Муниципальное образовательное учреждение дополнительного образования детей «Певекская детская школа искусств»

**Суфизм в восточной музыке**

(историко-философский анализ)

Выполнила: Белинская Наталья

**Певек 2023г.**

**План работы**

1. Введение
2. Традиционная музыка народов Центральной Азии в свете эстетических воззрений суфизма
3. Заключение
4. Список использованной литературы

**Введение**

 История развития музыки, как одного из видов изящных искусств, уходит своими корнями в живую природу. На протяжении истории музыка тесным образом была связана с культурными, религиозными и эпохальными мировоззрениями и служила своего рода носителем сокровенных идей человечества. В целом теория звуковой информации разрабатывалась еще в рамках учения Зороастра и Будды и получило развитие позже в исламскую эпоху. Известно, что музыка была признана суфиями в качестве главного способа передачи тончайших нюансов и сакральных идей. По выражению Абу Хомида Газали (1058-1111) – гармония звуков, воздействуя на слушателя, извлекает из глубин человеческой души: тоску, грусть или радость, восхищение и др. Звуки музыки извлекают не только то, что находится на сердце человека, но и возбуждают мысли и чувства к тому или иному эмоциональному, интеллектуальному либо эмпирическому состоянию.

Восточная классическая музыка (макамата, фалак, раги и т.д.), с древнейших времен формировалась на тех территориях где шло распространение идей воззрений суфизма. Например: Магриб (нубы, тубуъ), Ближний Восток (арабские макамы), Иран (дастгяхи), Средняя Азия (Шашмаком, фалак) и др. Сама музыка странствующих дервишей свидетельствует о том, что на их материале можно проследить формы взаимосвязи суфизма с музыкальной наукой, историей или бытом той или иной эпохи и народа. Изучение музыкальной культуры народов Центральной Азии в сравнении с суфийскими концепциями, может пролить свет на многие тайны художественного мышления и мировоззрения. Данный реферат посвящен именно этой теме.

Суфизм, как явление религиозно – мистическое, давно привлекает внимание научных кругов. Его формы, истоки, философские концепции достаточно изучены. Однако, во всех работах посвященных суфизму лишь косвенно касаются роли музыки в мировоззренческой системе суфизма. Исключением является ряд трудов Х. Курбонмамадова, который вопросу музыки и Самоъ уделяет более широкое внимание. Но в целом, всеобъемлющая роль музыки в суфизме в современной науке остается пока не исследованной. В поэтических произведениях классиков таджикско-персидской поэзии можно встретить подлинно исторические сведения о явлениях тогдашней музыкальной жизни. Это касается в первую очередь «Шах-наме» Фирдоуси, где можно встретить сведения о таких художественных явлениях как «Зам-зам» и «Божгирифтан». У Фирдоуси можно встретить описание процесса исполнения тех или иных обрядов, связанных с музыкой. Суфиям было необходимо найти средство, вызывающее медитативное состояние и оно было найдено в – музыке. Вышеизложенное позволяет предположить, что «Самоъ» у суфиев это своеобразное продолжение древних музыкальных традиций, и здесь и там музыка выступает в виде коммуникационной системы.

Известно, что Сасанидские цари во время церемонии трапезы так же использовали музыку Зам-зам, в целях коммуникации и сопровождения, т.к. вкушение пищи в древности было отчасти сакральным. В исламском мире не однозначно относились к музыке, если она помогает взлету души и служению Единому то это хорошо, если иначе, то плохо. Суфии иногда высказывали мнение, что только высоко духовный человек может слушать утонченную медитативную музыку, т.к. обычному крестьянину это пойдет во вред, пробуждая в нем низменные побуждения.

**Традиционная музыка народов Центральной Азии в свете эстетических воззрений суфизма**

Во всем многовековом процессе развития, поэтическая культура народов Центральной Азии была самым теснейшим образом связана с традициями музыкального искусства. Стихи, рассказ или пение обычно сопровождались музыкой. Вновь пришедшим арабам эта традиция пришлась по вкусу, и они очень скоро распространили ее по всему халифату. Бухарский или хорезмский Шашмаком, туркменские мукамы и др., с течением времени приобрели самобытные черты, но объединяющим жанром во все времена выступал героический эпос Гургулы или Алпамыш.

Эти произведения сильно влияли на эмоциональное состояние слушающих, погружая их в мир рассказа. Исследователи удивляются тому, что сказителей Гургулы в горных, далеких кишлаках Таджикистана или Узбекистана слушали целыми вечерами по 6-8 часов подряд. Известный исследователь таджикского эпоса К.Рахимов полагает, что в данном случае мы имеем дело с процессом Самоъ, т.к. здесь наличие фактора погружения в определенное эмоциональное состояние, посредством чего слушающие объединяются вокруг одной идеи.[[1]](#footnote-1)

Влияние литературных жанров на творческую деятельность шаманов, бахши, фолбинов общеизвестно. Каждый сеанс камлания требовал использование не только одних музыкальных средств. Но, естественно много поэтического текста, который по своему содержанию должен соответствовать тому или иному эмоциональному состоянию, или приводить к нему. В XIV-VX вв., когда суфийская поэзия и творчество Джалалиддина Балхи, Хафиза Ширази, Абдуррахмана Джами, Алишера Навои достигла небывалых высот, и стала широко популярной благодаря традициям музицирования в суфийских меджлисах, классическая поэзия также вошла в репертуар странствующих дервишей, многочисленных бахши, лекарей и т.д. Согласно сведениям письменных источников, именно в эпоху Джами и Навои в культурном пространстве Герата, Балха и Самарканда происходил активный процесс взаимовлияния музыкальных и поэтических жанров – накш, савт, пешрав, амаль, газель, и тд.[[2]](#footnote-2)

 Видные поэты весьма серьезно изучали науку о музыке, осваивали игру на различных музыкальных инструментах. Часто сами исполняли свои произведения, что явилось толчком к небывалому расцвету и демократизации музыкального искусства. Не вызывает сомнения суфийская направленность содержания газели, что естественно пришлось по вкусу воззрениям туркменских бахши, основу творчества которых составлял народный эпос, который в свою очередь связан с древними корнями суфизма.

 Исследователи утверждают, что основным видом народных песен жителей Мавераннахра издревле считался жанр Бейт, это народное двустишие, которое бытовало долгое время как замкнутая музыкально-поэтическая форма, а третья и четвертая строка была выполнена позже вследствие развития практики музицирования в качестве припева или новой, дополняющей части. Известные таджикские фольклористы Р. Амонов и В. Асрори еще в начале 50-х годов в результате проведения многочисленных экспедиций, пришли к выводу, что бейт является едва ли не самым распространенным жанром в песенной культуре таджикского народа. Р. Амонов установил, что бейты различного содержания составляют основную часть репертуара певцов, сказителей, созанда, хонанда и т.д., при проведении разных празднеств, семейных обрядов и различных мероприятий.

К этому следует добавить, что формирование и развитие традиций бейтхони в музыкальной культуре таджикского народа происходило неизменно под определенным влиянием суфийских воззрений. С одной стороны через классическую поэзию, с другой в следствии утверждения в быту и в обрядах различных элементов, связанных с идеологией суфизма.[[3]](#footnote-3)

Взаимодействие суфийских воззрений с различными литературно-художественными традициями средневековья особенно ярко можно проследить на примере популярного поэтического жанра Сокинома, который наряду с такими жанрами как Газель, Тарона, Мустазод, Мухаммас и др. впоследствии становится неотъемлемой частью музыкально – поэтического цикла Шашмаком. Сокинома в музыке является не только воплощением уникальных форм взаимосвязей поэзии и музыки, но наиболее ярким образцом отражения суфийских воззрений в художественном творчестве. В образе вина суфии видят прежде всего ,,напиток Истины,, иначе высшую мудрость, а Кормчий – это никто иной, как сам Всевышний.

Практически во всех известных образцах поэтических Сокинома образ вина присутствует только лишь в паре с образом музыканта или певца, что свидетельствует об их взаимной обусловленности. К примеру, в поэмах Низами «Шараф-наме» и «Икбол-наме», Сокинома всегда состоит из двух байтов, один из которых обращен к виночерпию, а второй – к музыканту.[[4]](#footnote-4) Классическим образцом считается в этом плане знаменитые строки основоположника персидско-таджикской классической поэзии Абуабдулло Рудаки: Свой чанг настроил Рудаки и заиграл на нем, Начнет он песнь свою, как только ты подашь ему бокал с вином… По всей вероятности, речь идет здесь о том, что этот «вечный напиток Истины» может восприниматься человеком лишь только в процессе Самоъ (во время слушания музыки), более того сам процесс Самоъ и есть творческий акт восприятия, познания этой Истины.

В суфийских трактатах этот факт как известно, имеет несколько ступеней. В процессе преодоления которых, суфий в своих эмоциональных переживаниях достигает наивысшего уровня экстаза, и только в этом случае появляется возможность для созерцания Истины. Идея отшельничества является одной из главенствующих в суфийском учении и восходит к древним буддистским истокам. Получается, что Уззол в Шашмакоме означает не только ,,опускание или возвращение мелодии,,, но и несет в себе скрытую семантическую нагрузку. Задача которой создание у слушателя ощущения замкнутости и внутреннего созерцания. Абу Хамид Газали в «Кимиё саодат» дает подробное описание Узлат, а также объясняет пользу этого состояния для суфиев. Он отмечает, что 1-я польза Узлата заключается в том, что дает возможность суфию совершать Зикр и фикр. В этом случае Узлат у суфиев носит сугубо интеллектуальную окраску и является обязательным условием для совершения процесса Зикр. Который требует полного сосредоточения и созерцания своего Я.

Можно утверждать, что момент исполнения Сокинома в Шашмакоме соответствует такой ступени в процессе Самоъ, когда слушатель, как бы начинает чувствовать результаты своих поисков, у него происходит состояние небольшого озарения и в этот момент сердце от радости «дает приказ телу приходить в движение, и пустится в пляс». Это означает, что Сокинома из цикла Шашмаком является уникальным явлением художественного творчества, в котором переплетаются возвышенные музыкально – поэтические, религиозные и общественные идеи. Нет сомнений, что воплощение этих идей происходило в течение многих столетий под непосредственным влиянием суфийского учения Самоъ – слушания музыки, как одного из условий познания человеком Истины.

Изучение источников по истории и культуре народов Центральной Азии показывает, что музыкой были заполнены практически все религиозные обряды, бытующие у них. Это касается даже таких духовно – интимных обрядов, как посещение святых мест мазаров, гробниц суфийских шейхов и т.д. Г. П. Снесарев пишет: на всех мазарах[[5]](#footnote-5) существовал один и тот же набор ритуальных действий, это круговые обходы, вокруг могилы святого. Под это шествие играли музыканты. Такие же сведения имеются и в статье О. А. Сухаревой «Празднества цветов у равнинных таджиков». Следует отметить, что порой бывает сложно различить музыку одних обрядов от других, как например «наът-хони», которые встречаются в шаманских обрядах среднеазиатских уйгур или в свадебном обряде таджиков Каратегинской долины. Тоже самое можно сказать и о туркменском зикре «Куштдепме» и таджикском обрядовом танце «Хувва-хакка». В таджикском Бадахшане до сих пор песни Лалаик исполняются в самых различных обрядах. Одним словом, как выясняется многочисленные песни жанров «Марсия» (траурные), «Мадх» (оды), «Наът» и др. широко распространены в различных обрядах таджиков, туркмен, узбеков и у других народов Центральной Азии.

 Конечно, нельзя утверждать, что все разновидности жанров обрядовой музыки народов названного региона развивались под непосредственным влиянием традиций Самоъ или учения суфизма в целом. Однако среди них имеются такие жанры, связь которых с суфийскими традициями Самоъ нельзя отрицать ни коим образом. Сначала обратимся к религиозным песнопениям типа Наът, которые поныне широко распространены на территории Центрального и Южного Таджикистана, Узбекистана, Северного Афганистана и части Ирана. В общем смысле наъты – это своеобразные оды, посвященные тем или иным деяниям и качествам пророка Мухаммада. Литературную основу наътов составляют обычно поэтические жанры Касыды, Маснави, а нередко специально созданные поэтами наъты.

В самом начале практически всех классических поэм, как правило, сразу же вслед за ,,хамдумуноджот,[[6]](#footnote-6), сочиняется наът, посвященный качествам пророка Мухаммада, лишь после чего автор начинает излагать непосредственносюжетную линию самой поэмы. Таким образом, выясняется, что содержание наъта всегда направленно на деяние Пророка. В то время, как ,,Муноджот,, - это главным образом восхваление Всевышнего. Что касается музыкальной характеристики Наъта, то она целиком опирается на содержательную сторону литературной основы и исполняется в Таджикистане, например под аккомпанемент дутара.

Древнейшие музыкальные традиции были использованы суфиями для усовершенствования самой практики Самоъ, и главное для донесения до слушающих новых религиозных идей. Другой популярной формой религиозной музыки, которая по своим поэтическим и музыкальным характеристикам более всего приближается к нату является т.н. ,,Маддо,, или ,,Маддохи,, (с араб. «мадх» =восхваление), которое на сегодняшний день бытует в основном на территории Горно-Бадахшанской Автономной области Таджикистана. Текстами Маддои служат чаще всего религиозные стихи (газели, маснави, рубаи и т.д.) профессиональных поэтов (например, Ахмади Джами), содержание которых охватывает в основном назидательные рассказы. Использование классических текстов свидетельствует, что на территории Бадахшана религиозно-дидактические поэмы стали распространяться совместно с исламской религией. Но ритмическая, интонационно – тематическая, а также формообразующая исключительная самобытность музыки Маддои, говорит о том, что в музыкальном смысле жанр этот не был привнесен извне совместно с традициями исламской религии, а зародился и сформировался на основе богатых местных музыкальных традициях Горного Бадахшана. Это еще раз доказывает, что идеи исламской религии, также как и суфийские воззрения, распространялись не в материализованном виде, напротив каждый раз при столкновении с разными культурными традициями, они как бы приобретали новые, можно сказать «местные» очертания.

Если в горных районах Таджикистана традиции наътхони бытуют исключительно в одной связке с различными семейно – бытовыми обрядами, то в крупных городах Центральной Азии таких как: Ташкент, Фергана, Бухара. Превращаясь в искусство площадей и базаров, естественно с целью привлечь максимально большее количество слушателей. Например, в творчестве туркменских бахши – представителей марийской школы одним из характерных вокальных примеров является так называемый ,,джукгулдамак,, - вокализация на звук ,,я,, или ,,а,, состоящая из отрывистых звуков, издаваемых одним дыханием. Точно такой же прием вокализации на звук,,хи-и,, встречается, как было сказано и в манере исполнения таджикских певцов гуруглихонов. Это наводит на мысль о том, что данный прием, широко бытующий на такой огромной территории, возможно является одним из древнейших образцов вокализации в музыкальной культуре народов Центральной Азии. И не исключено, что вокализация ,,хангов,, в Шашмакоме генетически восходит именно к этому приему. Пение закрытым ртом было самым распространенным приемом в зороастрийских храмах во время исполнения различных ритуалов. Не отрицая зороастрийские корни в многовековом процессе формирования и развития жанров музыкальной культуры народов Центральной Азии, тем не менее полагают, что истоки вышеназванного приема ,,ханг,, следует искать все же в обрядовой музыке. В частности в музыке поминального обряда, где мелодическая конструкция довольно стабильна, тогда как поэтический текст практически не повторяется никогда.

Для более подробного исследования этих вопросов, касающихся генетической истории многих жанров традиционной музыки народов Центральной Азии, рассмотрим систему жанров под названием ,,гирья,,. Которые по разному проявляются в традиционной музыке – узбеков, таджиков, туркмен, афганцев, иранцев. Жанры гирья, йиги, марсия и др., объединяет их направленность на слушателя. Древнейшие песни среднеазиатских народов из цикла «КиниСиёвуш» или «КиниЭрач», которых историк Наршахи упоминает в книге «История Бухары», еще тогда назывались среди исполнителей как «Гиристанимугон»- т.е. «Плач магов».[[7]](#footnote-7)

Суфийское толкование плача в его связей с Самоъ встречается еще в трудах ХакимаАт-Тирмизи (ум. 285 г.х.), который в книге «Ал-мунхийёт» изложил теорию о пользеслушания Корана, стихов, а также музыкальных инструментов. Ат-Тирмизи при этом упоминал, что во время слушания Корана можно и плакать и танцевать. Абу Абдуррахман Суллами Нишобури (ум. 412 г.х.) в трактате «Китоб-ус-самоъ» прямо отмечает, что «плач является одним из форм проявления Самоъ. Можно полагать, что речь идет о самых сокровенных тайнах человеческой души, недаром плач был отнесен суфиями в разряд тайногоСамоъ (хуфа).[[8]](#footnote-8) Таким образом, еще раз подтверждается мнение о том, что в теории Самоъ особое значение придается психофизиологическим, социальным и интеллектуальнымпараметрам внутреннего состояния самого слушателя. Источники свидетельствуют, что в традиционной музыке народов Мавераннахра под влиянием вышеприведенных воззрений суфизма в целом формировались самостоятельные жанры, которые стали воплощением этого направления, хотя, следует признать, что подробных сведений о первоначальном характере этих жанров, мы не имеем.

Суммируя итоги рассмотрения характеристики жанра «Гирья», скажем, что возможно в процессе его формирования и развития в течение многих столетий, имеются и следы влияния обрядовой музыки, однако эти самые обрядовые жанры (Марсия, Йыгы и т.д.) в культуре доисламского периода не нашли отражения в светской музыке. Во всяком случае, в профессиональной музыкально культуре эпохи Сасанидов, к которой исторически непосредственно «примыкает» начало расцвета исламской культуры, никакие признаки бытования жанров данного типа не обнаруживается, хотя загадкой остаются сведения о бытовании в сасанидском музыкальном искусстве вполне «суфийского» жанра музыки из цикла песен «Чомадаррон», о чем свидетельствуют более поздние источники.

Одним словом, можно констатировать, что жанры типа «Гирья» в профессиональной музыке устной традиции народов Мавераннахра, зародились в послеисламское время и под непосредственным влиянием философской концепции, связанной с образом первочеловека Адама. Однако, жанры цикла Навруз, Шахноз, Аджам, СувораРакаб, Бастанигор и многие другие, бытующие поныне, своими корнями «пересекают» эту границу, уходя вглубь веков. Не отражает ли данное явление ставший глубоко символичным тот факт, что именно исламское время, под влиянием суфийских идей, обобщенным символом музыки становится музыкальный инструмент - «Най» (флейта) - тростник, который «отрезан от своих корней», о чем он вечно тоскует. Данный вопрос очень подробно изложен в книге «Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии».[[9]](#footnote-9)

Переходим теперь к рассмотрению жанра Муноджот - пожалуй, самого популярного в современной музыкальной культуре таджиков, узбеков, отчасти и туркмен, который также как и Маддохи, Наът и Гирья в течение многих столетий был прочно взаимосвязан с религиозными традициями, а ныне бытует в качестве жанра лирико-философского характера, и в современной музыкальной практике как религиозный жанр уже вовсе и не трактуется.

Слово «Муноджот» происходит от арабского корня «наджо» и означает «исповедь» или «тайная беседа». Согласно сведениям Аббоди, процесс Муноджот становится возможным лишь при условии соблюдения уединенности хилват, потому что «все без исключения пророки поначалу соблюдали условие уединения, исполняли при этом Муноджот, и только тогда для них открывались двери Откровений. Ко времени расцвета творчества великого суфийского поэта Ходжа АбдуллохАнсори (XI в.), Муноджот становится популярным поэтическим жанром, и как свидетельствуют источники, сам Ходжа сочинял очень много стихов этой тематики, и певцы с красивыми голосами исполняли их в свободном размере, чаще всего вечерами в священный месяц Рамазан.[[10]](#footnote-10)

В последние два столетия, согласно исследованиям ученых-этнографов, популярнейшим жанром музицирования среди среднеазиатских шаманов был Муноджот. О.А.Сухарева пишет, что «приступая к гаданию, она (шаманка - А.Н.) приводила себя в транс игрой на бубне... Это сопровождалось пением призываний (в Ура-тюбе - «гуйоиш», в Самарканде - «Муноджот»), в которых повторялись имена духов». Другой исследователь шаманизма в Средний Азии О.Муродов также отмечает, что «шаманские призывания у таджиков Средней части долины Заравшана называются «Муноджот», и что эти призывания имеют «начало (саршави), подъем (буровард), кульминационную точку (аудж) и конец (фуровард)». В Иране данный жанр попросту не бытует, а в Таджикистане Муноджот в своем первоначальном, религиозном облике бытует лишь в творчестве Мадоихонов, а известный в Таджикистане вариант цикла «Муноджот» (лишь в начале 70-х годов был вновь введен в исполнительскую практику новым таджикским текстом на стихи Накибхона Туграл, поэта начала XX в.).

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что в рамках обрядовой и религиозной музыки, Муноджот бытовал у многих народов Центральной Азии и Ирана, а как жанр классической музыки, созданный по принципу макамата, формировался в рамках таджикской, позже и узбекской музыкальной культуры. В тюркоязычной поэзии вслед за классической персидско таджикской, формировались традиции включения жанра муноджот в композицию классических поэм, что и создавало впоследствии условия для появления их сугубо «музыкальных» вариантов и в конечном итоге, формирования самостоятельного цикла под названием Муноджот.

 Многочисленные Маддахи, которые в отличие от калан даров и странствующих дервишей, были носителями жанра «дастан» (в их числе были и придворные рассказчики «Шах-наме»), разумеется исполняли и «Муноджот», а так как у них (маддахов) сложились, как свидетельствуют исследователи, очень тесные связи с цехом артистов и музыкантов народного театра, то последние могли перенять у них практику исполнения Муноджот и ввести его в свой репертуар. Другими словами, Маддахи больше примыкали к суфийским воззрениям и возможно именно в их творчестве произошла трансформация жанра Муноджот от религиозных молитвенных песнопений в лирико-философские музыкально-поэтические циклы.

Остается признать, что теоретики суфизма обнаружили в этих свойствах музыкальных звуков мощное орудие воздействия не только на человеческую душу, но и на тело, на его движение (физиологическое) и даже на его социальное поведение.

Это обстоятельство говорит о том, что само по себе название жанра (Муноджот) в этом случае не имеет ничего общего с макомным мышлением или с системой макомов в целом, оно сохранилось с древнейших времен как название молитвенных песнопений и на определенном этапе в результате вышеназванных обстоятельств, примкнула к системе профессиональной музыки устной традиции. Рассмотрение вопроса о влиянии суфийских воззрений на обрядовую музыку народов Центральной Азии завершим обзором еще одного жанра, правда ныне уже не бытующего, но по свидетельству источников, занимающего очень важное место в системе музыкальных жанров, так или иначе связанных с суфийскими традициями. Речь идет о цикле песен под общим названием «Чомадаррони» - букв, «рвать на себе одежду», который в некоторых источниках упоминается иногда как Гуша (часть, раздел) из цикла Двенадцати макомов, или как самостоятельный маком, якобы вызывающий у слушателя такое состояние, что он невольно «начинает рвать на себе одежду».

Доктор Сосан Сипанто (автор ряда исследований по древнеиранской музыке), пишет, что Чомадаррон является одним из творений легендарного Борбада.[[11]](#footnote-11) Если мы обратимся к суфийским источникам, то увидим, что возникновение и формирование данного жанра в музыкальной культуре народов Мавереннахра и Хорасана могло произойти лишь в послеисламский период, потому что сама теория «разрывания одежды» в порыве экстаза как символа всего телесного и низменного, была разработана, по-видимому, именно в рамках суфийской идеологии. Еще до недавнего времени живых воплощений образов этих т.н, «людей Тариката» можно было встретить на улицах многих среднеазиатских городов в облике странствующих дервишей, которые как правило носили верхнюю одежду с многочисленными и очень пестрыми латаниями, однако сведений о том, что они исполняли песни типа Чомадаррони, мы не имеем.

Несомненным остается лишь только факт о том, что именно суфийская трактовка одежды Путника как символа телесного, земного, (которая препятствует душе, держит ее в тесноте и т.д.), повлияла на формирование этого музыкального жанра. Это происходило нередко непосредственно в самом процессе Самоъ, который состоит из ряда динамически организованных, эмоционально окрашенных ступеней развития, одной из которых и соответствует исполнение музыки «Чомадаррон».

Наиболее конкретной работой, в которой затрагиваются вопросе взаимосвязей учения суфизма и искусства макамат, является статья О.Ибрагимова «Маком ва тасаввуф хусусида» (О макомах и суфизме) и его же монография «Маком вамакон» (Ташкент, 1995), где автор приводит весьма интересные наблюдения относительно религиозно-философских аспектов музыки макомов, а также семантики их названий, которые содержатся как в самой суфийской литературе, так и в творениях поэтов- классиков Востока - А.Навои, А.Джами и т.д.

Рассматривая этимологию системы Двенадцати макомов О.Ибрагимов верно отмечает, что в названии макома «Рахави» заключается слово «рах» (дорога), и что оно семантически связано с макомом «Хиджоз» (название местности, где расположены святыни ислама), при этом музыка макомов как бы символизирует стремление человека направляющегося в сторону Каабы.

Искусство макамата своими корнями восходит не только к традициям культовых песнопений, но и в значительной степени к манере чтения нараспев эпических текстов, и носит при этом своеобразный, информативный характер.Вследствие этого порой практически невозможно определить генеалогию тех или иных концептуальных явлений, отражающихся в одинаковой степени в идеологической системе суфизма, а также в приемах художественного выражения музыки макамата. Достаточно вспомнить, что такие популярные по сегодняшний день музыкальные жанры, как «Чомадаррон» или «Сувора», внешне будто бы формировались под влиянием суфийского учения, однако исторические факты свидетельствуют, что корни этих явлений, возможно, следует искать в системе гораздо более древних философских учений. Кроме того, учитывая справедливое замечание известного исследователя музыки народов Средней Азии Р.Юнусова о том, что «все без исключения конструктивные принципы музыкальных произведений макомно-мугамных форм вытекают и непосредственно связаны с основами народно-национального художественного мышления, обусловлены ими», можно представить с каким сложным спектром диалектических взаимосвязанных художественных, социально-исторических, религиозно-философских явлений мы имеем дело при рассмотрении данного вопроса.[[12]](#footnote-12)

Исторически сложилось так, что музыкальное искусство макамата и религиозно-философские традиции суфизма формировались, бытовали и развивались в целом практически в одно и то же время и на одной и той же территории.Существующие поныне самобытные локальные отличия скажем, магрибского (связанного с Ибн Ал-Араби),Хорасанского, или среднеазиатского суфизма, достаточно ярко отражаются примерно в таких же соотношениях в музыке системы макамата, бытующего среди народов вышеназванных регионов. При этом, степень влияния скажем, среднеазиатского суфизма на магрибский, довольно четко отражена и прослеживается в структуре и этимологии профессиональной музыки устной традиции народов Алжира, Марокко, Туниса, где части классических нуб( ноуба, название классического цикла в Северной Африке) до сих пор носят название «Хона», вступительные разделы «Башраф» (от «Пешрав» - название инструментального раздела в Шашмакоме), а в самом тексте вокальных разделов нубы, широко используются припевы типа «Бозгуй» (неизменно повторяющийся построением со словами «Дуст!», и т.д., не говоря уже о том, что названия макомовСегох, Чоргох в Алжире и Марокко бытуют в арабизированной форме - «Сика», «Джарка» и т.д.

То, что в макомах наименьшая структура называется «Хона» (букв, «дом» или «комната»), а вступительная часть - «Даромад» от тадж. - «вход»), возможно является художественным воплощением конструкции идеи о некоем городе, в котором постоянно звучит музыка («садой-е чарас»), и к этому городу ведет Путника след вороного коня. В трактате «Канз-ут-тахаф» можно встретить наиболее подробное, суфийское толкование данной идеи.

Автор «Канз- ут-тахаф» Абу Мухаммад Кошони на первое место в системе Двенадцати макомов выдвигает все же маком Рост, ибо как было уже сказано, именно в суфийской трактовке маком Рост соответствует первой песне Адама и Евы. Кроме того, в списке Кошони имеется маком «Мухолиф» (во многих других трактатах это место занимает маком Кучак), который совместно с макомомУшшок составляет т.н. «антитезную пару».[[13]](#footnote-13)

 Принцип выделения подобных антитезных пар или оппозиций, как известно, был характерным в целом для культуры ряда стран Востока, древней Индии, Китая, а также Древней Греции.Главное заключается в том, что вышеназванный принцип оппозиционности на уровне текста (надо полагать и музыкального тоже), развивается как противопоставление реального и иносказательного (символического) значения (ар.Хакика - Маджаз), а учитывая большое значение символизма, можно утверждать, что здесь на первый план выступает именно звуковые символы или попросту говоря, музыкальная интонация. Поэтому мы полагаем, что вопрос о взаимосвязи суфизма с искусством макамат следует изучать прежде всего на уровне самого музыкального текста, в том числе и на уровне ладоинтонационных особенностей музыки макамата. При этом, нельзя упускать из виду тот факт, что на протяжении многовекового процесса формирования и развития, музыка макамата и конкретные его локальные традиции входили в многочисленные формы взаимоотношений с литературно- художественными философско-эстетическими традициями многих народов и стран, Шашмаком, мугамы или иранские дастгяхи представляют собой скорее всего огромный сплав философско-эстетических, религиозных, социально исторических и художественных воззрений, выработанных столетиями в культуре народов Центральной Азии.

Возможно, ныне в макомах навсегда утеряны рад семантических особенностей, связанных с музыкой древности, хотя историческую линию преемственности макамата с профессиональными традициями искусства эпохи Сасанидов трудно отрицать. Однако то, что в них сохранились и более того, находятся в постоянном развитии определенные художественные каноны, прямо или косвенно (чаще всего через классическую поэзию) связанные с суфийскими доктринами, сомнений не вызывает.

Одним из главных таких принципов художественного мышления в искусстве макамат принято считать принцип «единства в многообразии», которое в суфийском учении называется «тавхид» (от араб.- объединение), и заключается в бесконечно многообразном художественном варьировании исходной модели или идеи. На уровне системы Двенадцати макомов, как видно из содержания многочисленных рукописных источников по восточной музыке, данная идея, к примеру, заключается в том, чтобы определить пути познания Истины посредством разработки идеи о возвращении (Тарджеъ) всякого явления к своему первоначальному виду и указания дороги к этому.Содержание многочисленных Баязов, посвященных Двенадцати макомам, красноречиво свидетельствуют, что конечной целью цикла макамат является достижение макома (здесь: положения, состояния, места) Хиджоз. географического понятия, символизирующего в данном случае месторасположение Каабы. По иному это можно представить таким образом, что в центре макомов находится образ Путника, который ищет Дорогу, точнее, находится в дороге (в суфизме соответственно - «Солик» и «Тарикат»), которая полна подъемов, крутизны, спадов и других неожиданностей.

В композиции ныне бытующих макомов идея Тавхид, а наиболее выпукло отражается, на наш взгляд, в использовании на уровне всего цикла принципа «Намуд»-ов, согласно которого десять известных и популярных среди исполнителей «портретных» интонационно-тематических построений (каждый из которых является как бы квинтэссенцией ладоинтонационного облика того или иного макома), перекочевывают из одного макома в другой.Вслед за буддизмом, и в суфийском учении одно из центральных мест занимает идея о стремлении человека к совершенству (Камол), которое имеет определенные пути и этапы, и своеобразный способ движения по ним, предполагающий постепенное восхождение от одного макома к другому, (всего которых было - восемь).

Воплощение конечной цели этой идеи - «Фано фи-Аллах» (- букв, «растворение в Боге») в музыке Шашмакома выражается (в числе других принципов) и в восходящей линии развития музыкального материала не только на уровне формообразования внутри каждого Шуъба (постепенное восхождение: «Даромад-Миёнхат-Дунаср-Аудж), но и на уровне микроцикла (Сарахбор-Талкин-Наср- Уфар), а также всего макомаМушкилот-Наср - 2-я группа Шуъбе) и наконец, всего цикла Двенадцати макомов (от Роста до Хиджоз).

 Что касается поэтического текста, то бесконечное напоминание источников о том, что суфии в процессе Самоъ должны исполнять Аяты из священного Корана а не стихи, относятся по-видимому, главным образом к стихам народно-бытового происхождения. В данном случае газель выдающегося поэта-суфия ХафизаШирози являются ни чем иным, как художественной интерпретацией тех же коранических текстов:

«Соқӣ, ба нури бода барафроздоми мо,

Мутриббигӯ, кикориҷаҳоншуд ба коми мо»

(Кравчий, светом вина освети мою чашу,

И ты, певец, спой тогда о том, что мы достигли желанного).

Вышеприведенная драматургическая направленность музыки макомов на достижение наиболее верхней кульминационной точки, имеет прямое отношение к одному из центральных аспектов Самоъ, а именно - достижение экстаза (после прохождения нескольких ступеней) и выражения при этом большой радости (через танец и т.д.). Образно данную ситуацию можно представить так: суфий начинает выполнять Самоъ в Сарахборе (мн. число от «хабар» - весть т.е. «первый импульс), затем следует этап слушания Талкина (букв, «назидание, комментарий»), после чего например, в «Савт»-ах) наступает момент исполнения «Сокинома» (Песнь о Кравчем) и суфий начинает требовать вина - эссенцию Истины, выпивает ее и наконец, в Уфаре от безграничной радости познания Истины и достижений своих сокровенных целей («Ваджд» - находка), начинает танцевать.

 При этом следует помнить, что само понятие Путешествие в суфийском учении трактуется двояко - как путешествие телесное («сафари тан») и духовное («сафари ҷон»): - «пока человек живет в этом мире, его душа постоянно совершает путешествие, не стоит на одном месте». Что касается понятия «достижение цели», то согласно утверждению Абу ХомидаГазали (XI. в.), оно заключается в том, что человеческая душа возвышаясь (совершенствуясь) поднимается до верхней точки - «оламиулви» («высший мир», которое является миром красоты и гармонии, и душа начинает радоваться, а тело при этом невольно приходит в движение. Некоторые суфийские шейхи считают танец видом духовного совершенства, или средством общения между человеком и Богом.

Возвращаясь к композиционным особенностям Шашмакома скажем, что именно в кульминационной точке, в этот радостный момент, исполняются т.н. Намуды, усиливая эффект «радости узнавания», т.е. состояния, при котором человека вдруг осеняет мысль о том, что он эту мелодию уже где-то слышал, и от этого чувства он еще больше начинает радоваться. Вышеприведенная триада «Сарахбор-Талкин-Уфар» вполне удачно вписывается в концептуальную формулу «илм-амаль-мухаббат» (знание-действие-цель), которую приводит Бохарзи в трактате «Аврод-ул-ахбоб». Бохарзи данную триаду трактует так, что поначалу при слушании музыки (Сарахбор, Муноджот и т.д.) от теплоты воздействия мелодии у слушателя начинают «таять застывшие слезы» (Гирья), когда же смысл мелодии доходит до сердца, «слезы высыхают» и музыка начинает действовать на тело (начинается Танец), и наконец, когда музыка начинает воздействовать на дух (рух), то и он «приходит в движение».

Абу Наср Ал-Фараби отдельно отмечает такой особый вид мелодии, который «доставляет душе определенные представления, имитируя действительность, а еще существуют такие мелодии, которые вызывают волнение и переживание (инфиол).приводит ее в движение и активкзируют». В целом, нужно отметить, что общая картина музыкальной драматургии макомов складывается из большого многообразия форм взаимоотношений различных концептуальных явлений как например, соотношение разного уровня (от классических до простых народных бейтов) поэтических жанров, уже упомянутых бинарных оппозиций намудов (Ушшок-Уззол), семантики жанров Тарджеъ, Пешрав, Сувора, Сокинома, или же стройной системы ритмоусулей, имеющих самостоятельную драматургическую направленность. Монументальность макомов охватывает кроме того огромную систему взаимосвязанных формообразующих, ладоинтонационных, метроритмических явлений, и кроме того, строится она на базе своеобразной интеграции целого ряда художественно-эстетических, религиозно-философских традиций, уходящих своими корнями в глубь веков. Среди них имеются немало традиций так или иначе связанных с суфийскими воззрениями, без которых художественно эстетический портрет макамата был бы неполным.

В макамате, например, заложены или закодированы целый ряд конструктивных.мировоззренческих и идейно художественных особенностей той системы, которую мы называем суфизм. Примечательно, что то же самое можно сказать и в отношении классической персидско-таджикской, узбекской и отчасти туркменской поэзии. Ведь сказать о них только то, что они формировались под воздействием идей суфизма будет не совсем верным. Философское мировоззрение суфизма наиболее глубоко и всесторонне отражено именно в художественных произведениях великих мыслителей прошлого, Примером чему могут служить бессмертные творения Абулькасыма Фирдоуси, Низами Гянджеви, Джалолиддина Балхи, Фаридуддина Аттор Абдулмаджида Саной, Хусрава Дехлави, Саади, Хафиза, Абдуррахмана Джами, Алишера Навои, Абдулкадыра Бедиля и многих других представителей классической восточнойлитературы, в произведениях которых в изящных формах изложены глубинные аспекты философско-эстетической мысли, связанные с суфизмом.

В музыкальном искусстве вся символика суфийских воззрений находит еще большее, чем в художественной литературе воплощение, ведь как было сказано, язык музыки не только еще более символичен по сравнению с другими видами искусств, но имеет еще одно очень важное преимущество перед ними. Так, разработка теории Самоъ в средневековой науке достоверно доказывает, что музыкальное искусство оказывает непосредственно «живое воздействие» не только на человека, но и на всю живую природу.

 В ходе многовекового процесса взаимовлияния суфийских воззрений с теоретическими и практическими аспектами музыкального искусства, были выработаны художественные формы, конкретизирующие эти отношения, появились или значительно видоизменились целый ряд самобытных музыкальных жанров (такие как Накш, Кавл, Пешрав, Тарона, Сувора, Самоъ, Талкин, Савт, Уфар, Сокинома и т.д.). Они были использованы профессиональными музыкантами и певцами также в своей повседневной практике (вне условий Самоъ), что и привело, на наш взгляд, к тому, что многие из вышеназванных жанров вошли в крупные циклические произведения - макомы, нубы, дастгяхи и т.д. в качестве их составных частей. Как уже было отмечено, жанр Тарона формировался и стал широко популярным еще в период расцвета музыкального искусства эпохи Сасанидов (см. сасанидские «Троник»).

 Именно Тарона (в поэтической форме рубаи) стал использоваться в традиционных суфийских проповедях, а впоследствии согласно сведений из средневековых музыкальных трактатов («Макосид-ул-алхон», «Замзамаивахдат», «Китаб-ул-адвор» и др.), музыкальный жанр Тарона, текст которого всегда состоял из рубаи, еще в XIII-XIV вв. стал бытовать как третья часть многочастных Нуба - циклических музыкально - поэтических произведений. Приблизительно в это же самое время в трудах ученых-суфиев название «Тарона»» приобретает несколько сакральный характер и выступает как «правила и пути познания Истины». Что касается функции Тарона в цикле Шашмаком, то едва ли не главной музыкальной характеристикой является ее ладоинтонационная и метроритмическая «подчиненность» основным разделам макомов (в промежутке между которыми исполняются Тарона). В хорезмских макомах они называются «Нақш», а многочисленные припевы типа «яла-ла-ла» или «садқа, ё дӯег» как раз и являются результатом бытования этого жанра в рамках суфийских форм музицирования.

Тарона, исполняемые между крупными вокальными разделами в Шашмакоме, интонационно-тематически и метро-ритмически буквально «сцеплены» с ними, и в таком виде не могут быть исполнены отдельно. С другой стороны, припевные слова («Дуст, Ядо, и т.д.) свидетельствуют о сугубо «суфийском» происхождении этого жанра (возможно даже, что какие-то конкретные Тарона заимствованы в макомах прямо из репертуара суфийского «Самоъ»).

Тарона хотя в макомах в целом и сохраняет свой фольклорный облик, тем не менее она возвышается или поднимается на более высокий уровень художественного обобщения, что в конечном итоге может служить характеристикой степени взаимообогащения искусства макамата и с другими жанрами и формами поэтического и музыкального искусства. В цикле ШашмакомСокинома исполняется в разделах второй группы Шуъбе, в качестве четвертой части микроциклов типа Савт, Мугулча и т.д. Как уже было отмечено, внутренняя музыкальная драматургия этих циклов складывается таким образом,, что вслед за исполнением первой - основной части, которая носит характер глубокой погруженности философского раздумья (исследования внутреннего своего «Я»), и несколько оживленных Талкинча и Кашкарча, начинается Сокинома, мелодический облик которой целиком состоит из более ускоренного повтора (по принципу сюитных дублей) интонационно-тематического материала предыдущих частей.

Изучение текстов и других Сувора, приведенных в этом Баязе, свидетельствует, что по своим жанровым особенностям они относятся к рубаи, отчасти к бейту. Единственная газель среди них - это Сувораи Наврузи Хоро (автор неизвестен, а по стилю это скорее Ахмади Джами). Другая их особенность заключается в том, что все указанные здесь Сувора, как показывает их месторасположение в цикле, являются не основным вокальным разделом, а скорее их вариантом (в усулеСувора), как это отчетливо наблюдается например, во второй группе ШуъбеШашмакома, в Савтах. Остается выяснить, что же собой представляет этот т.н. «усуль Сувора», ибо как было отмечено, вот уже на протяжении более 1500 лет этот жанр бытует в традиционной музыке народов огромного региона, и постоянно в источниках подчеркивается его особый ритм или УСУЛЬ. О.Матякубов пишет, что специфической особенностью.

Можно сделать вывод, что жанр Сувора в течение многих столетий бытовал на разных уровнях традиционной музыки народов Центральной Азии - не только в системе макамата, но и в качестве отдельных, самостоятельных произведений, что имеет место исключительно в музыкальной культуре именно центрально- азиатского региона, ибо при всем разнообразии структуры иранских дастгяхов (наличии там очень многих древних названий, таких как например, Хосравони, Ғамангиз, Наврузи Сабо, Гардония, Тахти Такдис Мухолиф и т.д.), никаких упоминаний о существовании жанров типа Сувора там мы не находим.

В цикле бухарских и хорезмских макомов Сувора сохранился не только лишь как название популярного усуля, но и в качестве носителя определенной семантики, связанный с «этносом движения». Дело в том, что каждый раз Сувора в цикле появляется вслед за медленными, развернутыми вокальными разделами, интонационно-тематическая основа которых в момент исполнения Сувора вдруг начинают как бы «приходить в движение». Это возможно говорит о том, что в макомах Сувора используемая с учетом суфийского толкования этого явления.

В таком же контексте можно рассматривать и другой популярный жанр, бытующий в цикле бухарских и хорезмских макомов, и несущем в себе явные черты влияния суфийских эстетических воззрений. Это так называемые «Пешрав»-и (от тадж. букв, «впереди идущий»), которые дошли до нашего времени в немногих вариантах (преимущественно в хорезмских макомах), хотя известно, что еще в XV в. этот жанр широко бытовал (как в инструментальном, так и в вокальном варианте) в Самарканде, Герате и в других культурных центрах того времени. Мы говорили, что истоки Пешрава как духовно-эстетической категории уходят конечно же корнями вглубь веков, вплоть до буддийского учения о необходимости Учителя (Путеводителя) на пути познания. На примере макомов, где как известно, процесс ладообразования еще с древнейших времен обозначается терминами «Рох» (дорога), «Тарик» (также «путь, дорога»), или «Йул», (что подразумевает самые разнообразные пути и способы реализации того или иного лада). Можно с уверенностью сказать, что Пешрав в системе макомного мышления является той самой антитезной парой другого явления «Тарджеъ» (от араб, «повторение», «возврат»), который также связан с суфийскими категориями («всякая дорога, или всякое явление неизменно возвращается к своему первоначальному исходу»), и который также как и Пешрав вынесен в качестве заглавия отдельных инструментальных частей макомов.

Ранее мы говорили о том, что в суфийском учении особое значение вопросам ритма, кроме того, общеизвестно, что сам процесс Самоъ в представлении средневековых авторов является ритмически организованным актом, динамика которого строится по принципу «от медленного к быстрому», с постепенным нарастанием. В конструкции макамата наряду с непременно восходящим стремлением ладоинтонационного развития (согласно которому все основные «события», как правило, происходят в звуковысотной зоне октавного удвоения, где исполняется АУДЖ, появляются намуды и т.д.), важное место занимает и соотношение усулей, каждый из которых выполняет определенную функцию или вносит свою лепту в создание художественно-эстетически целостного явления, каким является маком. Магическое воздействие т.н. «неизменного ритма» (о котором писали еще Ал-Бируни и Али Ибн УсмонХуджвири.

Признавая наличие огромных, самых многообразных форм влияний суфийского учения в искусстве макомов, тем не менее однозначно можно утверждать, что макомы - это уникальное в мировой музыкальной культуре явление и созданы в результате многовековых взаимосвязей множественных форм духовных ценностей (философских, религиозных, эстетических и т.д.), - созданных человеческим умом в его бесконечном стремлении познать Истину - смысл его существования и смысл окружающей его Природы.

**Заключение**

Проблемы связей суфизма с музыкальной культурой региона Центральной Азии, изложенные в целом ряде научных трудов и многочисленных статей (см. список литературы) показывает, что всемерный анализ суфизма как явления идеологического, философского и мировоззренческого порядка невозможен без учета и выявления в нем роли художественного творчества, в том числе музыкального искусства.

Как пишут об этом исследователи, о доисламских корнях суфизма как религиозной идеологии писали многие ученые, однако только в результате исследования условий проникновения музыки в идеологическую сферу и в повседневную практику доисламских религий и их своеобразного возрождения в новых исторических условиях исламской эпохи, представилась возможность наиболее точно проследить доисламские корни суфийской идеологии.

Что касается суфийскогоСамоъ, то он стал своеобразным проявлением интеграции культур в рамках уже новой, исламской цивилизации в особенности региона Центральной Азии, где процветала наука, культура и музыкальное искусство (в том числе жанры профессиональной музыки устной традиции). Возникновение и формирование классической традиционной музыки в странах Ближнего и Среднего Востока, как показывают изученные нами публикации, в значительной степени связано не только с традициями Самоъ, но и с ее доисламской предысторией. Выявлено, что музыкальное искусство эпохи Сасанидов вобрало в себя ряд элементов буддийской храмовой музыки и в ней происходили некоторые процессы, предвосхищающие будущие макомные традиции. Хотя ислам возник (одновременно с ним и суфизм) после христианства, тем не менее многочисленные источники показывают, что в музыкальной культуре исламской эпохи происходит своего рода ренессанс буддийских, зороастрийских, манихейских идей, формировавшихся в практике их взаимоотношений с музыкальным искусством. В частности, из высказываний Ибн Джахида, Фирдоуси, Масъуди, М.Муина и др. источников по доисламской культуре вытекает, что традиции музицирования, связанные с Замзама в самом широком смысле слова охватывают всего того, что имеет отношение к исполнению или слушанию музыки, т.е. Замзама, как об этом утверждает А.Низамов.[[14]](#footnote-14)

Впоследствии ее место начинает занимать Самоъ - также в значении «всего слушаемого». Означает ли это, что новые религиозные идеи распространялись в том числе и посредством веками утвердившихся традиционных форм музицирования? Ответом на этот вопрос может служить рассмотренные нами в работе ряд специфических качеств таких жанров как Маддои, Наът и др., а именно - их исключительная самобытность в ладоинтонационном, метроритмическом плане (включая даже своеобразный архаизм, например бадахшанских Маддои), и в то же самое время, их полное насыщение новыми религиозными текстами (восхваление пророка, святых и т.д.).

Источники свидетельствуют, что суфизм вобрал воедино танцевальные элементы разных народов и времен. Достаточно отметить прочную сохранность такого уникального компонента суфийского танца, как поднятые вверх руки, который как было отмечено в работе, был известен еще в период Ахеменидов («проявление божественной любви»). В исламском учении вопросы национального, регионального, языкового, расового и других различий в человеческом обществе особо не выделяются, более того, всемерно подчеркивается тезис об общности «умма» (от араб.община). Изучение особенностей речитации Корана, исполняемых чтецами в самых различных регионах (арабские страны, Иран, Пакистан, Средняя Азия) показывает, что интонационную основу этих речитаций в каждом отдельном случае составляет музыка местных традиций, причем это особенность находится на таком уровне, что по интонационным свойствам самого исполнения можно определить, к какому именно региону можно отнести данное исполнение речитации Корана.

К примеру, арабские чтецы Корана наиболее часто употребляют лад Чаргях (с увеличенной секундой в середине нижнего тетрахорда), а также практически октавный диапазон, чего нельзя встретить в манере исполнения чтецов в Каратегинской долине или в Бухаре. Это говорит о том, что на уровне интонирования не только чтение Корана, но все другие, связанные с музыкой обряды Ислама и суфизма, на протяжении многих веков сохранили свою локальную интонационную самобытность.

Выясняется, что широко бытующие поныне в музыкальной культуре народов Центральной Азии, Муноджот, Наът, Тал кин, Лалаик и др. по своему функциональному назначению (в качестве особой, тайной молитвы, исповеди), своими корнями восходят к древним, доисламским формам религиозных песнопений или в целом ритуальногомузицирования.

На определенном этапе под влиянием целого ряда обстоятельств (в числе которых и формирование профессиональной музыки устной традиции, в которой влияние суфизма бесспорно доказано), Муноджот, как и многие другие жанры начинает примыкать к т.н. «светской музыке». То же самое можно отнести и к Узлат - суфийской (а еще ранее - буддийской) категории отшельничества, которое нашло свое художественное воплощение в искусстве макамата, в рамках системы Двенадцати макомов. Примечательно, что популярный на всей территории Ближнего и Среднего Востока еще с раннего средневековья термин «Рох» (авестийское «Рос»), находит очень широкое применение в средневековой классической поэзии (Хафиза, Саади и др.) в значении лада, макома, мелодии, однако в сугубо терминологическом значении как «стиля музицирования» (Рох, Йул), ныне встречается лишь только в музыкальной культуре народов Центральной Азии, при этом термины «Рос», «Рох» (Йул) как в музыкальном, так и в религиозно-философском значении бытовали на этой территории еще с древнейших времен.

Результаты исследования показывают, что в средневековой науке вопросы, связанные с музыкальной практикой, теории музыкального восприятия, бытования отдельных жанров и т.д., наиболее подробно рассматривались именно в трактатах, посвященных теории Самоъ, а не в специальных музыковедческих трактатах, в которых как уже было сказано, речь о музыке ведется в более умозрительном, теоретическом плане. Мнение суфийских теоретиков о преимуществе именно слухового восприятия («Истину лицезреть невозможно, но слушая ее звуковую модель, можно совершенствоваться»), есть не что иное, как стремление познать красоту мирозданья посредством образов, воплощенных в звуках.

 В контексте суфийских трактатов очень тщательно исследуется проблема взаимоотношения Учителя и Ученика и разрабатываются наиболее приемлемые формы, обеспечивающие надежную преемственную связь между поколениями не только в смысле сохранения, но и умножения, обогащения того самого «информационного континуума». Примечательно, что взаимоотношение между Учителем и Учеником (Устод-Шогирд, Пир-Мурид) в средневековой науке о музыке приобретает весьма сакрализованный характер, что несомненно повлияло на развитие всех видов ремесел, и в частности, на развитие профессионального музыкального искусства.

С образованием арабского халифата существующие профессиональные школы вступили в более интенсивный контакт друг с другом, в частности, сасанидские певцы и музыканты, отправляемые арабами в разные концы своей обширной империи, еще выше подняли в культуре народов халифата культ «слушания». Суфии позже распространили идею о том, что именно в процессе слушания перед человеком открывается «парда» - (завеса, за которой скрыта Истина).

Обобщенный анализ рассмотренных нами источников показывает, что проблема взаимосвязей музыки и философии суфизма практически на протяжении многих столетий находилась в центре внимания многих среднеазиатских ученых, поэтов, авторов трактатов как по музыке, так и по суфизму. В этих источниках изложены многие стороны человеческого познания, решения жизненных проблем, поиска путей достижения Истины.

Не менее, важное значение для современной науки имеет освоение суфийской теории, согласно которой слушатели подразделяются на две категории - на тех, кто «слушает, но не слышит» и тех, кто при слушании также и «слышит», что несомненно рассматривается и под углов философских воззрений. Другими словами, исследования суфийских воззрений о музыке и о слушании в целом, может раскрыть новые грани теории познания.

**Список использованной литературы**

1. Бертельс. Е.Э. Суфизм и суфийская литература. Избр.труды. Наука, 1965.
2. Гафуров Б.Г. Таджики. Наука. 1972.
3. Курбонмамадов А. Эстетические доктрины суфизма. 1989.
4. Мир философии. В 2-х частях. Исходные философские проблемы. Политиздат. 1991.
5. Степанянц М.Т. Философские аспекты суфизма. Наука. 1987.
6. Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана. Наука. 1979.
7. Низамов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. Ирфон. 2000.
8. Ян Рипка. История персидской и таджикской литературы. Прогресс. 1970.

Рахимов К. К проблеме изучения таджикской версии эпоса Гуругли.// Труды Научно-исследовательского института культуры и информации. Т. 1., стр. 139-159.- Душанбе, 2014.

1. Низамов А. История таджикской музыки (на тадж. языке). – Душанбе, 2018г.
2. Абубакр Наршахи. Таърихи Бухоро. – Душанбе, 2014г.
3. О.Ибрагимов, монография «Маком ва макон» (Ташкент, 1995), статья «Маком ва тасаввуф хусусида» (О макомах и суфизме)
4. История и философия науки. Введение в специальность. - М.: РАГС, 2005.
5. Кохановский В.П. и др. Философия для аспирантов. – Ростов-на/Д.: Феникс, 2002.
6. Кохановский В.П., Лешкевич Т.Г. и др. Философия науки в вопросах и ответах. – Ростов-на/Д.: Феникс, 2006.
7. Микешина Л.А. Философия науки: современная эпистемология. – М.: Флинта, 2005.
8. Микешина Л.А. Эпистемология ценностей. - М.: РОССПЭН, 2007.
9. Соломатин В.А. История науки. – М.: ПЕР СЭ, 2003.
10. Степин В.С. Философия науки. Общие проблемы. - М.: Гардарики, 2006.
11. Ушаков Е.В. Введение в философию и методологию науки. – М.: Экзамен, 2005.
12. Философия науки. Методология и история конкретных наук. – М.: «Канон+», 2006.
1. Рахимов К. К проблеме изучения таджикской версии эпоса Гуругли.// Труды Научно-исследовательского института культуры и информации. Т. 1., стр. 139-159.- Душанбе, 2014. [↑](#footnote-ref-1)
2. См. об этом: Низамов А. История таджикской музыки (на тадж.Языке). – Душанбе, 2018г. [↑](#footnote-ref-2)
3. Известно, что в суфийских обрядах исполняли и классические рубаи и двустишья. [↑](#footnote-ref-3)
4. См. об этом: Низоми А. Шашмакомваназмифорсииточики. – Душанбе: «Дониш», 2014. [↑](#footnote-ref-4)
5. Мазары – погребения святых, священные места (Н.Б.). [↑](#footnote-ref-5)
6. Восхваления Всевышнего (Н.Б.) [↑](#footnote-ref-6)
7. См. Абубакр Наршахи. ТаърихиБухоро. – Душанбе, 2014г. [↑](#footnote-ref-7)
8. Цит. По: Низамов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. – Душанбе, 2000г. [↑](#footnote-ref-8)
9. Там же. [↑](#footnote-ref-9)
10. Цит. По: А.Низамов. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. Душанбе, 2000г. [↑](#footnote-ref-10)
11. Цит. По: Низамов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. – Душанбе, 2000г. [↑](#footnote-ref-11)
12. См. об этом: Маком вамакон. – Ташкент, 1995г. [↑](#footnote-ref-12)
13. Цит. По: А.Низамов…….. [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же. [↑](#footnote-ref-14)