнаружения этой традиции в истории. Она связана с древней Шумерией (6 тыс. лет назад). Расшифровки клинописи глиняных табличек показывают, что к имени царя делалась приставка «дингир», в значении – Божественный [16]. Современные похожие слова разных народов этого ареала сохранили то же значение: танир, тангара, танир, тенир, тенгер, тэйри, тенгри, тәңір, тәңіршілдік, тәңірлік (общее для тюрков Центральной Азии и Южной Сибири), анирник (инуиты, Северная Америка; в этом варианте слова пропал первый звук «т») и др. – небесное божество, небесный сакральный свет.

Составленная нами карта основана на традиционной культуре автохтонных народов. Сегодня, во время возникновения единого глобального информационного пространства, традиции этих народов имеют разные тенденции направлений своего развития. Вместе с тем, можно заметить общую тенденцию в устремлении всего человечества.

В чем она? Меняется Картина Мира, он – мир – становится голографически взаимосвязанным и, в то же время, непостижимым. В общей его картине присутствует понятие – «непознаваемый». Художественная и научная мысль

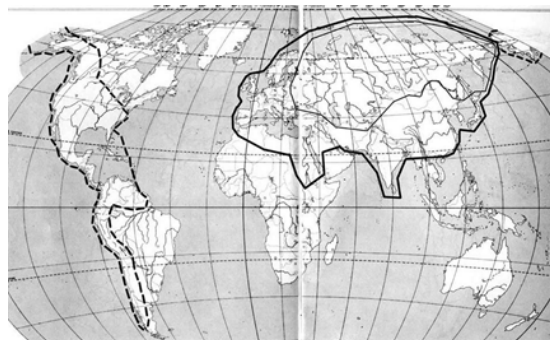


Рисунок 11. Карта, совмещающая в себе пласт передвижения прототюрков, а также хуннов, тюрков и монголов

пытаются сформулировать новые ощущения, обобщения. В музыке это проявилось в поиске нового образа звука. Тембр – вот что в первую очередь является музыкальным выражением Картины Мира. Например, тембр кобыза (моринхура, игиля, хучира, арху) сам по себе уже многослойный Мир. Автор статьи сделал для себя интересное наблюдение. В творчестве практически всех авангардно нацеленных композиторов в мире присутствует поиск новых тембров. Общее в них то, что звук раскладывается на обертоны, включает в себя шумовые призвуки, звуки природы.

Человек поворачивается лицом и душой к Природе. А это говорит о том, что тенгрианская многотысячелетняя духовная традиция, ее опыт сакральной связи, музыкальная традиция открываются для человечества в новом качестве.

References

1. Amanzhol B. O sakral'no–prostranstvennom analize.st. v sbornike statej «Kontonacija: Perspektivy muzykalnogo iskusstva i nauki o muzyke». Materialy mezhdunarodnogo instrumentovedcheskogo kongressa. SPb: RIII, **2011** (in Russ).
2. Pribram K. Jazyki mozga. M.: Progress, **1975** (in Russ).
3. Atabek A. Jolyg–tegin. Pamjatnik Kul–Tegina. Almaty. Nil Infoteh, **2000** (in Russ).

- Russ).
4. Amanzhol A. Muzyka kak jazyk soznaniya.st. v sb. materialov muzykovedcheskoj konferencii KNK .Kurmangazy, apr., **2014** (in Russ).
 5. Amanov B. st. Kompozicionnaja terminologija dombrovyh kjuv. Instrumentalnaja muzyka kazahskogo naroda. Alma–Ata: Oner, **1985**, 152 (in Russ).
 6. Amanzhol B. Sakralnoe prostranstvo tembrov kazahskoj muzyki. Mysl № 8. **2010**, Almaty:«Dauir». 51–56. Takzhe: Musiqi Dünyasi (Muzykalnyj mir). № 1–2. Baku, 2002, 146–150,
a takzhe: (<http://harmony.musigi-dunya.az/harmony/RUS/archclouse.asp?iss=6&prt=8>) (in Russ).
 7. Muzykalnaja jenciklopedija: Moskva: Sovetskaja jenciklopedija: Sovetskij kompozitor, **1973–1982** (in Russ).
 8. Muzykalno–jencikloidicheskij slovar, Moskva, **1990** (in Russ).
 9. Severnaja jenciklopedija – M.: Evropejskie izdaniya, **2004**, 1200 (in Russ).
 10. Muhambetova A.I. Problema drevnetjurkskogo substrata v kulturah zapadno–kazahstanskogo kjuja i sredneaziatskogo makoma. V sb.st Kazahskij kjuj. Almaty, **2002** (in Russ).
 11. <https://www.facebook.com/100010216693245/videos/172881863062369/?theater>
 12. Klesov A., Tjunjaev A. Proishozhdenie cheloveka. Izd. Belye alvy, **2010** (in Russ).
 13. Kalimullin A. Tjurki i indejcy Ameriki – istoki proishozhdenija. Almaty, **2004** (in Russ).
 14. Kiselev S.V., **1951**, Rudenko S.I., **1962**, Davydova A.V., **1995**, Hazanov A.M, **1975**, Pletneva S.A, **1967** (in Russ).
 15. Cavalli–Sforza, L. L., Menozzi, P. & Piazza. The History and Geography of Human, 18, **1994** (in Russ).
 16. Oppenheim, A. Leo. **1977** [1964]. Ancient Mesopotamia: Portrait of a Dead Civilization. Revised and completed by Erica Reiner. Chicago: University of Chicago Press; 1990. Russian edition. Moscow: Nauka.

Краткие сведения об авторе: Аманжол Бахтияр — композитор, музыковед, профессор Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, кандидат искусствоведения.
e-mail: ba707kz@gmail.com

Автор туралы мәлімет: Аманжол Бахтияр — композитор, музыкатанушы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры, өнертану кандидаты.
e-mail: ba707kz@gmail.com

Author's data: Bakhtiar Amanzhol — composer, musicologist, professor of the Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy, PhD.
e-mail: ba707kz@gmail.com