

АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ ТАДЖИКИСТАН  
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ, АРХЕОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ  
ИМЕНИ АХМАДА ДОНИША  
МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНЫЙ ЦЕНТР  
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ  
НАРОДОВ ВОСТОКА (БОРБАД)

**АСКАРАЛИ РАДЖАБОВ**

**БОРБАД: ЭПОХА, ТРАДИЦИИ  
И НОВАТОРСТВО**

Душанбе-2010



ПОСВЯЩАЕТСЯ

1425-летию Борбада Марвази  
(585-628 гг.)

20-летию Независимости  
Республики Таджикистан  
60-летию Академии наук  
Республики Таджикистан

**ББК-8-4**

**Р-75**

**Аскарали Раджабов. Борбад: эпоха, традиции и новаторство. - Душанбе, 2010 – 232 стр.**

Предлагаемая монография охватывает широкий круг вопросов, посвященных традиции и новаторству эпохи основоположника таджикско-персидской классической системы профессиональной музыки Борбада Марвази (Пахлапат, Фахлбаз-Pahlapat, Fahlbaz 585-628 гг.) и высокоразвитой художественной культуре эпохи Сасанидов (222-24-651 гг.), населявших обширные территории Ирана, Хорасана, Варарудана; хронологической периодизации и систематизации классической музыкальной культуры; раскрытию закономерностей путей развития творческо-исполнительской традиции; социокультурной истории и функционирования музыкально-поэтических жанров и форм; формированию монументально-циклических систем профессионального музыкального творчества светского, культового характера; выявлению особенностей музыкально-эстетических норм эпохи Борбада; роли и места профессиональных музыкантов в системе государственной жизни II-VII вв.; раскрытию значения сасанидской, мервской художественно-исполнительской школы в формировании музыкальной культуры последующих веков.

Кроме того, в предлагаемой монографии продолжено исследование важнейших проблем развития музыкальной жизни эпохи Борбада с учетом новых сведений первоисточников, новой литературы, более шире развернуты сравнительные анализы. Сопоставление фактов позволяет наиболее наглядно выявить картину развития музыкально-эстетической мысли иранских народов в эпохи Борбада (Сасанидов).

Монография рассчитана на культурологов и искусствоведов, занимающиеся вопросами истории и теории музыкальной культуры иранских народов и народов Ближнего и Среднего Востока.

**Рецензент:**

**Саъдулло Рахимов,  
доктор философских наук**

**Р-4905000000-2010**

**M501(12)-2010**

**ISBN 5-667-01040364**

**© Аскарали Раджабов, 2010 г.**

ACADEMY OF SCIENCES OF THE REPUBLIC OF TAJIKISTAN  
INSTITUTE OF HISTORY, ARCHEOLOGY AND ETHNOGRAPHY  
NAMED AFTER AHMAD DONISH  
INTERNATIONAL SCIENTIFIC CENTER  
OF MUSICAL CULTURE OF THE PEOPLES  
OF EAST (BORBAD)

**ASKARALI RAJABOV**

**BORBAD: EPOCH, TRADITION'S  
AND INNOVATION**

Dushanbe-2010



DEDICATED TO

1425-Anniversary of Great  
Musician Borbad Marvazi (585-628)  
20<sup>th</sup> Anniversary of Independence of  
the Republic of Tajikistan  
60<sup>th</sup> Anniversary of Academy of Sciences of  
the Republic of Tajikistan

**ББК-8-4**

**P-75**

**Askarali Rajabov. Borbad: Epoch, Tradition's and Innovation,**  
Dushanbe, 2010. 232 p.

The book is devoted to musical culture of the Iranian peoples (Iranians, Tajiks) in the epoch of Borbad Marvazi (Pahlapat, Fahlbaz 585-628) and the Sassanids (222-24-651) occupied extensive areas of Iran, Khorasan, Vararudan- chronically periodization and systematization, disclosing of law of the way of t creativity-performance traditiondevelopmenten, social-cultural history and functioning of musical poetical genre, form, forming of monumental-cyclical system of professional creativity (secular, cultivating) revealing particularity of musical-esthetical norm, the role and place of professional musician in the system of statehood life of the 2<sup>nd</sup> – 7<sup>th</sup> centuries. Disclosing value of Sassanid literary school in forming of next century.

The book was designed for cultureologies, artists, historians, engaged in the problem of history and theory of culture of Iranian peoples and peoples of Middle East.

**P-4905000000-2010**

**M501(12)-2010**

**ISBN-5-667-01040364**

**© by Professor Askarali Rajabov, 2010**



## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>От автора.....</b>	<b>11</b>
<b>Введение.....</b>	<b>25</b>
<b>Глава первая:</b> Исторические традиции музыкальной культуры таджиков (иранцев ) в III-VII вв .....	48
<b>Глава вторая:</b> Борбад и его место в профессиональной музыкальной традиции VI-VII вв .....	107
<b>Глава третья:</b> Классические исполнительские традиции музыкальной культуры в IV-VII вв .....	143
<b>Глава четвертая:</b> Музыкально-эстетическая мысль в III-VII вв.....	170
<b>Заключение .....</b>	<b>207</b>
<b>Примечание .....</b>	<b>212</b>
<b>Указатель .....</b>	<b>222</b>

**C O N T E N T S**

<b>From the author</b> .....	20
<b>Introduction</b> .....	44
<b>Chapter One:</b> Historical Traditions of Tajiks (Iranians) Music Culture in the 3 <sup>nd</sup> – 7 <sup>th</sup> Centuries.....	48
<b>Chapter Two:</b> Borbad and His Place in Professional Musical Tradition of the 6 <sup>th</sup> – 7 <sup>th</sup> Centuries.....	107
<b>Chapter Three:</b> Classical Executive Traditions of the Musical Culture of the 6 <sup>th</sup> – 7 <sup>th</sup> Centuries .....	143
<b>Chapter Four:</b> Musical and Aesthetical Thought of the 3 <sup>th</sup> – 7 <sup>th</sup> Centuries.....	170
<b>Conclusion</b> .....	207
<b>Attachments</b> .....	212
<b>Index</b> .....	222

## От автора

Главная цель этой монографии – исследовать эпоху Борбада Марвази и оценить ее значение в истории культуры иранских народов и народов Ближнего и Среднего Востока.

В этой работе рассматривается не только ее содержание, но и основные научные исследования автора, более двадцати лет посвятившего изучению культуры эпохи великого менестреля, основоположника классической системы таджикско-персидской профессиональной музыки Борбада Марвази (**Pahlapat, Fahlbaz** 585-628 гг.). В период работы над монографией автору оказывали большое внимание и содействие ученые многих научных учреждений России, Ирана, Франции, Индии и стран Средней Азии.

Несколько десятилетий, вплоть до 80-х годов, отсутствовало изучение жизни и деятельности Борбада Марвази и отдельные вопросы, связанные с музыкальной культурой эпохи великого музыканта. Вопрос о ведущей роли музыкальной культуры эпохи Борбада в доисламской таджикско-персидской культуре творчески исследуется в настоящее время единичными исследователями.

Исследование вопросов, касающихся Борбада Марвази и его эпохи, отражено в академическом коллективном труде «Борбад, эпоха и традиции культуры» (Душанбе, 1989 г.) и было поставлено на профессиональный уровень исследований. Раскрывая в нем обобщающее значение культуры эпохи Борбада, вместе с тем на основе вновь обнаруженных письменных источников впервые восстанавливается творческий портрет великого менестреля. Важным звеном должно стать изучение не только общих процессов развития культурной жизни III-VII вв. на основе письменных источников, но и проблемы формирования музыкально-поэтического творчества и ее классических традиций.

В рассматриваемом в этой работе материале уточнены проблемы не только исторического развития музыкальной жизни эпохи Борбада Марвази, но также новое о нем. Правда, историко-литературные факты, связанные с проблемами музыкальной культуры эпохи великого музыканта, в письменных источниках (доисламского периода) фигурируют на первом плане. К монографии привлекались первоисточники, как историко-литературные, так и музыкально-теоретические и эстетические мысли. Они дают основание говорить о высоком развитии таджикско-персидской музыкально-теоретической, художественно-эстетической культуре как о самостоятельной системе воззрений.

В конце XIX-начале XX в. изучение культуры эпохи Сасанидов (222-651 гг.) и первое научное издание датского исследователя Артура Кристенсена (*L'Iran sous Les Sasaniden, Copenhagen, 1944*), затем иранского ученого, доктора Махди Баркашли (*Musigi-i dawrai Sosoni, Tehron, 1337*) и других дали сильный толчок развитию исследования не только искусствоведов, культурологов но и историков и востоковедов. Совершенно понятно, что изучение музыкальной культуры эпохи Сасанидов, особенностей многообразия и ее жанровые локализации, еще далеко не завершено. Сегодня те данные из историко-литературных и музыкальных источников, которые можно извлечь из этого вида материала для исследования музыкальной культуры эпохи Борбада и относительно самой личности Борбада, можно считать основными.

Поворотным оказалась сформулированная Борбадом классическая система профессиональной музыки иранских народов. Таким образом, колыбелью таджикско-персидской классической поэзии и музыки были Варарудан и Хорасан. Кроме того, это кажется ясным и для таких специфических направлений, как музыкально-поэтические жанры, формы, стилевые исполнительские особенности, формирование профессиональных циклических жанров и перед учеными стоят вопросы совершенно новые, чем в XX в. Так, например, мы можем уже исследовать музыкально-поэтические жанры, формы, особенности музыкально-исполнительской, музыкально-эстетической мысли эпохи великого музыканта, причем, различать не только музыкально-

творческую деятельность, определять стилевые особенности музыкальной жизни IV-VII вв.

Из историко-литературных и музыкально-теоретических источников нам уже известно судьбы Борбада, Саркаба, Накиса, Озодвара, Рамтина и других музыкантов, деятелей культуры, их место при дворе сасанидских царей, роль в историко-культурных событиях VI-VII вв. В результате сравнительного изучения сведений письменных источников мы получаем большой и совершенно новый материал, где можно реконструировать такие события в истории музыкальной жизни эпохи Борбада Марвази, о которых до сих пор не было известно. Музыкальная культура эпохи Борбада по существу прокламирует величие царской власти (монументально-циклические системы «Хусраваин (Xusrawain)», «Каркуки (Karkuki)», «Урамани» (Uramani), «Ласкави» Laskawi), «Равашин» (Rawashin), «Авамтурикан» (Awamturikan) и т.д.), величие империи, величие религии, и это особый феномен великого менестреля. С другой стороны, этот принцип реконструкции помогает особенно изучить неясные страницы музыкальной жизни IV-VII вв. Основным источником исследования являются историко-литературные памятники, музыкально-теоретические трактаты. В рассматриваемой литературе затронуты проблемы не только исторического развития данной проблемы, порой также изменения воззрений о музыкальной жизни эпохи Борбада. Правда, факты, наблюдения и др., связанные с эпохой Борбада, в трудах авторов фигурируют на втором плане.

Последнее, являясь итогом первоначального опыта выявления, систематизации и научного изучения историко-литературных материалов, относящихся к музыкальной жизни эпохи Борбада и по причинам, кроющимся в самом характере использованных первоисточников, в нем освещались, главным образом, письменно реализовавшаяся музыкальной культуры эпохи Сасанидов, причем, не исчерпывающе.

К изучению привлекались первоисточники, историко-литературные и музыкально-теоретические установки, а также художественно-эстетические высказывания таджикско-персидских мыслителей. Важно то, что рассмотрение и соотношение ряда данных, разбросанных по различным первоисточни-

кам, показывали факт существования музыкально-теоретических воззрений в IV-VII вв. Кроме того, со времени исследования данного труда в целом ряде изданных нами научно-теоретических работах выяснено также много нового, что и дает нам основание изучить состояние музыкальной эстетики. Наряду с этим в эпоху Борбада отдавали предпочтение и духовной музыке, т.е. произведениям зороастрийской тематики (молитвы к Ахурамазде-**niwag sitawish**).

Монография по своему содержанию несколько шире тематических рамок, определенных главами – в ней рассматриваются общие процессы формирования и развития художественно-эстетической мысли эпохи Сасанидов (222-651 гг.), в имперской среде которой вырос великий менестрель, теоретик музыки и поэзии в целом. Но важное место в исследовании занимает рассмотрение художественной культуры эпохи Борбада Марвази, её истоков и художественно-эстетических особенностей имперской стадии музыкально-художественной культуры при Хосрове Парвизе (**Xosrov Aparviz**, 590-628 гг.), где она занимает одно из важных мест в исследовании.

Многие вопросы, рассмотренные автором в его предшествующей монографии, статьи и публикации, на основе новых сведений, почерпнутых из источников, получили более углубленное историко-искусствоведческое осмысление на широком историко-культурном фоне Варарудана, Хорасана и Ирана. Круг вопросов, затронутых в источниках, очень широк, их фактический материал многообразен. Кроме того, в основу данной монографии легли новые материалы, собранные автором из первоисточников, которые сыграли решающую роль в исследовании музыкальной культуры эпохи Борбада Марвази. Таким образом, главная цель автора - на основе источников показать тот вклад, который внес в истории музыкальной культуры иранских народов эпоха Борбада Марвази.

Однако всестороннее изучение музыкальной жизни эпохи Борбада наталкивается на целый ряд трудностей, прежде всего, связанные с отсутствием в отечественной и зарубежной литературе переводов и комментариев, публикаций важнейших памятников эпохи Сасанидов. Очевидно, перед отечественными уче-

ными стоит сложная и ответственная задача перевода и публикации памятников эпохи Сасанидов.

Применительно к изучению классических традиций музыкальной культуры эпохи Борбада решающую роль играют сведения источников на языке пехлеви (среднеперсидско-таджикский язык) и последующих веков. Особенно большой познавательный материал содержат музыкально-теоретические трактаты IX-XVII вв. Помимо большого письменного материала в монографии использованы многочисленные историко-литературные первоисточники (на персидско-таджикском, арабском яз.). Ценные сведения подчерпнуты из работ отечественных и зарубежных ученых (востоковедов, искусствоведов). Пожалуй, наиболее развернутым становится обращение автора к малоизученной проблеме музыкальной культуры эпохи Борбада. Развитие борбадоведения после 90-х гг. годы XX- начала XXI вв. обрело новые тенденции, когда в ирановедении стали различать особое место музыкальной культуры эпохи великого музыканта и ее значимость в истории культуры народов Ближнего и Среднего Востока. Ранее более обстоятельно не обращались к классическим традициям музыкальной культуры эпохи Борбада. Наблюдавшееся в 1990-х гг. оживление интереса ученых к Борбаду и его эпохе, которое проявилось также в создании ряда интересных произведений, продолжалось и в дальнейшем, что привело к выходу в свет сборника и монографии автора этих строк, одна из которых посвящена общим процессам развития музыкальной культуры эпохи Сасанидов.

Вместе с тем до сих пор не восполнен серьезный пробел в музыкальной науке, на который указывал в 1950-х гг. иранский исследователь, музыковед Махди Баркашли (1920-1989). После 1990-х гг. ряд важных вопросов, связанных с временем жизни и творчества Борбада Марвази, местом его рождения, главным городом Сасанидов, личностью и деятельностью Борбада уже достаточно освещен, и ныне в борбадоведении возникла необходимость уточнения ряда проблем музыкально-исполнительского, художественно-эстетического наследия III-VII вв.

Наша задача в этой монографии состоит в том, чтобы исследовать и по возможности шире осветить те стороны музы-

кальной культуры эпохи Борбада Марвази, которые связаны с истоками классического музыкального искусства таджиков (иранцев) в эпоху Сасанидов и ее значением в истории культуры народов Центральной Азии и Ближнего Востока.

Монография состоит из введения, четырех глав, заключения и примечаний.

Глава первая «Исторические традиции музыкальной культуры таджиков (иранцев) в III–VII вв., в сокращенном виде вошедшая в монографию «Судьба музыканта» (на тадж. яз. Душанбе, 1990), «Борбад и его эпоха» (Душанбе, 2004, на перс. графике), «Традиции классической музыкальной культуры эпохи Сасанидов» (Душанбе, 2005) и коллективных работах «От Борбада до Сабо» (Душанбе, 2003 на перс. графике), «Таджикская музыкальная культура начала 21 века: приоритеты развития» (Душанбе, 1999 ) и др., по своему содержанию несколько вышла за пределы узких тематических рамок. Это было связано с тем, что автор в последние годы выявил новые материалы из письменных источников (в фондах Ирана, Индии, Франции, России) и более шире рассматривал общие закономерности, процесс формирования и развития музыкальной культуры таджиков в III–VII вв. Главное отличие музыкальной культуры эпохи Сасанидов от аршакидского и парфянского, имеющее принципиальный характер, определяется тем, что масштабы музыкальной культуры эпохи Сасанидской империи были намного профессиональнее и шире. Это значительно увеличило значение общеимперской художественно-эстетической культуры. Период Сасанидской державы - это период, когда формировался классическая система персидско-таджикской профессиональной музыки (на примере семи дастанов «Хусраваин» Борбада).

Во второй главе «Борбад и его место в профессиональной музыкальной традиции VI–VII вв.» рассматриваются роль и место Борбада Марвази как основоположника классической системы профессиональной музыки, и в ней широко использованы новые историко-литературные, музыкальные материалы (они тематически тесно связаны со многим ранее опубликованными трудами автора).



В третьем главе «Классические исполнительские традиции музыкальной культуры в IV-VII вв.» впервые изложены вопросы формирования и развития классических традиций музыкальной культуры таджиков (иранских народов), авестийская художественно-эстетические, музыкально-поэтические жанры, формы (**trana, tranak, srud, chakoma, chikamak, patvoja, zandwof, zandlof, gawoja** и т.д.), профессиональные традиционные исполнительские стили (**burzvaniha, charpavachiha, dranjanishaniha, drayishan** и т.д.), ранние вокально-инструментальные группы, роль парфяно-сасанидского наследия в формировании музыкально-поэтических жанров и форм, многообразие художественно-эстетических образов и нравов и т.д., более точнее сформулирован и аргументирован процесс развития музыкальной культуры эпохи Борбада.

Далее в четвертом главе «Музыкально-эстетическая мысль в III-VII вв.» на основе вновь выявленных новых фактов анализируется музыкальная и художественно-эстетическая мысль эпохи Сасанидов, которая была итогом многовекового созидательного процесса в истории иранских народов, в котором участвовал целый ряд талантливых теоретиков (**wizidag xuniyakar, frazanag xuniyakar, xuniyakaran-i ustad, vuzurg xuniyakaran**). Существенное влияние на развитие музыкальной и художественно-эстетической мысли оказало формирование крупных централизованных государств иранских народов. Следует отметить, что именно в эпоху Борбада Марвази, наряду с высоким уровнем развития музыкально-поэтических жанров, исполнительских стилей (**srayishan-i ustadana**), формирование крупных монументальных произведений, на новую ступень поднялась и музыкально-теоретическая мысль. По своему содержанию этот раздел намного шире заглавия. И в нем дан не просто обзор процесса музыкально-эстетической мысли, но анализ многих историко-теоретических вопросов музыкальной жизни эпохи Борбада как отдельных частей художественно-эстетической системы в целом, в развитии и неразрывной связи с переменами в культуре и идеологии III-VII вв., дающих качественно новый вывод. Монографию завершают заключение и примечания.

Размеры отдельных разделов и подразделов обусловлены в общей структуре исследуемой музыкальной жизни эпохи Борбада и значением относящихся к ней вопросов. Используемые источники и единицы (статьи и книги) специальной литературы приведены в каждой главе монографии.

Что же касается музыкально-поэтического наследия Борбада Марвази, то целый ряд его сторон находится в непосредственной связи с совокупностью интересующих нас вопросов. Музыкально-художественное творчество в его исконном значении; музыкально-теоретические трактаты, созданными в IV-VII вв., в других случаях – охарактеризованы глубокими связями рассматриваемого ими круга вопросов музыки и поэзии. Последние особенно богато, в частности, освещены в «*Daruk-i xwarsandih*», «*Xusrav Kawatan u Rizak*» и т.д. Это объясняется не только тем, что Борбад Марвази был также поэтом-музыкантом, но и теоретиком. В письменных источниках III-VII вв. утверждается, что «озия берет начало свое от музыкального искусства...».

Говоря о высоком уровне развития музыкальной жизни эпохи Борбада, можно с уверенностью констатировать, что формирование циклической системы профессиональной музыки иранских народов, широкое распространение разнообразных жанров и форм способствовали также становлению музыкально-теоретических воззрений.

Один из способов восстановить в наиболее удобной формулировке представление о музыке и поэзии эпохи Борбада, а именно о пении под аккомпанемент барбата, рубаба, танбура и чанга (чаще упоминается в источниках), которые требовали сасанидские цари, было их гармоническое согласование стихотворного размера, гласа и инструментального сопровождения (это характерно было для гавасанов и хуниакаров). Этот вопрос не отпадал и в диалоге Хосрова Каватана и ризака. Под лирической поэзией в пехлевийской действительности они подразумевали гавасано-хуниакаровское вокально-инструментальное музыкально-исполнительское искусство, которое расцвело в IV-VII вв. и это четко видно в упомянутом диалоге Хосрова и ризака (по поводу практической теории музыки и поэзии).

Практическая теория музыки и поэзии эпохи Борбада имела тесные взаимосвязи с музыкально-исполнительской культурой. Естественно, то же самое мы видим в «Дарук-и хварсандих», «Хусрав Каватан у ризак» и др. источниках, где заметны мысли, взаимосвязанные с творческо-исполнительской деятельностью. Однако вообще в этой сфере суждений в письменных источниках в IV-VII вв. фиксируется целый ряд вопросов поэзии и музыки, имеющих практическое значение и интересные наблюдения.

Более того, они (вопросы поэзии и музыки) играли важную роль в развитии самой классической системы профессиональной музыки иранских народов. И, наконец, читатель в этой монографии найдет новые сведения о музыкальной жизни эпохи Борбада и картину развития, музыкальную терминологию и музыкально-эстетическую мысль, которую автор пытался представить.

Музыкально-поэтическое наследие эпохи Борбада можно считать заключительным периодом в развитии доисламского музыкального творчества иранских народов. Созданные в эпоху Борбада великолепные музыкально-поэтические жанры и формы, монументально-циклические системы («Хусравайн», «Каркуки», «Арамани», «Мазандарани»), музыкально-теоретические трактаты («Дарук-и хварсандих», «Хосров Каватан у ризак», «Траникнамак») являются выдающимися достижениями художественной культуры. Кроме того, от эпохи Борбада сохранилось немало выдающихся памятников истории («Хвадайнамак», «Гаджнамак», «Айиннамк», «Карнамак Артахшир Папакан»), литературы («Фарас и Симак», «Хазар афсанак», «Растсахун»), философии («Ардавирафнамак», «Минук-и храм», «Вандидад», «Динкарт»), медицины, астрономии и т.д. Это бурный процесс вызван определенными социально-экономическими сдвигами в обществе.

В заключение следует сказать, что в этой книге нашло отражение далеко не все темы эпохи Борбада Марвази и поэтому направление исследований автора ограничивается сферой музыкальной культуры.

## **From the author**

The monograph is exploration of the epoch of Borbad Marvazi and its importance in the history of the culture of Iranian peoples and the peoples of the Near and Middle East.

The main aim of this work also includes, besides the content of the theme, the main scientific researches of the author, who devoted his 20 years of scientific activities to the studying the culture of this great minstrel, the founder of the classical system of the Tajik-Persian professional music – Borbad Marvazi (Pahlapat 585 – 628 ). During the course of the writing the book a big attention and cooperation was made by the scholars from scientific institutions of Russia, Iran, France, India and the countries of Central Asia.

At the end of the 19<sup>th</sup> – the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries the studying of the Sassanids period culture (222-651) and the first scientific edition of the Danish researcher Arthur Christensen (*L'Iran sous Les Sassaniden*, Copenhagen, 1944), later the Iranian scholar Dr. Mahdi Barkashli (*Musigi-I Dawra-I Sostoniyon*, Tehron, 1337) and others gave a strong push not only to the scholars in art, culture, but also to the historians and orientalists. It is absolutely known that the studying of musical culture of the Sassanids epoch, a variety of peculiarities and its local genres are not explored entirely. Today the basic information is contained in the historical, literary and musical sources, which could be extracted from this kind of material for the studying of the musical culture of the Borbad epoch and in relation to Borbad himself.

The turning moment was considered the classical system of the Iranian people's professional music formed by Borbad. Aside of this, it is obvious that for such specific directions as musical and poetical genres, forms, stylistic executive peculiarities, the formation of the professional cyclic genres, the problems arose newly before scholars which at the present time. For example, today we can research the musical and aesthetical thought of the great musician epoch, to distinguish not only the musical and creative activities, but also to determine the stylistic peculiarities of the musical life in the 4<sup>th</sup> – 7<sup>th</sup> centuries.

It should be noted that the fate of Borbad, Sarkab, Azadwar, Ramtin and other musicians, their position at the court of the Sassanid shahs, their role in the historical and cultural events in the 3<sup>d</sup> – 7<sup>th</sup> cen-

turies – all these are known for us from the historical, literary, musical and theoretical sources. In the result of comparative studying of the information from the written sources we can get comprehensive and completely new material, which can reconstruct such events in the history of the musical life of Borbad Marvazi epoch, which were known to our days. The musical culture of the Borbad epoch, in essence, proclaims the greatness of the kingdom authority (monumental and cyclic system of “Khusrawain”, “Karkuki”, “Uramani”, “Laskavi”, “Ravashin”, etc.), the greatness of the empire, the greatness of religion – these are considered a specific phenomenon revealed by the great minstrel. On the other hand, this principle of reconstruction helps to study gloomy pages of the musical life in the 4<sup>th</sup> – 7<sup>th</sup> centuries. The reviewed literature concerns the problems not only of the historical development of the problem. In the reviewed literature it is concerned not only the problems of the historical development, sometimes, also the changes in the visions of the musical life during the Borbad epoch. Although, the facts, observations, etc., associated with the epoch of Borbad in the works of authors appears on the second plan.

The latter became the result of the preliminary experience of revelation, systemization and scientific exploration of the historical and literary study, related to the musical life of the Borbad epoch, and by reasons, hidden in the very character of the used sources. There illustrated, mainly, the realized musical culture in written form of the Sassanids epoch, and that, certainly, is not comprehensive. The work studied the sources of the historical, literary, musical, theoretical definition and artistic and aesthetical sayings of the Tajik-Persian thinkers. It is important to note that the review and ascribing a range of data, dispersed in various sources, shoved the fact of existence of the musical and theoretical views of the 4<sup>th</sup>-6<sup>th</sup> centuries. Apart of that, from the time of the exploration of the given work along with a range of published works by us the scientific and theoretical works was discovered many new things, which give us an argument to study the condition of musical aesthetics.

The monograph by its content is wider than the framework of thematic, defined by chapters – there are examined general processes of the formation and the development of the creative and aesthetical thought of the Sassanids epoch (222-651), in which imperial milieu

rose a great minstrel, the theoretic of music and poetry as a whole. However, an important place in the research is occupied by the examination of the artistic culture of the Borbad Marvazi epoch, their sources and artistic – aesthetical peculiarities of this period, the imperial stage of the musical and artistic culture at the period of (**Xosrov Aparviz**, 590-628) and occupies one of significant places in the research.

Many questions, reviewed by the author in his previous monographs, the articles and publications, here on basis of new information cited by the authors obtained deeper historical and artistic rethinking in a wide historical and cultural background of Vararudan, Khorasan, and Iran. A circle of questions, concerned in the sources, is wide, their factual materials are diverse. Aside of that, the monograph is based on new materials, collected by the author from sources, which played a decisive role in exploration of the musical culture of the Borbad Marvazi epoch. The main aim of the author is on basis of sources to show the contribution which was made the epoch of Borbad Marvazi in the history of the musical culture of the Iranian peoples of the Borbad Marvazi's epoch.

However, the comprehensive study of musical culture of the Borbad epoch encounters with a range of difficulties, first of all, connected with the absence of translations and commentaries, the publications of the most important monuments of the Sassanids period in the native and foreign literature. It is obvious that before the native scholars is posed a difficult and responsible task of translation and publication of the Sassanids epoch.

Applying to the research of the classical traditions of the musical culture of the Borbad epoch a crucial role is played the information from the sources in the Pahlavi language (middle-Persian-Tajik language) and of the following centuries. Especially, abundant informative materials contain the musical and theoretical treatises of the 9<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries. Besides a huge amount of the iconographic materials in the monograph, there are used a great number of historical and literary sources (in the Persian-Tajik, Arabic languages) and the valuable information, which is extracted from the works of the native and foreign authors (orientalists, scholars of the art). Perhaps, the author of the given work reconsiders the less explored problem of the musical culture of the Borbad's epoch.

The monograph consists of preface, four chapters, conclusion and notes.

Chapter One – “Historical Traditions of the Tajiks (Iranians) Musical Culture in the 3d-7<sup>th</sup> Centuries” in concise form, entered in the monograph “Fate of a Musician” (in Tajik, Dushanbe, 1990), “Borbad and His Epoch” (Dushanbe, 2004, in Persian), “Traditions of the classical musical culture of the Sassanids’ Epoch” (Dushanbe, 2005) and the collective works “From Borbad to Sabo” (Dushanbe, 2003, in Persian), “Tajik Musical Culture of the beginning of the 21<sup>st</sup> century: Priorities of the Development” (Dushanbe, 1999) and others, which by their content is a in some degree narrow than the thematic framework. The author during the last years discovered new materials from written sources (from the funds of Iran, India, France, Russia) and the general regularities, the process of formation and the development of the musical culture of the Tajiks in the 2<sup>nd</sup>-7<sup>th</sup> centuries. A main distinction of the musical culture of the epoch of the Sassanid Empire from the Arshakid and Parthian, which have principal difference, are defined by that the scales of the musical culture of the epoch of the Sassanids Empire were more professional and wider, which increased the importance of the all-empire artistic and aesthetic culture. The Sassanids period is considered as a period, when formed the classical system of the Persian-Tajik professional music.

In Chapter Two “Borbad and His Place in Professional Musical Tradition of the 6<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> Centuries” it is examined the role and the place of Borbad Marvazi as the founder of the classical system of the professional music. In this chapter are used widely new historical, literary, and musical culture, they are closely associated with many previously published works by the author.

In Chapter Three “Classical Executive Traditions of Musical Culture in the 4<sup>th</sup>-7<sup>th</sup> Centuries” it is expounded for the first time the problems of formation and the development of the classical traditions of the Tajiks (Iranians people) musical culture, Avestian artistic and aesthetic, musical, and poetical genres and forms (**trana, tranak, srud, chakoma, chikamak, patvoja, zandwof, zandlof ,gawoja**, etc.), professional traditional executive styles ( **burzvaniha, charpavachiha, dranjanishaniha, drayishan, etc.**), early vocal and instrumental groups, the role of the Parthian and Sassanid heritage in the formation of the musical and poetical genres and forms, a variety of the artistic and aesthetic images and morals, etc. along with more

exact formulation and argumentation, the process of the development of the musical culture of the Borbad epoch.

Further, in Chapter Four "Musical and Aesthetic Thought of the 3<sup>rd</sup>-7<sup>th</sup> Centuries" on bases of newly discovered facts it is analyzed the musical, artistic and aesthetic thought of the Borbad epoch, which was the summary of the many century creative processes in the history of the Iranian peoples, and in that process participated a whole range of the talented representatives of theory (**wizidag xuniyakar, frazanag xuniyakar, xuniyakaran-i ustad, vuzurg xuniyakaran** ). An essential influence on the development of the musical, artistic, and aesthetic thought was committed by the formation of the large centralized states of the Iranian peoples. It should be noted that namely in the epoch of Borbad Marvazi, along with the high level of the development of the musical and poetical genres, executive styles (**srayishan-i ustadana**), the formation of large monumental works the musical and theoretical thought raised to a new level. By its content this chapter is wider than the title. There is not given only a survey of the process of the musical and aesthetic thought, but also the analysis of many historical and theoretical problems of the musical life of the Borbad's epoch. As separate parts of the artistic and aesthetic system as a whole in the development and indissoluble ties with changes in the culture and ideology of the Borbad epoch, this gives qualitatively new conclusion.

The monograph ends with conclusion and notes.

Speaking about the level of the development of music at the epoch of Borbad, it is possible to state surely that the formation of cyclical system of professional music of the Iranian peoples, the broad dissemination of various genres and forms promoted also to the establishment of musical and theoretical views. Moreover, it played an important role in the development of the very classical system of the professional music of the Iranian peoples. At least, the reader can find new information on musical life of the Borbad epoch and the picture of the development of the musical and theoretical thought in this monograph, which the author made attempt to present here.

The book reflects not all the themes of the Borbad Marvazi epoch, such as the author restricted his review with the musical culture of that time.



## **ВВЕДЕНИЕ**

В основу многих историко-литературных источников были положены различные по своему характеру описания событий, персонажей, которые были представлены в «Авесте» и др. источниках, и они передавались веками из уст в уста. Многие сасанидские источники были переведены на арабский язык при аббасидах (750-945 гг.). В частности, Ибн Мукаффа' (724-759 гг.) осуществил перевод «Xwadaynamak» на арабский язык. Надо отметить, что ни один из переводов «Хвадайнамак» на арабском языке не дошел до нас. Арабоязычные историки Табари (838-923гг.), Мас'уди (ум.957г.), Я'куби (ум.897 г.), Динавари (815-895гг.), Балазури (810-892 гг.), Наршахи (ум.959г.), Ибн Надим (909-995 гг.) и др. очень широко использовали в своих трудах сведения о исторических событиях эпохи Сасанидов ( 222-24-651гг.).

Многие сюжетные линии историко-литературных источников эпохи Сасанидов основаны на историко-культурных и эпических сказаниях. В «Хватайнамак» (Xwadaynamak), «Карнамак –и Арташир Папакан» ( Karnamak-i Artashir Papakan), «Драхт-и Ассурик» (Draxt-i Assurik) и других, в которых подлинные историко- культурные факты тесно переплетаются с легендами и эпосом. Материальной основой культуры эпохи Борбада служила социально-экономическая жизнь.

Упомянутые памятники письменности свидетельствуют о том, что искусство сасанидского периода было представлено разнообразными его компонентами и находилось под благотворным влиянием изящных искусств народов соседних стран. Некоторые зарубежные ученые утверждали, что искусство сасанидской эпохи является искусством только ираноязычных народов. Поскольку этот период не был античным и исламо-персидским, о сасанидской культуре следует говорить как о явлении особого рода. С этим нельзя согласиться, ибо искусство ахеменидского периода (музыкальное искусство) стало утрачивать свою спейцифику именно в период греко-македонского нашествия. Но в эпоху правления Сасанидов искусство (архитектура и градостроительство, поэзия и музыка и т.д.) достигло бурного развития, что обогатило все области культурной жизни новым содержанием и непо-

вторимыми формами и жанрами, стилями и профессиональными оттенками. По сравнению с другими видами искусства, музыка в это время считается одним из важных компонентов культурной и политической жизни. В историко-литературных памятниках этого периода и последующих веков приводятся важные сведения о высоком уровне музыкального искусства. К сожалению, до нас в целом не дошли образцы богатой музыкальной культуры эпохи Борбада, но в археологических материалах, памятниках письменности (Сасанидов) отражены отдельные важные моменты формирования и развития музыкальной жизни III-VII вв. В этом плане сведения первоисточников эпохи Борбада имеют для исследователей неоценимое значение.

Художественная культура эпохи Борбада, от которого сохранилось много первоисточников, и характеризует и предшествующий этап - аршакидский, парфянский и согдийско-тохарский. Деятели культуры эпохи Сасанидов реконструировали из этого сохранившегося материала очень многое, особенно в области поэзии и музыки (музыкально-поэтических жанров и форм). Музыкально-творческую культуру эпохи Борбада нельзя характеризовать как музыкально-поэтическое искусство прямых цитат или пересказа. Кроме того, надо отметить, что музыкально-поэтический репертуар данного вида художественного творчества формировался при непосредственном участии выдающихся мастеров музыки и поэзии, такие как Борбада, Саркаба, Азадвара, Касвана Навакара, Рамтина, Гесу Навагара, Сусанака, Накиса и др., и их искусство довольно быстро приобрело известность не только при дворе Сасанидов, но и за ее пределами. В частности, музыкально-поэтическое искусство гавасанов и хуниакаров стало как единый имперский профессиональный музыкально-исполнительский стиль и, более того, оно очень многокрасочно отразилось в письменной художественной культуре последующих веков. Тематика и музыкально-поэтическое стиль монументального цикла «Хусраваин», выработанный Борбадом в Мерве и Тисфуне, был повторен в VIII-XI вв. и такой музыкально-поэтический цикл был создан именно в IX-X вв. в Бухаре.

В формировании музыкально-поэтических жанров и форм эпохи Борбада имело огромное значение зороастрийские мотивы. В монументальных циклах «Хусраваин», «Каркуки», «Авамтурикан», «Арамани» и «Ласкави» наряду с другими темами Зороастр предстает перед пророком гуманной веры и занимает особое место в малых музыкально-поэтических формах как «транак», «трانا», «сруд», «чама», «чикамак», «патважак» и т.д.

Датский исследователь Артур Кристенсен пишет, что «восточная музыка имеет древние и прочные корни. Арабскую музыку, звучавшую во дворах халифов, создавали и развивали деятели персидского искусства. Из этой древней музыки появилась современная музыкальная культура восточных народов, получившая мощный толчок в духовном развитии в сасанидскую эпоху».

Основатель династии Сасанидов Ардашир Бабакан (Artashir Parakan 230-244 гг.) и его наследники Шапур (Shapur 244-270 гг.), Хурмузд (Urmuzd 271-172 гг.) расходовали огромные средства на содержание придворных музыкантов и певцов. Историк Масъуди (ум. в 957 г.) отмечал, что в сасанидских дворцах процветали различные виды изящных искусств, среди которых почетное место занимала музыка. О том, что музыка, как и другие виды искусства (острословие-скоморохи, сказители-dastanguwakih, badahiksray-импровизаторы, rawiyanih, guwandih и т.д.), играла важную роль в сасанидскую эпоху, свидетельствуют многочисленные факты: фрески, изображения на блюдах и т.д. «Ученые приходят к заключению, что музыкальное искусство достигло тогда такого уровня, что в нем выработались такие устойчивые черты, развившиеся в последующие периоды времени, которые оказывали влияние на культуры других народов, в том числе и завоевателей».

Историк Ибн Джахиз (775-863, «Ат-гадж») тоже пишет, что «следует вспомнить о тройном сословии придворных музыкантов и певцов и при их положении при Хосрове Парвизе процветало искусство написания и исполнения различных мелодий, и музыканты в это время оставили после себя многочисленные творения». Музыка протекала в том же русле развития, что и при ахеменидах, но это русло стало более устойчивым, профессиональным и широким. Как пишет Абульфарадж Исфাহани (897-

967, ''Kitab-al-agani'' - «Книга песен»), «при правлении Хосрова Парвиза развивалась инструментальная и вокальная музыка на основе традиций, складывавшихся как в придворной среде, так и массовом быту. Прозведения Борбада, Саркаба и других стали более доступным, главным образом, профессионалам и культивировались при дворе и в массовом быту. В праздниках, на пирах, в народных гуляниях принимали участие сотни деятелей музыки, как профессионалы, так и любители. Но среди них были и ярчайшие звезды, как Борбад».

Литератор и ученый Абумансур Саъалиби (961-1038 гг.), утверждает, что сасанидский правитель Бахром Гур (430-438 гг.) привел из Индии более 400 музыкантов (*xiniyakaran*), танцоров (*bazikaran*), кукольников (*luxtakbazik*) и скоморохов (*xwashgaran*) и поместил их в своем дворце, разделив на несколько групп согласно степени их мастерства и таланта. У историка Хамза Исфакхони (883-960-70 гг.) мы также встречаем сообщение о том, что Бахрам Гур (430-438 гг.) привез из Индии 2 тысяч певцов и музыкантов, затем расселил их по всем иранским провинциям, аи Низами об этом пишет:

Shash hazor ustodi dandonsoz,  
Mutribu poikubu lu'batboz.  
Gird kard az sawoi har shahre,  
Dod har bug'aro az on bahre,  
To ba har jo, raxtkash boshand,  
Xalgro xush kunandu xwush boshand.



**Ардашир Бабакан**

Богатство музыкально-исполнительской традиции, расцвет художественной культуры определяли гибкость музыкально-поэтических средств выражения эпохи Борбада. Разнообразие, богатство тематики музыкально- поэтических жанров, художественных форм, особый дар и стиль ее создателей, таких как Борбад( 585-628 гг.), Саркаб( 568-625 гг.), Ромтин ( 557-620 гг.), Накиса ( 549-623 гг. ) и др., подняли на высокий уровень музыкальную культуру сасанидской эпохи. Именно существенные достижения в художественной культуре ираноязычных народов и, в первую очередь, создания, которые свидетельствовали о духовной зрелости и профессиональном уровне музыкальной культуры эпохи, способствовали появлению великого музыканта, творца и теоретика Борбада.

В музыкально- поэтических образах Борбада («Хусраваин», «Каркуки», «Мазандарани») людей- героев, богатырей, царей и вождей, мубедов отразилась в обобщенно-идеализированной форме реальная борьба с внешними врагами, защита родной земли. В общий сюжет музыкально-поэтических циклов Борбада вошли различные темы, составляющие в совокупности наследие предков таджиков (иранских народов). Особенно наглядно эта тема выразилась а различного рода контами-нации музыкально- поэтических образов классической системы «Хусраваин»а.

Поэтому можно говорить, что вокальное (srayish honarîh) и инструментальное искусство (sazwachîh honarîh) того времени возникло на основе традиций музыкальной культуры ираноязычных народов более раннего периода и приобрело неповторимый национальный колорит, благодаря музыкантам сасанидской эпохи.

Произведения вокальной и инструментальной музыки того периода по социальному звучанию были весьма разнообразны: в них воспевались пахота, посев, жатва, сбор урожая, религиозные сюжеты, эпико-героические, историко-мифологические события, величие царской власти, величие империи, величие царской религии, что находило отражение в любовно-романтической, философской, этико-дидактической тематике.

Какаясь проблемы исторической традиции музыкальной культуры эпохи Борбада, в частности исполнительского мастерства (ustad honarîh), многие отечественные и зарубежные исследователи считают, что музыканты эпохи Борбада сыграли огромную роль не только в развитии музыкальной культуры иранских народов, но и в истории музыкального искусства народов Ближнего и Среднего Востока. «В сасанидскоую эпоху произошла дифференциация музыкантов, среди них отчетливо сформировался слой профессионалистов-исполнителей (ustad xuniya), композиторов и, возможно, первых теоретиков frazanag xuniya). Теоретические основы иранской (и не только иранской) музыки начали закладываться именно в эту пору...».

Эпоха Сасанидов широко используется в дренармянской историко-литературной традиции, особенно в трудах Мовсеса Хоренация (кон. V в.), где основным персонажем является Ардашир I ( 226-240 гг. ),.. нанесший поражение аршакиду Ардавану V и основавший государство Сасанидов ( 222-651 гг.).

Музыкальное творчество - одно из самых распространенных видов в системе художественной культуры иранских народов и народов Ближнего и Среднего Востока. Музыка к тому же является важным источником для изучения истории художественно-эстетического уклада жизни, эстетических и идеологических процессов, уровня развития материальной культуры эпохи Борбада.

На протяжении всей эпохи Сасанидов (222-651 гг.) можно проследить устойчивую традицию и развитие музыкально-исполнительской жизни, представленную в ряде сочинений, как истории, религии, этики и литературы, так и специальных разделах, посвященных музыке. Вопросы музыкальной культуры III-VII вв., которые получили общее отражение в трудах ряда отечественных и зарубежных ученых, в отдельности и в целом эпоха Борбада не рассматривалась (на основы источников).

Изучение ценнейших памятников музыкальной культуры иранских народов (особенно эпохи Ахеменидов, Парфян, Сасанидов) начали ученые в конце XIX - начале XX вв.

История изучения музыкальной культуры иранских народов (персов, таджиков) прошла долгий, почти вековой давности путь. Большинство исследователей, занимавшихся историей художественной (музыкальной) культуры иранских народов (до арабской завоевания государства Сасанидов), музыкальную жизнь характеризовали, в основном, в общих чертах (конкретные выводы до сих пор отсутствуют). Роль и значение музыки в системе Сасанидов как одна из функций идеологической и эстетической структуры не была объектом специального академического исследования. Однако накопленные сведения, как в историческом плане, так в искусствознании, позволяют обратиться к таким аспектам, как роль и значение музыкального искусства в системе государственной структуры Сасанидов. Как представляется, крайне важным является исследовать роль музыки и ее деятелей в контексте взаимосвязи с другими видами художественного творчества.

Музыкальная культура иранских народов до арабского завоевания не прошла мимо внимания видных исследователей культуры Ближнего и Среднего Востока, которые попытались дать ей историко-искусствоведческую и художественную характеристику. Однако первые опыты интерпретации музыкальной культуры иранцев (персов, таджиков) до арабской завоевания (эпоха Парфян и Сасанидов) не могли опираться еще на не вполне совершенные историко-литературные, музыкально-поэтические данные.

Вопросы эволюции, формы функционирования музыкальной культуры в социокультурной жизни эпохи Сасанидов и хронология стилистической характеристики рассматривались только на основе возможных, часто произвольных аналогий и интерпретаций.

В отечественной и зарубежной науке на решение общего процесса художественной культуры эпохи Сасанидов преувеличивающее значение имела культура греческого и других мира. Чрезмерно большое значение придавалось чужеземным влияниям, пришлым элементам культуры (греческой), которые, якобы, и служили главной причиной смены стилей в музыкальном искусстве. Греческое влияние на музыкально-исполнительское искусство (в аспекте теоретических проблем) не имело общего. Предвзятое отношение зарубежных и отечественных исследователей в оценке музыкального искусства иранских народов до исламского периода (особенно эпох Ахеменидов и Сасанидов) сказывалось в том, что мерилom художественно–эстетических значений явилось близкие их взаимосвязи с греческими музыкально–эстетическими воззрениями, или, наоборот, их отличия от установленных художественно–эстетических норм.

Оценочная и информационная характеристики музыкальной культуры в эпоху Борбада Марвази (585–628 гг.) и, связанные с ними историко–художественные явления знатоками доисламского времени, воспитанными в традициях историко–искусствоведческих канонов XIX - начала XX вв., приведены здесь не для наглядности примера (они в данное время неуместны на уровне изучения), а как первые опыты осмысления историко–литературного материала, имевшие, безусловно, положительное значение. Для того чтобы нарисовать картину музыкальной культуры иранских народов, особенно периода Сасанидов, в котором жил и творил Борбад и самобытная история его развития рассмотрим ее непривычные художественно–эстетические и творческо–исполнительские традиции.

В начале XX века в изучении историко–художественных явлений в периоды иранских держав (Ахеменидов и Сасанидов), наряду с продолжающейся тенденцией переоценки внешних факторов (взаимовлияния греческих и других культур, особенно



музыкально-эстетических воззрений), появляется новый подход к историко-аналитическому выводу самобытных особенностей музыкальной (историко-литературный анализ) сасанидской, согдийской и бактрийской культур.

Артур Кристенсен, Эдвард Браун, Махди Баркашли, Саид Нафиси, Виктор Беляев, Виктор Виноградов, Рухулло Халики, Мэри Бойс и другие суммировали свои непосредственные выводы об общем историко-художественном значении музыкальной культуры иранских народов до исламского периода (в основном опираясь на сасанидские материалы). Они впервые обратили внимание на своеобразные художественно-эстетические, историко-литературные черты художественной культуры эпохи Сасанидов. Особенно А.Кристенсен, А.Вазири, С.Нафиси, Р.Халики, М.Баркашли, С.Канани признавали отчетливо выраженное греческое музыкально-эстетическое влияние, и были склонны видеть в музыкальном творчестве чисто иранскую, а именно, местную традицию.

Одной из самых интересных публикаций о музыкальной культуре сасанидского времени считается работа М.Баркашли, вышедшая в 60-х годах XX века (*Musigi-i zamoni Sosoniyon. - Tehron, 1959.*). М.Баркашли в своей небольшой работе приводит факты историко-музыкальной жизни эпохи Сасанидов, которые тесно связаны с проблемой изучения музыкальной культуры иранцев доисламского периода. Эта первая специальная публикация о музыкальной жизни в виде отдельного издания определила как важную эпоху музыкальной культуры иранцев, являющихся ответственным периодом для изучения профессиональной музыкальной культуры доарабского нашествия.

Общая характеристика музыкальной культуры доарабского завоевания (эпоха Борбада) дается в работах А. Кристенсена, Л. Маника, Э.Зониса, Р. Холики, С. Нафиси, Э. Брауна, В.Беляева, В. Виноградова, Н. Канани, А. Ша'бони, И. Шушгари, С. Сипанго, М. Бойса, М. Кадкани, Дж. Хумой и других, мало чем отличаясь от той, которая, например, дана М.Баркашли или даже в первых сообщениях Э. Брауна. Важным вкладом является публикации в изданиях последних лет Ирана.

А. Кристенсен, С.Нафиси, Дж.Хумой, Р.Холики, Н.Канани, В. Виноградов, М. Баркашли, М.Бойс и другие в сво-

их работах рассматривали музыкальную жизнь до арабского завоевания как одну из составных частей художественно-эстетических воззрений иранских народов (профессионально-творческие музыкальные традиции). Они дали общую характеристику музыкальной жизни, но в них не рассматриваются историко-теоретические проблемы эпохи Борбада (музыкально-творческие, музыкально-поэтические жанры, формы, роль и место профессиональных музыкантов - **xuniyakarani ustad. gawas an, ramishvaran, zandvafan, tranakskayan**).

Кроме того, интересна мысль о создании «музыкального календаря» Борбадом (585-89-628-38 гг.). Эти художественно-эстетические принципы в музыкальной творческой традиции (**honar-i xuniyakaran-i ustad**) прослеживаются М. Баркашли, Н.Канани, В.Виноградовым и автором настоящих строк в формировании профессиональных музыкально-творческих, циклическо-монументальных, музыкально-поэтических форм (**shiri xuniyai, xuniyakakan-i ustad gawas an patvajas rayan**) в музыкальной традиции V-VI - начала VII вв. н. э. («Karnamak-I Artashir Papakan», «Xosrav Kavatan u Rizak», «Minuk-I xrad», «Daruk-i xvarsandih» и др.) Они подтверждаются сведениями историко-литературных источников, сохранившихся до наших дней. Поставленный же ими вопрос об изучении музыкальной культуры иранских народов до-арабского завоевания (сасанидского периода, 224-651 гг.) уже получил свое дальнейшее развитие в работах таджикских, иранских и западноевропейских ученых 70-90-х гг. XX века.

Историко-теоретические статьи М.Бойса, Н.Канани и таджикских исследователей (1980-1990 гг.), посвященные музыкальной жизни эпохи Сасанидов (юбилейные издания, посвященные 1400-летию Борбада, 1990 г., а также последующие), заслуживают особого внимания. Историко-теоретический анализ постановки проблемы по исследованию музыкальной культуры эпохи Борбада и ее классических традиций (на основе материальной культуры), наконец, историко-искусствоведческая характеристика вопроса о роли и значении музыкального искусства иранских держав (эпохи Сасанидов), ее взаимовлияния с другими культурами в наши время обретает особое значение.

Таковы результаты исследования эволюции и развития музыкальной культуры иранских народов доарабского завоевания. Многочисленные историко-литературные сведения, обнаруженные в последние годы, не могли не вызвать дальнейшего исследования музыкальной культуры иранских народов названного периода. Это - определение историко-хронологических этапов формирования музыкально-творческой культуры эпохи великого менестреля Борбада и систематизация материалов (музыка и ее значение в иранских державах, состояние и развитие музыкально-эстетических воззрений, формирование профессиональных музыкально-поэтических жанров, форм циклическо-монументальных систем, создание специальных музыкально-творческих трудов, глав, разделов, где рассматривались вопросы музыки, датировка жизни выдающихся музыкантов и т. д.), датировка развития музыкального искусства эпохи Сасанидов и др.

Приходилось датировать жизнь и деятельность выдающихся музыкантов (например, Борбада), их роль и место в музыкальной культуре доарабского завоевания, их творчество в период арабского нашествия и последующие периоды, поскольку не всегда верно определялась роль и значение исторического места музыкального искусства эпохи великого Борбада в развитии музыкальной культуры в периоды арабского завоевания и последующие эпохи. Некоторые исследователи считали, что музыкальное искусство эпохи Борбада характерно только в пределах сасанидской державы.

Музыкальная культура иранских народов неоднократно характеризовалась, однако она ограничивалась, в основном, перефразировкой общего состояния музыкальной жизни (А.Кристенсен, М.Баркашли, С.Нафиси, Э.Зонис, В.Виноградов, Н.Канани, Р.Халики, В.Беляев, С.Сипанто, А.Ша'бони, Ф.Джунайди и др.). Естественно, что определение цельного состояния музыкальной культуры иранских народов (персов, таджиков) доарабского завоевания и путей её развития в академическом аспекте до сих пор не состоялась. Поэтому эту проблему можно было бы исследовать только с помощью всестороннего изучения письменных источников и сравнительного анализа с опубликованными работами.

Второй этап истории исследования музыкальной культуры иранцев до арабского завоевания более конкретно начинается с конца 80-х - начала 90-х годов XX в. и продолжается по настоящее время. В эти годы ведутся планомерные исследования на профессиональном уровне (характеристика путей развития, определение музыкально-поэтических жанров, форм, профессиональных истоков исполнительской традиции иранцев, музыкально-эстетических воззрений в IV-VII вв. н.э., и форм его функционирования, раскрытие закономерностей художественно-эстетических пластов профессионального музыкально-поэтического творчества на примере творчества выдающихся музыкантов Борбада, Саркаша, Накиса, Бомшода, Ромтина, Касвона Навагара, Озодвора и др.), выявление музыкально-поэтических особенностей наиболее профессионально распространенных вокальных и инструментальных циклических жанров (**chakoma, patvoja, trana, srut, zandvafan**), «**sort-i xosravani (xosravain)**», «**uramani**», «**loskavi**», «**aramani**», народно-профессиональных жанров, форм (деревенские стили), «**avamturik**», исполнительских стилей и направлений, свойственных художественно-эстетическим воззрениям иранских народов в эпоху Сасанидов, специфику народного (**avamturik xuniyakaran**) и профессионального исполнительского и творческого искусства (**xuniyakaran-i ustad, ramishsrayan-i ustadan**) и т.д.

На основе сведений историко-литературных, музыкально-поэтических источников, обнаруженные в последние годы автором настоящих строк, возникла возможность более объективно нарисовать процесс развития музыкальной жизни иранцев (таджики, персы) в период правления иранских держав (**improturhai-i ironi**, в основном Сасанидов). Наконец, впервые дана историко-искусствоведческая характеристика музыкальной культуры эпохи Борбада в целом. Кроме того, сейчас наши представления о состоянии вопроса непрестанно пополняются в связи с новыми историко-литературными источниками. Уточняются сведениями не только отдельные пласты музыкальной культуры иранцев доарабского нашествия, раскрытие закономерностей основных пластов профессионального и народного музыкального творчества рассматриваемого периода, но и ареал му-

зыкальной жизни на территории всего Ирана, Хорасана, Варазруда и за их пределами.

Музыкальная культура эпоха Борбада и ее музыкальный мир не был ограничен каким-либо одним видом музыкально-поэтического жанра. Борбад и мастера музыки находили удовольствие во многих музыкально-исполнительских стилях и музыкально-поэтических жанрах и формах. В письменных источниках III-VII вв. широко освещается придворная, церемониально-обрядовая музыка. Характеристика высокоразвитой музыкально-исполнительской культуры, особенно употребление многочисленных музыкальных терминов свидетельствует о многообразии музыкальной жизни эпохи великого Борбада. О многофункциональности музыкальной культуры эпохи великого менестреля, отмеченная таджикско-персидскими историками, литераторами и теоретиками музыки IX-XVII вв., очень ощутима.

Своеобразный мир музыкальной культуры до арабского нашествия (сасаниды, эпохи великого менестреля - Борбада - wuzurg ustad-I xuniyaran, shah-i xuniyakaran-i Xwarasan) - это эволюция профессионального музыкально-поэтического, художественно-эстетического творчества, системы образного мышления, ярко выраженные в музыкальной традиции III-VII вв., одна из ярких и оригинальных страниц цивилизации иранских народов и народов Ближнего и Среднего Востока.

Всестороннее изучение музыкальной культуры эпохи Борбада (Сасанидов) потребует, несомненно, коллективных усилий, как искусствоведов, так и историков, литераторов и философов. Дальнейшее углубленное исследование эпохи Борбада открывает новые страницы истории культуры II-VII вв. и ее значимость в истории мировой цивилизации.



Сасанидский царь

**Литература:**

- Аз Борбад то Сабо** (сб.статей,на перс.яз.). - Душанбе, 2003.
- Abbos Iqol.** Musiqi-i gadim dar Iron (she'r wa musiqi dar Iron). -Tehron, 1366.
- Antia E.K.** Karnamak-I Artaxshir Papakan.- Bombay,1900.
- Artur Toynbi.** Jugrofiyoj idorii Naхomanishiyon. - Tehron, 1379.
- Ali Ahmad.** Puli miyon-i she'r hijoi – wa aruzi-i forsi. - Tehron, 1353.
- Амиан Марцеллиан.** История (перевод с латин.). - Киев, 1906-1908.
- Affi R.** Asatir wa farhang-i Iron dar nawishtahoi pahlavi. - Tehron, 1374.

- Asha R.** Adarbad-i Mahraspandar. - Paris, 2002.
- Barchashly M.** Musiqi-i dawre-i sasoni. - Tehron, 1329.
- Беляев В.** Очерки по истории музыки народов СССР. - Москва, 1963.
- Бойс М.** Зороастрийцы. Верования и обычай. - Москва, 1979.
- Борбад,** эпоха и традиции культуры. - Душанбе, 1989.
- Boyce M.** The parthian gosan and Iranian minstrel tradition. - IRAS (1957).
- Briyan P.** Ta'rix-i improturi Hoxomanishiyon. - Tehron, 1377.
- Boyce M.** Middle Persian literature (Hor-Abt. Iranistik literatur. - I-Leiden, Koln, 1968.
- West E.W.** Pahlawi texts (SBE-Oxford, 1880-1897, vol. XX.IV-p.1-113.
- Виноградов А.С.** Классические традиции иранской музыки. - Москва, 1982.
- Вызго Т.С.** Музыкальные инструменты Средней Азии. - Москва, 1980.
- Гаджибеков У.** Основы азербайджанской народной музыки. - Баку, 1957.
- Grishmann R.** Iron az agaz to islam. - Tehron, 1336.
- Ghirshman R.** Parthers et Sasaniden.- P.,1962.
- Duchesne-Guillemin J.** Art and Religion under the Sassanians-Memorial Jean de Menasce.- Louvain,1974.
- Guettam M.** La musique class ique du Maghreb. - Paris, 1980.
- Dinkard,**ed.D.M.Madan.- Bombay,1911.
- Junker H.I.**The Frahang I Pahlawik. - Heidelberg,1912.
- Jargy S.** Lo musique Arabe. - Paris, 1971.
- Zonis E.** Persian classical music. - Harward Univer, 1973.
- Зеймаль Е.В.** Кушанская хронология. - Москва, 1968.
- Zhang xing Liang.** Ta'rix-i rawobiti Chin wa Iron (az ruzgori ashconi to Shohruxi Temuri). -Tehron,1386.
- Езник.** Об учении персидских магов. /Пер.Г.Эзова.- СПб.1858.
- Еолян И.Р.** Традиционная музыка арабского Востока. - Москва, 1990.
- Ibn Xurdadbih.** Al-lahw wal mallahi. - Beirut, 1961.
- Ibn Abdraba.** Al miqdar al-farid, j. 2. - Qohira, 1375.

- Ibn Faqir.** Muxtasar kitab al-buldan.
- Ibn Qutaiba.** Aynal-axbar, j. 1. - Qohira, 1383.
- Irani wa anirani.** - Tehron, 1384.
- Isfahani Abulfaraj.** Kitab-al-agani. - Misr, 1905.
- Istaxri.** Masalik al-mamalik. - Leiden, 1927.
- Iqbal Abbas.** Musiqi-i Qadimi Iron (Musuqi-i astri Sosoniyon). - Tehron, 1329.
- Inostransew K.** Tahqiqot dar borai Sosoniyon. - Tehron, 1351.
- Еолян И.** Очерк арабской музыки. - Москва, 1977.
- d'Erlanger R.** La musique Arabe. - Paris, 1939-1959.
- Камбахшфард С.** Сангнабиште ва сангнегораха-йи Бисутун ва Так-и Бустан. - Техран, 1971.
- Kargar D.** Pazohesh dar farhang-e Iran-e bastan. - Paris, 1997.
- Книга деяний Ардашира сына Папака.** /транскрипция текста, перевод со среднеперсидского, введение, комментарии и глоссарий О.М. Чунаковой. - Москва, 1987.
- Кошеленко Г.А.** Культура Парфии. - Москва, 1966.
- Кушнарев X.** Вопросы истории и теории армян. монодийн. музыки. - Ленинград, 1958.
- Кузнецов А.** Арабская музыка // Очерки по истории и теории музыки. - Том 2. - Ленинград, 1940.
- Chanlari Parwiz.** - Nazar-e ba adabiyot-e pish az islom. - Tehron, 1346.
- Chanlari Parwiz.** Wazn-i she'ri forsi. - Tehron, 1341.
- Скарлз R.** Та'рихи бостон. - Tehron, 1370.
- Леви Провонсаль Э.** Арабская культура в Испании. - Москва, 1967.
- Луконин В.Г.** Древний и раннесредневековый Иран. - Ленинград, 1987.
- Луконин В.Г.** Иран в эпоху первых Сасанидов. - Ленинград, 1961.
- Луконин В.Г.** Завоевания Сасанидов на Востоке и проблемы кушанской абсолютной хронологии // «Вестник древней истории». - №2, 1969.
- Луконин В.Г.** Искусство древнего Ирана. - Москва, 1977.
- Луконин В.Г.** Раннесасанидский Иран. Некоторые проблемы истории и культуры. - Автореф. докт. дисс. - Москва, 1970.



- Луконин В.Г.** Культура и экономика древнего Ирана. - Москва, 1980.
- Mashkor M.** Iron dar ahdi bastan. - Tehron, 1363.
- Маркус А. Б.** Всеобщая учебник музыки. - СПб, 1872.
- Matun-i Pahlawi, J Asana.**
- Manzume-i draxt-I Asurik.** - Tehron, 1329.
- Макenzie D.N.** A Concise Pahlavei dictionary. - London, 1971.
- Mahdi Barcashly.** Musiqi-i Forobi. - Tehron, 1350.
- Mahdi Barcashly.** Andishehoi Forobi dar borei musiqi. - Tehron, 1372.
- Mahdi Sitoishgar.** Wojanome-i musiqi-i Ironzamin. - Tehron, 1376.
- Mehd S.** La musique Arabe. - Paris, 1972.
- Мец А.** Мусульманский Ренессанс. - Москва, 1966.
- Minuk-i xrad.** - Tehron, 1347.
- Mokri M.** Andarze Xosrow Qobadan. - Tehron, 1329.
- Mirfazrai M.** Riwayot-i Pahlawi. - Tehron, 1367.
- Muhammad Muhammadi.** Istamrore farhange sasoni dar dawre-i awwali-ei islom... - Tehron, 1348.
- Muhammad Muin.** Mazd-i yasno dar adabi forsi. - Tehron, 1348.
- Muhammad-ali Imam Shushtari.** Iron gahworei donish wa honar. - Tehron, 1346.
- Моисей Хоренаци.** История Армения. - Москва, 1893,
- Nawabi M.** Andarz-e danayan wa Mazdayasnayan wa andarz-e Xosrow Qobadan (NDAT-1960).
- Nusratullo Hadadi.** Farhagnome-i musiqi-i Iron. - Tehron, 1376.
- Nordel D.** Improturi Iron. - Tehron, 1379.
- Орбели И.А., Тревер К.В.** Шатранг. Книга о шахматах. - Ленинград, 1936.
- Орбели И.А., Тревер К.В.** Сасанидский металл. - Ленинград, 1935.
- Orberi A.** Adabiyoti Iron (Mirose Iron). - Tehron, 1336.
- Parwana por Shariati,** Decline and Fall of the Sasanian Empire. - New York, 1999.
- Pierre Brint,** Historie de l'Empire Perse: De Cyrus. - Paris, 1996.

**Патьканян К.** Опыт истории династии Сасанидов по сведениям, сообщаемым армянскими источниками. - СПб, 1863.

**Пигулевская Н.** Сирийские источники по истории народов СССР. – Москва-Ленинград, 1946.

**Пигулевская Н.** Византия на путях в Индию: Из истории торговли Византии с Востоком в IV-VI вв. – Москва-Ленинград, АН СССР, 1951.

**Пигулевская Н.** Города Ирана в раннем средневековье. - Москва -Ленинград, 1956.

**Периханян А.Г.** Сасанидский судебник. - Ереван,1973.

**Периханян А.Г.** Общество и право Ирана в парфянский и сасанидский периоды. - Москва,1983.

**Прокопий Кесарийский.** История войн римлян с персами. - Кн.1-2. - СПб, 1876-1880.

**Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И.,** История искусства Узбекистана. - Москва,1965.

**Ральябов Аскаралӣ.** Сарнавишти хуниёгар. -Душанбе, 1990.

**Ральябода Аскаралӣ.** Борбад ва замони ӯ (на перс.яз.). - Душанбе, 2003.

**Раджабов Аскарали.** Традиции классической музыкальной культуры эпохи Сасанидов. - Душанбе, 2005.

**Rashid Subhi Anwor,** Mesopotami-en. - Leipzig, 1984.

**Rozoni Abutorob.** Soz wa owoz dar adabiyoti forsi. - Tehron, 1346.

**Rossi A. V.** Linguistica Medio Persiana, 1966-1973. - Napoli, 1975.

**Ruchullo Choligi.** Sargozasht-i musiqi-i Iron. - Tehron, 1337.

**Sacata H. L.** Music in Mind. the concepts of music and musian in Afganistan. - (Kent Ohio), 1983.

**Себеос.** История императора Иракла. - СПб, 1862.

**Surudhoi Zartusht.** tarjume-i Pori Dowud. - Tehron, 1332.

**Soson Sipanto.** Nazari guzaro ba musiqi-i Iron. - Tehron, 1350.

**Sur le manichehaisme.** - Paris,1979.

**Tavadia C.** Zaban va adabiyoti Pahlavi. - Tehron, 1969.

**Тагмизян Н.** Теория музыка в древней Армении. - Ереван, 1975.

**Та'rixii Iron** az selevkiyan to furuposhii sostoniyon. - Tehron, 1377.

**Та'rixii tamadduni Ironi Sosoni**, ta'lifi Said Nafisi. - Tehron, 1331.

**Taqi-i Binish**. Shinoxti musiqi-i Iron. - Tehron, 1376.

**Tafazzuli H.** Та'rixii adabiyoti Iron pish az islom. - Tehron, 1375.

**Tran W.** Alexander the Great vols II. - Gambridge, 1948.

**Тревер К.В.** Новые сасанидские бьюды Эрмитажа. - Москва-Ленинград, 1937.

**Тревер К. В.** Кушаны, Хиониты, Эфталиты по армянским источникам IV-VII вв. (К истории народов Средней Азии). - Москва- Ленинград, 1954.

**Тревер К.В., Луконин В.Г.** Саснидское серебро. - Москва, 1987.

**Тума Х.** Введение в арабской музыки (Музыка народов Азии и Африки). - Москва- Ленинград, 1984.

**Unvala J.M.** Husrav-i Kavatan ut rezak-e. - P., 1917.

**Urayan S.** Mutuni Pahlavi. - Tehron, 1371.

**Farmer H.** A hisrogy of Arabian music to the 13-century. - London, 1963.

**Farhang-i Pahlavic.** - Tehron, 1346.

**Farhangi wozahoi** Awastoi, navishteii Hoshimi Razavi. - 1357.

**Forobi Abunasr.** Musiqi-i kabiri Forobi. - Tehron, 1375.

**Фрай Р.** Наследие Ирана. - Москва, 1972.

**Фрай Р.** Наследие Центральной Азии. - Душанбе, 2005.

**Чалоян В.** Восток-Запад. - Москва, 193.

**Sha'boni.** Shisoi-i musiqi-i Iron. - Tehron, 1348.

**Шоттен А.** Обзор мароканской музыки. - Москва, 1967.

**Шнеерсон Г. М.** Музыкальная культура Китая. - Москва, 1952.

**Hasan-ali-i Mallah.** Farhangi Soho-i Iron. - Tehron, 1976.

**Hasan-ali-i Mallah.** Та'rixii musiqi-i nizomi-i Iron. - Tehron, 1354.

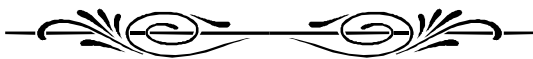
**Hamid Nuri.** Sahn-i Iron dar tamadduni jahon. - Tehron, 1346.

**Henning W. B.** A Pahlavi poem. - BSOAS, 1950.

**Herzfeld E.** Paikuli. History of the Sasanian, Emprie. - Berlin, 1929.

**Humoi J.** Та'rixii adabiyoti Iron. - Tehron, 1348.

**Hinnez J.** Shinoxti asotiri Iron, Tehron. - 1373.



## INTRODUCTION

Musical creativity is one of the distribution views in the system of literary of Iranian culture (Persian, Tajiks) and the peoples of Middle East. Additionally music is the important source for study of the history of art-esthetical way of life esthetical and ideological process, the level of development of material culture.

Study of valuable monument musical culture of Iranian people (especially of the epoch of Achamaniens, Parthians, Sassanids), first, has an aim to attract the attention of scientists in the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> century.

The history of study musical culture of Iranian passed the long way and has century prescription. The most researchers working in the history of art and musical culture of Iranian people, pre-Arabic invasions (Sassanids) especially in characterising musical life of in all events (concrete conclusion till now is absent.). The role and value of music in the system of Sassanides, as one of the function of ideological and esthetical structure, was not an object of a special research. But the collection of information as in the history to such aspects shows the role and meaning of musical art in the system of state structure of Sassanides. As it is presented, more important is researches of role of music and its activity in context in intercoupling with other view of are activity.

Musical culture of Iranian people during the period of of Arabs invasion did not pass by attention famous researches of culture of Middle East and they tried to give historical – critical and art features. But first experience of interpretation of musical culture of Iranians (Persians, Tajiks) till Arabian invasion (the epochs of Parthians, Sassanids) did not lean also on imperfect of historico-art and musical –poetical data.

The question of evolution, form of functioning of musical culture in social and cultural life of epoch of Sassanids, chronologies stylistically features was discussed only on the basis of conjectural, mostly, analogies and interoperations.

In patriotically and foreign science increasing meaning gained culture of Greece and other global historical places on the resolving of general process artistic culture of Sassanids epoch. The great value

had foreign influences, passing element culture (Greece), which ostensibly and served the main reason of duty of style in musical art.

The Greece influence on musical performance art (theoretical problem) was minimal. Prejudice of view of foreign and patriotically research in evaluation of musical culture pre-Islamic period of Iranian people (especially in epoch of Achamanien, Sassanides) is proved that the basic artistic-aesthetic meaning raised nearest of its interconnect with Greece musical-aesthetically outlook, or on the contrary, its comparative from setting artistic-aesthetic norm.

The evaluating and informational features of musical culture in the epoch of Sassanids and connected with its historic-artistic phenomena connoisseur pre-islamic period, upbringing in traditions of historic -artistically tradition of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century was noted here not for picture which at present time is unappropriate, though on that level of study. These first experience opinions of historic-literature materials have certainly positive meaning.

Below we paint picture of musical culture of Iranian people of Sassanides period and its original history of development and its accustomed artistic-aesthetic, creative-performance tradition.

In the beginning of the 20<sup>th</sup> century at study of historic-artistic appearance in the period of Iranian state (Achamanien, Sassanids), on the continuing tendention of evaluation of high factors (inte influence of Greece and other cultures especially musical aesthetical outlook) influent the new approach to historical and analitical conclusions originally musical (historico-literature analysis) Sassanids, Sogdians, Bactrian cultures.

A. Christensen, E. Brown, M. Barkashly, S. Nafisi, V. Belyaev, V. Vinogradov, R.Khaliki, M.Boys and others summarize their directly conclusion about those general historico-artistical meaning of musical culture of Iranian people of pre-Islammic periods. (the basic materials about sassanides). They for the first time have paid attention on original artly - aesthetic, historians literary feature of art culture of Sassanid'epoch.

Especially A. Khristensen, A.Vaziri S.Nafisi R.Khaliki M.Barkashly, S.Sipanto D.Safvat, N.Kanani to recognitions distinctly expressed Greek musical - aesthetic influence there were slopes to see in musically creative tradition pure Iranian local traditions.

Publications of M.Barkashly's works of 60<sup>th</sup> of XX centuries (Musiqi dar dawrai Sossoniyon, Tehron 1959) M.Barkashly about musical cultures of period of Sassanid's time is considered one of the most interesting in small to work analyzes a musical life of Sassanid's epoch (It is the first special publication).

The general the characteristic of musical culture of the epoch of Sassanids is given in works A.Khristensen, L.Mannik, E.Zonis, R.Khaliki, S.Nafisi, E.Brown, V.Vinogradov, N.Kanani, M.Kadkash's work, A Tafazuli, A.Shabani, F.Junajdi, M.Shushtari, S.Sipanto, M.Boyce, D.Humoi other. The important contribution is publications of the edition in Iran last years. In these works it is drawn a general characteristic of a musical life of epoch of sassanides.

Historians – theoretical articles of M.Boyce, N.Kanani' and Tajik researchers (1980-1990) devoted to the musical epoch of Sassanids (anniversary editions devoted to the 1400 – anniversary of Borbad, 1990, the subsequent) deserves special value.

Numerous historians - literary data the found out last years should cause and the further research of musical culture of Iranian peoples.

The epoch of Sassanids is definitions historians - chronic Stages of formation musically - creative culture of an epoch great school of Borbad (585-628) and ordering materials of dating of development musical art of epoch sassanides.

It was necessary to date lives and activity outstanding musicians (Borbad) their place in musical cultures up to the Arabian gain and the subsequent periods.

As the historical place musical art of an epoch great Borbad in the development of musical culture of period of sassanides is not always true determinate a role and values. Some researchers consider that musical art of epoch of Borbad is typical only in limits of Sassanids's period.

It is natural, that in definition integral conditions of musical culture of peoples (Persians, Tajiks) up to the Arabian gain and its way of development in the academic aspect till now has not taken place.

The second stage of a history of research of musical culture of Iranians up to Arabian a gain begins with the end 80, the beginning of 90 of XX century in more particularly, and proceeds on present time.

### *Borbad: Epoch, Tradition's and Innovation*

---

There was an opportunity on a basis again found out last years sources of authors of these lines of more objective are drawn development of musical culture of epoch of Borbad as a whole. Except for that now our representations replenishes in take with musical sources new historians. Therefore the original world of musical culture of an epoch of the great musician - Borbad is an evolution of professional music - poetic, is art - aesthetic creative systems of figurative thinking strongly pronounced in musical tradition of the 4<sup>th</sup> and 7<sup>th</sup> centuries, one of the bright and original pages of a civilization of Iranian peoples and peoples of Near, Middle East.





## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ТАДЖИКОВ (ИРАНЦЕВ) в II-VII вв.

Средняя Азия (Wararud, Warazrud, Wararudan) была частью ахеменидской империи, а с IV в. до н. э. она подпала под власть греко-македонских завоевателей, затем вошла в состав селевкидского государства, а впоследствии - греко-бактрийского государства. В середине III в. до н.э. Вараруд стала частью парфянского государства во главе с династией Аршакидов (**ashconiyān**), а в III в. н.э. вошла в состав государства Сасанидов. В эпоху великого Борбада (его родина - Мерв) Средняя Азия была подвергнута экспансии Сасанидов. Согласно сведениям источников, рустак (**rustaki**), окраины Хорасана (Xwarasan) и Вараруда полностью входили в состав Сасанидов (включая Мерв).

Сведения римских, византийских и греческих историков являются отрывочными и часто не достоверными. Сведения армянских источников более достоверны и интересны. Согласно этих сведений сасаниды вышли на политическую арену на смену парфянской династии.

Государство Сасанидов просуществовало более четырех столетий (222-651гг.). С III-IV вв. в нем начинают развиваться феодальные отношения. В этот период в империи развивались и процветали многие области культурной жизни, в том числе музыкальное искусство.

В это время зороастризм не был государственной религией, Ардашир Папакан ( 224-26-240 г.) основатель сасанидского династии и государства, утвердил зороастризм, ведя борьбу с иными культами и верованиями. Ардашир создал много храмов Варахранова огня (**otash-i Warahravan**), храм Наубахор (**Otash-keda-i Nawbahor**) в Балхе и Рах-и Шапур после победы над Ардаваном.

В письменных источниках эпохи Сасанидов (**Ardavirofnamak, Dinkart, Minuk-i xrad, Oinnamak**) упоминаются религиозные церемонии, такие как «**afriinnagan**», «**afriin**», главной ча-

стью которой является чтение, пение молитвы (afrin), восхваляющее ритуалы зороастризма (stayishn). В музыкально-исполнительской традиции Сасанидов профессиональные музыканты–певцы (gusan, gosan, gavaasan) в процессе создания церемониальных мелодий и песен исчерпали и фольклорные сюжеты (afrin, afrinih).

Музыкальная культура древних иранских мифологических государств, например, каянидов и пишдадидов, почти не сохранилась. О музыкальной жизни эпохи Ахеменидов (530-330 гг. до н.э.) сведения сохранились, хотя и очень скудные, но важные и ценные. Известно, что профессиональное музыкальное творчество (xuniyagari-i hiraifai) формировалось и развивалось при правлении первых сасанидских правителей и находилось под их прямым покровительством. Музыкальные деятели в социальной иерархии стояли непосредственно после богов и царей. Музыка для иранцев являлась чудодейственной силой. Расцвет музыкального искусства (**asri-i zarrin-i xuniya**) в эпоху Сасанидов был очевиден. Думается, что он оказал решающую роль на формирование и развитие видов музыкально-поэтических жанров, форм, выработки профессиональной системы музыкальной культуры иранцев (персов, таджиков).

Храмовое искусство (**hunar-i darbar-i, haram-i**) было характерно для гавасанов (**gavaasan**) и хуниакаров (**xuniyakaran-i wuzurg, ustad**). В храмово-дворцовых церемониях принимали участие выдающиеся певцы (**sruksrayan**), музыканты (**saznivagan**), ансамбли (**wuzurgdastak**), представители зрелишно-сценического (**honarbazakan**) искусства. В крупных культурных центрах - Ктесифоне, Мерве, Балхе, Нишапуре, Бухаре, Самарканде и др., являвшимися ведущими художественными центрами, придавали особое значение музыкантам (**xuniyakaran**), которые давали публичные концерты (**ramishwaran**) для городского населения (sharih) и эти церемонии образно характеризуют следующие строки:

yazd. staed o xwaday hamag zamig,  
Shad bed ud stayed shubha ramish pad.  
Stayed o xwaday pad kanar pad,  
Wang I stayishn pad nay.

Музыкально-исполнительские традиции в культуре иранцев (персов, таджиков) во многом сформировались на основе местной духовной культуры и творческого использования опыта соседних стран, и упоминаются в «Карнамак-и Ардашир Бабакан» (**Kar-namak-i Artaxshir Papakan**), «Минук-и храм» (**Minuk-i xrad**), «Дарук-и хварсандих» (**Daruk-i xwarsandih**) и др., и цари осознали огромное моральное и социальное значение музыки. Ардашир Бабакан полагал, что «музыка, мелодия (*niwag,srud*) возвышает дух человека, способна обуздывать и очищать страсти».



Пир Хосрова Парвиза

Музыкальное искусство (**xuniyakaran**) в эпоху иранских империи было рассчитано на широкий круг исполнителей (*xvanandegan*), интерпретаторов (**gavasan**, **guvandagan**, **ramushgaran**, **srae ndagan**) и музыкантов-поэтов (**xuniyakaran-i wuzurg**, **gavasan**), и основными руководителями (**xvarambash**) и

заказчиками (**farmaishkaran**) были правители (**shahan**) и главы корпораций музыкантов (**xvarambash**) и, естественно, первые сасанидские цари, которые были носителями не только светской, но и духовной власти. Музыкальное искусство, будучи искусством важным, в своих художественно–эстетических принципах и канонах были в очень большой степени зависимо от покровительства образованных сасанидских царей, например, Ардашера Бабакана (226-242 гг.) и других, чьи духовные авторитеты были необычайно высоки. Поэтому влияние сасанидских царей (**shahan shahan-I sasani**) на музыкантов, особенно, на Борбада (585-628 гг.) было почти безграничным и определенным образом оказывало воздействие на формирование профессиональной музыкальной системы, основополагающих канонов, жанров, форм творческо-исполнительского искусства этого периода.

Надо отметить, что рассматриваемая проблема была важна для музыкальной культуры иранцев, непосредственным образом соприкасалась с задачей художественно–эстетических вкусов сасанидских царей и их привязанностью к этико-эстетическим, социально-духовным воззрениям. Ясно, что, прежде всего, речь идет об взаимоотношениях царей (**shahanshahan**) и музыкантов (**xuniyakaran**), деятелей культуры (**azadagan**), которые очень высоко влияли на формирование и развитие норм, жанров, форм профессионального исполнительского творческого почерка культуры Сасанидов. Нельзя не отметить, что музыкальная культура самым тесным образом связана с другими, реальными историческими событиями, происходивших в период правления империи Сасанидов. Поэтому наиболее оригинальная часть музыкально-эстетической мысли иранских народов относится к периодам правления Ардашера Бабакана (226-242 гг.), Шапура II (309-379 гг.), Бахрома Гура (450-457 гг.), Хосрова Парвиза (590-628 гг.) и др.

В эпохи Сасанидов особенно развивается жанр «андарз» (**hantarz, andarz-** назидания, наставления) и оно имело не только связь с церемониальными обрядами зороастризма (**behin din**) но и, прежде всего, музыкально-поэтическим характером, как это показали исследования последних десятилетий. Издавна среди иранских народов (таджиков) существовали многочисленные музыкально-поэтические жанры, формы, и они не являются пе-

ресенный кем-то из Индии. Более того, во многих историко-литературных источниках ни разу не встречается превосходство других традиций. Более основательно в качестве критерия о формирования музыкально-поэтических жанров и форм дается в диалоге Хосров Каватан и его пажа («Xosrow Kawatan u Rizak»).

Поздняя сасанидская музыкально-творческая традиция придала большой авторитет деятелям искусства путем реформы организации такого ранга, как «хварамбаш» («**xavarambash**»), сведенные Бахромом Гуром, Хосравом Ануширвоном, Хосравом Парвизом. Таким образом, в этом отношении создание «хварамбаш» во время Хосрова Парвиза (590-628 гг.) не противоречит сведениям Абульфараджа Исфакхани, Абумансура Са'алаби, Абулькасима Фирдоуси и других авторов.

Музыкальная культура эпохи Сасанидов тесно была связана с видами художественного творчества (особенно авестийская философия, литература), она, по существу, была неотделима от социальной жизни иранских империй.

Профессиональное исполнительское направление в музыкальной традиции до исламского периода (сасаниды), действительно является не только создателем (**ustad-i xuniya**) по специальному статусу, но и певцами-поэтами, менестрелями (**ramishvaran xuniyagaran-i ustad, wuzurg**) по призванию, которые дифференцировали (**datas turkaran**) общество и дали им высокое звание (**Shahi xuniykaran-Борбад**). Профессиональное музыкально-исполнительское творчество (**amuzgaran-i va ustadan-i xuniya**) эпохи Сасанидов действовали в виде многочисленных групп (**dastansraishan-i xuniya**) и входили в единую корпорацию (**Ramishsra**), являясь носителями профессиональных исполнительских (**niwag ustadan, ustadan-i xuniya**) традиций. Роль и значение профессиональных музыкантов-исполнителей (**gawasan ustad, xuniyakaran-i wuzurg**) в культурной жизни эпохи Сасанидов не имеет прецедентов. Хуниакары, гавасаны художественного творчества, особенно музыкального процесса, как при создании музыкально-поэтических жанров, форм, так и в крупномонументальных циклических произведениях, например, “Хосрова стиль” (**srot-i Xosrawain, xwadaywar daston**), “Каркуки” (**Karkuki**) и другие были очень ошутимы.

Для профессиональных хуниакаров (ustad xuniya) было несущественно отклонение от величия музыкального наследия своих предков, которое стала основной базой для музыкально-поэтической культуры эпохи Сасанидов. Во-первых, аршакидско-парфянское музыкально-поэтическое творчество, так как средства для развития музыкально-поэтических жанров и форм имели особое значение. Во-вторых, богатая историко-художественная обоснованность, особенно пехлевийская эпико-историческая, этико-эстетическая литература создавала в представлении профессиональных хуниакаров особое впечатление. Все это способствовало тому, что музыкально-творческое наследие парфян творчески интерпретировались как единственно правильные и полностью соответствующие музыкально-творческой традиции эпохи Сасанидов (Борбада). Именно в таком плане нужно оценивать музыкально-творческую деятельность хуниакаров и гавасанов IV-VII вв.

Конечно, знатокам и исполнителям (frazanag xuniya) имел практический смысл осуществлять новые профессиональные стили и формы для получения высокого результата, находясь ближе к наследию своих предков. К тому же методы музыкально-исполнительского творчества парфянских хуниакаров и гавасанов были достаточно профессиональны и их творчество основывалось на традициях своих предков (ud peshinakan balist handarzed hunarih). Кроме того, поэтическая образность авестийско-парфянской литературы расширила творческое сознание сасанидских хуниакаров.

Легендарные, историко-эпические, историко-героические мотивы в музыкально-поэтических жанрах, формах, особенно «Хосраваин», «Каркуки», «Лоскави», «Уромани» и т.д. занимают особое место. Кантаминация героев, событий, исторических лиц, царей, полководцев, хорошо известна в эпической традиции иранских народов. Эти мотивы часто встречаются в музыкально-поэтических жанрах малой формы, таких как «транак» (trana, tranak), «сруд» (srud, sarwod), «чома», «чикамак» (choma, chikamak), «патважа» (patwoja), «гаважа» (gawoja) и т.д.

Pad-it shawan u-m ma em bawed,

Padixshay padish bozam.

Ewen joy-im I ab amad az,  
Chashm che-t-ishan ne pad ewen.

Надо отметить, несмотря на то, что музыкально-поэтические жанры, формы, состояние музыки и поэзии отмечались иранскими и западно-европейскими исследователями, они ещё в целом не рассмотрены, выделяясь разве что отдельными сюжетами при рассмотрении системы поэтико-музыкальных композиционных, стилистических и иных мотивов, использованных в музыкально-поэтических жанрах, формах эпохи Борбада. Между тем ещё не выявлены жанровые особенности «транак» (tranak), «сруд» (srut), «чикамак» (chicamak), «павожа» (patvoja), «рустак траник» (rustak tranik) и т.д. В поэтических текстах, передающих народные сюжеты, они весьма красочны, ярки и образны как язык трана (транак), сруд, чакама (чикамак), патважак, гаважа, «Хусраваин», «Каркуки» и т.д. Наиболее характерным для музыкально-поэтических жанров и форм является последовательная художественная эстетичность всего изложения и музыкально-исполнительского стиля, что вытекает из всего характера сасанидского музыкально-поэтического наследия. Кроме того, находят применение в музыкально-поэтических жанрах и формах также такие музыкально-поэтические фигуры, как анафора, рефрен, параллелизмы, риторические вопросы и аллитерации и т.п.

Художественные особенности музыкально-поэтических жанров, форм и музыкально-поэтические повествования «транак», «сруд», «патвожа», «чикамак», «Хусраваин», «Каркуки» и др. являются типичными художественно-эстетическими особенностями музыки и поэзии эпохи Борбада.

В эпоху Сасанидов (особенно Борбада) параллельно с придворным искусством развивалось народно-профессиональное (**awamniwagan, awamturik ustadan**), и это искусство сасанидской эпохи является искусством только иранских народов. Поскольку этот период не был античным, а исламско-персидским, о сасанидском искусстве эпохи Борбада надо говорить как о явлении особого рода. С этим нельзя согласиться, ибо искусство ахеменидского периода стало утрачивать

свою профессиональную специфику особенно в период разрушительного греко-македонского нашествия. Но в эпоху Сасанидов изящное искусство, (градостроительство, музыка), литература, общественно-философская мысль достигли бурного развития, что обогатило все области культурной жизни новым содержанием и неповторимыми формами, жанрами, стилями, профессиональными оттенками (paugast xuniya).

Придворная музыка и поэзия в эпоху Борбада сыграла большую роль в развитии музыкального искусства иранских народов. При Хосрове Парвизе после создания «Рамишсара» (**Ramishsra**) и корпорации музыкантов (**Xvarambash**) музыка и поэзия перестает быть развлечением для избранных, и оно стало более утонченной профессией в обществе и немалая заслуга в этом принадлежит Борбаду, Саркабу, Саркашу, Ромтину, Озодвору и другим, которые внесли принципиально новые черты и стилевые инновации в профессиональную музыкально-поэтическую и музыкально-творческую культуру эпохи Сасанидов.

Музыканты при дворе Хосрова Парвиза, стремясь к смысловому соединению музыкально-поэтических жанров и форм с эпико-героическим сюжетом, Борбад (**shohi romishgaron**) понимал, что его искусство возвышает дух слушателя, видя в нем неиссякаемые возможности воздействия на царя и общество.

Хосров Ануширван в музыкально-поэтических циклах предстаёт как подлинный антипод Бахраму Гуру. Это государь государей (shah-I shahan), миростроитель, царь-реформатор, непревзойденный образец повелителя великой страны, а также идеал правителя. Его заботят, прежде всего, слава и престиж его державы, не только в военной и экономической, но и в культурной сфере.

Хосров Парвиз (Xosrow Aparwiz 590-628 гг.) - это олицетворение не только личной храбрости (nibardag) и рыцарского благородства (mardanigih), заботы о благе государства, но и любви (dosharam) к жизненным удовольствиям, кроме того, он меценат и очень осторожный и мудрый политик (danag shahan). У него блестящий двор, но это преимущественно не ученые, а это поэты (saxunvaran), музыканты (xuniyakaran-i wuzurg) Борбад, Саркаб, Саркаш, Ромтин, Бомшод и строители-зодчие. Его



характер ужесточается к концу жизни и походов, он сам исподволь готовит свой страшный конец. И все это очень драматично отражает Борбад в своем монументальном цикле «Хусраваин» (**Srot-i Xosrawain, Xwadaywar daston, haft daston-i shahana-царский стиль**).

По сравнению с другими видами искусства, музыка в это время считается одним из важных компонентов художественно-эстетической и политической жизни. В историко-литературных памятниках (пехлевийских) этого периода и последующих веках приводятся важные сведения о высоком уровне (“**Traniknamak**”, “**Rast Saxun**”, “**Antarz-i Xosrow Kawatan u Rizak**”) музыкально-исполнительской традиции. К сожалению, в период разрушительного арабского нашествия многие музыкально-литературные, художественно-эстетические письменности были уничтожены, и до нас не дошло богатое музыкально-исполнительское творчество, откуда мы могли получить общее представление о музыкальной жизни в сасанидскую эпоху.

Музыка (**ramish, xuniya**), как и другие виды изящных искусств - острословие, красноречие (**guwanda-i, afsanaksra-i, xwashguwan**), играла важную роль в художественной жизни. Музыка протекала в том же русле развития, “достигла устойчивых традиций и она была в состоянии не только сохранить самобытные черты и развиваться в последующий период времени, но и оказывать влияние на культуру других народов, в том числе и завоевателей” (А. Кристенсен).

При правлении Бахрама Гура (430-438 гг.) и Хосрава Парвиза (590-628 гг.) музыка развивалась на основе традиций, складывавшихся как в придворной среде, так и в массовом быту (Абульфарадж Исфакхани, “**Kitab-al-agani**”). Но придворное профессиональное (**xuniya-i shahsra-i**) музыкальное творчество, исполнительская и творческая (**sraish ud sazankaran**) деятельность многих придворных вне двора (**awamsrayan**), городские светские традиции (**shananban-srai**) были связаны с одними и теми же выдающимися музыкантами (**xuniyakaran-i wuzurg**).

Известно, что в эпоху Ахеменидов и Сасанидов профессионально-творческое искусство было уделом высокообразованных музыкантов (**xuniyakaran-i ustad**). Поэтому к музыкантам

предъявлялись высокие требования (**datastur-i shahanshahan-e**), в частности к их таланту, практическим навыкам, профессионализму (**xuniyakih ustadan**). В придворные группы входили талантливые и одаренные певцы (**sruksrayan, xuniyakaran-i ustad**), инструменталисты (**xuniyakaran-i sazbazan**), поэты-исполнители, исполнители-сочинители (**xuniyakih-sruksrai, trahaksrai, xunawaksrai**), носители высокопрофессиональной (**wuzurg xuniyakaran**) культуры, пропагандисты достижений (**dastanguwan-i, karnamaksra-i**). Им государство отводило очень важное социально-политическое значение. Высокая роль сочинительского и исполнительского (**karnamaksrayani ustad**) искусства эпохи Сасанидов проявилась во всех сферах музыкально-поэтических жанров, стилей, форм. Музыкально-зрелищные, обрядово-церемониальные тематики отражали в себе структуры высокоразвитых исполнительско-сочинительских принципов циклических систем, таких как “**Srot-i Xosrawanik**” (“Хосроев стиль”, царский стиль (**xwadaywar doston, xwadaywar niwag**), “**Karkui**” (“Каркуи”), “**Rawashin**” (“Равашин”) и др.



Сасанидский царь

В доисламском обществе иранцев, как и после исламском, деятели культуры (музыканты) делились при дворе на группы высокопрофессиональных и непрофессиональных (**ustad hem, avamturic**) согласно их творческой деятельности и их значимости в обществе (хуниакаран, ровиан, **guvandacan**), знатоков, носителей (**pasniwagan**), исполнителей монументальных музыкально-поэтических жанров, стилей, форм, теоретиков-сочинителей т.д. Но в отличие от исламского периода, деятели музыки и поэзии, менестрели, гавасаны доисламского иранского мира, искусства исполнительства по своей масштабности были более историко-патриотического, легендарного, многопланового характера (циклы "Хусравоник срот", "Аромани" "Лоскави" и др.), их характеризовала многогранность. Эти принципы творческо-исполнительского обстоятельства значительно изменяли статус мастера сочинителя-исполнителя (созидателя) не только в обществе, но и на государственном уровне (за ее пределами) и придавали в процессе создания конкретного музыкально-поэтического произведения его индивидуальный почерк, силу его творчества, значимость в обществе.

Музыкант-мастер (**ustad xuniyakar, frazanag-I xuniya, gawasan, xawanande, ustad huniakar**) в иранских империях (ахеменидов, сасанидов) обрел более высокий общественно-государственный статус и более уважительное устойчивое место (**wizidag**) в обществе (Борбад), став выразителем идей государства. Поэтому именно выдающиеся деятели культуры (Борбад, Саркаш, Саркаб) стали объектом особого внимания историков, они были на устах всех государственных деятелей. Эта традиция высоко профессиональных принципов возобновалась только в период правления Саманидов. Патроном музыкантов-сочинителей в доисламском периоде были Пири Чанги, иногда пророк Давид, а после исламского периода считался Пири чанги, прообраз Борбада.

Музыканты-сочинители (**xuniyakar, gawasan**) принадлежали к гильдиям (**dastagah-i xuniyakaran, datasturxuniyakh**), и могли быть избраны главами придворных музыкантов (**darbarxuniyakaran**), руководителем (главным администратором-**xwarambash**) разных уровней посредством приглашения

(**darxwastakan**), отбора или назначения (**xwastagan**), победителя (**surxwastagan**) музыкального состязания (**surxwastagan-i xuniya**). По правилам (**dasturnamak**) и инструкциям, номенклатуре царя (**datastur-shahan**, двор) находили музыканта-поэта (**xuniyakaran**, **gawasan**), известного творчеством, талантом в обществе, и это являлось более конкретным доводом для его представления (**pishnamak**).

Судьба многих музыкантов-поэтов (**gawasan**) не была столь благополучной. Например, великий Борбад (Пахлапат-Pahlapat), основоположник классической системы профессиональной музыки иранских и других народов Востока (**Shahi ramishgaran**), была трагичной. Или судьба династии Маусили (Иброхим 742-809 г., Исхак 764-850 г.), Нашита форси (ум. 712 г.) и многих выдающихся музыкантов тоже была подобной. Поэтому многие деятели музыки хотели бы избежать дворцовой службы, независимо от ее структуры.



Царь на пиру

В истории государственности и развития музыкальной культуры эпохи древности иранцев главным человеком предстает шах (*shahanshah*), который доминирует не только в управлении государством, но и является одновременно организатором многих творческих начинаний, заказчиком, располагающим возможностью широкой поддержки художественной культуры. Именно эти взаимосвязи ярко и очень образно отражены в памятниках культуры эпохи Ахеменидов, Аршакидов, Парфян, Сасанидов.

Если мы посмотрим на многие свидетельства, то обнаружим, что правившие правители и деятели культуры также смотрели на свое аристократическое иранское происхождение. А основание представительного культурного центра завоеванного ими империи так же стало для них монументом их собственной славы и это можно интерпретировать только как проявление стремления строить культурные центры в древнеиранском стиле (*peshikan xuniya, pasniwakan*).

Коронация сасанидских царей из рук главного мобеда (*mobed-i mobedan*) была лишь одним из признаков царского сана. Кроме того, сан был связан с обладанием царскими регалиями, и, в первую очередь, короной и тронем. Когда, например, Пероз при наследовании престола пожаловался, что корона ему тесна, знатные истолковали это как плохое предзнаменование. Из материалов сасанидского периода (иллюстраций) видно, что царь сидит на золотом троне, усыпанном драгоценными камнями и жемчугами, или же на троне из желтого шелка. Царским титулом в сасанидское время было: «царь царей, соратник звезд, брат солнца и луны». Это объясняет золотой трон, поскольку золото было цветом Солнца, а серебро – Луны.

Мистическая сила **xwarna** исходит от царских регалий и способна выполнять обязанности, присущие его высокому посту. Сасаниды считали себя законными наследниками ахеменидских царей. Ардашир Бабакан поклялся «мстить за кровь Дары, с которым Александр Македонский воевал и которого убили два его сына». Его намерением было восстановить власть рода, к власти предназначенного, воссоздать ее такой, какой она была при его предках до периода местных правителей, вновь объединить империю под властью одной главы, одного царя.

Дворец в Персеполисе находится в нескольких милях от Истахра (Ктесифон). Сасанидские правители не пытались его восстановить. Тем не менее, несколько пехлевийских надписей свидетельствуют о поклонении этим руинам в сасанидское время. Сасаниды пытались восстановить свою преданность строить новые культурные центры.

Важное место в музыкальной культуре эпохи Борбада занимали церемониально обрядовые произведения, связанные с празднованием Нового года – Навруза (Nayruçh, Nayruz). В ряде письменных памятников сохранилось (“Minuk-I xrad”, “Daruk-I xwarsandih”, “Kamamak-I Artashir Parakan”) описание этого цикла произведений, созданных самим Борбадом. В «Frahang-I pahlawik», например, приводятся сведения таких песен и мелодий, как “Wast-gyashan”, “Chatrushamrut”, “Wangih” (крестьянские песни), посвященные встречи Науруза, воспеванию людей труда, началу полевых работ и т.д. Историки Ибн Джахиз (776-869 гг.), Мас’уди (ум. 956 г.), Ибн Абу Усайба называли эти произведения «wangih» (крестьянскими, наврузовскими) мелодиями. Так Ибн Джахиз пишет, что «крестьянские мелодии и песни были весьма популярны в дни празднования Навруза и других земледельческих праздников».

Другие пехлевийские источники (“Karnamak Artashir Parakan”, “Ardawirofnamak”, “Tajnamak”, “Antarz Xosraw Kawatan”, “Ainnamak”, “Frahang-I pahlawik”) сохранили названия и описание таких церемониально-обрядовых циклических мелодий, посвященных Наврузу, как «Yujishn», “Yujishnih”, “Bundak kam kartarih”, “Afrangih”, “Yujish” и т.д. Как отмечает историк Ибн Джахиз, мелодии “Afrang”, “Yujish”, “Yujishnih”, “Afrangih” и т.д. были популярны среди жителей Варарудана и Хорасана, т.к. трудовой народ этих провинций вложил в эти мелодии свои заветные мечты и чаяния.

Наряду с широкой популярностью церемониально-обрядовых музыкальных произведений немаловажное место в сасанидской музыкально-поэтической культуре занимали религиозные и траурные песни и мелодии, которые упоминаются в ряде памятников письменности. Подобные напевы отмечены в “Fra-

hang-I pahlawik”, ”Antaez-I Xosraw Kawatan”. В числе их “Awamtu-rik”, “Tawniz”, “Mujirwat”, “Wachiknih”, ”Kamkar ” и другие.

Распространены были военные мелодии, т.е. музыкаль-ные произведения, исполнявшиеся только в походах, при воен-ных операциях, на полях сражений и т.д. Многочисленные све-дения о данном цикле приводятся в “Xwadaunamak” (Книга о царей), “Nazar afsanak” (Тысяча сказок), “Frahang-I pahlawik” (Пехлевийский словарь) и других. Упоминаются в этих источни-ках термины, музыкальные инструменты, применявшиеся в по-добных случаях. На фресках, памятниках архитектуры и изоб-ражениях на блюдах, относящихся к сасанидскому периоду, за-печатлены военные сцены с участием правителей, которые со-провождают музыкантов, играющие на различных музыкальных инструментах.

В военной музыке указанного периода наряду с ударными и духовыми инструментами использовались и струнно-щипцовые типа чанга, что подтверждается и настенными фрес-ками, в книге «Karnamak-I Artashir Papakan», “Waraxgramduxt”, “Gahnamak” и других источниках, где говорится, что войска двигались по двору Ардашира Бабакана под звуки табла, хин-дидарая, карная, най руина, сургина и прочих музыкальных ин-струментов. Наряду с этим, в поле боя использовали такие му-зыкальные инструменты, как wachik, winkanar, zanjirwachik, shapur, barbat, tanbur, taburak и другие.

У Абулькасима Фирдоуси мы читаем:

Xrurushidan omad zi pardasaroi,

Abo nolai bugu hindidaroi.

Tabira baromad zi dargohi shah,

Nihodand bar sar zi ohan kulah.

Бахром Гур организовал специальные группы музыкантов (sazniwagan), сопровождавшие воинов на поле битвы, и эти своеобразные ансамбли (dasakert-i xuniyakaran) усиленно попол-нялись несколькими мелодиями и песнями из цикла «Хусра-ваин», в которых прославлялись мужество, отвага, любовь к от-чизне и беспощадность к врагу, и Фирдоуси мастерски нарисо-вал эти сцены:

Va jangowaron guft chun zahmi kos,  
Varomad bahangomi bongi xurus.  
(Он сказал бойцам: Когда заиграет барабан,  
Вступайте с криком петуха.

Военные мелодии сасанидской эпохи оказали огромное воздействие на музыкальную практику последующих веков. Например, известность мелодии «Gurdani», “Sipahbad”, “Pahlawani”, “Mazandarani” и других у среднеазиатских и кавказских народов, а также в странах зарубежного Востока, возможно, объясняется именно влиянием «Хусраваина» на формирование жанров военной музыки эпохи Борбада, что заслуживает самого пристального внимания.

Историк Ибн Джахиз отмечает, что «при сасанидах музыка (пение) очень ценилась, и на пирах, и на встречах в кругу друзей людям всегда нужны были и пение, и игры на различных музыкальных инструментах. Восхищали народ своим искусством также острословы, кукольники и танцоры». Историк Махмуд Гардези (XI в.) тоже добавляет, что в «сасанидское время люди радовались шуткам острословов, а в дни Науруза и Мехргона улыбка и пение не сходили с их лиц».





#### Царь на пиру

Музыкальная культура иранцев уходит своими профессиональными традициями в глубокую древность и насчитывает более трех тысяч лет. Прекрасным примером истории развития художественной культуры (музыкальной) является эпоха Ахеменидов и Сасанидов. В соответствии с государственной структурой музыка и ее деятели занимали особое почетное место в обществе. Правители - ахемениды, сасаниды не ограничились созданием грандиозных произведений искусства, архитектуры исторического, социально-культурного значения, но и создавали бесценные произведения по истории, науке, этике, философии, медицины, в том числе по музыке и это следует рассматривать как важный политический акт, закрепивший в наглядных образах на определенный исторический срок законности Ахеменидов (700-331 гг. до н.э.) и Сасанидов (222-24-651 гг.).

Правители (**shanshan**) этих двух доисламских династий повелели деятелям культуры создать различные музыкально-поэтические произведения, используя при этом все бытовавшие жанры прикладного и исполнительского искусства своих предков (**peshinakan**). Эти традиции не только развивались при Дарии, Кире, Ардашере Бабакане, Хосраве Парвизе, но и были

продолжены другими представителями Ахеменидов и Сасанидов. Музыкально-поэтические произведения, появившиеся в эпоху Сасанидов, создавались непосредственно правителями с целью возвышения и утверждения культуры иранцев, прославления рода и закрепления политики иранских империй в области художественной культуры доисламского периода.

Создание профессиональных ансамблей (**ustadan-i xyniya**), групп музыкантов при ахеменидах и сасанидах прежде всего было продиктовано необходимостью решения политико-культурных задач. Покровительство (**xwashtagan, dastfarmudagan**) музыкального искусства исходило всегда из понимания культуры в целом и нередко представляло решение особой политико-культурной проблемы. Подобные культурные государственные интересы заставляли правителей становиться покровителем многих профессиональных музыкантов. Воспетые позже историками, поэтами об их несметных богатствах и могуществе, они были увековечены в историко-литературных произведениях, красках и камне, в народных промыслах и разносились по всему миру.

Деятели культуры, особенно музыканты–сочинители - хуниакары, гавасаны (**hiniakaran, gawasan**) - находились под влиянием конкретной религиозной идеологии, в частности, зороастризма, и стремились в своих произведениях закрепить ее природу и этико-философскую сущность (создание монументально-циклических произведений, таких как «Хосравони срут» (Xusrawain srud), «Лоскави» (loskawi), «Уромани» (Uramani), народно-профессиональные ”Авамтурики” (Awamturik), «Рустактранаки» (Rustak tranik), и др. Именно в наскальных рисунках, на посуде появились изображения групп музыкантов, и, несомненно, одним из главных персонажей было изображение царя (**shah**), покровителя музыкантов (xuniyaran). В дальнейшем изображение музыкантов стало каноническим, в результате чего в различных регионах империи Сасанидов (222-651) появились многочисленные сцены музыкальных пиршеств (roze ka Ardashir padstorgah nishaste ud tanbur zad ud srud-wazig ud hurramih kard oy Ardaxshir did ud padi-sh miyazah bud- Однажды, когда Ардашир сидел в канюшне, играл на танбуре, пел и веселился, она увидела Ардашира и влюбилась в него).

Любовь и покровительство музыке и деятелей культуры склоняло правителей глубже знакомиться с поэзией и музыкой, с культурой других стран во время военных походов, когда их взору представляли исполнительское искусство музыкантов (xuniyakaran), танцоров (bazikaran), сказителей (dastanguwan) сценическое воплощение мастеров искусств (ustadan-i xuniya).

Ахеменидские, аршакидские и сасанидские цари (iranshahan), несомненно, желали превзойти царей Мидии, Аккады, Древнего Рима, Индии, Китая, которые к тому времени имели многообразное музыкальное искусство и поэтому они заимствовали целые музыкальные инструменты, что являлось закономерным явлением в развитии социокультурной динамики музыкально-эстетических воззрений общества. Тем более, что творчество наряду с анонимным, стало более конкретным такими личностями, как Борбад (Pahlapat), Саркаш (Sarkash), Бомшод, Гесу Навагар (Kaswan Nawakar) и др. в эпоху Сасанидов (Shah hangardan andar xuniyakarانشах приносить благодарность музыкантов).

Создание групп, ансамблей, гильдий (dastagahan) музыкантов (xuniya) было вызвано не только просто прихотью царя (shah), который назначал специальных администраторов (Хурамбош-**xvarambash**), а, прежде всего, государственно-политическими интересами, из-за чего им порой приходилось идти на большие расходы ради престижа империи.

В некоторых источниках приводятся сведения о песнях "Taxt-i Togdis" (Престол Токдиса), "Diwraḡsh" (Бело-темное), отражающих церемонии коронации и дворцовых празднеств. В "Frahang-i pahlawik" (Пехлевийский словарь) эти циклическо-церемониальные песни ("Taxt-i Togdis", "Diwraḡsh") подчеркиваются, что они воспевают человеческие добродетели, гуманность к своим поданным:

Xwadayan chand didam

Sardori buzurg bar mardomon

(Сколько я перевидал господ, великих правителей над людьми. Они величественны и властны, ушли из этого мира. Они разумные и благородные).

“**Xvarambash**” - это титул неоднократно встречается в сасанидских источниках. Возможно, этим титулом обозначалось «второе лицо» (после царя-shahanshah), который управлял вопросами культуры. «Хуррамбаш» - распорядителем культурного хозяйства царского дастакерта (dastakert).

Роль и титул «хуррамбаш» при Хосрова Ануширвана, Хосрова Парвиза и Ездигерда III имел особый статус и стал играть ведущую роль в аппарате государстве. В распоряжении «хуррамбаша» находились все творческие коллективы, деятели культуры (певцы, танцоры, скоморохи, музыканты, сказители и т.д.). По сведениям источников можно представить не только о существование «хуррамбаша», но и его особый статус в системе царской администрации (**shahanshahi**). Кроме того, при дворе существовали титулы главы ремесленников (ustad-i hutuxshabed), сказители (raviyan, dastansrayishan, guwandagan) тоже находились в распоряжении «хуррамбаша»(xvarambash).

Известно, чтобы дни праздников, коронаций, ритуалов, официальных приемов представителей других стран правители показали многообразие художественной культуры. Сасанидские музыканты имели высокие государственные статусы (особенно при Хосрове Парвизе 590-628 гг.), строжайшая канонизация и профессионализм каждой музыкальной группы и ее место в общественно-культурной иерархии было закреплено особыми указами (Shahinshah ud spas xuniyakaran-шахиншах благодарил музыкантам).

Музыканты, певцы, сочинители соревновались друг с другом, неся новые произведения и высказывая преданность и любовь к своим государствам (ew-xwadayih) и царям (shahan shahan). Каменные, торевтико-посудные изображения, историко-литературные сведения дают возможность представить всю сеть социально-культурных связей деятелей музыки, искусства и литературы в эпоху Аршакидов, Сасанидов, сохраняя при этом элитарное место музыкантов в обществе (особенно при сасанидах, Shahinshah Aparwiz Pahlapat spas kartan-шахиншах благодарил Пахлапата).

Имперский дух расширил многообразный стиль исполнительско-сочинительского искусства, определил образную систе-

му музыкально-эстетического наследия при сасанидах, увековечил и сохранил в последующих веках в историко-литературных источниках.

Профессионализм, строжайшая канонизация, церемониальность закрепили за каждой музыкальной группой (*dastakert xuniyakaran*- гильдией) ее место в общественной иерархии и подобная значимость музыкантов-поэтов являлась одновременно общественно-культурным явлением. Покровительство музыкальному искусству было свойственно сасанидским правителям и их знания (Хосрав Парвиз и другие цари были знатоками музыки и поэзии) простирались и на культуру других стран.

Наряду с этим, чрезвычайно важно было художественно-эстетическое знание музыки как науки и искусство. При создании музыкально-поэтических жанров, форм, и их профессиональное исполнение руководитель музыкантов (*хурамбош-xurambash*) непременно выбирал тему профессионального исполнения произведения. Художественно-эстетический вкус руководителя музыкантов был воспитан как на местных высоко-профессиональных традициях, так и на знаниях других музыкальных культур.

Монументально-художественные циклы как «Хусравоин» (*Xosravoin srut*), «Уромани» (*Uramani*), «Лоскави» (*Loskavi*), «Каркуки» (*Karkuki*), народно-профессиональные музыкально-поэтические жанры, формы «Авомтурик» «Рустактранак» (*Avomturik, Rustaktranak*), созданные сасанидскими музыкантами-поэтами (*xuniakaran, gava-san*), менестрелями Борбад, Саркаб, Саркаш, Накисо, Ромтин, Озодвар, Гесу Навакар (Навагар) и другими имели дело с художественно-эстетическими вкусами царя (*shahanshah*) и его окружения (*dastkaran*).

Служба музыкантов (*gawasan, xuniyakar*) и музыкальных групп (*dastaxuniya*) при дворе Ахеменидов и Сасанидов указывает на их высокий авторитет в обществе. Великий менестрель Борбад создал крупное монументально-циклическое произведение «Хусравони» (*Xusravoni, Хусруб сарвод-Xusrub sarvod*) Срот-и Хусравоник»-*Srot-i Xusravonik*») и посвятил его Хосраву Парвизу (595628 гг.), и царь за это назначил его главой музыкантов империи (шох-и ромишгарон-*Shah-i ramishgaran, Shoh-i*

**huniakaran**). Кроме того, ему присвоили звание великого царя музыкантов (**vuzurg ustad, vuzurg huniyakar, ustad**). В конце судьба многих великих творцов нередко заканчивалась трагически, о чем свидетельствует жизнь Борбада (885-86-633-38 гг.), гениального певца, музыканта, теоретика, основателя классической музыки. Борбад свой героико-исторический, музыкально-поэтический цикл посветил победоносным походам царя Хосрова Парвиза (590-628 гг.) по покорению других стран.

Монументальный цикл «Хусраваин» и его тексты очень разнообразны по своей тематике и содержанию. Из сведений, почерпнутых в историко-литературных и музыкальных трактатах, мы узнаем, что тексты «Хусравина» Борбад выбрал из различных частей «Авесты», особенно из «Гаты». Сделано это было по приказу Хосрова Парвиза и каждая часть его посвящена особой теме. Так, если первая часть воспевает военные подвиги и прочие деяния сасанидских царей (Хосров Парвиза *shah-I shahan*), то вторая отражает величие, богатство и блистательность непосредственно Хосрова Парвиза и его приближенных. «Хусраваин» в источниках трактуется и как крупномонументальный цикл, включающий семь частей (инструментальный и вокальный), отличающихся друг от друга названиями, мелодиями, ритмами. «Хусраваин» на более позднем этапе развития, в средние века, означал совокупность как ладов, так и произведений профессиональной музыки, выдержанных в этих ладах.

Песни первой части «Хусраваин», в основном, торжественно-одиозные. Некоторые историки и литераторы отмечали, что текст «Хусраваин» составляет рифмованная проза, но и что в тексте этих песен включены также образцы силлабической поэзии. В письменных источниках приводится текст песни из «Хусраваин» Борбада:

Shodi ba dil chi xandid  
Ba chi nozid jahoniyon  
Mardumi chand didam  
Bas orzu andar didori tu

(Как радость в сердце засмеялась,  
И как людей обласкала,

Немало встретил я людей,  
Но мечтаю (лишь) о встрече с тобой).

Следует отметить, что цикл «Хусраваин» сложен на особый музыкально-поэтический размер, о чем свидетельствует Абумансур Саъолаби: "Музыканты на пирах правителей пели песни и "Хусраваин" Борбада по специальной системе. "Песни" гандж-и Арус" (Богатство невесты), "Гандж-и гов" (Коровье богатство), "Гандж-и бодовард" (Богатство, принесенное ветром), "Гандж-и Афрасиаб" (Богатство Афрасиаба), вошедшие в этот цикл, воспевали величие и богатство сасанидских царей.

Абумансур Саъолаби (961-1038гг.), вспоминая историю песни "Гандж-и гов", пишет: "Крестьянин гнал по полю пару быков и вдруг на земле увидел кувшин с золотом и серебром. Он сказал об этом людям Хосрова Парвиза. Честный крестьянин в тексте зовется "Гандж-и гов", и Борбад в честь этого события сочинил песни".

О цикле "Хусраваин" дают обширные сведения в письменных источниках. Так, Фирдоуси в «Шахнаме» красноречиво пишет:

Naхustin ganj binhod Ganji Arus,  
Zi Chin u Zabartos u Hind u Rus.

.....  
.....

(Первое сокровище заложил «Гандж Арус»,  
От Китая до Забараса, от Индии до Руси.  
Другие называли «Гандж Бодовард»,  
Хотели посчитать и не смогли).

В одну из частей «Хусраваин» были включены песни «Тахт-и Токдис» (Престол Такдиса), «Тахт-и Джамшид» (Престол Джамшида), «Куфл-и руми» (Римский замок), «Хафт гандж» (Семь сокровищ) и другие. Наиболее популярной была песня «Шодурвон –и марворид» (Радости от жемчуга), исполнявшаяся на церемониях и празднествах. В «Frahang-I pahlawik» она упоминается под названием «Upar marwat». В "Draxt-I As-surik"(Дерево Ассурик) дается его текст:

Chang ud win kanar  
Ud barbat ud tanbur  
Namag zanand  
Pad man srayend,

(И чанг, и вин, и канар (сангур)  
И барбат, и танбур  
Все играют  
И с моей помощью поют).

Приводится и другая популярная песня - «Warshan»(Варшан), воспевающая природу и светлые мечты народов, проживающих в империи Сасанидов:

Xurshisht rushan  
Ud pur mah barazak  
Ru pad uda paroyand  
Az tanwar uw draxt.  
(Солнце дарит свет стволам деревьев  
Утренние птицы поют,  
Девушки танцуют).

Успех сасанидских царей в покорении других стран (на Западе, Греции, Риме, Вавилонии) значительно расширил не только новую религию, пропаганду своих достижений в области культуры (музыка, изобразительное искусство, градостроительство, философия, медицина), но и не мог ограничиваться лишь отдельными регионами: время требовала «иранизации завоеванных стран и земель». Поэтому сам великий Борбад и его сподвижники широко и творчески использовали в своих произведениях другие традиции. Например, одна из частей цикла «Хосраваин» (**Xosravain**) музыкального произведения называется «Тахт-и Токдис» (**Taxt-i Tokdis** - «Престоль Токдиса»), где отражены тематика триумфа, портреты царей, природа, семь небесных светил, охота, военные действия, развлечения.

Несомненно, Борбад языком музыки отражал мощь и триумф сасанидских царей, и это производилось с ведома и согласия Хосрова Парвиза, как заказчика подобных монументально-



циклических произведений. Деятели музыки эпохи Сасанидов уважительно относились к своему царю. Для Борбада и других музыкантов-менестрелей (**gawasan**) работа для великой империи (**abadah, wuzurg**) позволял получить особый статус на создание художественного произведения. Сасанидские правители позволяли музыкантам-сочинителям добиться благосостояния, известности и стимулировали их деятельность и сами активно участвовали в музыкальных пирах (**shahanshah rayomand pad niwag Xusrawain ud bazik-** шедрый шахиншах танцует под мелодии Хусраваина). Поэтому служба музыкантов, деятелей культуры при дворе еще раз указывала на особое положение творца в обществе. Творческие успехи каждого придворного музыканта (**huniakaran**), барда, менестреля (**gasan,gawasan**) начинались и завершались по-разному, но они принадлежали к социальной элите (**aras'tagan**), получали нормальные пайки и об этом упоминается в «Дарук-и хварсандих (**Daruk-i xvarsandih-** Книга о веселье)», «Карнамак-и Ардашир Бабакан» (**Karnamak-i Ardashir Papakan-**Деяние Ардашира Бабакана), «Хосров Каватан у Ризак («**Xosrow Kawatan и Rizak**»-Хосров Каватан и его паж») и последующих источниках. Наряду с этим главе музыкантов (**xwarambash**) царь позволял решать и другие организационно-творческие работы.

Профессиональные придворные музыканты (**huniakaran, gawasan**) составляли в основном главную основу профессионального музыкального творчества и они фильтровали все музыкальные жанры, формы, профессиональные исполнительские течения, школы, которые были средством привлечения мастеров (**wuzurg ustad hem, wuzurg huniyakar hem**) из культурных центров других государств.

Сасанидские правители, позволяли (**xwarambash**) руководителям придворных корпораций музыкантов (**huniakaran**) воплощать высоко-интеллектуальные идеи, творческие направления эпохи в реальность, как было в древности, все творческие группы должны были обращаться к зороастрийскому (**behin din-ik**) вероучению (как основной религии), имевшего свою философию, художественно-эстетические ценности империи. Все это очень гармонично и красочно изображены в историко-

литературных фолиантах, произведениях изобразительного искусства рассматриваемого периода (II-VII вв. н.э.). Деятели музыки активно участвовали в развитии и пропаганде всех достижений государства, отражали в своем творчестве важнейшие тематики. Создание высоко-профессиональных музыкальных произведений находила хорошую поддержку у сасанидских царей, особенно, в годы правления Бахрома Гура (430-438 гг.), Хосрова Парвиза (590-628 гг.), когда были созданы многочисленные женские и мужские профессиональные музыкальные труппы, появилась плеяда выдающихся певцов (**surudsrāi**), музыкантов (**xuniyakaran**), танцоров (**dastbazan, bazigaran, gvandakan**), исполнителей-сказителей героического эпоса (**gwandakan, raviyan**), и др.

В период Сасанидов искусство риторики было необходимо для воссоздания монументально-циклических, историко-героических, обрядово-церемониальных тем и сюжетов, пафоса и монументально-циклических форм (стилей), и они имели особое значение. Циклические системы, многочисленные обрядово-церемониальные песни и мелодии, созданные сасанидскими деятелями музыки, поражали слушателя (царя) своим многообразием, профессионализмом, патриотическими мотивами и масштабностью. Правители иранских империй (**shahan shahan-I Iran**) считали музыкантов и созданные ими высокопрофессиональные музыкальные произведения как показатель важной государственной и политической мощи и приоритета династии Сасанидов. Об этом свидетельствуют разделы об изящных искусствах (музыки), надписи на камнях, высказывания царей. В одном из каменных надписях эпохи Ахеменидов (царь Хишьяршах) очень красочно, образно выражает мысли правителя о музыке и ее значении в обществе. Он считает, что музыка и ее сочинители (**xuniyakaran**) - самая благородная наука и искусство, музыка воспитывает общество (**ramish, zamzamaxoni, navogxvani, xuniyakar volotar in honar ast, shanidani sozu ovozi hirfei nizami ravon-ii jomiya ast.**) и поражает слушателя.

Музыкальное искусство (**honar-i xuniyagar-i**) в период иранских империй (особенно период Сасанидов многие ученые считали периодом расцвета музыки) считалось наглядным и художествен-

но-эстетическим средством для воспитания общества. Сасанидские цари высоко ценили и уважали высокопрофессиональных музыкантов (**vuzurg huniyakar ustad hem, danak huniyakaran**), певцов (**tranaks ra-i, charpaeyavachiha, avasnxvan**), они заказывали музыкантам по жанрам, формам, музыкально-поэтическим мотивам, художественно-эстетическим принципам, преследовали различные цели, соответствующие политике государства, его политической стратегии, многообразности и масштабности темы, объективно отражающие художественные процессы.

Поэтому можно уверенно сказать, что тематика и стиль многих произведений, которые сочинили музыканты, определили руководителей корпораций музыкантов (**xvarambash**) согласно поручению царя. Термин «сасанидский стиль» является условным обозначением стиля, выработанного мастерами, художниками, зодчими согласно заказу сасанидских государей (**shahanshah**), а так же тех правителей, которые подражали этому стилю за пределами и внутри самой империи.

Вхождение Бактрии и других государственных образований (Согда, Хорезма, Маргианы и др.) в состав ахеменидской, затем и сасанидской империй, привело к тому, что бактрийцы участвовали в нескольких завоевательских походах персидской армии, вступали в тесные контакты с другими культурами (египетской, индийской, греческой и т.д.) и прошли «Царскую дорогу» (**shahrah-I shahanshah**), идущую из Малой Азии в Индию, Китай и другие страны. Деятели культуры (особенно музыканты) хорошо использовали это для совершенствования своих знаний и мастерства, изучали достижения других стран и стали осведомленными профессиональными деятелями культуры. Эти творческие взаимосвязи и взаимовлияния культур нашли отражение в ряде музыкальных произведениях Борбада «Куфли руми» (**gulf-i Rumi**) «Римский замок», «Гандж-и бодовард» (**Ganj-i bodovard**-клад, т.е. «Унесенный ветер»), «Сарв-и хинди» (**Sarv-i hindi**-«индийский кипарис»), «Тахт-и Бобул» (**Taxt-i Bobul**”-престол Вавилона») и других, созданные после завершения походов сасанидских царей в другие страны, представляя широкий спектр культурных взаимосвязей. Фактор взаимосвязи культур остается основополагающим не только для эпохи Ахеменидов и

Сасанидов, но и для последующих веков, о чем свидетельствуют письменные источники.

Влияние музыкально-поэтического творчества, профессиональной классической системы Борбада было весьма велико не только в эпоху арабского Халифата но и последующих веках (особенно Саманидов). Правители, деятели культуры, саманиды гордились о своем происхождении от сасанидской аристократии. Из-за этого они чувствовали себя составной частью традиции эпохи Борбада. Они стремились к славе Сасанидов. А их сила и величие казались еще более блестящими благодаря окружавшим их поэтам (Рудаки), музыкантам (Абулаббос Бахтияр) и ученым.

Во времена Сасанидов не ограничивалось заимствованием культур. Сасанидские цари в угоду своим политическим интересам и с целью упрочения централизованной власти на захваченных ими странах и регионах давали поручения деятелям культуры глубже изучать и творчески осваивать их достижения. Поэтому во время царствования Бахрома Гура (430-438 гг.) и Хосрова Парвиза (590-628 гг.) происходил бурный процесс сближения культур (например, в музыке) различных народов и культурный синкретизм, транскulturативные процессы, основанные на конкретных целях.

В период правления Ахеменидов и Сасанидов сильно развивается и торговый обмен, и он также становится мощным фактором взаимосвязи культур. В период правления династии Сасанидов в музыкально-исполнительской культуре эпохи великого менестреля Борбада (585-628 гг.) активно происходит проникновение новых стилей, музыкально-поэтических форм и жанров в локальные профессиональные исполнительско-сочинительские сферы культуры. Сам Борбад являлся одним из лучших знатоков музыкально-исполнительского стиля соседних стран, благодаря этому профессиональное светское исполнительство расцветало именно в культурных, торговых центрах, где всегда была основа для восприятия инноваций и заинтересованность в освоении достижений других исполнительско-творческих традиций.



**Царь на пиру**

Музыкальное искусство эпохи Сасанидов на своей форме и содержанию носило монументальный характер, необходимый для возвышения и пропаганды многообразия художественно-эстетической жизни, роли царской власти в развитии культуры (*neru-I idori-I shanshahi*). Поэтому музыкальная культура эпохи Сасанидов по охвату историко-героической тематики весьма богата и разнообразна. Певцы и музыканты (**xuniyakaran, gavasani**) старались выбрать тематику более шире и отразить мощь империи и любовь к своей истории, царя и царей.

На основе многочисленных фактов легко можно сделать вывод, что в государстве аршакидов и парфян еще не сложились условия для формирования профессионального музыкально-поэтического творчества (как система «Хусраваин», «Каркуки», «Уромани», «Лоскави»), и поэтому на официальных памятниках отсутствуют сцены профессиональных групп и портреты крупных деятелей музыки, как Борбад, Саркаш, Накиса, Ромтин, Бомшод, Озодвор и др. Именно эта точка зрения сейчас наиболее распространена. Музыкальное искусство и культура эпохи

Борбада рассматривается как реакция империи национального на период эллинизма. Музыкально-творческое искусство эпохи Борбада - заключительный этап в развитии древнеиранского музыкально- поэтического творчества. Кроме того, именно в эпоху Борбада формировались малые и крупные музыкально-поэтические жанры и формы (тарона, транак, патвожа, чакома, чикомак, суруд и т.д.).

Изучение музыкально-поэтических жанров и форм эпохи Сасанидов вплотную подводит нас к вопросу о древнейших истоках их поэтики. Замечательно, что существенные черты поэтики «транак», «суруд», «чома» (чакома), «патважак», «гаважак» и т.д. сближают их с поэтикой «Гат» с одной стороны, а с другой - с многообразием музыкально- поэтического творчества таджиков в IX-X вв.

В музыкальной традиции IV-VII вв. эпические жанры музыкально-поэтической формы, такие, как дастан (**datestan**), патвожа (**Patvaj-e, gavaja**), чома (**choma, chakoma**), суруд (**srut**), транак, трана (**tranak**) и другие стали формой отображения событий эпохи, жизни властителей, а монументально-циклические формы как «Хусраваин» (**Xosravoin srut**), «Каркуки» (**Karkuki**), «Арамани» (**Aromani**) имели свою особую освещенность.

В эпоху Борбада особое место имело профессиональное и народное гавасанское (гусан- хуниyakaran-I hirfai, gairi hirfai) искусство (gawasanih ud honarih), которое шло в ногу с общеиранским. Музыкально-поэтическое искусство VI-VII вв. отнюдь не была отгорожена «от творческих связей с культурой других народов». Эпохв Сасанидов характерна ростом науки, литературы и искусства, в том числе музыкально- исполнительского творчества. Развивается особенно церемониально-обрядовое профессиональное творчество. Это наиболее ярко проявилось в развитии искусства профессиональных и народных хуниакаров (хуниyakaran-I ustad, awamturikan хуниyakaran).

Многообразие и монументальность музыкальной жизни Согда, Тохаристана и Бактрии, а также музыканты этих регионов по-своему интерпретировали музыкальные достижения столицы империи.

Высокопрофессиональная музыкальная традиция Сасанидов, оказывая мощное воздействие на Тохаристан, Бактрию и Согд и даже определяя некоторые пути развития музыкально-исполнительского творчества, имела постоянный интерес к обладателям высокого престижа творческо-исполнительской культуры столицы Сасанидов (не умаляя роль и значение местных традиций). Локальные музыкальные стили, формировавшиеся в Согде, Бактрии, Тохаристане, имели определенную основу идеологического и политического значения. Надо отметить, что многие официальные исполнительские стили (народно-профессиональные стили-**awamturikan**) формировались непосредственно под влиянием высокоразвитой исполнительской культуры Сасанидов, но опираясь на базу местных традиций.

Следует отметить, что художественные силы (музыканты, танцоры, сказители-профессионалы) принимали активное участие в развитии музыкальной жизни империи Сасанидов, а также привлекались в различные владения, о чем свидетельствует общая тематика исполнительско-творческих, жанровых и стилистических взаимосвязей.

В музыкально-исполнительской культуре эпохи Сасанидов деятели искусства больше внимания уделяли многообразию тем, устойчивости профессиональной традиции, стремлению творца идентифицировать (**badahaksray**) своё творчество с высоко импровизационным искусством, например, Борбада ( 585-628 гг. ), Саркаша ( 568-625 гг. ), Ромтин ( 557-620 гг. ) Озодвара ( 592-642 гг. ), Накисо ( 549-623гг. ) и др. приобщить к великому художественно-эстетическому наследию, умному покровителю искусства - царю и связи с современной действительностью в соответствии с требованиями правителя (**shah-I shahan- pad slokstayem ce yazd I wuzurg xwaday.sharyar I wuzurg abar harwis p yazdan ce-sh...**).

Устремления придворных музыкальных групп во главе его руководителя (**ustadniwag**) были направлены не только на отражение мощи и покровительства царя, но с особым творческим устремлением показать в своем репертуаре великое художественно-эстетическое наследие предков (**peshinakan**).

Музыкально-творческая атмосфера при дворе Сасанидов стала тем убежищем, которое помогало рафинированной элите

империи создать иллюзию своей безопасности и величия (jawidanagih).

Музыкально-творческая миссия сасанидских царей (особенно при Ардашере Бабакане, Бахраме Гуре, Хосрове Парвизе) заключалась в укреплении и сохранении системы художественно-эстетического покровительства, посредством которого утверждалась мощь и влияние правителей. Сасаниды были обязаны восстановить и развивать созданные при ахеменидах, инициировать культурно-творческий процесс (это многообразно проявлялось в музыкальном искусстве), усиливать инновационные творческо-исполнительские темпы, создавать профессиональную систему кодифицирования придворных музыкальных групп и их художественную продукцию. Это означало, что музыкально-поэтические произведения, профессиональные стили не утратили своей эмблематичности, присущей именно сасанидской империи. Поэтому в этом созидательном процессе сасанидские правители были едины. Была достигнута не только поддержка различных начинаний в музыкальных труппах, но и стало активным развитие практики создания искусства патвожа (**Patvoje, javobxani, javobsra-ish**). Высшая стадия развития этой формы творческо-исполнительского состязания является искусство патвожасараи (**patvoje-srai**) Борбада-Накиса, Борбада-Саркаша (Саргиса), Борбада-Озодвара Чанги.

В музыкальной традиции эпохи Сасанидов практика состязания (**patvojasra-i**), зандбафхвани (**zandwafsray**), замзамсарои (**zamzasray**) стало новым творческо-исполнительским явлением. В развитии искусства патвожа и зандбафхвани особую лепту внесли профессиональные музыканты-поэты, особенно Борбад, Саркаб, это широко применялось в сфере придворных профессиональных коллективов. Профессиональные музыканты (**xuniyakaran-i ustad, wuzurg ustadan**) часто в создании свои произведений опирались на народное творчество (**awamturikan**). В процессе создания новых музыкально-поэтических произведений они не только развивали тематику, но саму форму - образование, исполнительские стили, суть и значение текста, изобретение различного рода имитаций, параллелей музыкально-



поэтическим образам. Борбад создал свою 30-лахны (*nawagan*) именно в искусстве патвожа (гавожа-*patvoje*, *gavoje*).

В музыкально- поэтических произведениях Борбада следует отметить и другой момент, который также в целом присущ всей музыкальной традиции III-VII вв. Музыкально- поэтические жанры и формы для музыкально-исполнительской культуры того периода представляют собой явление новое, когда необычайно возрос интерес к музыке и поэзии.

С точки зрения сюжета, тематики, идейного содержания музыкально-поэтической формы «трана», «чикама», «сруд», «чома» весьма разнообразны, хотя в художественно- эстетическом, эмоциональном плане они в основном ограничиваются сферой лирики.

В целом в эпохи Борбада «сруд», «трана», «чикама» (чома) как музыкально- поэтический жанр формировались другие малые формы как «транак», «чикамак» и т.д. Их можно подразделить на историко-героические (*mardechabukih ud sitowashih*), любовно- лирические (*mihrniwagih*, *gromiha*, *gromigenidan*), назидательно-дидактические (*handarnih*) и церемониально-обрядовые (*mezdniwagih*).

Поэтические тексты хуникары в основном заимствовались из «Яшты» и «Ясны», «Гаты», или Борбад и другие мастера создали сами (это особенно характерно в музыкально- творческой традиции гавасанов).

Среди «транак», «патважа», «гаважа» эпико-героического, дидактического (назидательного-*hantarzihi*) тематики чаще использовались в музыкальной традиции эпохи Борбада, но в целом героико-эпические тематики в музыкально-исполнительском творчестве всегда имел глубоко исторический характер.

В социо-политической жизни Сасанидов жанр «патважа», «мазандарани», «пайкар-и гурд», «сипахбади» (*spahbadih*, *spahbadih niwagih*) более всего превратились в одно из основных средств выражения героико-патриотических чувств, и сасаниды, цари, правители в них нашли свою мощь и победы над врагами.

В музыкально-исполнительской культуре эпохи Борбада музыкально-поэтические жанры приобрели новые тематики, исполнительско-стилевые черты, как в сюжете, так и образно-

эмоциональном содержании. Об этом свидетельствуют сюжеты в “Daruk-I xwarsandih,” “Traniknamak”, “Kamamak-I Artashir Papakan” и т.д. как важная часть духовной культуры эпохи Сасанидов.

Определяющими факторами развития «транак», «патважа», «гаважа», «Хусраваин» и т.д. музыкально-поэтических жанров, форм являются разноплановость и художественно-выразительные средства и эти поэтико-музыкальные средства можно найти в сохранившейся «транак»:

Ud pad wang I shipur.stayed pesh  
Shahryar xwaday.candad dray,  
.....kishwar u-sh harwisp.

(Под звуки шейпура воспевает царя,  
Мощь царя удвоит и поможет бог...).

«Патважа», как и другие музыкально-поэтические жанры, формы образования в эпоху Аршакидов и Парфян, развивалась и обогащалась (тематически и жанрово) именно в период Сасанидов.

Известно, что «патважа» в музыкально-исполнительской традиции Сасанидов функционировала как историко-героическая, лирико-романтическая тематика (**Sitowash-ih**), где отсутствовали религиозно-обрядовые темы. В одном из «патвоже», где воспевается царь и строго придерживается музыкально-поэтический строй жанра:

Anushag ruwan bad shahan,  
shah Ardashir Papag(an),  
kesh en handarz srud ested .

(Да будет бессмертна душа царя царей Ардашира,  
Сына Папака, который спел эту песню).

Мы знаем, что в период арабского завоевания музыканты (персы по происхождению), учитывая политическую ситуацию, формировали религиозно-панегирическую оду – экспромт, а в средневековый период - один из «высоких образцов арабского классического поэтико-музыкального творчества с последующим разветвлением на формы светской и религиозной песни».

В музыкально-поэтических жанрах и формах эпохи Борбада («Хусраваин») ярко проявляется дух времени, динамичность, развертывание тематики, эпико-героических, поэтико-музыкальных средств. Особенно развертывание исходного музыкально-поэтического построения гавасаны и хуниакары осуществляли как восходящее развитие тематики. Кроме того, в музыкально-поэтических жанрах нашло свое отражение особенности индивидуальной исполнительской стилистики, характерное мастерство гавасаны, хуниакары (*wuzurg ustadan xuniya, ustad gawasanik*) эпохи Сасанидов (особенно в период правления Хосрова Ануширвана, Хосрова Парвиза).

Естественно, что в сасанидской среде эпико-героические образы, тематики в музыкально-поэтических жанрах интерпретировались на самых ранних обрядово-церемониальных вокально-инструментальных произведениях и их заказчиками были не только первые сасанидские шахиншахи (*shahanshahan-I sasani*). Зато образы, темы музыкально-поэтических жанров собственно сасанидских (борбадоски) и созданные собственно с ахеменидскими мотивами с использованием сасанидского творческо-исполнительского стилистического языка в музыкальной традиции эпохи Борбада получают дальнейшее развитие.

В музыкально-поэтической традиции ахеменидские мотивы, темы получают дальнейшее развитие именно эпико-героические мотивы. И это свидетельствует о том, что ахеменидские мотивы в музыкально-исполнительской культуре были не случайными и как-то по-новому интерпретировали сасанидские хуниакары, гавасаны (гасаники-песнетворцы).

По описанию источников музыкально-исполнительский стиль сасанидских хуниакаров, гавасанов заново зарождается в конце VIII в. в Багдаде и носителями являются династии Маусили (Ибрахим, Исхак), Залзал Рози, Шахда Форс, Сулаймон Форс, Олловейх Согди и др. Две черты сасанидской стилизации характерны для музыкально-творческой деятельности династии Маусили, Залзал Рози, Шахда Форс, Нашит Форси и др. Они создали для аббасидских халифов (Харун-ар-Рашид) стилизованные музыкально-поэтические циклы “ат-тарикат-ал-кадима”

(дрений стиль), ”ат–тарикат-ал-аджамия” (стиль иранских народов).

Мотивы, портреты в «Хусраваин», «Каркуки», «Уромани», «Сипахбадан», «Мазандарани» в высокой степени типизированы. В «Хусраваин» есть повторные мотивы и Борбад сделал их в каких–то политических целях. Возможно Борбад здесь осуществил попытку прокламмировать идею преемственности властей от ахеменидских царей. Поэтому, во всяком случае, Борбад в «Хусраваин» сделал первый пример использования прокламативного изображения образа Хосрова Парвиза (shahi shahan) для прославления, величия и мощи Сасанидов:

Chu kardi bogi Shirinro shakarbor.

Daraxti talxro shirin shudi bor.

(Как начал сладко он сад Ширин,

Плоды горького дерево наполнил сладостью.

Такие чарующие мелодии

Играет Борбад на пиру у Парвиза..).

Эпико-героическая традиция в системе «Хусраваин», искусство хуникары, гавасаны породила такие важнейшие мотивы, образы сасанидского придворного музыкально-поэтического искусства. Эпико-героические циклы «Хусраваин», «Сипахбадан», «Мазандарани», «Гурдани» (Пайкар-и гурд) и т.д. иллюстрировали историю и жизнь, быт сасанидского периода. Такие циклы имеют место вместе с портретами знатных предков (peshinagan), царей, сцены охоты, пиров, праздников, церемонии обрядов.

Многие музыкально-поэтические произведения эпохи Борбада по своему характеру прокламативны: они отражают величие царской религии (зороастризм), пиры, праздники, славославия истории и культуры иранских народов (особенно Ахеменидов, Сасанидов). Музыкально-поэтическое творчество эпохи Борбада, это прямо связанного с политикой и идеологией Сасанидов. Поэтому эпоха Борбада (Сасанидов) в источниках имеют этническую, культурную и религиозную характеристическую. Сасанидские цари ввели зороастризм как государственную рели-

гию. Для эпохи Борбада характерно широкое использование культурного наследия иранских народов: в древности-ахемениды, аршакиды и парфяне (*peshinakan*). В сасанидских историко-культурных источниках, восходящие к ахеменидам, традиционные религиозные формулы, государственное устройство (раннесасанидские монархии были схожи с государственным устройством парфянской эпохи).

Сасанидское придворное музыкально-поэтическое искусство – это лишь незначительная часть культуры эпохи Борбада. В музыкально-исполнительской культуре эпохи Борбада «сасанидский стиль» являются произведения официального прокламативного искусства как циклы «Хусраваин», «Мазандарани», «Каркуки», «Гурдани», «Сипахбадан» и т.д. В музыкально-творческой культуре в этой сфере созданы канонические идеальные мотивы, образы царей, художественное творчество иранских народов. Понятие музыкально-поэтическое творчество иранских народов не имеет строгих географических пределов. «Падение сасанидского государства не означало прекращение художественно-эстетических традиций, культура всего халифата омеядской, аббасидской и саманидской эпох находилась под сильным влиянием сасанидских мотивов и идей».

Музыканты, творцы эпохи Сасанидов, получали знание древних образцов с системой корпораций хуниакаран (**xuni-yakaran**) и оно стало в период правления Хосрова Парвиза (590-628 гг.) как Академия искусств.

Придворная музыкальная труппа рамишсаро (**Ramishsara**) во главе с хуррамбош (**xvarambash**) являлась основным и официальным профессиональным государственным учреждением, и оно являлось его музыкально-творческой структурой. Доступ в Рамишсаро был всем, выборы в труппы были на конкурсной основе (в процессе выбора музыкантов даже сам царь не мог влиять на процесс отбора). Этот принцип делался с целью профессионализации искусства, поднятия его авторитета в обществе, он позволял принять участие в развитии музыкально-творческого процесса, создавал одновременно новые нормативные правила, когда в музыкальные труппы вошли более изысканные и высокопрофессиональные представители.

В развитии совершенствования музыкально-исполнительского процесса кроме главы труппы (*ustad xuniyak*), принимали активное участие сам царь и его представители. Музыка являлась одной из основных частей политики сасанидских царей. Культурные традиции эпохи Ахеменидов представляли своего рода политическо-культурную декларацию, модель возвышения и развития культуры иранцев в новое время. Поэтому многие исследователи утверждают, что «искусство эпохи Сасанидов является плодом художественной высокоразвитой культуры эпохи Ахеменидов».

Всё развитие музыкальной культуры эпохи Сасанидов показывает, что профессиональные жанры, формы, исполнительские стили, музыкально-образовательные процессы год за годом усилились. Это можно подтвердить на примере многообразия музыкально-поэтических жанров, форм исполнительских стилей, разработки художественно-эстетических принципов, создания научно-теоретических трактатов в форме диалога (**Xosrav Kavatan** и **Rizak**) «Хосров Каватан и его паж», «**Daruk-i xvarsandih**» - Книга об искусстве веселья) и именно сасанидские правители (Ардашер Бабакан, Бахрам Гур, Хосров Парвиз) инициировали развитие новых творческо-исполнительских трупп (**xuniyakaran-i ustad**-профессиональные музыканты), новых направлений. Главным для деятелей культуры было показать многообразие и высокоразвитую интеллектуально-творческую силу эпохи Сасанидов, культуру ариев в широком спектре исторического значения иранских народов.

Для достижения этих целей цари и деятели культуры (музыки) не останавливались ни перед чем и даже разработали новые художественно-эстетические приемы, направления, стили, создали корпорации музыкантов-**Romishsaro**, равное Академии музыки, приглашение и подбор профессионально-образованных исполнителей из других государств, чтобы предстать в лучшем свете перед другими народами и государствами. Деятели музыки (в лице Борбада, Саркаша, Озодвара, Ромтина, Гесу и др.) сознательно вводят элементы других культур (индийской, римской, греческой) и чтобы внедрить их усиленно изучают традиции соседних государств, их достижения и вновь вводимые элементы,

стили в виде достоверных исторических свидетельств взаимосвязей культур. Например, в диалоге Хосрова и ризака приводятся интересные сведения о роли и значении интеграционных связей в исполнительском искусстве. Они считают, что многообразие музыкальных инструментов и их использование в практике украшают культуру и повышает его художественно-эстетическое значение, воспитывает слушателя на более высоких идеалах (**soz-i, navogi mardoman-i base rang xvash gvar**). Этот принцип они более продуктивно использовали в градостроительстве и изящных искусствах.

Блеск в истории культуры иранских империй знаменует собой «золотой век музыки», коим является период Бахрома Гура (430-438 гг.) и Хосрова Парвиза (590-628 гг.). Действительно, при правлении этих царей в музыкальной жизни царил творческо-созидательный дух. Из сведений первоисточников нам известно, что история появления персо-таджикского стиля связана с Бахромом Гуrom, автором первые стихов на форси (таджикском). Кроме того, в многочисленных историко-литературных, музыкально-теоретических трактатах Бахром Гур упоминается как покровитель музыки. Действительно, при Бахроме Гуре и Хосрове Парвизе была создана благоприятная атмосфера, в которой деятели культуры – музыканты, (**xuniyakaran, gavasan**) и музыкальные труппы (**Ramishsaro**) свободно творили. Рамишсаро во главе хуррамбоша (**xvarambash**) имели непревзойденные в своем искусстве большие штаты музыкантов - **srutsrai**, танцоров-**bozaikaran**, скоморохов-**xvashgavaran**, сказителей-**raviyan**.

Важную роль в формировании и развитии профессиональных музыкально-поэтических жанров и форм сыграл великий Борбад и его сподвижники. Исполнительско-творческое наследие Борбада оставалось сокровищем в представлении многих поколений музыкантов, поэтов, теоретиков музыки, ярким примером. Формирование классической системы профессиональной музыки иранских и народов Востока достиг своего развития и совершенствования в музыкально-поэтическом творчестве Борбада, и оно выражало имперское видение династии Сасанидов, многообразие культуры этого периода. Борбад и его сподвиж-

ники своим творчеством отражали дух и блеск иранских империй и их роль в истории мировой цивилизации.

Политические, культурные, художественно-эстетические вкусы при дворе иранских правителей ярче всего проявились именно в государственной эмблематике. В многочисленных памятниках культуры эпохи Ахеменидов и Сасанидов зафиксированы статус и место музыкантов в иерархической системе.

История формирования профессионального исполнительско-творческого стиля, его направление связано с творчеством музыкантов (в основном придворных), выходцев из разных регионов, различного вероучения, носителей локальных традиций. В развитии исполнительского стиля и его направления особую роль имели покровители культуры, которые способствовали синкретизму различных музыкально-поэтических, художественно-эстетических наследий. Придворные профессиональные музыканты эпохи Сасанидов в процессе создания музыкально-поэтических произведений особое внимание уделяли содержанию произведений (актуальности его тематики, историзму, героико-патриотическому духу правителей), что с пафосом фиксировалось об этом процессе в письменных источниках:

Shahan shah Xusraw Aparwiz spas  
ud wuzurg xuniyakaran

(царь благодарил мастеров искусств).

Профессиональное музыкально-поэтическое направление эпохи Борбада, школа гавасанов ( xuniyakaran-I hirfa-I ) отразили ту идейно- эстетическую атмосферу, в которой формировались высокопрофессиональные музыкально-поэтические направления (dabir xuniyakaran-I wuzurg, ustadan-I xuniya) и это направление поднялось на уровень музыкально-исполнительской культуры эпохи Сасанидов и оказало особое влияние на формирование музыкальной школы династии Маусили (при аббасидах 750-945 гг.).

Школа «xuniyakaran-I wuzurg» включала в свой состав музыкантов (sazsrayan), певцы (srayishan), гасаны (gawasan), танцоры (bazikaran), сказители (dastanguvan), импровизаторы (badahaksrayan).

Так, в 30-лахны, системы «Хосраваин» («Xosravain») Борбад отразил не только атрибутивные ситуации, но, вероятно, он



старался обессмертить свою деятельность как великого и неповторимого музыканта, возвышал имперский дух Сасанидов и бессмертное творение Борбада и Рудаки. Поэт Муджаллад Гургани (XI в.) с гордостью пишет:

Az on chandon haimi in jahoni,  
Ki mond az oli Soson w-oli Somon  
SaNOI Rudaki mondast u midhat,  
Nawoi Borbad mondastu daston.

(И богатства веков, что судьба нам дарила,  
Блеск Сасана эпох и Самана творила,  
Вот-стихи Рудаки, память гения дани....  
Вот-напевы Борбада и звуки преданий....).

Эти исторические моменты отражали сасанидские музыканты в циклических церемониально-обрядовых произведениях, как «Тахт-и Токдис» («**Taxt-i Tokdis**»-престол Такдиса), «Гандж-и Бодовард», («**Ganj-i bodoovard**»-клад унесенным ветром), «Бог-и Шахриёр» («**Bog-i Shahriyar**»-сад Шахрияра), «Бог-и Ширин» («**Bog-i Shirin**»-сад Ширина), «Навруз-и Бузург» («**Nayruz-i Vuzurg**»-великий науруз), «Кайхосрави» («**Kaixusravi**»), «Срот-и Хосраваин» («**Srot-i Xosravoin**»-песен Хусравани), «Навруз-и Аджам» («**Nayruz-i Ajam**»-Науруз Аджам), «Тахт-и Джамшед» («**Taxt-i Jamshid**»- престол Джамшида) и другие, которые были созданы при непосредственном участие Хосрова Парвиза (590-628 гг.) вместе с высокопрофессиональными схемами и элементами. В каждую конкретную тему придворные музыканты вводили свежие мотивы, способствуя внесению разнообразия в художественно-эстетическую суть произведений.

Отражение образа царя, его роли в развитии художественной культуры занимало особое место в музыкально-исполнительской традиции эпохи Сасанидов. Образы правителей не только украшали произведения изобразительного искусства, но и широко циркулировали в литературе, особенно в историко-хроникальной музыке (**shahanshah spar xuniyakaran**-царь считался себя щитом музыкантов). Несомненно существовала профессиональная исполнительская традиция передачи героико-эпических музыкально-

поэтических циклов и бережно передаваемых от учителя (frazamag ustad xuniya) к ученику (hawisht) и великий Фирдоуси подтверждает высокую культуру эпохи Борбада:

Не все одинаковы жизни пути:  
Ты выдумкой повесть мою не сочти,  
Согласна в ней с разумом каждая речь,  
Хоть мысль доводилось мне в символ облечь.

Старинная книга хранилась, и в ней-  
Немало сказаний исчезнувших дней.  
В руках у мобедов тот клад уцелел,  
Но каждый мудрец только частью владел.

Профессиональные музыканты усваивали и хранили только жизнеспособные циклы песенного творчества, которые отражались эпико-героические темы. Сасанидские цари циклы, созданные Борбадом и другими, считали историей империи и имя создателя имело для них первостепенное значение, и поэтому цари любили и ценили своих музыкантов.

Искусство импровизация (badahaksrayishanih) являлся один из свойств музыкально-исполнительского творчества эпохи Сасанидов. Хуникары, гавсаны не только импровизировали первоначальные образы, темы и мотивы, но и совершенствовали и развивали.



**Флейтист**

Многообразие музыкально-поэтических жанров в музыкальной традиции является наиболее важной особенностью культуры IV-VI –начала V II вв. Музыканты, которые создали сложные циклические произведения (циклы «**Avamturik**», «**Srot-I Xosravonik**», “**Karkui**”), имели перед собой модель и исполнительский стиль (**Sraish**) и одновременно профессиональные (**nivag vustad**) образы прокламативного исполнительско-творческого искусства (**vuzurg sraish nivag-i avahang**) прошлого и настоящего (**peshinakan xuniyakaran charpavahang**), которым следовало подражать (**gavojasraishnih**), чтобы отразить высоко-профессиональное живое исполнение (**xvarsandsraish**) во всем своем блеске.

Выбор жанров, исполнительских стилей и манер избирали сами музыканты (**xuniyakaran**), поэты-музыканты (**gavasan, xuniyakar**) и это являлось одним из наиболее престижных вопросов их творчества в общественно-культурной жизни государства. Музыкально-исполнительское искусство гавасан (**gasan**) представляет особую художественную ценность и они интересны своей поэтической тонкостью, изящным импровизационным исполнительским искусством и отточенностью музыкально-поэтических форм.

Перед музыкантами всегда стояла альтернатива: прежде всего, показать духовную связь нынешней культурной жизни с предшествующей. Мастера музыки (**ustad xuniya**) эпохи Сасанидов избирали в основном этико-исторические, календарно-обрядовые, церемониальные темы, подобающие масштабности грандиозных событий (**afrinniwag, afrinsrud, afrinpatwajak**). Жанровое многообразие характерно для музыкальной жизни периода Борбада. Он являлся основоположником монументально-циклических музыкальных произведений, таких как семь королевских цикл (**haft doston-i shohona, si dastan-i shahana**) и тридцать мелодий (**si avahangi Xosravain, si gahan niwag**), являвшихся образцом высоко-профессионального творчества, созданных в пределах определенных музыкально-поэтических канонов, выработанных не только в соответствии с древними традициями своего родины (Марви джанон-**Marvi janan**), стилистыми особенностями исполнительского искусства, (манеры пения-**dranje nitan**,

**carpevacih drayishn, dranjenishan burzvangiha**) но и во взаимовлиянии с другими культурами. Исторические идеи «тематизма» в музыкально-поэтических произведениях, украшавших жанровое многообразие для сасанидских царей и слушателей имело особое значение. Музыканты-поэты (**xuniyakaran, gawasan**) стремились к отражению великого прошлого своих предков, имперского и созидаательно-творческого духа своей эпохи.

В музыкально-исполнительской культуре эпохи Борбада суруд (srud), транак (trana, tranak), патвожа (patwoja) стали важнейшим музыкальным жанром. Велико было значение церемониально-циклических песен, мелодий и центральная магистраль к профессиональной вокально-инструментальной музыке эпохи Борбада шла через музыкально-поэтические жанры, формы и крупные циклические формы «Хусраваин», «Каркуки», «Урамани», «Лоскави» и т.д. Истоки этих жанров как вокального искусства исходят от «Яшты» и «Ясны». В развитии этих жанров и форм участвовали естественно и гавасаны (gawasan ustad, xuniyakaran-I hiraifai).

В истории художественной культуры (музыкальной жизни) эпохи Сасанидов можно найти другие интересные факты, свидетельствующие о многообразии жанров, стилей и манер в исполнительском искусстве данного времени. Правители имели навыки в области поэзии и музыки (Бахром Гур, Хосров Парвиз и др.), в исполнительской культуре они позволяли себе во время придворных мероприятий исправлять, дополнять исполнительскую технику музыкантов (яркий пример этому – диалог Хосрова Каватана (Xusrav Kawatan) и его пажа (Rizak), где приводятся разнообразные вокально-исполнительские стили, манеры; (**karpevacih, burzvonciha, avahang, drayishan, dranjitan, drushfaciha, drenjenitan**), инструментальные стили; (**changsrail, barbutsrail, dambalaksrail, tambursrail, vinsrail, kannarsrail**), музыкально-поэтические жанры, формы; **tranak, cahakamak, srut, patwoja, (gavoja)**, крупные инструментально-вокальные формы (циклические); **Avamturik, Ravashin, (Ravosin), Loskavi, Aramani, Xosravain, Karkuki** и т.д.

Выходцы из Варарудана в лице Борбада внесли огромный вклад в развитие музыкально-поэтического творчества (особен-

но в период правления Хусрава Ануширвана, Хосрова Парвиза). Профессиональная музыкальная культура глубоко вошла в массовый быт и способствовала широкому распространению не только и в империи Сасанидов и за ее пределами.

Гавасаны и хуниакары, наследовав традиции свои предков, не только развивали индивидуально-самобытное и новаторское творчество, оказали заметное влияние на процесс художественно-эстетической мысли.

Искусство гавасанов, расцветшее при парфиянах, и особенно в эпоху Сасанидов достигло наивысшего развития (abadah, balist). Гавасаны выступали на народных и дворцовых праздниках, сборищах, на мубедских обрядах. Искусство гавасан было связано преимущественно с городской средой, истоки их творчество являлись городское (sharih xuniya), народное (awomturikan), музыкальное творчество и оно по-своему эмоционально открыто и ораторски (gaviauinakih) и аффектировано (sitowashi srayishan). Гавасаны сами создали мелодии (xvadvivagan) и стихи (xvadsaxun) по характеру развернутые темы.

Параллелизм не только прослеживался в музыкально-исполнительском, но и других видах художественной культуры эпохи Сасанидов. Но если сравнить с другими видами искусства, то роль музыки и музыкантов была более благоприятной в обществе. Искусство gavasan, **xuniyakaran** высоко оценивалось, поэтому именно в период Сасанидов формировались музыкально-поэтические жанры, такие как «**Srud, chakoma, tranak**, крупные циклические формы, как «**Srot-i Xosravanik (Xosravain)** и т.д. Известно, что в этих жанрах и формах в основном отражены социально-культурная и бытовая жизнь, исторические события, придворные церемонии (праздники, развлечения), т.е. в музыкально-поэтических жанрах более всего отражены ежедневные события. Героико-исторические, обрядово-церемониальные тематики музыкально-поэтических форм привлекало внимание правителей - Сасанидов (и последующих веков), отдававшие предпочтение тем темам, которые служили упрочению империи, историко-поэтической, идейно-патриотической основы государства.

Профессиональные хуниакары, гавасаны (**huniyakaran-i ustad, vuzurg, gavasan-i srutsrai, ramishgaron ustad**) стремились

в процессе подготовки и создания творческо-исполнительской программы (во главе хварамбашом-**xvarambash**) отражать и выражать дух эпохи, намерения царей. В диалоге Хосрова Каватана и его пажа речь идет о высоком месте музыкантов и творцов (**huniyakaran-i raviyan-i vuzurg**) в обществе, их искусство считается основой укрепления и упрочения империи и поэтому сасанидские правители создали необходимые условия для музыкантов. Согласно диалогу Хосрова и его пажа музыканты возвеличивают силу, мощь и славу государства (**Xuniyakaran pad tranak ud avahang sitava'sh-i xvash...**) и эти творческие слои общества всегда должны находиться под опекой государства. Музыканты (особенно Борбад) для сасанидских царей (Хосрова Парвиза) означали один из символов могущества империи:

Nawo-i Borbad lahni Nakiso,  
Jabini Zuhraro kardi zaminso.

(Песни Борбада, мелодии Накиса  
Преклоняли лоб Зухры к земле).

Содержание музыкантов при сасанидах, в основном, (профессиональные **huniyakaran-i ustad**) обеспечивало государство. Профессиональные труппы состояли при дворе, которыми руководила глава корпораций (**xvarambash**), а выдающихся музыкантов курировал непосредственно глава государства.

Профессиональные группы (ансамбли) музыкантов формировались именно в эпоху Сасанидов и специализация музыкантов (**xuniyakaran, chomasrayan-i ustad**) производилась по признакам их творчества. В корпорации музыкантов (**xvarambash**) были объединены несколько групп (ансамбли, гавасаны-поэты-исполнители, сказители (**roviyan**), музыканты-песенники (**chomagyan**), сочинители-исполнители (**huniyakaran-i srudrai**), музыканты-инструменталисты (**sazbazan, sazsrαι**), также существовали специальные инструментальные группы (ансамбли: барбатисты-лютнисты-**barbatsra-i**) чангисты-**chang srayan**; танбуристы-**tanbursrai** и т.д. Согласно этой классификации в эти труппы входили деятели зрелищно-сценического искусства (танцоры-**bazigaran**, дайристы-**chambarvacik**, таблисты-

**bumbalaks rayan**, канатаходцы-darbazan, актеры-сказители-raviyan, afsanaks rayan).

Корпорации музыкантов включали исполнителей согласно их мастерству, роли и места в обществе, практической пользы их произведений в укреплении политики государства. В качестве главы музыкантов (**xvarambash**) царь назначал наиболее известных деятелей искусства (ustad **vuzurg, wizidag**). В обязанности хурамбаша (**xvarambash**) входило создание профессиональной творческой программы музыкантов, решение организационно-экономических, бытовых проблем. Кроме того, **хуррамбаш** был посредником между музыкантом и царем, он представлял новых мастеров, которые принимали участие в ансамблях и труппах, были организатором всех зрелищных дворцовых представлений.

В придворной музыкальной академии (**xuniyakaran frahang**), кроме руководителя (**xvarambash**), был секретарь-администратор (**namaknabisht**), который был ответственен за все исполнительско-творческие программы музыкантов, наставником (**handarzed**) с любовью (gramigniha) подготавливавшим необходимые тексты, фиксирующий процесс придворных церемоний, выступление исполнителей, отвечал за профессиональность и содержательность выступления музыкантов, представлял необходимые справки для вознаграждений (**bar**) и т.д. Рамишсаро (**Ramishsra**) представлял собой музыкальный институт при империи, сочетавший в себе многочисленные творческо-исполнительские труппы, именно она являлась профессиональной школой для музыкантов-поэтов (**xuniyakaran-i srudsrai, gavanoan ustad-i wuzurg**-мастеров песенников, виртуозов, гавасанов мастер). При академии искусств (**Ramishsra**) были сосредоточены лучшие инструменталисты, певцы-песенники (**xuniyawih**), создатели крупных монументально-циклических произведений, благодаря их творчеству определялся уровень развития музыкально-исполнительского процесса в разное время в сасанидской империи. Руководителей (**xvarambash**) и секретарей (**namaknabisht**) Академии (**Ramishsrai**) назначал царь особым распоряжением, поэтому они имели особый статус и под их руководством шел весь музыкально-исполнительский (**navags- rayan**), творческий процесс.



Важно, что для профессиональных музыкантов эпохи Сасанидов (**xuniyakaran, gavaasan**) не существовали музыкальных произведений малых и больших форм, их творческо-исполнительскую, высоко-профессиональную способность надо рассматривать по жизненным темам (историко-героической, церемониально-обрядовой), как произведений художественно-эстетического творчества (**srud-i, chokamak-hoi ustodanak**) и это во многом обусловил тесную взаимосвязь исполнительско-творческого искусства с другими видами художественного творчества (особенно поэзией - авестийской литературой).

Большинство профессиональных музыкантов (**xuniyakaran, zandvof, gavaasan**), которые числились при придворной академии искусств (**Romishsaro**), были выходцами из народно-профессионального искусства, различных профессиональных объединений и социальные условия жизни придворных музыкантов при сасанидах было лучше. Творчество и учеба в академии (**Romishsaro**) не изменяли творческую деятельность музыкантов, его исполнительско-творческие манеры, стили и художественно-эстетические принципы канона.

Выдающийся музыкант, менестрель, теоретик Борбад (585-628 гг.) как глава музыкантов (**shoht ramishgaran Borbad-i xuniyagar**), придворный музыкант (при Хосрове Парвизе, 590-629 гг.) пользовался очень высоким авторитетом и об этом пишет Низами Генджави следующее:

Surud-i pahlawi dar nolai chang,  
Fikanda suri otash dar dili cang.  
Talab farmuda kardand Borbadro,  
Waz-u darmon talab kardand xwadro.

(Пехлевийскую песню на чанге  
Заиграв, (он) высек пламя из камня.  
Попросив, пригласили Борбада,  
Чтобы он исполнил их желанья).

Данное положение Борбада обязывало его создать бессмертные произведения. Многие легенды гласят о великом музыканте, основоположнике классической системы профессио-

нальной музыки иранских народов и создателе многочисленных произведений. Борбад обрел легендарную славу не только своим многообразным музыкально-поэтическим произведением, но и множеством своих последователей в последующие периоды истории Ближнего и Среднего Востока. Музыкально-исполнительское творчество Борбада формировалось в конкретной эпохе и в великой империи, в определенной развитой общественной структуре. Покровителем Борбада являлся царь Хосров Парвиз (590-628 гг.), который сосредоточился на развитии художественной культуры и не жалел средств ради возвеличивания империи. Через деятелей культуры, таких фигур как Борбад, Саркаб и других царь стремился показать интеллектуально-творческие силы своего государства. Хосров Парвиз гордился тем, что в империи творят великие творцы как Борбад, Саркаш, Саркаб, Озодвар Чанга и др.

Иранские императоры, обладая сильной военной мощью, всегда стремились через культурный престиж показать ауру династии. Многие сасанидские цари гордились, имея при дворе выдающихся деятелей культуры как Борбад, Саркаш (Саргис), Озодвар, Ромтин и др. Музыкальное искусство стало одним из основных и важнейших путей развития художественно-эстетических воззрений эпохи Сасанидов, мастерство и знание музыкантов (**huniyakaran, gavasan, zandvof, zandsraeyan**) были направлены на глубокое изучение и воплощение великого наследия иранских народов, преемственность ахеменидского наследия, на выбор собственного пути развития художественно-эстетических принципов, жанрового многообразия музыкального творчества, стремление к творческому освоению других культур, отходу от изолированности, шире смотреть и иметь благоприятные контакты с другими народами. Музыкальное искусство в эпоху Сасанидов помогло расширить контакты с другими народами и этот процесс очень активно развивался в эпоху Бахрома Гура, когда, как утверждают письменные источники, с Индии, Китая, Византии приглашались многочисленные музыканты, танцоры, скоморохи и др.

В развитии и многогранности академии искусств (**Ramishsrai**) сасанидские цари вложили большие средства, не

жалели денег на развитие творческих устремлений Хуниакаров, гавасанов (поэтов-музыкантов, исполнителей-творцов **huniyakaran, gavasan, zandvof, zandxvan ramishgaran**). Например, Бахрам Гур и Хосров Парвиз были знатоками музыки, сочиняли стихи, поэтому в источниках красноречиво упоминаются их поэтические и музыкальные способности. Благодаря Хосрова Парвиза на арене музыкально-исполнительской жизни Сасанидов появились такие крупные фигуры, как Борбад, Саркаб, Оздвар, Гесу Навагар (**Gisu Navagar**). Борбад удивительно и многогранно отражал в своих мелодиях и песнях, особенно обрядово-церемониальных, циклических произведениях крупной формы «Срот-и Хосраваник» (**Srot -i Xosrawain**) темы, повествующие о победах, вольную мощь империи, дворцовых церемоний, праздники, исторический вклад иранцев. Музыканты в своих произведениях отражали не только конкретные исторические события эпохи, восхваление патриотических подвигов, но и многообразный музыкально-творческий процесс при Бахроме Гуре, Хосрове Парвизе и других основателях сасанидской империи.

Тематический репертуар музыкальных групп при создании музыкальных произведений, музыканты-сочинители (**huniyakaran-i ustad, zandvafan, gavasan, zranak srayan**) представляли музыкально-поэтические жанры и формы, связанные с повседневными событиями. Огромное количество музыкально-поэтических произведений было создано на патриотические, историко-героические и обрядово-церемониальные темы (коронации царей, праздники, дворцовая жизнь) и одной из важных целей музыкантов (**huniyakaran-i tranaksrai**) было представление мощи и богатства сасанидской империи. Царю-слушателю музыканты показывали роскошные дворцовые церемониалы, исторические события, которые отмечались при дворе. Поскольку положение музыкантов было привилегированное (особенно **Борбада-shohi ramishgaran**), они выполняли не только роль исполнителя, но также обязанности создателя текста (поэта), одновременно являясь поэтами-музыкантами. Профессиональная классификация музыкантов формировалась в эпоху Сасанидов и эта традиция продолжалась в последующие века. Музыканты, входящие в Рамишсаро (**Ramishsara**) при Бахроме Гуре, Хосро-

ве Парвизе, были ответственны за общее состояние не только придворных, но и инфраструктуры музыкальной жизни всего империи. По утверждению письменных источников, положение главы музыкантов (*xwarambsh*) было так высоко (*bar*), что без его ведома ни один коллектив не имел право выступить перед обществом, так как социальному и политическому полномочию музыканта (***huniyakaran***) придавалось особое значение.

Руководитель академии искусств (***Ramishrai***), владея большим уважением подчиненных и имея высокое профессиональное значение, изучал и был в курсе новшеств музыкальной жизни империи и даже за ее пределами. Эта классификация сделана не случайно. Музыкально-эстетические воззрения Сасанидов брали свои профессиональные истоки от Ахеменидов. Исполнительско-творческая культура Сасанидов развивалась в едином в музыкально-поэтическом и художественно-эстетическом ключе в II-VI-начала VII вв.

Придворные музыканты (***huniyakaran, zandvafan***) не только создавали произведения, которые воспевали династию, повышали эстетизацию музыкально-творческой жизни эпохи, но и являлись носителями лучших исполнительско-творческих традиций прошлого (*pehinagan xuniya*), применяя их в музыкально-исполнительской деятельности своего периода. Музыканты входили в состав государственной свиты и эта традиция широко применялась в эпоху Бахрома Гура и Хосрова Парвиза. Борбад как царь, глава музыкантов империи (***shohi ramishgaran, ustad-i ustadan vuzurg xuniyakar hem***) был собеседником и компаньоном дворцовой элиты. Он мог всегда создавать несколько песен и мелодий, чтобы радовать своим мастерством царя и других государственных лиц. Он представлял новые произведения во всех дворцовых церемониалах и тут же слушатели высказывали свое восхищение и давали эстетическую оценку исполнительского мастерства и значимости его музыки, о чем Амир Хусрав подтверждает следующими строками:

Ba nugi zahma marworid mesuft,  
Ki Shodurwoni marworid mesuft.  
Nawo chun gufta shud naw naw,  
Zi rohi Xusrawoni ishgi Xusraw.

(Он украсил кончик медиатора жемчужиной,  
Чтобы исполнить Шодурвон марварид.  
Так он исполнил мелодию, и снова  
Поведал в «Хосравани» о любви Хосрова ).

Музыкальные группы при дворе являлись важным творческим центром, где они расширяли свое мастерство, получали соответствующие творческо-исполнительские навыки. Именно при сасанидах была создана систематизация и классификация музыкантов (**guruhband-ii xuniyakaran**) по тематике и для роста их мастерства выделялись большие средства из казны государства. При Бахроме Гуре (430-438 гг.) и других сасанидских царях функционировали также иные музыкально-зрелищные группы и ансамбли, обслуживающие широкие круги общества (**Raviyan, maibazan, zandvafan, xvashgavan, darbazan, paikuban, sitavashan**). Высокопрофессиональные музыканты во главе Борбада (**xuniyakaran-i ustad, vuzurg**) не только украшали придворную жизнь, способствуя развитию культуры эпохи Сасанидов, но и выступали как носители широких, транскультуративных достижений. Благодаря их творческим изысканиям во главе Борбада была создана профессиональная классическая система (система «**Srot-i Xosravoin**-цикл «Хусравани») и она становилась манифестацией культурной политики Хосрова Парвиза (590-628 гг.) и об этом музыкальном шедевре Борбада слагались легенды, теоретики музыки последующих веков в свои трудах обстоятельно говорили о художественно-эстетической значимости его в истории музыкальной культуры народов Ближнего и Среднего Востока.

Музыкальное искусство оказало огромное влияние на централизацию, творческий импульс культуры, художественно-эстетические воззрения эпохи Сасанидов.

При ахеменидах и сасанидах двор, придворные культурные учреждения являлись наиболее важными культурными центрами, а Академия искусств (**Ramishsra-i xuniyakaran**) оставалась музыкальным центром развития профессионального музыкально-исполнительского творчества. Поэтому развитие многих придворных музыкально-творческих групп (**Ramishsra-i**) зависе-

ло от главы государства и порой это становится главным рычагом развития культуры. Придворные музыкальные группы являлись важным музыкально-творческим и профессионально-исполнительским центром. Контроль за ходом творчества исполнительской работы глава государства осуществляла через руководителей художественных групп (**xvarambash, huniyakih ustad**), и придворное музыкальное творчество было во взаимосвязи с абсолютной государственной властью народного музыкального творчества, которая определяла городское, профессиональное и придворное музыкальное творчество и именно она была в основном выразителем и исполнителем профессиональных принципов музыкального искусства.

Академия искусств (корпорация музыкантов-**Ramishsra**), придворные коллективы имели целью защиты не только творческо-исполнительских интересов, но и отстаивание проблем, связанные с развитием профессиональной деятельности.

Профессиональные корпорации музыкантов (специализированные) формировались именно в эпоху Сасанидов, в период арабского завоевания, и они почти не существовали до прихода аббасидов (750-945 гг.). В IX-X вв. Саманиды заново создали специализированные корпорации музыкантов, которые возглавил Абдулаббос Бахтиёр (870-920гг.).

Придворные музыкальные коллективы - носители лучших традиций народно-профессионального музыкального творчества являлись наиболее богатыми по многообразию тематики, жанров, форм и стилевым особенностям. Профессиональные музыканты (**huniyakaran-i ustad, zandvafan**) выступали как инициаторы новых исполнительско-творческих стилей, направлений, идей, жанров и форм. Искусство потвожа имело состязательный дух (**badahaksrayishanih**) и ответ (**patvojasra-I**), значительно влиял на многообразие музыкально-поэтического творчества (соревнование между Борбадом и его исполнительско-творческий стилем и формой).

Необходимо отметить, что и в области придворной народно- профессиональной музыки(**xuniyakarani hiraifai**) имело место воздействие искусства гавасанов (**gawasan**), причем уже в самый начальный период формирования объединения академия искус-

ств (**ramishsaro**). Об этом свидетельствуют историко-литературные источники.

Как мы уже отмечали выше, искусство хуниакаров и гавасанов приходит к своему расцвету в V-VI-началу VII вв. Очевидно, при этом немалую роль сыграли сасанидские цари, отразившиеся на дальнейшем развитии профессионального музыкально-исполнительского искусства хуниакаров.

### Литература:

**Абдулло Ориёнур.** Борбади ромишгар. - Душанбе, 1989.

**Абегян М.** История древнеармянской литературы. - Ереван, 1975.

**Агаджанов С. Г.** Очерки истории огузов и туркмен. Средней Азии IX-XII вв.- Ашхабад, 1969.

**Азизов И.** К истокам музыкально-инструментальной вехи Борбада // Борбад, эпоха и традиции культуры. - Душанбе, 1989.

**Аверинцев С.С.** Поэтика ранневизантийской литературы. - Москва, 1977.

**Авесто,** гузориш ва пажухиши Чалили Дустхох. - Душанбе, 2001.

**Акимушкин О. Ф., Иванов А. А.** Персидская миниатюры XIV-XVI вв. – Москва, 1968. **Al-Kindi.** Muallifot al-Kindi al-musiqi. - Bagdad, 1964. Ai-Johiz. Kitab at-taj. – Beirut.

**Andarz-i Xosraw Qobadan.** - Tehron, 1329.

**Asatir-i Iron.** - Tehron, 1964.

**Al-Isfahani.** Kitab-al-agani. -Misr, 1905.

**Aziz Sha'bani.** Shinosoi-i musiqi-i Iron. - Shiroz, 1354.

**Ali Somi.** Tamadduni Sosoni. - Tehron, 1342.

**Амир Хусрав.** Осори мунтахаб. - Душанбе, 1971.

**Асафьев Б.** Музыкальная форма как процесс. - Ленинград, 1971.

**Barcashly M.** Musiqi-dar dawre-i Sosoni. - Tehron, 1929.

**Баргольд В.** К истории Мерва. /Сочинения. - Москва, 1966, м. IV.

**Bassor T.** Dastgohho wa ohanghoi musiqi. - Tehron, 1346.

- Бахтин М.** Вопросы литературы и эстетики. - Москва, 1975.
- Бахтин М.** Эстетика словесного творчества. - Москва, 1979.
- Беляев В.** Музыкальные инструменты Узбекистана. - Москва, 1933.
- Беляев В.** Очерки по истории музыки народов СССР. - Москва, 1963.
- Бентович И.** Музыкальные инструменты древнего Согда // Краткие сообщения института археологии АН СССР. - Москва, 1976.
- Бертельс Е.** Избранные труды. История персидско-таджикской литературы. - Москва, 1960.
- Бертельс Е.** Литература на персидском языке в Средней Азии // Советское востоковедение, Т. V. - Москва-Ленинград, 1948.
- Брагинский И.** Из истории персидско-таджикской литературы. - Москва, 1972.
- Векслер С.** Очерки истории узбекской музыкальной культуры. - Ташкент, 1965.
- Виноградов В.** Классические традиции иранской музыки. - Москва, 1982.
- Вызго Т.** Музыкальные инструменты Средней Азии. - Москва, 1980.
- Вызго Т.** Судьба Афрасиабской лютни. - Советская музыка. - Москва, 1968.
- Wright O.** The modal system of Arab and Persian Music. - Oxford University Press, 1978.
- Гафурбеков Т.** Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. - Ташкент, 1984.
- Гошовский В.** У истоков музыки славян. - Москва, 1971.
- Грубер Р.** История музыкальной культуры. - Москва-Ленинград, 1941.
- Джумаев А.** Художественные традиции Борбада в средневековом музыкальном искусстве Мавераннахра и Хорасана // Борбад, эпоха и традиции культуры. - Душанбе, 1989.
- Додхудоева Л.** Поэмы Низами в средневековой миниатюрной живописи. - Москва, 1985.



**Додхудоева Л.** Образ Борбада в миниатюрной живописи Ближнего Среднего Востока // Борбад, эпоха и традиции культуры. - Душанбе, 1989.

**Додхудоева Л.** Лидерство в культуре: Центральная Азия в древности и средневековье. - Душанбе, 2003.

**Дьяконов М., Сорокин С.** Хотанские древности. - Ленинград, 1960.

**Дьяконов М.** Очерки истории древнего Ирана. - Москва, 1961.

**Dinshoh-i Ironi.** Axloq-i Iron-i boston. - Tehron, 1344.

**Закс К.** Музыкальная культура Египета // Музыкальная культура древнего мира. - Ленинград, 1937.

**Закс В.** Музыкальная культура Вавилона и Ассирии // Музыкальная культура древнего мира. - Ленинград, 1937.

**Закс К.** Музыкально-теоретический воззрения и инструменты древних греков.

**Зись А.** Эстетика: Идеология и методология. - Москва, 1984.

**Еолян И.** Очерки арабской музыки. - Москва, 1974.

**Ette H.** Ta'rix-i adabiyoti fors. - Tehron, 1334.

**Ibn Abu Usaibiya.** Uyin-al-anba... - Al-Qohira, 1962.

**Ibn al-Asir.** Al-kamal-fi-t-ta'rix. - Beirut, 1965.

**Ibn Zeila,** Kitab-al-kafi-al-musiqi, Qohira, 1964.

**Ibn Kuteiba ad-Dinawari.** Ash-shi'r wa ash-sh'uaara. - Beirut, 1964.

**Ibn Nadim.** Al-fehrist. - Tehron, 1343.

**Ibn Sina.** Jawame'al-musiqi. - Qohira, 1956.

**Ironi wa anironi.** - Tehron, 1384.

**История эстетической мысли.** - Москва, 1985.

**Кароматов Ф.** Узбекская инструментальная музыка: наследие. - Ташкент, 1972.

**Касимов К.** Очерки из истории музыкальной культуры Азербайджана XII вв. // Искусство Азербайджана. - Баку, 1949.

**Каталог коллекции музыкальных инструментов народов Центральной Азии А.Ф.Эйхгорна.** - СПб, 1885.

**Колесников А.** Иран в начале VII века // Палестинский сборник. - Ленинград, 1970.

**Книга деяний Ардашира сына Папака.** - Москва, 1987.

- Конрад Н.** Запад и Восток. - Москва, 1966.
- Christensen A.** Iron dar Zamon-i Sosoniyon - Tehron, 1337.
- Christensen A.** Musiqi dar tamadduni Sosoni (Tamadduni Sosoni/ - Tehron, 337.
- Christensen A.** Orientals music cultur/ - Kopenhagen, 1910.
- Choliqi R.** Sargozashti musiqi-i Iron. -Tehron,1337.
- Chorazmi Abu Abdullah.** Mafatih al-ulum. -Leiden, 1968.
- Лосев А.** Проблема символа и реалистическое искусство. - Москва, 1976.
- Луконин В.** Культура сасанидского Ирана. - Москва, 1969.
- Массон М., Пугаченкова Г.** Парфянские ритоны Нисы. - М., 1956.
- Muhammad ali Imam Shushtari.** Iron gahworei donish wa honar. - Tehron, 1346.
- Mahmud Gardizi.** Zein al-axbar. - Tehron, 1342.
- Мешкерис В.** Коропшастика Согда. - Душанбе, 1989.
- Miros-i Iron.** - Tehron, 1337.
- Мирзоев А.** Рудаки. Жизнь и творчество. - Москва, 1968.
- Музыкальные инструменты Китая.** - Москва, 1958.
- Музыкальная культура древнего мира.** - Ленинград,1937.
- Музыкальная культура народов: традиции и современность.** - Москва, 1973.
- Музыкальная эстетика стран Востока.** - Москва, 1967.
- Мусульманкулов Р.** Образ Борбад в таджикско-персидской классической поэзии // Борбад, Эпохи и традиции культуры. - Душанбе, 1989.
- Muntaxab-i Qobusnoma,** Tehron, 1324.
- Hasan Pirniyo.** Iron-i bastan. - Tehron, 1333.
- Hubshmann H.** Persische srudien. - Strassburg, 1895.
- Hidayat Rizaqulichan.** Farhangi anjomanara-i Nasiri.
- Юлдошев А.** Борбад в арабоязычных источниках. Биографический аспект // Борбад, эпоха и традиции культуры. - Душанбе, 1989.
- Muhammad Nishopuri.** Risole-i musiqi (dastxat).
- Muhammad al-Istazri,** Kitab al-masalic-al-mamalik. - Leiden, 1967.

**Назаров А.** «Книга песен» ал-Исфахани в аспекте межрегиональных музыкально-транскulturативных процессов. - Канд. дисс. - Ташкент, 1984.

**Негматов Н., Мальцев Ю.** Борбад основоположник персидско-таджикской музыкальной культуры // Борбад, эпоха и традиции культуры. - Душанбе, 1989.

**Негмати А.** Праздник науруз в эпоху Борбада // Борбад, эпоха и традиции культуры. - Душанбе, 1989.

**Nizami.** *Xosrow wa Shirin.* - Tehron, 1343.

**Пигулевская Н.** Византия и Иран на рубеже VI-и VII вв. - Москва- Ленинград, 1946.

**Петухов М.** Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории. - СПб, 18

Попов И. Армянская музыка (историч. очерк). - СПб. 1910.

**Рипка Ян.** История персидской и таджикской литературы. - Москва, 1972.

**Ribera J.** *Music in Ancient Arabia and Spain.* - London, 1927.

**Royanet J.** *La musique Arabe.* - Alqiers, 1905.

**Саккети Л.** История музыки. - СПб, 1902.

**Salwador-Daniel.** *La musique Arabe.* - Alqiers, 1979.

**Saalabi Abu Mansur.** *Tuhfat al-wuzaro,* Bagdad, 1977.

**Saalabi Abu Mansur.** *Gurur al-axbar...*, Tehron, 1342.

**Safwat D.** *Ustodon-i musiqi-i Iron...*, Tehron, 1350.

**Safo Z.** *Ta'rix-i adabiyoti Iron,* Tehron, 1338.

**Тагмизян Н.** Роль Анании Широкаци в развитии музыкально-акустической теории на Востоке // Музыка народов Азии и Африки. - Москва, 1980.

**Тагмизян Н.К.** Григор Гырзик и армяно-византийские музыкальные связи // ВЕУ. - 1968. - № 3.

**Тагмизян Н.К.** Музыкальная культура Армении V-VIII вв. - Фвтрореф. дисс. - Л. 1961.

**Тагмизян Н.** Теория музыка в древней Армении, Ереван, 1977.

**Тагмизян Н.** Об армяно-персидско-таджикских музыкальных взаимосвязях в древности // Борбад, эпоха и традиции культуры. - Душанбе 1989.

**Успенский В., Беляев.** Туркменская музыка. - Ашхабад, 1979.

**Farabi Abu Nasr**, Kitab-al-musiqi al-kabir. - Qohira, 1956.

**Farmer H.** A history of Arabian music. - London, 1970.

**Farmer H.** Islam. Musicgeachichte in Bildern. - Leipzig, 1968.

**Farmer H.** An Outline History of music an musical theory. - London-New-York, 1939.

**Фрай Р.** Наследие Ирана. - Москва, 1972.

**Шарипов А.** Идейная борьба эпохи Борбада // Борбад, эпоха и традиции культуры. - Душанбе, 1989.

**Шахназарова Н.** Музыка Востока и музыка Запада..., Москва, 1983.

**Шидфар Б.** Образная система арабской классической литературы в средние века (VI-XII вв.). - Москва, 1978.

**Хакимов Н.** Таджикская музыкальная культура (древняя и средневековая). – Худжанд, 2003.

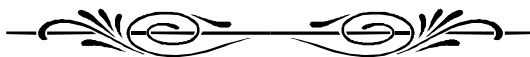
**Хазраткулов М.** Интеллектуальные традиции эпохи Борбада // Борбад, эпоха и традиции культуры. - Душанбе, 1989.

**Хасанова З.** Абдулькасим Фирдоуси о Борбаде // Борбад, эпоха и традиции культуры. - Душанбе, 1998.

**Hasan Pirniyo.** Iron-i bastan. - Tehron, 1333.

**Hubshmann H.** Persische srudien. - Strassburg, 1895.

**Hidayat Rizaqulichan.** Farhangi anjomanara-i Nasiri.



## ГЛАВА ВТОРАЯ

### **БОРБАД И ЕГО МЕСТО В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ VI-VII вв.**

Исследователи музыкальной культуры иранских народов (таджиков) и народов Ближнего и Среднего Востока не раз обращались к свидетельствам существования целой плеяды музыкантов-певцов (*xuniyakaran*, инструменталистов (**sazwazikan**) в качестве привилегированной касты с высоким статусом в эпоху раннего средневековья.

Музыкально-поэтическое наследие таджиков нашло свое неповторимое отражение в неповторимом искусстве гениального поэта-мелода, несравненного певца и инструменталиста, а также теоретика и эстета Борбада Марвази (585-628гг.), обобщившего достижения музыкальной практики народов, живших в пределах мощного сасанидского государства и открывшего новые перспективы развития искусства эпохи арабского халифата.

Сасанидские цари и вельможи больше интересовали не подвиги отдельных людей, а мощь империи, царской власти, военные победы конкретных царей над внешними врагами, особенно тех, кто являлся их предками. Подвиги сасанидов были запечатлены в «Карнамак-и Артахшир Папакан», «Таджнамак», «Аиннамак» и т.д., хрониках, созданных в III-VII вв. Историко-литературных произведений имело особое значение в эпоху сасанидов и они созданы по распоряжению сасанидских царей.

Если попытаться провести параллели между историко-литературными произведениями в период правления Ардашира Бабакана и Хосрова Парвиза, то ясно видно, что в начале издания историко-литературной традиции начинается со сбора и издания «Авеста». При Шапура I началось создание Гундишапурской академии и завершается период правления Хосрова Парвиза (590-628 гг.), нарастает интерес к хроникам, паднамакам, музыкально-поэтическим жанрам и формам и достигает небывалого развития. В Мерве, Ктесифоне формируется особая профессиональная музыкально-творческая традиция. В музыкально-исполнительской

традиции преобладают монументально-циклические жанры, формы отражения реальных событий и подвигов царей. Богатой мервской традиции трудно было соперничать особенно с профессиональной музыкально-исполнительской школой Ктесифона.

Следует отметить, что в эпоху Сасанидов оформился свой профессиональный стиль и направление, особенное свое отношение к музыкально-поэтической культуре VI-VII вв. Мерва, одном из историко-культурных центров, где зародилась классическая таджикско-персидская музыкальная система. Об этом факте наложил свой неизгладимый отпечаток на всю таджикско-персидскую письменную культуру о периоде форсирования и расцвета классической системы Борбада «Хусраваин». Известный мервский ученый Маликушшуаро Бахор в своей работе «Сабкшиноси» наряду с другими вопросами поэзии и ее взаимосвязи с музыкой останавливается на процессе зарождения системы «Хусраваин» Борбада, как первый профессиональный музыкально-поэтический цикл. Об этом свидетельствуют многочисленные источники на таджикско-персидском и арабском языке (Табари, Наршахи, Балазури, Ибн Хурдадбех, Шамс Кайс Рази, Абумансур ас-Саалиби, Мухаммад Авфи, Насириддин Туси и др.). Зарождение многих музыкально-поэтических жанров и форм связано с мервской творческо-исполнительской школой. Представитель мервской школы - Борбад при дворе Хосрова Парвиза (590-628 гг.) смог по-своему создать профессиональные музыкально-поэтические произведения и интерпретировать высоразвитый музыкально-исполнительский стиль Варарудана.

Известно время правления Хосрова Парвиза - это период подъема и расцвета культурных взаимоотношений Сасанидов. Борбад в Ктесифоне возвеличил сасанидского царя Хосрова Парвиза как царь-царей и это нашло отражение в его монументальном цикле «Хусраваин». Динамизм сплетающихся в историко-героические темы «Хусраваин» Борбада по своему характеру масштабны и их музыкально-поэтическая оригинальность многих музыкально-образных деталей, художественно-эстетическое богатство сходятся с исполнительскими традициями Варарудана (Мерва, Бухара, Самарканда), что помогал Борбаду непосредственно и точно передать накал происходящего события

«Хусраваина» Хосрову Парвизу и его приближенным. В общий музыкально-поэтический ритм (по выражению Саъалаби, Фирдоуси, Низами, Амир Хусроу и др.) вовлечены все элементы музыкально-поэтической композиции. Влияние музыкальной традиции вараруданской музыкально-творческой традиции на цикла Борбада претворено на высоком уровне. Надо отметить, что и различные исторические атрибуты Ктесифона как столицы империи, во многом влияли на цикл Борбада («Хусраваин»).

Наиболее распространенными профессиональными крупными музыкально-поэтическими формами и жанрами теории музыки и поэзии считают «Хусраваин», «Каркуки», «Мазандарани», «Гурдани», «Арамани» и малыми «суруд», «чома» (чакома), «патважа», «гаважа», «зандвафан» и т.д.

Музыкально-исполнительский гений Борбада раскрылся сильнее всего в классической системы «Хусраваин», 30-ти мелодиях, 360-ти песнях, созданных им в оригинальных обрядово-церемониальных музыкально-поэтических произведениях – «транак», «трана», «патвожа», «сруд», «чикамак», «чома», «гавожа». Эта подлинные музыкально-поэтические шедевры включались менестрелем, музыкантом. В них Борбад прославлял империю Сасанидов (Хосров Парвиз), победу, блеск двора сасанидских царей, истину, доброту, бессмертное творение иранских народов. Именно в них воспета с особым мастерством достижения эпохи Сасанидов. Кроме того, мы излагаем значение цикла Борбада («Хусраваин») не по жанрам, а по масштабности ее тематики и развития профессиональной музыкально-поэтической системы периода раннего средневековья.

Славу не только мастера, певца, но и теоретика принесли Борбаду его классическая система - семь королевский лад - «хафт дастони Хусравони», была создана по заказу царя (shahi shahan)Хосров Парвиза, желавшего сделать достоянием победу над врагами.

Большой интерес для историков, литераторов (Фирдоуси, Саалаби, Низами, Амир Хосров и др.) представляет личность и творчество Борбада, по существу, это – эпико-историческая, хвалебная музыкально-поэтическая поэма об Хосрове Парвизе, его административно-культурных реформах. Борбад прославляет

Хосрова Парвиза (царь-царей) и музыкант-поэт изображает как его благодеяние для народа и всей сасанидской империи. Наряду с этим, рассматривая музыкально-творческое творчество Борбада как наиболее раннего представителя таджикско-персидской классической музыки и поэзии, в его творчестве можно заметить как трудно было соперничать с самого начала проявления двух истоков: народного и придворного.

Борбад – выходец из народной среды, уроженец крупного культурного центра Ниса (Нусай) - Мерв и здесь прошло его детство и юность, здесь черпал он свое вдохновение, участь у профессиональных музыкантов и певцов «марвисраи, хуниакаран- marwisrayan-i xwashniwagan,xuniyakaran-i frazanag», впитывая в себя многообразие родной культуры. Борбад в Мерве сложился в музыканта-песнетворца и, прежде чем засиять при дворе сасанидской империи, получил призвание у себя в родном Мерве. Борбад был уже «shoh-i ramishgaron»- царем музыкантов, имя которого гремело не только в великой империи, но и за ее пределами.

В музыкально-поэтических произведениях Борбада нашло отражение многие эпико-героические мотивы, авестийские художественно-эстетические темы. Авестийско-зороастрийская художественно-эстетическая дидактика приобретает определенный социальный колорит не только в музыкально-исполнительской деятельности Борбада, но в целом музыкальной культуре эпохи Сасанидов. Борбад свои поэтические произведения создал на языке пехлеви (pahlawik, pahlawani). Оно было доступным сасанидскому обществу. Пехлевийский язык гармонично вплетается в ткань музыкально-поэтических произведения великого менестреля. Кроме того, ему принадлежит формирование профессиональных музыкально-поэтических жанров и форм «тарона», «суруд», «чакома», «патвожа», «гавожа » и монументальные циклы «Хусраваин», «Каркуки», «Лоскави» и «Уромани». Борбад верит в то, что долг музыканта- певца - воспевать мощь империи Сасанидов. Борбад был полон любви и сочувствия к Хосрова Парвиза (590-628 гг.).

Историко-литературные, музыкальные источники дают достаточные сведения для установления конкретного вклада Борба-



да Марвази в канонизации профессиональной музыки иранских и народов Ближнего и Среднего Востока. Осуществляющаяся по его инициативе канонизация, прямо коснулась и музыки других народов, притом как светской, так и духовной музыки.

Существует армянский материал по Борбаду и упоминающаяся канонизация музыки, национальные предания, данные средневековой армянской историографии и музыкальных рукописей, а также филологии и музыкознания нового времени. Осмысление этого материала, неучтенного в современном музыкознании, призвано внести некоторый вклад в изучение многогранной деятельности Борбада Марвази.

Творения Борбада, особенно монументально-циклические произведения «Хусраваин» (*Xusravain woch*) - послужили исходной эстетической, художественной базой для последующей музыкально-теоретической мысли. Однако историко-музыкальная значимость наследия Борбада Марвази выражается не только в перспективном создании хронологии развития художественно-эстетической культуры иранского (таджикского) общества, народов Ближнего и Среднего Востока, но и равной степени в синхронизации, масштабности и динамике его распространения, в доминирующем влиянии его на культуру иноиранских народов, особенно в период арабского Халифата.

Борбад сумел в своих музыкально-поэтических произведениях донести до среды сасанидской империи и последующих веков многое из того, что было в культуре народов Варарудана, Хорасана и Ирана, и получил всеимперское признание. Борбаду приписывают в источниках многочисленные музыкально-поэтические произведения. Достаточно вспомнить знаменитый «королевско-импровизационный» классический цикл в «Хусраваин», в котором с таким впечатляющим героико-патриотическим духе передана сила и мощь империи Сасанидов, в особенности царя Хосрова Парвиз (590-628 гг.).

Совершенно очевидно, что Борбад, придя ко двору сасанидских царей вполне зрелым музыкантом, принес с собой свой сформировавшийся репертуар и свою исполнительскую традицию, разработанную в тех культурных центрах, откуда он приехал. Поэтому можно думать, что созданная его система мелодических попевок

синтезировала в себе и то, что существовало в столице, и те художественные традиции, которые Борбад принес собой.

Борбад поражал современников, сасанидских царей своим профессиональным и эмоциональным исполнительским стилем, пением и игрой на барбате. Об этом в последующих веках красноречиво воспевают историки и литераторы, теоретики музыки (Мухаммад Нишапури и др.).

Масштаб музыкально-поэтического творчества Борбада расширился при активном использовании авестийско-парфянской литературы. В эпико-героических произведениях Борбада подчеркивались высоко-выразительные, подчас героико-патриотические тематики, получившие название «Срот-и Хусравник» (Хusravain voh). Музыкально-поэтические мотивы «Хусраваин» отражены в образах царя, богатырей, народных и придворных праздниках, где они глубоко и мастерски отражены в королевской системе Борбада. У Борбада мы находим мастерски выраженное противоборство сасанидских царей с внешними врагами.

Исторической заслугой Борбада явилось не только классическая система профессиональной музыки («Хусравани»), но, более всего, он впервые в истории народов Востока создал «музыкальный календарь» на примере 360 песен и мелодий (se sadu shast dastoni musigi) . Оценивая музыкально-поэтическое творчество Борбада, следует отметить, что в нем мастерски отражены следующие идеологические черты: восхваление всей империи (Сасанидов), власть царей, идея борьбе света и тьмы, добра и зла, торжества победы царя (Хосрова Парвиза), торжество социальной справедливости на земле, справедливого царя, культ благого дела, благого слова и благого намерения. По историко-художественному богатству и глубине музыкально-поэтической значимости «Хусраваин» Борбада в истории музыкальной культуры не имеет себе равных, он является громной музыкально-поэтической эпопеей, в которой с огромным художественно-эстетическим мастерством обработаны исторические сюжеты, героические представления Сасанидов.

Говоря об литературно-музыкальной образной системе «Хусраваина» Борбада, следует учесть, что его музыкально-поэтическое содержание, отражающее исторические сюжеты,

развертывались на музыкально-поэтическом наследии культурных центров Варарудана, Хорасана и Ирана, когда происходила кантаминация музыкально-поэтических образов.

Эпоха Сасанидов (222-24-651 гг.) в лице Борбада получила наиболее законченную классическую музыкальную систему на примере «Хусраваин» ( Xusravain ) и музыкально-поэтических циклов «Каркуки» (Karkuki), «Лоскави» (Laskawi), «Уромани» (Aramani ) и «Авомтуруик» ( Awamturikanih ).

Музыкально-поэтическое творчество Борбада выходит за пределы сасанидской империи. Вся музыкально-исполнительская деятельность Борбада протекала в Тайсафуне (Ктесифоне) и Мерве. Музыкально-теоретическая школа эпохи Сасанидов по праву считается борбадской. Ее называют борбадским потому, что эту школу создал Борбад, в частности, образцовые высоко-профессиональные вокальные и инструментальные циклы, по стилю, тематике близкие «Хусраваин», циклы обрядово-церемониальные и классические.

История приписывает Борбаду практическое и теоретическое обоснование и создание семи циклических музыкально-поэтических дастанов (haft dastan-i xuniya-i Xosravain), 30-ладов (si niwagan,si dastastan) 360-ти песен и мелодий (dastan,srud ud niwag). Циклическая система, созданная Борбадом, прочно вошла в практическое и теоретическое музыкальное искусство, утвердилась как одна из профессиональных основополагающих музыкальных систем не только иранских, но и народов Ближнего и Среднего Востока. «Её незыблемость и авторитетность не опровергалась по сей день».

Творчество Борбада непосредственно связана с художественным наследием иранских народов (авестийское, историко-дидактическое, героико-эпическое художественное наследие). Имеем основание полагать, что среди обсуждаемых тридцати дочерних систем различались мелодии (si awahang, niwag-i shanshahi). По всем данным, в условиях процветания мелизматического пения (xwashxuniya), когда оно поддерживалось также высоко развитым искусством (xwash honarih) импровизации (**hwanar buzrgwaniha**), сочетание мелодий с альтерированными ладами (**awahang dastanik** ) и названным видом пения

(**drushwachniha, xwashniwag srayishn**) обусловило появление того нового стиля создания (**niwag srayishn**) и исполнения мелодических памятников (**Daruk-I xwarsandih, Zamzam, Bajwachgik**) в светской профессиональной музыке эпохи Борбада, которое привлекло особое внимание великого музыканта и которое наряду с лучшими традициями таджикско–персидского искусства легло в основу определенного «**Xusrawain**» (Хосрова стиля) посредством канонизации восточной музыки.

Музыкально-поэтическое наследие в эпоху Сасанидов нашло свое отражение в творчестве гениального поэта-мелода, несравненного певца (**xuniyakar**), инструменталиста (**sazsrai**), исполнителя (**guvanda, srayishan**), а также теоретика (**suriakih**) и эстета (**zibadan**) Борбада, обобщившего достижения музыкальной практики народов, живших в пределах мощной иранской державы (Сасанидов) и открывшего новые перспективы развития искусства в период ислама (особенно арабского Халифата, Саманидов). Борбад своим благородным обликом, творческим наследием и музыкально-теоретическим вкладом в той или иной мере и форме вот уже около полутора тысячи лет присутствует в художественном сознании многих поколений музыкантов, поэтов, теоретиков музыки и историков Ближнего и Среднего Востока. Подобно Орфею в европейской традиции, образ великого менестреля (**gavasan, guvandeh, srayandeh**), известного в современной науке под обобщенным именем Пахлапат, Фахлбад, Борбад, обрастая мифами и легендами, проходит лейтмотивой через всю средневековую историю и культуру. Источники указывают на главенствующую роль великого Борбада в музыкальной жизни сасанидского государства и за её пределами.

Для Борбада и его круга историко-героических, мифологических образов связаны в целом с классическим наследием иранских народов. Вся творческая деятельность профессиональных музыкантов эпохи Борбада роднят их с искусством эпохи Ахеменидов, Парфян, и взаимосвязаны с общей художественно-эстетической (**xradnamakan, antarnamak**) глубиной и историко-жизненным высоко-идейным содержанием, героико-возвышенным (**karnamak, minuk, datastan, antarnamak**) образом, естественностью и историчностью выражения, человечно-

стью и высокой гуманностью. Разум-бог (ahuramazdo), героика, меценатство царя-царей (shahi shahan) определили историко-рационалистическую основу циклов «Хусраваин», «Каркуки», «Уромани» Борбада и его сподвижников.

Музыкально-поэтическим творчеством Борбада проникнута история, достижения и дух эпохи Сасанидов (Хусрава Ануширвана, Хусрава Парвиза). Музыкально-исполнительское творчество Борбада - это поэтическая и музыкально-творческая антология иранских народов. В нем отражено многообразие жизни эпохи Сасанидов. Борбад почти всю жизнь жил и творил при сасанидских царях, царя-царей (shah-i shahan) Хусрава Парвиза (590-628 гг.). По этому поводу Низами пишет следующее:

Malik chun shud zi nushi sogiyon mast,  
Gami didori Shirinb burdash az dast.  
Talab farmud kardand Borbadro.  
Waz-u darmon talab shud dardi xwadro.

Когда новая песня подействовала на Хосрова,  
Им овладело желание увидеться с возлюбленной.  
Душу его (Хосрава) так порадовал Борбад,  
Что разом захотел подарить ему весь мир.

Особое место в музыкально-поэтическом творчестве Борбада занимает авестийско-арийские мотивы, особенно парфяно-согдийские и сасанидские. Они служат главными темами циклической системы «Хусраваин» (Xusravain), церемониально-обрядовых, календарных песен и мелодий Борбада.

Классическая система Борбада (Хусраваин) формировалась на протяжении всего его творчества в неустанном поиске. Не случайно наиболее его циклические произведения как «Хусраваин» певец-поэт, великий импровизатор вырвался из Нусая-Мерва и добрался до двора царя-царей (shah-i shahan) Хосрова Парвиза (его столица Тайсафун-Ктесифон). Столичная музыкально-поэтическая деятельность Борбада, которая стимулировалась сасанидскими царями, было самым богатым жизненным содержанием.

В придворной корпорации музыкантов (Ramishsara) работал Саркаш - один из крупных царских музыкантов империи. Современники подчеркивали высокую исполнительскую культуру Саркаша (его называли **ustad xuniya**), что объясняет его высокое место в придворной круге. Фирдоуси мастерски и поэтично подтверждает о неловком положении молодого одаренного музыканта из Мерва:

Hame har zamon shoh bartar guzasht,  
Chu shud soli shohish bar bistu hasht.  
Kasero nabud bar darash kor bad,  
Zi dargohash ogah shud Borbad.  
Bad-u guft har kase ki shohi jahon,  
Guzidast romishgaron az mehamon.  
Zi Sarkash chu bishnid darboni shoh,  
Zi romishgaroni sodda barbast roh.  
Chu rafti ba nazdiki u Borbad,  
Hamash kor bad buwad hamash bor bad.

(От Саркаша, как услышал страх шаха,  
Он одухотворенному музыканту преградил дорогу.  
Как подошел к нему Борбад,  
И дела его были плохи, и прием плох.

Глава придворных музыкантов Саркаш прекрасно понимал, что мастерство музыканта и певца из Мерва будет оценено шахом Хосровом. Главное очарование музыкального исполнительского искусства Борбада, по мнению Фирдоуси, составляет профессионализм, высокое импровизаторское мастерство музыканта из Мерва. Фирдоуси считает, что сама природа разделила мастера Борбада, и его творчество поражает шаха и его приближенных:

Chu bishnid Parwiz bar poi xwost,  
Eki jomi mai-I gulshanoroi xwost.

Ki buwad andarin jomi ek man nabid,  
Ba ekdam mai-I rowshan andar kashid.  
Chanin guft k-in gar farishta budi,  
Zi mushku zi anbar sarrishta budi.

W-gar diw budi nagufti surud,  
Hamon niz nashnoxti zahmi rud.  
Bijued dar bog to in kujost,  
Nama bog u gulshan chap dastu rost.  
Dahon u barash zi gawhar kunam,  
Bar in rudsozonash mehtar kunam.

(Ты, сказал он: Если это не ангел,  
То он из мускуса и амбры.  
Если это див, то он не пел бы песен,  
Не знал бы даже медиатора.  
Ищите в саду, где же он,  
По всему саду: налево и направо.  
Наполню его рот и подол жемчугом,  
Назначу его главой музыкантов).

По этому поводу Р.Мусульманкулов пишет, что «...Следует особо выделить тот факт, что великий поэт последовательно параллель величии своего произведения, с величием музыкального мастерства Борбада. Этим способом выражена эстетическая концепция Фирдоуси о возвышенности искусства, достигнута композиционная стройность «Шахнаме».

Одаренный Борбад при дворе Хосрова Парвиза (590-628 гг.) сочинил 360 песен и мелодии и создал монументальный цикл «Хусраваин» для империи Сасанидов (222-24-651 гг.). Борбад был не только мастером (ustad-ixuniyakaran), музыкантом, избранный шахиншахом (wizibag ustad xuniya), но и выдающимся музыкальным теоретиком (frazanag xuniyakaran). Сохранилась классическая профессиональная система «Хусраваин» - семь королевский лад и чрезвычайно важное произведение по классической музыке иранских и народов Ближнего и Среднего Востока.

Борбад как основоположник классической системы профессиональной музыки окончательно утвердил принципы построения циклических церемониально-обрядовых песен и мелодий, профессионального типа многочастной вокально-инструментальной системы (композиции) и семь ладов выступают как семь дворцов Хосрова Парвиза.

Историко-героические мотивы «Хусраваин» Борбада переплетаются с пробуждающимися эпико-героическими образами. Героями музыкально-поэтических циклов Борбада были исторические персонажи сасанидских царей, их образ не корректировался, что было традицией культуры эпохи Сасанидов. Поэтому в музыкально-поэтических циклах Борбада «Хусраваин» в образе сасанидских царей прославляют подвиги и деяния Хосрова Парвиза и его двора.

В цикл «Хусраваин», изображавших Хосрова Парвиза, и весь драматизм цикла создан в русле музыкально-поэтических систем профессиональной музыки. Мастерски созданный цикл семи королевских ладов «Гандж-и Арус» (клад невесты), «Гандж-и Афрасиаб» (клад Афрасиаба), «Гандж-и бодовард» (клад унесен ветром), «Гандж-и сохта» (искусственный клад), «Гандж-и сухта» (сгоревший клад), «Куфл-и руми» (римский замок), «Гандж-и Корун» (клад Коруна) в полной мере отражает направленность музыкально-творческого искусства эпохи Сасанидов.

Одной из самых художественно-эстетических сюжетов повествует о том, как Хосров Парвиз провел сражение с римскими императорами. Поэтому цикл «Хусраваин» в Ктесифоне и за ее пределами империи была очень популярна как и другие музыкально-поэтические циклы Борбада. Особенностью циклов Борбада является то, что он написан для дворцовых церемоний сасанидских царей (Хосрова Парвиза и др.) и мастер этого цикла показал не только образ могущественного и мудрого царя, но и отразил мощь всей империи. Отражение подобных музыкально-поэтических тем, сюжетов является отражением основных тенденций развития музыкально-творческой деятельности Ктесифона, Мерва, Бухары, Самарканда и т.д. Они воплощали заимствованные из арсенала придворного профессионального искусства художественно-эстетические нормы, приемы, бытовавших среди хуниакаров и гавсанов, увлекавшихся музыкально-исполнительским творчеством. Хуниакары, гавсаны приобщали сасанидских царей к профессиональному стилю «Хусраваин», «трана» (транак), «чакома» (чикамак), «патвожа», «гаважа» и т.д., в силу чего Борбад популяризировал музыкально-творческие традиции Варарудана в Ктесифоне. Его музыкально-



поэтические циклы являются по сути традициями Варарудана (Мерва, Бухары, Самарканда).

Историко-литературные, музыкальные источники дают достаточно сведений для установления конкретного вклада Борбада в канонизацию профессиональной музыки иранских и народов Ближнего и Среднего Востока, осуществлявшийся по его инициативе, прямо коснувшаяся музыки других народов - светской и духовной.

Существует армянский материал по Борбаду и упоминавшейся канонизации восточной музыки: национальные предания, данные средневековой армянской историографии и музыкальных рукописей, а также филология и музыковедение нового времени. Осмысление этого материала, не учтенное в современном искусствознании, может внести вклад в изучение многогранной деятельности Борбада.

Творения Борбада, особенно монументально-циклические произведения «Хосраваин» («Хосрав сарвад», «Срот-и Хосраваник»-«Xosravain, Xosrov sarvad, srot-i Xosravanik»), представляют собой многочастные монументально-циклические произведения.

Наивысшим достижением музыкально-эстетического творчества иранских народов до исламского периода (профессиональной основой) явилась система «Хусраваин» («Xosravain») Борбада и это профессиональное явление есть сложное, многочастное, образно тематическое и музыкально-поэтическое проявление.

Историческая роль Борбада и его последователей в развитии профессиональной музыки (поэтической) сасанидской эпохи, периода расцвета музыки (dawr-i zarrin-i xuniya) очень велика. Причастность величайшего певца, инструменталиста, гасаникаменестреля в развитии музыкально-поэтических жанров, форм профессионального музыкального искусства не вызывает сомнений и об этом Фирдоуси подтверждает следующими словами:

Naxustin ki binhod Ganji Arus,  
Zi Chin u w-az Zabartos u Rum.  
Digar Ganji bodowarash xwondand,  
Shumorash bikardandu darmondand.  
Digar nomash hami bishnawi,  
Tu xwoni waro diboï Xusrawi.

Digar nomwar Ganji Afrosiyob,  
Ki kasro nabuda on ba xushki u ob.  
Digar on ki bad Shodwardi buzurg,  
Ki guand romishgaroni suturg.  
Zi romishgaron Sarkash u Borbad,  
Ki hargiz nagashtish bozor bad.

Исполнительское мастерство Борбада породило в музыкально-исполнительском искусстве эпохи Сасанидов и в более поздний период новое самостоятельное направление. Датский востоковед А. Кристенсен на основе источников утверждает, что Борбад играл главную роль в музыкальной традиции сасанидской эпохи и справедливо считается одним из создателей профессионального музыкального искусства стран Востока. Ни один деятель искусства не оставил такого яркого следа в истории и литературе. Борбад создал за свою жизнь 360 песен (daston) и 30 мелодий (niwagan), из которых 148 названий упоминаются в источниках и поныне. Названия его сочинений в музыкальной традиции восточных стран не изменились до сих пор. В частности, чешский иранист Ян Рипка дополняет выводы Артура Кристенсена следующими словами: «...однако большой интерес представляют для нас, хотя и неполные, исторически ценные сведения о Борбаде как теоретике и композиторе, проливающего большой свет на формирование теоретических основ классической музыки иранцев, а отчасти и других народов Востока». Известный русский музыковед В.Виноградов пишет, что «Борбад оказывал огромное влияние на сасанидскую музыку ираноязычных народов, которая явилась главным источником арабской и персидской музыки времен ислама и которая, вероятно, оставила следы вплоть до нашего времени в исламском Востоке».

Из памятников письменности явствует, что Борбад прославился, главным образом, как композитор (xuniyakaran), песенник (srudsrayashan), теоретик (frazanag xuniyakaran), певец (chikamakxvan) и инструменталист (frazanag-I saznivag).

Его музыкально-исполнительское искусство ярко отражено в музыкально-теоретических источниках. «В музыкальном наследии Борбада обращают на себя внимание скрытые тенденции к систе-

матизации материала, канонизация первых теоретических норм». Исполнительское искусство и пение Борбада, как подтверждает автор «История Сиистана», были любимы и высоко ценились в сасанидское время. Борбад Марвази прославился своими музыкальными произведениями, и он создал 360 песен и 30 мелодий, и говорят, что с этой поры начинается создание музыки. Борбад известен как изобретатель «Хосраваин воч» Аджамы, канонизации теоретических норм, выражение тенденции к единой систематизации стиля и норм исполнительского искусства».

(«Срот-и Хосраваник»- srot-i Hosrawanik, Hosrawain)- семь королевских ладов, каждый из которых делится на несколько частей. О музыкальном наследии Борбада ученые высказывают различные мнения. Иранские ученые М.Баркашли, Д.Сафват, Н.Канани, М.Кадкани, М. Тафаззули, А.Шабани, И. Гулсурхи и другие отождествляют лахны Борбада с «модуляционными формами». Европейские ученые Г. Фармер, Е.Зонис, Х.Хикман, Л.Маник и другие трактуют их как «мелодические типы».

Можно подтвердить данными историко-литературных, музыкально-теоретических трактатов по музыке то обстоятельство, что «мелодические типы» Борбада являлись теми «погласицами», или ведущими мелодико-тематическими образованиями, в которых уже закладывалась основа будущих ладово-структурных закономерностей восточной музыкальной классики.

Немалую роль в формировании музыкально-творческой деятельности Борбада, его профессиональная система «Хусраваин» сыграли передовые музыкально-поэтические традиции Варарудана (Мерв, Самарканд, Бухара) и Ктесифона (Taisafun). В частности, музыкальная традиция родины Борбада издавна представляла своего рода фарпостом иранваиджа на Востоке. Многие историки, литераторы и теоретики музыки говорят о связи формирования системы «Хусраваин» (Унсурулмаоли Кейкавус, Мухаммад Нишапури и др.) Борбада с музыкально-поэтической традицией Мерва и считают отсутствие иноземных влияний. Великий менестрель создал в духе подлинной музыкально-поэтической культуры иранских народов оригинальную классическую систему («Хусраваин»). Вместе с тем, при столь развитой и сложной музыкально- поэтической структуре, вся си-

стема «Хусраваин» Борбада проникнута героико-эпическим (af-rin, sitowashnih) тематическим единством и Фирдоуси этот дух системы Борбада так подтверждает:

Он говорил: «О разумный! О Хосров!

Великий, могущественный, отважный витязь!»

Историко-музыкальная значимость наследия Борбада выражается не только в перспективном создании хронологии развития художественной культуры иранских народов Ближнего и Среднего Востока, но и в равной степени в синхронности, масштабности и динамике его распространения, в доминирующем влиянии его на культуру иноиранских народов, особенно в период арабского Халифата.

Совершенно очевидно, что Борбад, придя ко двору сасанидских царей вполне зрелым музыкантом (хунйакар уstad), принес с собой свой сформировавшийся репертуар (baknamak-i хунйакар), свою исполнительскую традицию (srayandagan-i, хунйакар-i) и (srayandagan-i, хунйакар-i), разработанную в тех культурных центрах, откуда он приехал (Marv-i Janan). Поэтому можно думать, что созданная его система мелодических (Dastan-i nivag-i Barbad-i) попевок синтезировала в себя то, что существовала в столице, и те художественные традиции (aiin-i, хунйакаран), которые Борбад принес с собой.

Взаимоотношение Борбада с Саркашем (Sarkash, Sargis), по сведению армянского предания, не содержат каких-либо теневых сторон. Саркаш не является придворным музыкантом Хосрава Апарвиза. Он один из приглашенных в Ктессифон для участия в канонизации придворной профессиональной музыки. По всей видимости, канонизация это являет собой одну из последних инициатив Борбада, после завершения им цикла из 360-ти песен и утверждения «музыкального календаря» (надо отметить, что Борбад впервые создал эту профессиональную систему). К этому времени он уже состоял главой музыкантов (Shah-i хунйакаран, ustad-i gamishgaran Фирдоуси), из чего не трудно заключить, что самому Борбаду и принадлежит мысль пригласить в числе других также Саркаша (Саркаба) из Армении.

Согласно преданию, существование двух великих музыкантов при дворе Сасанидов носило форму соперничества (бадохасарои, патвожасараи *patvojasraī*). Истоки этой традиции, легшие в основу гавасанского (*gavasan-i, xuniyakaran ustad*) творчества, они связывают с вопросно-ответными (*patvajasra-i, patvajaxvan-i*) формами музыкально-поэтического наследия. Со временем ритуальные функции певцов-сказителей (*aiin-i guvandegan, gvasangoft*) вошли в поэтически-музыкальный подиум и этот сцену подтверждает Низами Генджави:

Daromad Borbad tanbur dar dast,  
Piola nush kard u shod binshast.  
Dar in jonib Nakisoi xwushohang,  
Vixorid az ragi noxun ragi chang.  
Nawoi mizadand on du nawasanj,  
Ki jon az tan burun miraft beranj.  
Zi zaxmi gasht argununsoz,  
Gami derinro doda owoz.

(Вошел Борбад с танбуром в руках,  
Выпил пиялу вина и весело уселся.  
По другую сторону виртуозный Накисо,  
Расчесал ногтями вены чанга.  
Эти два исполнителя пели такие песни,  
Что душа легко покидала тело.  
Медиатром Борбад, играя на лютне,  
Пробудил старые раны).

И это становится понятным, когда вспоминаем, что в сасанидском государстве, особенно в эпоху Борбада и Саркиса, жили и творили великие музыканты (*xuniyakaran ustad*), певцы-песенники (*zandvafan*), исполнители (*zandxvan, zandvafan*), они знали друг друга и тесно общались между собой независимо от их религиозно-национальной принадлежности и от вероисповедания (зороастриец, христианин, манихеец и т.д.). В более широком плане музыканты народов сасанидского государства поддерживали связь со своими коллегами на всем Востоке, а также и византийцами - на Западе. Характерно с этой точки зрения, что некото-

рые основополагающие для того времени музыкальные идеи, которые занимали видных музыкантов (хуниyakaran, Транаксrayan, Gvasangoft) сасанидского государства и главным образом самого царя музыкантов (Shah-i хуниyakaran), Борбада, главы администрации (хvагаmbash), имели хождение в обширном регионе от Индии до Ирана и христианского Ближнего Востока.

Систематизация и канонизация бытующего в эпоху Борбада музыкального материала представляет собой исключительно важную социальную функцию. Эти различных грани творческого процесса сочетались в церемониальном обмене песнями (траник-и хуниyakaran- i ustad) профессиональных музыкантов (хуниyakaran- i ustad). В этой связи интересен не только сам письменно зафиксированный факт, но и его трактовка в контексте различных культур восточно-христианской и зороастрийской. По существу, в историко-литературной традиции обязательный мотив состязания (патважа-сrayan, hunavaksrayan) становится стержнем легенды. Во всех случаях Борбад - молодой одаренный музыкант, а его соперники – пожилые. Возникновение новой религии (Ислама) помогло осмыслить формирование ирано-греческой традиции, восходящей к общему индоевропейскому наследию.

Одна из них - связанная с древнейшими космологическими представлениями идея о необходимости иметь периодически обновляемые песнопения по числу дней недели (который создал устойчивые системы), месяцам всего года. Ей придавали большое значение как светские музыканты (хуниyakaran-i хурмуздishat, gvasansraishnih-vochiha), так и служители культа (mobad) ввиду их прямого отношения к проведению народных (авамтурик аiin) и придворных (bazmbazan-i survachiha, хunavak survachiha) празднеств и к отправлению общенародных и культовых обрядов и ритуалов, сопровождающихся песнями (хunavakbazan), исполнение которых приурочивалось к определенным временам и дням года, а также числам и суткам. Увлечшись именно этой идеей, великий Борбад, как новатор создал семь «царских» песен (haft surud, daston-i shahi)-поэм (daston), посвященных Хосрову Парвизу, по семи главным типовым мелодиям (haft daston-i хуниyoi) особую группу из тридцати песен.

Очевидно, они были в качестве показателей побочных типовых мелодий, а также был создан целый корпус из 360-ти песнопений. Не трудно понять, что эти песнопения и легли в основу утвержденного Борбадом «музыкального календаря».

Низами в поэме «Хусрва и Ширин» уделял больше внимания не только образу Борбада и его музыкально-поэтическому творчеству. В начале главы “Si lahni Borbad” (Тридцать мелодий Борбада) воспеваются мастерство великого творца:

Daromad Borbad chun bulbuli mast,  
Girifta barbati chun ob dar dast.  
Zi sad daston uro bud dar soz,  
Guzida kard si lahni xwashowoz.  
Zi belahni badon si chun nush,  
Gahi dil dodiw u gah bistadi hush.  
Ba barbat chun sari zahma dar oward,  
Zi rudi xushk bingi tar baroward.

(Вошел Борбад с барбатом в руках,  
Якобы взял в руках как вода.  
Он создал сто дастонов в сазе,  
И создал тридцати избранных чарующих мелодий.  
Когда он заиграл на барбате,  
Он мастерски избрел из сухового дерево звуки).

Необходимо учитывать, и то, что основной целью сасанидского искусства, по словам И. Орбели, была «прокламация династии перед всем народом, перед всем миром».

Естественная эволюция художественной практики создала необходимые условия для кристаллизации ладовой системы восточной музыки в недрах сасанидского искусства - главного источника до исламской иранской и арабской музыки исламской эпохи. Вполне возможно, действия сасанидского искусства оказали воздействие и на раннесредневековую армянскую музыкальную культуру.

Grave

Զար յա-նա ին

Է ԻԳՅ

Էրգս

Է րա ժնշ սաա Կա

Եաղ Ժայնս

ոչ բոց քոց

Դ ԻրՅ ին

ԵմԵճ Ին

սեր

Կա ԻաԵ

III E Ինս Իալ յաա

սու ծոս

«Хусравин»(Хусравани)



Осуществление этой масштабной задачи, потребовавшая творческого претворения богатых музыкальных традиций персидского и других народов сасанидского государства (армян, сирийцев), а также использование в той или иной форме элементов соседних великих культур, ставит Борбада в один ряд с такими гениальными поэтами-музыкантами (gavasansrai, xuniyakaran ustad hem), какими были, в частности Ефрем Сирийский (IV в.), Роман Сладкопевец (VI в.) из христианской среды.

Отсюда и то громадное, осязаемое и по сей день, влияние, которое оказала творческая деятельность Борбада на музыкальную культуру арабов, и в более широком плане - на искусство арабского Халифата. Свои художественно-эстетические устремления арабские поэты-музыканты проецировали через систему ценностей, выработанной в профессиональной многовековой музыкальной культуре иранцев. Некоторые поэты, такие как ал-Аъша, Хасан ибн Сабит, Надир ибн Харис и другие имели непосредственные контакты в сасанидской придворной среде и воспевали мастерство Борбада. В их творчестве красноречиво упоминается имя и искусство Борбада, его монументально-циклическое произведение «Хосраваният».

В творчестве поэта ал-Аъша упомянуто мастерство Борбада и его цикл песен «Хосравани». Примечательно то, что поэт называет инструменты иранского происхождения - танбур (tanbor), чанг, рубоб и другие, которые в лексике поэтов эпохи джахилия не упоминаются. Другой арабский поэт, музыкант ал-Кальда лично или косвенно был знаком с Борбадом, его творчеством. Как сообщает историк ал-Масуди: «курайшиды ничего не знали о песне «гиноъ» (gino'), кроме «насба» (nasba) и «хидо» (hido), до того, как ал-Кальда прибыл в Хиру в качестве гостя ко двору Хосрава Апарвиза (590-628) и выучился в его дворце игре на барбате и пению. Затем он вернулся в Мекку и научил ее население этому (искусству)». Сообщение историка Масуди ценно и тем, что проливает свет на историю происхождения профессионального арабского песенного жанра «Гиноъ» (Gino).

Художественная традиция средневекового Востока имела общие нормы, типичные для конкретного этапа музыкальной практики, и творчества Борбада, Саркиса (Саркаша), Оздвора

Чанги, Касвона Навагара и других, она складывалась под непосредственным влиянием исторически актуальных культурных тенденций. Характерной чертой эпохи Борбада было то, что границы политических, этнических, религиозных и культурных сообществ в нем практически не совпадали.

Культурный фон данной эпохи, а именно время зарождения новой религиозно-культурной традиции, на котором возникла необходимость канонизации музыкальной практики при параллельном развитии музыкально-поэтических жанров и конкретном влиянии музыкантов друг на друга, создавал условия для эволюции музыкального искусства, обеспечивая непрерывность традиции древности. С другой стороны, при исследовании древнеиранской музыкальной практики возникает проблема соотношения историко-легендарной и научной традиций в восточных культурах и данных традициях с определенными этапами закономерного развития, показывает этапы эволюции генетически взаимосвязанных явлений.

В этой смысле особую значимость имеет факт научно-практической разработки в средневековой армянской музыке «Хосраваин» - «Хосроева стиля», который восходит к деятельности Борбада.

Глубокий след оставил Борбад и как теоретик. Известно, что до первых десятилетий VII века в персидско-таджикской музыкальной теории развивались семь главных (*haft doston*) типовых мелодий (фактически гласов).

Эта система была достаточно распространена в свое время в иранской культуре. С ней считались также представители сирийской и армянской церковью настолько, что отдельные клирики временами даже колебались: восемь или семь гласов должны усмотреть в основе духовной музыки. Колебания эти были преодолены после арабских варварских завоеваний. Более того, система из восьми типовых мелодий была принята и музыкантами эпохи Халифата.

Классики персидско-таджикской литературы упоминают восемь (исполненных в особых состязаниях) песен (*hasht doston*, *rah*, *parda*), ладов (*parda*), из которых четыре «подсказывает» армянская княжна Ширин певцу Накисе (*Nakiso*), а четыре остальных - Хосров Парвиз - Борбаду.

Однако главных типовых мелодий и при жизни Борбада все еще было семь (haft dastan, haft parda, haft rah-Мухаммад Нишапури, Катиби Хорезми). Недаром он своему шаху посвятил именно семь (haft dastan) «Хосравони» - «Царских» песен.

Однако Борбад в действительности ввел нечто новое и весьма значительное в систему типовых мелодий (alhon). И это было связано с теми тридцатью песнями (si rah, si dastan), которые он выделил в особую группу и названия которых дошли до времени Низами и других литераторов. Как отмечалось, тридцать песен были собраны в отдельную группу (по всем данным) с целью выделить побочные типовые мелодии, или дочерние по отношению семи главным, что эти тридцать мелодий (si dastan) поставлены в особый ряд между семью царскими песнопениями (si dastan-i Xosravoni) и 360-тью монодиями (sisadu shasht dastan).

Можно полагать, что среди обсуждаемых тридцати дочерних систем различались мелодии (nivag). По всем данным, в условиях процветания мелизматического пения (avahangxvani), когда оно поддерживалось также высокоразвитым искусством импровизации (hvanar buzrgvaniha), сочетание мелодий с альтерированными ладами (avahangik dastanik) и названным видом пения (drushtvanicha, xvashnivac sraishnih) обусловило появление того нового стиля создания (navagsraishnih) и исполнения мелодических памятников письменности эпохи Сасанидов («Daruk-i xvarsandih», «Zamzam», «Bozbackik») в профессиональной светской музыке сасанидского периода, которое привлекло особое внимание Борбада и которое наряду с лучшими традициями персидско-таджикского искусства легло в основу определенного им «Хосраваин» (srot-i Xosravain) и осуществленной канонизации восточной музыки в целом.

Письменная литература периода Борбада, известная нам по сохранившимся материалам, выражала идеологию сасанидских царей. Тем самым музыкально-поэтическая литература способствовала удержанию массы непосредственных производителей в узде и подчинении. Музыкально-художественные достоинства цикла «Хусраваин» Борбада были очень высоки и отразились они на сюжеты и образы музыкально-поэтических жанров последующих веков (в IX-XI вв. циклы «Суруди порси»),

«Мовароуннахри» и т.д.). Это–то и дает нам возможность путем выявления музыкально-литературно-обработанных элементов художественного творчества восстановить картину древней традиции музыки и поэзии.

Музыкально-поэтический пафос «Хусраваин», «Мазандарани», «Гурдани» и т.д. придерживалась олицетворения сила пророка и царя, воспевала и поэтизировала святых и любимых царей и богатырей – Зороастра, Рустама, Ираджа, Кай Кавуса, Сиёвахша, Кава, Хосрова Ануширвана, Хосрова Парвиза, Бузургмехра и других, поэтизировала праздники, памяти предков. Музыкально-поэтические образы цикла Борбада – это не выдуманные абстракции, а полнокровные, живые люди (цари), герои-дастанов, чувства, выраженные в музыке и поэзии, это литератургические формулы, искренние, подлинные чувства исторических событий.

Этот акт, характеризующий Борбада не только как теоретика, но и как эстетика, стремящегося осознать качественное своеобразие восточной музыки, до некоторой степени может быть освещен нами с помощью данных истории. Более специфическим же термином музыкальной поэтики эти гласы (*chicomak, tranak, xushnavag*), сами мелодии, протекавшие в них обычно протяжные и богатого орнаментированные (*zamzamnivag, zandlafsraish*), назывались «Хосраваин» в смысле относящихся (по стилю) к кругу тех произведений, норм создания и исполнения, которые были канонизированы при дворе Хосраве Парвиза, по инициативе Борбада и с участием ряда других музыкантов (*xuniyakaran-i ustad hem*).

Надо отметить, что имя Борбада было знакомо армянскому обществу еще при жизни великого менестреля (*gavasan*). По данным армянского исследователя Г.Алишана, собравшего множество интересных фактов из средневековых армянских рукописей, название древнейшего струнного щипцового инструмента гавасанов (*gavasan*) пандиры, в период раннего средневековья было заменено названием «барбут» (*barbut, barbad*), по имени Борбада.

Армянский ученый Г.Алишан одним из первых, как пишет музыковед Н.Тагмизян, обратил внимание на термин «Хосраво-

ин», встречаемый на страницах средневековой армянской литературы и музыкальных рукописей, и объяснил, что он связан с именем Хосрава Парвиза, ценителя музыкального искусства, при содействии которого в Ктессифоне была канонизирована восточная музыка усилиями Борбада и Саркиса (Саркаш).

Как отмечает армянский музыковед Н. Тагмизян, Г. Алишан использовал средневековые армянские манускрипты библиотеки монастыря св. Лазаря в Венеции. Сведения о монодиях в стиле «Хосраваин» армянские ученые обнаружили в средневековых армянских певческих рукописях, хранящихся в Матенадаране.

Как упоминают армянские исследователи, данные этих рукописей говорят, о том, что песнопение стиля «Срот-и Хосраваник» (Хосраваин) в средние века занимала господствующее положение в армянской литургии, и что в этом же стиле много превосходных произведений сочинил поэт-мелод феодальной Армении Нерсес Шнорали (XII в.). Последний факт зафиксирован и в «Истории» великого армянского книжника Киракоса Гандзакеци.

В цикл «Хусраваин» (XusrawainWoch) нет продолжения и конца повествования, любую часть цикла можно была отражать как целое.

Действительно, в музыкально-поэтической теме о Хосрове, могущество сасанидов, дворцовые церемонии и т.д. представляют собой единную тематику, самостоятельную, не вытекающую один из другого.

Известно, что одним из особенностей «Хусраваин» является героико-эпический стиль событий, усиленный музыкальным исполнением.

Важной поэтико-музыкальной композиционной особенностью «Хусраваин» является отсутствие причинно-следственной преемственности как в расположении тематики, образов, так и в их музыкально-исполнительском изложении, которое характерно для крупной музыкально-поэтической профессиональной системы. Переходы от одной темы к другому построено в единой форме с четкой внутренней связью этой темы и последовательности исполнительского стиля с высокоразвитой индивидуализацией героико-эпического произведения.

Надо отметить именно эту особенность неповторяемости тематики и стиля исполнения «Хусраваина». В «Хусраваин», «Каркуки», «Урамани», «Лоскави», «Мазандарани» мы встречаем множество характерных для крупных музыкально-эпических произведений выразительные средства, и они связаны с определенной типической сюжетной ситуацией.

В монументально-циклической системе Борбада присутствует также характерная гипербола стиля относительно Хосрова Парвиза (590-628 гг.).

«Хусраваин» характерен искусством портрета (Хусрав Парвиз и его окружения), обрисовкой дворцовых пиров, и эти мотивы характерны для циклического произведения. Образ главного героя Хосрова Парвиза Борбад обрисовывает более детально. Известно, что Хосров Парвиз в судьбе Борбада сыграл большой роль. Хусрав Парвиз в «Хусраваин» как царь-царей (shah-I shahan), представлен человеком большой личной храбрости, щедрости, отважным и прямым, меценатом поэзии и музыки. Мудрость и рассудительность Хосрова Парвиза в отношении Борбада несравнимо с другими. Благодаря царю-царей Борбад стал главой, царем музыкантов (**shohi romishgaron**).

В «Хусраваин» наряду с историко-героическими событиями, особое место занимает дворцовый пейзаж – атмосфера. Наряду с этим в цикл «Хусраваин» введено также значительное число культовых, бытовых и прочий реалий эпохи Сасанидов.

Кроме того, характерным для цикла «Хусраваин» является художественно-эстетический пафос, обилие музыкально-поэтических мотивов, историко-эпических жанров, культура эпических сказаний, передавшихся из поколения к поколению, от учителя к ученику, гавасанами (**gawasan, gasan**), в репертуар которых, как говорится в одном пассаже манихейско-парфянского текста с **wgwn gws'n ky hsyng'n 'wd kw'n hwnr wyfr sud** – подобно гасану, который прославляет достоинство царей и героев древности входили в цикл «Хусраваин».

Исторические события и реалии музыкально-поэтических циклов эпохи Сасанидов занимает особое место. Известно, что процесс музыкально-поэтического творчества, двухсторонний: формирование музыкально-поэтических традиций в связи с но-

вым освоением явлений действительности происходит одновременно с циклической переработкой и типизацией реальных событий культурной жизни. Несоответствия между музыкально-поэтическими циклами и исторической хроникой объясняется при этом эволюцией цикла, в ходе которой постепенно усиливается историко-художественное содержание.

В «Хусраваин» и других музыкально-поэтических циклах нашли отражение темы о походах сасанидских царей, борьба против иноземных сил, культ предков (*uzdescar*) праведности и благочестия, братства и верности, вассалитет (***ekanagih, framan burdarih, bandagih, paristishn***).

В музыкально-поэтических жанрах содержится немало тематики о религиозных представлениях сасанидского общества. Как известно, Ардашир Бабакан происходил из жреческого рода и был праведным зороастрийцем.

У мобедов (*mobed*) церемониальное пение велось на авестийско-пехлевийском языке и ещё до введения зороастризма существовали церемониально-певческие традиции. Сасанидская музыкальная традиция была существенно разработана профессиональными музыкантами. Церемониально-обрядовая музыка взаимосвязано развивалась с другими жанрами и формами. Музыканты во главе Борбада выработали особые исполнительские стили церемониального пения. Все эти церемониально-обрядовые песнопения обладали большой силой эмоционального внушения и служили действенным средством церемониальных представлений.

Особенно в сфере религиозных зороастрийских церемоний утвердилось использование музыки. Искусство «замзама» (*zamzama*), «равашин» (*rawashin*)- пение без слов, «ситоваших» (*sitowashih*) – песнопение (сопровождение разнообразности музыкальных инструментов и тексты из «Гаты», «Яшты», «Ясны»).

«Замзам» в силу зороастрийской традиции превратился в музыкально-исполнительскую традицию и являлся неотъемлемой частью музыкальной культуры эпохи Сасанидов. Все разновидности церемониально-обрядовой музыки исполняли не только служители религии (*mobed, mobedi mobedon*), но и музыкан-

ты. Поэтому даже низшие по рангу служители зороастризма (mobed, mag), как правило, одаренные певцы ((xuniyakar), обладающие профессионально-творческим даром (frazanag-I xuniya,ustad xuniya), являлись «замзамами»(zamzamsray), «ситаваших» (sitawashih).

Церемония «ситаваших» (sitawashih) весьма музыкально-поэтична. В зороастрийском мире также речитация «Гаты» ((Gat) и отдельных частей «Авесты» исполнялась не только на стенах храмов (atashkadah), но и в процессе проведения официальных дворцовых церемоний, обрядов и праздников.

Заметно отличается «ситаваших» от форм «замзам» по своим музыкально-поэтическим и жанровым особенностям. «Ситаваших» - это сложные синтетические музыкально-поэтические формы, где сочетаются текст и музыка. Музыкальные формы «ситаваших» значительно сложнее, чем в других музыкально-поэтических жанрах и формах (trana, tranak, chikama,chikamak, srud и т.д.) В них действует не только высокая исполнительская культура и искусство импровизации музыканта (badahaksray), но и, особенно, многообразие текста, через которую музыкант демонстрирует своё мастерство. Искусство «ситаваших» вообрала в себя жанр высокопрофессионального искусства эпохи Борбада. Групповое исполнительство в «ситаваших» отсутствовало в музыкальной традиции IV-VII вв. и при всей первозданности жанра, вызывающего ассоциации с древней творческо-исполнительской культурой иранских народов, этот жанр в музыкальной жизни эпохи Борбада был гораздо более развит в музыкально-поэтическом отношении и циклы «Хусраваин» были созданы в форме эпико-героической орнаментальной вариационности, где строго придерживалась форма «ситаваших».

Борбад усилил в «ситаваших» значение и силу власти Хосрова Парвиза, силу царской власти, отдавая музыке прикладную роль. Он вместе с тем использовал эмоциональное воздействие музыки на царя и его окружение. В целом Борбад в искусстве «ситаваших» сумел развить и довести до совершенства эпико-героический принцип в музыкальной традиции иранских народов.

Канонизация в Ктессифоне, конечно же, охватывала все типовые мелодии, определенные Борбадом в виде 7 главных и



30 побочных, а не только гласы. По всем данным канонизация в Ктессифоне требовала учитывать определенные теоретические установки и технические условия при создании и исполнении восточной музыки (вокальной, инструментальной и вокально-инструментальной). Вместе с тем, канонизация выдвинула и некий эстетический идеал сасанидской музыки, о чем говорят и слова «Хосраваин вогч» (**Xusrawain voch**) - «Хосраев стиль». Поэтому можно сказать, что глубокий смысл результатов канонизации сводился к теоретико-эстетическому обоснованию. Качественное своеобразие музыки эпохи Борбада стало одним из элементов самосознания иранских народов.

Обобщая вышеизложенное, можно сказать, что в результате многогранной деятельности Борбада многие поколения музыкантов (*xuniyakaran, ramushvaran*) получили ключи к классификации необъятного мелодического богатства, к более целенаправленной импровизации и созданию новых произведений в русле той или другой со временем обновляемой типовой мелодии.

Времена были такие, что начало следующего этапа развития музыкального искусства иранских и других народов Центральной Азии совпало с большими социально-политическими изменениями. Начиналось варварское мракобесие арабского завоевания.

Появившись в Иранвидже, арабы стали интенсивно использовать достижения покоренной страны. Они высоко оценили, в частности, исполнительское мастерство, творческое и теоретическое наследие Борбада, а также всю музыкальную культуру иранских народов. Главное, что импонировало им здесь - это большое мелодическое богатство (музыкально-поэтическое наследие), упорядоченность их гласовой основы.

В этой связи надо, прежде всего, отметить, что арабский язык, который в основном сложился к VII веку, отличался разнообразным звуковым составом, необычайно гибкими формами выражения. Это не могло ускользнуть от внимания персидско-таджикских и других поэтов - мелодов (*gavasan, xuniyakaran*). Бросающаяся в глаза при ансамблевом исполнении (*avahangsraish*) и исподволь идущие среди музыкантов процесс создания общего учения о ритме, должен был охватить ритм

стихов и ритм длительности в мелодиях, ритм музыкальных элементов в ритмических формулах сопровождения «усули». Взаимодополняющий характер этих персидско-таджикских, в более широком смысле средне- и ближне-восточных и общесемитских ценностей очевиден.

Если ко всему добавить, что завоеватели (арабы) обратили самое серьезное внимание и на византийскую (тоже многонациональную, кстати) музыкальную культуру, а также на древнегреческие музыкально-теоретические воззрения, то можно представить царившую в конце VII - начале VIII веков атмосферу взаимно оплодотворяющих реалий. Все эти большие практическо-теоретические работы осуществляли завоеватели через музыкантов-теоретиков иранского происхождения.

Именно в этой атмосфере и в условиях объединяющей роли арабского языка и новой религии и возникло то искусство профессиональной музыки, которое охватывает как само творчество, так и тесно связанную с ним исполнительскую культуру, позже, в рамках арабского халифата, получило общее название «макамат». В самом деле, все говорит о том, что «макам», своего рода аналог гласа (модуса) до христианской, христианской и домусульманской монодии, возник в результате синтеза эмоционально насыщенной средне- и ближне-восточной мелодии (в последний раз еще до арабских завоеваний, обобщенной и теоретически осмысленной под руководством Борбада при Хосраве Парвизе) с высокоорганизованной арабской ритмопой.

Если допустить, что к кругу иранских, арабских, индийских, армянских, сирийских, греческих и других профессиональных музыкантов-исполнителей и поэтов-мелодов (иранский *gavasan*, *xuniyakaran*) для взаимного сближения, основательного знакомства и перспективных брожений, то можно утверждать, что явление «макома» возникло в конце VI- начале VII веков.

В его формировании и развитии основную роль сыграл и личный вклад, в частности, самого Борбада. Недаром арабы впоследствии семь главных (*lahn*) и тридцать побочных типовых мелодий называли «*magomot-i Borbadi, dastonot-i Fahlizi, Fahlabadi*».

Используя историко-литературные памятники эпохи сасанидов и последующих периодов для реконструкции функциональных особенностей музыкально-поэтических форм, жанров, нужно не забывать о необходимости критического подхода к сведениям первоисточников. Ведь каждый исторический этап формирования и развития музыкально-теоретической мысли имеет свои неточности и перефразировки, более конкретное понимание художественно-эстетических явлений, свои историко-художественные, исполнительско-творческие традиции, переходящие из поколения в поколение. Задача ученого-исследователя заключается в том, чтобы определить пути развития музыкально-теоретического, музыкально-исполнительского явления, роли и места музыканта-теоретика, менестреля в организации новых стилей и направлений, которые уже сложились и его исполняют музыканты.

Известно, что в музыкально-исполнительской, художественной практике принимают не все, а только выдающиеся, способные передавать музыкально-художественные традиции, особенности музыкально-творческого, эволюционного процесса, создателя системы музыкального мышления.

Как было сказано, в канонизации этих традиций, а также восточной музыки в целом, одним из ближайших помощников Борбада был армянин Саркис (Саркаш). И нам лестно сознавать, что армянский народ внес свою лепту в это большое дело своими музыкальными деятелями, одним из которых был певец-гасан (gavasan) Саркис (Саркаш).

В основу музыкальной системы, созданной Борбадом, положена определенная музыкально-поэтическая традиция, сформировавшаяся в музыкально-исполнительской культуре иранцев (персо-таджикской традиции). Именно эти профессиональные принципы легли в основу «Хосраваин» (Xosravain), состоящий из составных частиц «Хосраваин», как и все космологические системы, входит в сложные диалектические взаимосвязи внутреннее взаимосвязанного циклического музыкально-поэтического произведения. В эпоху арабского Халифата выдающиеся музыканты Ибрахим и Исхак Маусили, особенно, Зариаб Фарси (все персы по происхождению) восприняли в своих произведениях музыкально-поэтическую систему Борбада («Хо-

сраваин», «Каркуи», «Лоскави»), где она нашла свое конкретное воплощение в «нуба».

Другой наиболее важной вокально-импровизационной формой профессионального исполнительства является «патвожа» (patvoja, gawaja), который арабы приняли как касыда (gasida).

И так, великий музыкант, поэт-мелод (хуниакаран), теоретик (gasanik), эстет (xradmanik), исполнитель (ramishgar, хуниаких) Борбад стоит на стыке двух эпох развития персидско-таджикского музыкального искусства, в эпоху великой иранской державы, а с другой - объективно закладывает основы профессиональной музыки последующих столетий, а также эпохи арабского халифата и более поздних времен в целом.

Музыкальное профессиональное творчество в III-VII вв. развивалось в основном при дворе (расцвет музыкально-поэтических жанров, форм, создание монументально-циклических музыкальных произведений, связанные с высоко-профессиональными традициями хуниакаров (хуниакаран), гавасанов (gavasan), где породило устойчивые самостоятельные профессиональные стили, школы (ustad хуниа), связанные с именем выдающегося менестреля Борбада. Его музыкально-поэтические находки были вскоре сформированы мощные высоко-профессиональные исполнительско-творческие стили и направления. На протяжении целого периода жизни Борбада развитие профессионального музыкального творчества (ustadan pivag, pivag ustadan) было целеустремленно направлено на поиски новых художественных и эстетических стилей и направлений, олицетворяющих одну главенствующую тему - тему возвышения иранской цивилизации. Идеально-профессиональное воплощение этих устремлений было достигнуто в творчестве Борбада и его сасанидских хуниакаров (Хуниакаран), соратников, и безоговорочно это традиция заложила классические системы профессиональной музыки иранских и других народов Востока.

В музыкально-исполнительском творчестве эпохи Борбада господствовала единая художественно-эстетическая система (datastan-i хуниа), сформировавшаяся на основе местных художественных традиций иранских народов. Музыкально-

творческие традиции хуникаров (xuniyakaran), гавасанов (gavasan ustad) поддерживались не на внешней регламентации (как это происходило в эпоху ахеменидов), они пытались возродить свои традиции и приобщиться к подлинным глубоким корням музыкально-поэтических творческих предшественников.

Придворная профессиональная музыкальная культура в IV-VI-начале VII вв., столь пышно расцветшая в эпоху Борбада, музыкально-поэтическое творчество значительно обогатило раннесредневековые представления о музыкальной исполнительской культуре иранцев, и, по существу, это коснулось самого музыкального творчества, теоретических проблем музыки (главы о музыке «Xosrov Kavatan и Rizak», «Daruk-i xvarsandih»).

Вклад Борбада в развитие музыкально-поэтической жизни VI-VII вв. был значительно больше, чем можно судить по сохранившимся сведениям о нем. Борбад работал при дворе Хосрова Парвиза до последних лет своего жизни и его музыкально-исполнительское творчество неразрывно связано со столицей сасанидской империи (Ктесифон).

Таким образом, общая художественно-эстетическая, особенно музыкально-творческая традиция, унаследованная сасанидскими хуникарами и гавасанами и ахеменидской, аршакидской, парфянской со временем формируется как единое музыкально-поэтическое искусство иранских народов. Взаимосвязи и взаимовлияния привели к тому, что многообразность музыкально-поэтической структуры получил широкую варибельность многих ее элементов в эпоху арабского Халифата (аббасиды). Происходила как бы новая редакция интерпретации текста на арабском (вместо Хосров Парвиза внесли халиф Харунаррашид и т.д.) произведенные такими авторами, как Шахда Фарс, Нашит Фарс, Шахра Фарс, Ибрахим, Исхак Моусили и др.

Музыкально-исполнительское творчество Борбада было сформировано не только его непосредственными предшественниками по музыкально-исполнительской традиции Варарудана (Мерв, бухаро-самаркандский), который в свою очередь испытал влияние представителей тохаро-бактрийской музыкальной куль-

туры. Борбад широко использовал опыт и традиции мастеров Согда, Тохаристана и Бактрии.

В деятельности Борбада музыкально-исполнительская культура и музыкально-поэтические жанры и формы очень тесно сближались, породив новые виды и стили.

В результате, среда Борбада была особенно восприимчивой к новым творческо-исполнительским веяниям. Главные поиски Борбада и его среды были направлены на слияние музыкального искусства и высокой авестийской традиции с передовыми музыкальными традициями.

### Литература:

- Абдулло Ориёнур.** Борбади рамишгар. - Душанбе, 1989.
- Абегян М.** История древнеармянской литературы. - Ереван, 1975.
- AbuMansur Saalabi,** Gurar-al-ahbar..., Tehron, 1926.
- Аверинцев С.** Поэтика ранневизантийской литературы. - Москва, 1977.
- Агаджанов С. Г.** Очерки истории огузов и туркмен. Средней Азии IX-XII вв. - Ашхабад, 1969.
- Аз Борбад то Сабо.Мач.мақолот. Мураттиб ва уъаррири масъул Аскаралӣ Ральабзода. –Душанбе, 2004.
- Азизов И.** К истокам музыкально-инструментальной вехи Борбада // Борбад, эпохи и традиции культуры. - Душанбе, 1989.
- Al-Asad.** Nasiriddin, Al-kiiyan wal gina'fi asr al-Jahiliya. - Beirut, 1960.
- Al-Isfahani.** Abul faraj, Kitab al-agani. - Beirut, 1904-05.
- Al-Mas'udi Ali ibn Husein,** Muruj az-zahab..., Paris, 1936.
- Алижан Г.** Шнорали. Жизнь и творчество. - Венеция, 1873.
- Атаян Р.** Армянская народная музыка. - Москва, 1965.
- Амир Хусрав.** Осори мунтахаб. - Душанбе, 1971.
- Беляев В.** Очерки по истории музыки народов СССР. - Москва, 1965.
- Борбад,** эпоха и традиции культуры. - Душанбе, 1989.

**Bays M.** The parthean goson and Iranian minstrel tradition.- JARAS, 1957

**Виноградов В.** Классические традиции иранской музыки. - Москва, 1982.

**Вызго Т.** Музыкальные инструменты Среднего Азии. - Москва, 1980.

**Du guftor** dar borei xuniyagari. - Tehron, 1970.

**Zanis E.** Classical persian music. - Harwars univer...1937.

**Kanani N.** Uber die Persische musik. - Fkankfurt, 1993.

**Кирокос Ганзакеци.** История Армении. - Ереван, 1961.

**Кушнарев Х.** Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. – Ленинград, 1958.

**Christensen A.** Music der orient. - Breslay, 1929.

**Луконин В.** Искусство древнего Ирана. - Москва, 1977.

**Manzumai** daraxti Asurik. - Tehron, 1329.

**Mahdi Barchashly.** Musiqi-i dawre-i sasoni. - Tehron, 1375.

**Mahdi Barchashly.** Andishehoi ilmi-i Forobi dar bore-i musiqi. - Tehron, 1537.

**Mahshun Hasan.** Ta'rix-i musiqi-i Iron. - Tehron, 1375.

**Muhammad-i Nishopuri.** Risole-i musiqi (dastxat).

**Narshaxi.** Ta'rix-i Buxoro. - Paris, 1892.

**Nasir al-Ixriyar.** Al-fann-al-gina' and-al-arab. - Beirut, 1955.

**Nakib Xurjui.** Amir Xusraw aur musiqi. - Islamabad, 1975.

**Раджабов А.** История развития таджикской музыкальной культуры (V-XII вв.). - Канд. дисс.- Душанбе, 1982.

**Раджабов А.** Таджикская музыкальная культура и ее исторические традиции в XII-XVII вв. - Докт. дисс. - Душанбе, 1994.

**Раїбов А.** Сарнавишти хуниёгар. - Душанбе, 1990.

**Раджабов А.** К истокам профессиональной музыкальной жизни народов Среднего Востока (IV-VI вв.). // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. - М., 1987.

**Раджабов А.** О двух циклических песенных жанрах (VI-VII вв.). // Изв. АН РТ. - №1, 1989.

**Раїбов А.** Афкори мусисии тоїк дар асри XII-XV. - Душанбе, 1989.

**Раїабов А.** Маданияти мусисии тоїк дар асрию XIII-XIV. - Душанбе, 1987.

**Раїабов А.** Мусисќ дар тамаддуни Сомониён. - Душанбе, 2000.

**Раїабов А.** Роёъ ба заминаию гунари ифрои эронийн, ж. «Иронзамин», v. 12. - Канада, 2003.

**Risola fi al-Kindi**... , tahqiq, Yusuf Shawqi. - Qohira, 1969.

**Ruhullo Choliqi.** Sargozashti musiqi-i Iron. - Tehron, 1333.

**Said Nafsi.** Ta'rixii tamadduni Iron. - Tehron, 1333.

**Salwadar – Daniel.** Na musique Arabe. - Alger, 1863.

**Смбат Спарает.** Летописание. - Венеция, 1956.

**Тагмизян Н.** Теория музыка в древней Армении. - Ереван, 1977.

**Тагмизян Н.** Об армяно-персидско-таджикских музыкальных взаимосвязях в древности // Борбад, эпоха и традиции культуры. - Душанбе, 1989.

**Шефер Э.** Золотые персики Самарканда. - Москва, 1981.

**Hamid Nuri.** Sahmi Iron dar tamadduni jahon. - Tehron, 1345.

**Farmer H.** Masodir al-musiqi al-arab. - Misr, 1957.

**Farmer H.** Islam... Leipzig, 1968.

**Farmer H.** A history of Arabian music. - London, 1973.

**Faridun Junaidi.** Shinosoi-i musiqi-i Iron – Tehron, 1987.

**Farmer H.** Pershe musik, Kassel-Bassel. -London New-York, 1962.

**Фильштинский И., Шидфар Б.** Очерк арабомусульманской культуры. – Москва, 1971.

**Flave Arien de Nicomedie:** Histore das Expedition d'Alexandre.





## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### КЛАССИЧЕСКИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В IV-VII ВВ.

Естественно, что сасанидская музыкальная культура была бы неполной и односторонней, если бы мы не попытались хотя бы в общих чертах осветить связи и отношения, сложившиеся еще тогда между этой культурой и деятельностью исполнителей эпохи Борбада.

Могучий гений Борбада Марвази не мог не отразиться глубоко и в более широком смысле на историко-литературные источники VI-XVII вв. Под смыслом «более широким» мы подразумеваем здесь влияние личности Борбада и других исполнителей эпохи Сасанидов на музыкально-творческую культуру, художественно-эстетические основы искусства или общие принципы исполнительской культуры IV-VII вв.

При этом ранняя сасанидская музыкально-исполнительская культура отнюдь похожа на эпоху Хосрова Парвиза (590-628 гг.). Она отличалась от последней своим эпико-героическим характером цикла «Хусраваина», это своего рода историко-героические музыкально-поэтические жанры как отправной пункт эпико-героических жанров времен нового возрождения империи иранских народов. Уже в это время явно обозначилась характерная особенность роли музыки и поэзии в обществе. Ризак утверждает, что задачи музыки (*xuniyawih*) - не сколько выражение эмоциональных состояний жизненных ситуаций, сколько характеристика каких-либо событий внешнего мира или образов из мира мифология, наряду с этими конкретными событиями (на примере «Хусраваин»).

В праздниках, дворцовых и народных торжествах сасанидов участвуют крупные и малые вокально-инструментальные ансамбли. Песни и мелодии звучали не только в придворной среде, народных увеселениях, а также в религиозных собраниях сасанидских мобедов.

Особое внимание сасанидские правители уделяли крупным инструментальным и вокальным жанрам и формам. Особенно очень широко славился монументально-циклические жанры «Хусраваин», «Каркуки», «Мазандарани», «Гурдани», «Сипахбадон» и малые жанры и формы «трана» (тарона), «чакома» (чикамак), «сруд» (суруд), «гавожа», «патвожа», «авомтурикан» и т.д., при исполнении привлекались разнообразные инструменты, профессиональные исполнители (*ustad xuniya*, *wizidag xuniya*).

Музыканты создали различные произведения для инструментов (*sazwachik*), пение, в музыкально-исполнительской культуре IV-VI - начале VII вв. чанг, барбат, танбур, рубаб, дора являлись излюбленными и основными инструментами. Развитию исполнительской (инструментальной, вокальной) культуры способствовал прогресс музыкально- поэтических жанров и форм.

Музыкально-исполнительское творчество хуникаров в Мерве выработывалось веками. В IV-VI вв. в источниках упоминается о высокой культуре, мервские музыканты широко использовали исполнительские традиции согдийцев, тохаро-бохтарскую музыкально-поэтическую образованность. Музыка и пение в Мерве, Бухаре, Самарканде любили, пожалуй, даже больше, чем других видов художественного творчества. Опыт мастеров (хуникаров) передавался от одного поколения к другому (*handarzbed ud hawisht*).

В мервском городском быту получило распространение искусство «марвисарой» (*marwisray*). Элементы новой городской музыкально-исполнительской культуры «марви» все настойчивее внедрялись в искусство хуникаров и гавасанов. Искусство «марвисарой» наиболее ярко выявилась в музыке и поэзии Бухары – политическом и культурном центре Варарудана.

По своему социальному составу мервская школа хуникаров (*marwisray*) вышли из средних слоёв города Мерва. По своей тематике музыкально-исполнительская культура «марвисарой» во многом отличалась от искусства гавасанов и хуникаров. По сведению источников музыкально-исполнительское искусство «марвисарой» принесли с собой в Ктесифон совершенно новые тематики, в которых прославлялась городское музыкально- поэтическое творчество. В самом отношении к музыкально-

исполнительской культуре «марвисарои» выявился более профессиональный (ustad, wizidaganih) и поэтому не случайно из среди мервских музыкантов вышел выдающийся певец, мастер Борбад по прозвищу «frazanag-i xuniyakaran», «shanshah-i xuniyakaran», «shoh-i romishgaron» (царь музыкантов).

Мервская городская среда все больше влекла к музыкантом и другим городам Варарудана, и среди них были скоморохи (xwashgawaran), сказители (guwandagan), песенники (tranaksray), танцоры (bazikaran), заметно усиливалось профессионализация музыкантов (wizidagan xuniya). Одни становились марвисарои, другие специализировались как танцоры (bazikaran). Колыбель музыкально-поэтического творчества «марвисарои» - это Мерв (Marwi jonon), и это искусство зародилось в период парфян.

Если обратиться к трактату «Дарук-и хварсандих» (Daruk-i xwarsandih) в нем наряду с другими проблемами и рассматриваются взаимосвязи поэзии и музыки и описывается значение исполнительского искусства в обществе как одной из форм художественного творчества.

В Сасанидской исполнительской традиции бытовали три способа (стиля) исполнения: замзама речитацию (zamzama с ее подчиненностью словесным тестом, как в плане ритма, так и интонации); ситоваших (sitawashih, тесно связанную с литературным жанром как достон (doston), патважа (patwajah), гаважа (gawajah) в основном по линии музыкально-поэтического жанра и чамаксрай гимнодия (chamasray- в общем развивавшую принципы более тесно связанной с текстом и гибкой, выразительной песенности - как суруд (srut, srud), тарона (trana), чакома (chakama), чикамак (chikamak), транак (tranak), авамтурикан (awamturikan) и т.д.

Надо отметить, что конкретное песнопение является самым обширным, богатым, а также стержневым, и в условиях Сасанидского музыкально-исполнительского искусства охватывает целый ряд музыкально-поэтических форм, от простых до крупных монументально-циклических.

В ирановедческой художественно-музыкальной литературе выдвигалось предположение, что важнейшие части «Авесты» (Awesta), «Гаты»(Git,Gat), «Яшты»(Yasht) и «Ясны» (Yasna) в

эпоху Сасанидов занимало особое место в музыкально-творческой культуре. Вопрос о разнообразии стиля пения гаты в музыкальной традиции III-VII вв. также является одним из важных проблем. Тем более, что оно имеет точки соприкосновения с аршакидской, парфяно-согдийской музыкально-исполнительской традицией. Музыкально-поэтическое творчество эпохи Борбада знает почти все жанровые формы, свойственные музыке и поэзии.

В основе музыкально-песенной культуры эпохи Сасанидов лежит музыкально-поэтический жанр и форма. Музыкальная форма суруд (sgrut), тарона (trana), чакома (chakama), зандлоф (zandlaf), чикамак (chikamak), транак (tranak) и т.д. образуется в результате музыкально-творческой жизни. Масштабы и структура музыкально-поэтических жанров и форм зависят от тематики и степени внутренней расчлененности самого литературного предложения, которым «свойственны яркая образность и художественный лаконизм и естественная точность, искрящееся осторумие и глубокая историчность, и она пользовалась богатыми изобразительными и музыкальными средствами, метриками, авссонансами, украшающими повторами и параллелизмами».

В источниках красной нитью подчеркивается музыкальной культура Мерва в истории культуры иранских народов. Мервское и нисинское изображения как бы открывают собой вереницу обращения к музыке. В письменных источниках сохранились имена великолепных музыкантов, слава о которых широко распространилась в Варарудане, Хорасане и Иране.

Часть мервских музыкантов продолжала вести вольный образ жизни и она появлялась всюду, на праздниках, храмах. У мервских менестрелей существовала своя исполнительская школа (Мерв, Серахс, Нусай, Бухара). Над крепостными воротами городов Варарудана сооружались открытые павильоны для музыкантов. Поражает обилие сведений о музыкально-исполнительской жизни Мерва, как одного из крупных культурных центров Варарудана при Сасанидах.

Говоря о значении и месте мервской исполнительской традиции, надо отметить, что в течение эпохи Сасанидов искусство марвисрай (marwisray) совершенствовалась, распространялась и

была активной (особым музыкально-поэтическим компонентом). Словесные тексты марвисраи написаны поэтическими формами и жанрами, или свободными, подчас приближающимися к прозе (наси мусачча' - *nasgi musajja'*) и эта форма впервые была создана Борбадом и широко использована в своем монументальном цикле «Хусраваин». В структурном отношении поэтические тексты марви по сведениям первоисточников делились по строфам. Каждая строфа выражала вполне завершённую тему и смысл. Музыка марви также подчинялась принципу строфичности, что способствовала их доступности. Отличительные музыкально-поэтические черты марви в общем носили **ситавашинь** (*sitawashih*), т.е. образно-романтический характер. Марвисраи мастерски передавали и углубляли образное содержание текста, благодаря своим высокоинтеллектуально-выразительным исполнительским искусством. Мервские профессиональные поэты-музыканты (Борбад и др.) эпохи Сасанидов, знакомые с музыкально-поэтическим творчеством парфянских гавасанов на новой основе развивали различные типы сочетания поэзии и музыки.

Творчество хуниакаров, гавасанови, марвисраи, прежде всего, проявилось в характерной для исполнителя-творца тематике и образе. Велико внимание хуниакаров, гавасанов и марвисраи к историко-героическим, эпико-героическим, обрядово-церемониальным песням и мелодиям. Они умели правдиво воссоздать разнообразную жанровую тематику и особенно интересные авестийские сюжеты (от «*Gotho*», «*Yasht*», «*Yasno*»), образы и мотивы, проявления по существу жизненного содержания. В своих циклах Борбад и другие музыканты реалистически передавали торжество (*jashnih*), побед (*sherih*) и глубокую скорбь (*sug uyadih*) сасанидских царей, переход от одного события к другому.

Так Борбад, Саркаш, Накисо, Ромтин, Бомшод, Озодвор и др. и музыканты-исполнители в большой мере расширили сферу мотивов, тематик, мыслей и чувств, нашедших отражение в их творчестве. Новые черты исполнительской культуры в V-VI-начале VII вв. привели к огромным достижениям в музыкально-исполнительской культуре. В музыкально-творческой практике эпохи Борбада усиливается индивидуализация не только темы, образов, но их выразительность (историко-эпическом, героиче-

ском аспекте), развитого импровизационного искусства (pat-wajaksray) и этот творческий процесс мастерски нарисовали Фирдоуси, Низами, Амир Хосров и др. Мастера V-VII вв. Борбад, Саркаш, Ромтин, Бомшод, Озодвор и др. совершенствуют имитацию, применяя все тонкие средства ее действия на сасанидских царей и общество. Низами по этому поводу образно пишет:

В этом абджаде, радушим детей,  
Привел я примеры из назиданий мастера.  
Если Ширин ты не считаешь, есть Борбад,  
И если нет души, то есть тело.

Становится ясной небывалая до того популярность Борбада, Саркаша и Накисо в течение VI-XVII вв. Понятно, почему Фирдоуси и другие поэты и теоретики музыки называли Борбада (shohi romishgaron, ustodi xuniygaron):

Bishud Borbad shohi romishgaron,  
Yaki nomdori shud az mehtaron.  
Saromad kunun gissai Borbad,  
Mabodo ki boshad turo buwad kor bad.  
Base mehtar u kehtar az man guzasht,  
Naoham man az xob bedor gasht.  
(Борбад стал глава музыкантов,

Он стал один ведущий придворный.  
Начинаю теперь сказки о Борбаде,  
Не сможет быть дела не важным.....).

Своей огромной музыкально-поэтической выразительностью и впечатляющей силой циклы «Хусраваин» (Xusrawain), «Каркуки» (Karkuki), «Урамани» (Urmani), «Мазандарани» (Mazandarani) и т.д. на эпико-героические темы Фирдоуси эти особенности циклов Борбада с высоким пафосом отражает в «Шахнаме»: это факт громадного значения, музыкальное исполнения Борбада обеспечили большие возможности выразительной плавной исполнительской кангилены, обеспечили закономерное про-

явление богатства самого содержания «Хусраваина» и ее музыкально- поэтической многогранности.



Танцовщица

Общеизвестно, что в формировании и развитии классических традиций музыкальной культуры иранских народов авестийская художественно-эстетическая, устная и письменная литература сыграла большую роль (hirfai, gairihirfai). Необходимо

помнить, что многие музыкально-поэтические жанры, формы (tranak, srud, chakanak, ratvoja, zandwof и т.д.), профессиональные традиционные исполнительские стили (burzwanîha, charpawachiha, dranjanishanîh, drayishan, drushtwachîha, dranak), ранние вокально-инструментальные (dastan-i sazi ud awazan) и циклические произведения (Xosravain, Loskawi, Aromani, awamturikan, karkuki), благодаря появившимся к этому времени профессиональным группам (хунйакакан-и уstad, хвананданган-и уstad, wuzurg ramishxwan) музыкантов (saznavazan, darbatsrayan) зороастрийской традиции, развивались до более совершенной системы (dastan-i ustadan-e, srot-i ustadan-e). Авестийское художественно-эстетическое, историко-литературное наследие, широко использовавшееся в исполнительско-творческом искусстве (sazsrayan, srudsrayan, chikamaksrayan), было органически связано с развитием музыкальной культуры II-VII вв. Персидско-таджикские литераторы и теоретики (Абухафе Согди, Рудаки, Фараби, Абулаббас Бахтияр, Ибн Сина, Ибн Зейла, Фирдоуси) понимали выдающуюся роль и значение авестийского, парфяно-сасанидского наследия в формировании музыкально-поэтических жанров и форм, многообразии художественно-эстетических образов и нравов, широко применяли их в своём творчестве. В условиях дворцовой (dardar shahan) церемониальной жизни в полной мере раскрылись многие художественно-эстетические, исполнительско-творческие особенности музыканта-сочинителя (хунйакар, sazniwagih). Придворная и музыкальная практика было строго регламентирована и координировалась царскими главами корпораций музыкантов (xwaramdash) и Академия искусств (Ramishsrau).

Эпоха Сасанидов сыграла особую роль в формировании классических традиций музыкально-эстетического мышления не только иранских народов, но и народов Ближнего и Среднего Востока. Благодаря целеустремленности сасанидских деятелей культуры были собрано ахеменидское, бактрийское, аршакидское, парфянское и согдийское музыкально-поэтическое наследие. В общественной и культурной жизни иранских народов с II века нашей эры происходят существенные социально-политические изменения. Сасанидский период стал новым исто-



рическим этапом в истории художественно-эстетической культуры иранских народов. При сасанидах усиливается взаимодействие прошлых музыкальных систем с новыми. Профессиональная сасанидская музыкально-исполнительская традиция воспитала слушателей на высоком интеллектуально-исполнительском музыкальном искусстве (*xuniyakaran-i ustad, ramishxwran-i ustad*), порожденной новыми художественно-эстетическими канонами.

Богатое историко-героическое, историко-мифологическое народное творчество составило основу грандиозных музыкально-поэтических циклов, ставших неотъемлемой частью музыкально-исполнительской культуры II-VII вв. Творения Борбада, особенно его монументально-циклические произведения «Хосраваин» (*Xosravain*), послужили исходной художественно-эстетической, музыкально-поэтической базой для последующего развития профессионального музыкального творчества.

Процесс художественной эволюции изменил систему художественно-эстетического мышления. При сасанидах, наряду с формированием основ социально-политической структуры, видоизменяются формы, структуры, принципы и средства музыкально-поэтической, художественно-эстетической выразительности (*sazfrahath, niwagfrahath ramishshayan-i shah hamharzan niwag karend, pad tanbur, rubab ud barbat tranak srayend*). С этой точки зрения музыкально-исполнительская, творческо-теоретическая культура этого периода по своему характеру и масштабности обладала высоким уровнем профессионализма (*ustadh honar*). Для нее было характерно органичная преемственная связь с художественными традициями прошлых эпох (ахемениды, аршакиды, парфяне, кушаны). Для музыкально-исполнительской культуры II-VI - начале VII вв. характерен также постоянный динамический рост художественных средств выразительности (*xwash payrast*), профессионализма (*ustadh hunarrah*). В этом заключается особенность и историческая значимость художественно-эстетической культуры эпохи Сасанидов (эпохи Борбада) в истории мировой цивилизации.

Исполнительско-творческая музыкальная традиция в II-VI вв. была тесно связана с практикой. Благодаря новаторским усили-

ям творцов (sazandagan)-хуниакаров (хуниyakaran, tranaksrayan - поэты-музыканты, музыканты-поэты) были созданы высокопрофессиональные музыкально-поэтические жанры (tranak, chicamak, srud, ratvoja), («Xosrawain-Хосраваин», «Karkuki-Каркуки», «Aramani-Аромани»), исполнительские стили (манеры песнопения, инструментального исполнительства) как «чарпавачих» (charpawashih), «бурзгваниха» (burzgwaniha), «драуишан» (drayishan), «дранчишаних» (dranjanihanih), «дранак» (dranak), народно-деревенские профессиональные циклы «Авамтурик» (awamturik), «Фрахат» (frahath) и др. Эти жанры и стили заложили основу классической системы профессиональной музыкальной культуры (niwag ustadih, wizidag хуниya). В связи с этим уместно характеризовать некоторые высокопрофессиональные стили и манеры в музыкально-исполнительской традиции III-VI - начале VII вв.

«Чарпавачих» (charpawachiha-бархатный, музыкальный, поэтический, особый стиль исполнения charpawahang - музыкально-импровизационный, бархатный звук, голос) относится к профессионально-исполнительской манере и говорит о том, что профессиональный исполнитель (хуниyakar ustad) имеет незаурядные голосовые оттенки (franexawa-высокий лирический голос, манеры пения; drushtniwag-средний исполнительский голос). Об этой манере исполнительского искусства (honar-i sraishan) в трактате «Дарук-и хварсандих» (Daruk-ixwarsandih - Трактат об искусстве развлечений) дано описание, побуждающее в слушателе высокоэстетическое восприятие (o xwaday afrin-it charpawaechiha niwagih az sahyon.oy ke kard asman - он восхвалил бога-созидателя с наилучшим голосом...). В стиле «Чарпавачих» профессиональные исполнители (хуниyakaran ustad) использовали сложную музыкальную мелизматику (par-rast niwagih). В трактате определено значение «Чарпавачиь» - это особый и сложный профессиональный исполнительский стиль, лишенный бытовой предназначенности. В текстах этого стиля углублено использование сложной и различной мелизматики (frahath, dranatan, dranjishn, zamzamniwagih). В музыкально-исполнительской традиции профессиональные исполнители (ustadan-I хуниya, gamish) III-VI - начале VII вв. широко использовали в своем репертуаре стиль «Чарпавачиь» в процессе ис-

полнения монументально-циклической системы «Хосраваин», «Каркуи», «Уромани», в народной традиции «Авамтурик».



**Флейтист**

Другой стиль - «Дранъенишан» (dranjenishan-xuniyakaran frazanag pad barbat awach karend) - манера пения, где используется бархатный голос, украшенный мелизматикой. Мастер (xuniya, xuniykih), певец (niwagar, хwanande), владеющий этой манерой пения, высокообразованный исполнитель (xuniyakar, frahatwar), для возвышения духа и усиления эмоционального восприятия слушателя, наряду с разнообразными музыкальными штрихами применяет «базхани» (bazxwani-рефрен-xuniyakaran pad barbat ud tanbur srut, tranak srayend uw chamak bazxwani karend), повтор отдельных текстов и музыкальных частей монументально-циклических произведений. Древнегреческий ученый-теоретик музыки Поллукс в своем словаре «Ономастикон» (Onomastikon состоит из 10 книг), кроме сведений о музыке и инструментах, говорит о разновидностях и многомерности исполнительского

искусства иранцев (персы). В трактате «Дарук-и хварсандих» стиль «Дранченишан» (*dranjenishan*) расшифровывается так: звучание, созвучие, ритмичное песнопение с особыми мелизматическими украшениями (*dawid, udroshnkunan awach drayjenishanih....-осветил Давуд со своим украшенным голосом...*).

Платон и Критий тоже упоминают о многообразии исполнительского искусства иранцев и называют оды в сопровождении «барбитос» (*barbitos, barbat*), а Аристофан говорит «*darenjianos*» - гибкий и ритмичный голос, пение с особым украшением (мелизматикой).

А стиль «драуишан» (*drayishan*) - высокий регистр, Зилхвани (*zikhwan-wuurg ustadan-i xuniya frazanag-i zikhwan hunarh hem*) высокий пронзительный, бархатный и устойчивый голос (*Daid u nek-iz drayishan niwagh* - очень приятно слышать бархатного голоса Давыда...). В музыкальной практике эпохи великого менестреля Борбада (он сам один из реформаторов этого стиля) эта манера песнопения относилась только к профессиональной музыкально-исполнительской традиции (*xuniyakaran-i ustad, ramishwaran-i xwashawa*) и исполнители этой манеры входили в особую группу музыкантов (*datestak-i xuniyakaran*), имеющих высокое мастерство (*ustadan xuniya, frazanag xuniya*) и профессионализм (*balist xuniyakar*). Древнегреческий историк Газнуфин во время пребывания в Ариявидже упоминает о высокой культуре исполнителей. В армянских, пехлевийских источниках очень хорошо комментируется исполнительское мастерство гавасанов (гусаны, гасаны- *gawasan-поэты музыканты*) *xwashxwanan* (сладкозвучие-*Pahlapat wuzurg xwashxwan ustad hem*).

В музыкально-исполнительской традиции III-VI - начале VII вв. имело особое значение другая манера песнопения «якаваханг» (*yakawahang*-несложный, мягкий, монотонный), в ряде письменных источниках («*Sursaxwan*», «*Daruk-i xwarsandih*») использован как «друштвачиха» (*drushwachihā*-неотшлифанный, неравномерный, не профессиональный, деревенский стиль – (*tar o Xwarasanshahr drushwachihā rustakstay xuniyakaran hem*)). Эта манера песнопения бытовала среди непрофессиональных исполнителей (*awamturikan*), сказителей (*guvandacan*), и они в основном исполняли легенды, несложные чикамаки (песни-*chikamak*), народные (*awamtranak*), деревенские (*rustaktranak*) песни без со-

провождения музыкальных инструментов (ed-ish owon drushtwachiha afrin kared - он пел с неровномерным голосом).



Арфистка

Богатство музыкально-исполнительской традиции, расцвет и многообразие художественно-исполнительской культуры III-VII вв. определяли гибкость музыкально-поэтических средств выражения. Разнообразие, богатство тематики музыкально-поэтических жанров, художественно-выразительных средств, форм, особый дар и стиль ее создателей подняли на высокий уровень музыкально-эстетическую культуру. Именно существенные достижения в исполнительско-художественной культуре иранцев и, в первую очередь, создание высокоразвитого историко-научного, литературного наследия, есть та культурная эволюция, которая свидетельствовала о духовной зрелости и профессиональном уровне музыкально-творческой культуры III-VI - начале VII вв., способствовала появлению великого музыканта, менестреля (*frazanag xuniyakaran,ustadan xuniyakaran*) Борбада.

Женщины в истории музыки иранских народов занимали особое место. В музыкальной культуре эпохи Ахеменидов и Сасанидов женщины-музыканты и исполнительницы внесли особый вклад в развитие исполнительского искусства. Благодаря усилиям женщин-исполнительниц (как Азадвор Чанги, Касван Навагар) в музыкальной традиции III-VII вв. появился особый женский исполнительский стиль «зананик» (*zananik*). Разъяснение, многообразие и музыкальность этой манеры пения содержится в памятнике «Дарук-и хварсандих» (*Daruk-i xwarsandih*), диалоге «Хосрав и Ризак» (*Xosrov Kawatan* и *Rizak*). Ученый, историк и литератор Абдулфарадж Исфাহани в своем энциклопедическом труде «Книга песен» (*Kitab-al-agani*) тоже очень хорошо характеризует этот стиль, который широко применяется в музыкально-исполнительской практике под названием «ТАХНИС» (*tahnis* - профессиональный женский исполнительский стиль). Но первый источник, в котором характеризуются исполнительские традиции иранцев - это «Траникнамак» (*Traniknamak*-книга песен), созданный при Хосраве Ануширване I (537-570гг.). Нет сомнений, что Абулфарадж Исфাহани собирал и изучал важные сведения о музыкально-исполнительской традиции свои предков из того первоисточника. В «Дарук-и хварсандих» четко дается значение стиля

«зананик» (xuniyaran, gowendagan ke widirend zananik awach afrinkared- исполнительница восхвалил с женским голосом...).

В ходе анализа пехлевийских источников (Xosrow Kawatan и Rizan), «Daruk-i xwarsandih», «Zabur-i pahlawi») становится ясно, что степень эмоционального воздействия музыки на слушателей непосредственно связана с мастерством (ustad srayish) музыканта-исполнителя (xuniyakar).

Принципы исполнительско-творческой традиции упоминаются в памятнике «Тансирнамак» (Tansirnamak) (xuniyakar, ramishgar, nivaqar), в обществе рассматриваются практические и теоретические вопросы. Выделялись два вида музыкально-исполнительского творчества: профессиональное (xuniyakaran-i ustad) и народное (xuniyakaran-i awamturic, rustak xuniyakar).

Согласно сведениям «Письмо Тансира» (Tansirnamak) и другим пехлевийским источникам в III-VII вв. не уделяли особого внимания на национальное и племенное происхождение музыканта-исполнителя (xuniyakar).

В многочисленных сочинениях эпохи Саманидов (819-1005 гг.) имеются сведения, где рассматриваются важные вопросы исполнительского искусства. Эти вопросы систематически привлекали к себе внимание таких ученых-теоретиков музыки, как Абулаббоса Сарахси (IX в.), Абунасра Фараби (856-950), Абулфараджа Исфакхани (IX в), Катиби Хорезми (IX-X вв.) и др. Поэтому изучение доисламских историко-литературных первоисточников является важнейшим средством познания истоков классических традиций музыкальной культуры III-VI вв. Задача состоит в том, чтобы не только досконально исследовать общие процессы развития музыкально-исполнительской жизни, но и реконструировать доисламское музыкально-эстетическое мышление, формировавшееся как наука. Ахеменидские и сасанидские музыкальные теоретики (frazanag-i xuniyakaran-danayan-Ixuniyakaran) Ангарис (Angaris), Дамаскиос (Damaskius), Хорхбуд (Xwarxbud), Борбад (Pahlapat), Саркаш (Sargis) и другие, хорошо знающие теоретические и практические вопросы музыкально-поэтического творчества, создали основы классической музыкально-исполнительской системы (Борбад). Появляются отдельные теоретические произведения («Tranik-namak»),



«Sursaxwan», Daruk-i xvarsandih»), которые в результате арабского нашествия были уничтожены и утрачены.

В результате приходится довольствоваться сведениями, сохранившимися в первоисточниках или их историко-литературной интерпретацией учеными и литераторами последующих эпох. Такие сообщения не всегда достоверно характеризуют те художественно-эстетические, исполнительско-творческие процессы, которые происходили в III-VII вв. Кроме того, нельзя забывать, что многие авторы, которые фиксировали в своих трудах эти сведения, зачастую были далеки от музыкально-исполнительского искусства и поэтому приходится сравнивать их сведения с данными музыкально-теоретических первоисточников. Наряду с этим, поэтические описания нередко гиперболизированы (названия произведений, музыкально-поэтические жанры, инструменты и даже термины) и авторы, жившие в различные эпохи, зафиксировали музыкальные традиции своего времени (разъяснение жанров, форм инструментов, терминологии, постоянно изменяющиеся в процессе исторических перемен и особенно это происходило в период арабского нашествия, когда многие культурные достижения иранских народов приписывались арабам, даже изобретатели многих музыкальных форм, стилей, манер, и т.д.). Кроме того, многие из этих ученых-литераторов (период арабского мракобесия и последующие эпохи) дают характеристику музыкальной культуре предыдущих веков не на основе своих личных наблюдений, а по сведениям, заимствованным из трудов других авторов, несохранившиеся до наших дней.

На пути изучения классической традиции музыкальной культуры иранских народов (III-VII вв.) существуют многие трудности, которые до сих пор до конца не выявлены и в настоящее время в музыкальном востоковедении существует неточные представления об исполнительских и творческих традициях эпохи Сасанидов и последующих периодов.

Среди многочисленных и очень важных сведений о классических музыкально-исполнительских традициях III-VII вв. по праву особое место занимают четыре источника, упомянутые выше: это трактаты «Хосрав Каватан и Ризак» (Xosraw Kawatan

и Rizak), «Трактат по руководству радостей» («Daruk-i xwarsandih»), «Книга песен» («Traniknamak»). По сведениям Исфакхани и Ибн Надима некоторые части этого энциклопедического сочинения были переведены с пехлеви на арабский язык в период аббасидского халифата (750-945гг.) Ибрахимом Мохоном (742-804гг.) и его сыном Исхаком Мохоном (известный под псевдонимом Маусили 765-850гг.), являющимися создателями Академии искусств в Багдаде. В сохранившихся частях вышеупомянутых источников, которые отражают различные вопросы истории и теории музыки, следует особо отметить, что в музыкальной традиции иранских народов (персов, таджиков) важнейшие атрибуты определения мастерства деятелей искусства связаны с определенными категориями мастерства.

По сведениям «Daruk-i xwarsandih» эти принципы определения мастерства исполнителей (xuniyakaran) устанавливали только в процессе проведения конкурсов (badahiksrayi-sostязаний). В профессиональные группы не входили непрофессиональные (awamturikan-случайные) исполнители. Наряду с этим были установлены такие правила, что в процессе повышения своего мастерства исполнитель из одной группы не имел права заниматься с группой высшей категории (Xuniyakaran-i ustad), а если это происходило, то только путем всестороннего отбора-конкурса (suri nawaqaran). При правлении Бахрама Гура (430-438гг.) это стройное и устойчивое распределение на категории не придерживалось, а с приходом Хосрава Парвиза (579-625 гг.) прежние классические нормы музыкально-исполнительского искусства строго регламентировались (wizidagih). При сасанидах формировалась единая, стройная музыкальная система.

В музыкальном искусстве III-VII вв. исполнительская культура обретала новое содержание, многие музыкально-поэтические и художественно-эстетические принципы, образы авестийской поэзии в основном интерпретировались усилиями и творческими изысканиями хунаваки, хуниакары (xuniyawahan, xuniyakaran) - профессиональными поэтами-музыкантами, гавасанами (xuniyaran-I frazanag, gawasan-барды) и творческим изучением опыта других народов. Высока роль и влияние греческого, индийского художественно-эстетического наследия в худо-

жественной культуре III-VII вв. Античная музыкальная космология (неоплатоническая, неопифагорейская) тоже влияли на музыкальную жизнь III-VII вв. В этом направлении плодотворно работали ученые-переводчики Абхарак (Abharak), Магушанасб (Magunashb), Гугашнасб (Gugashnasb), Кай Азарбузас (Kai Ozar-buzaz), Сушиёнас Равшан (Sushiyanas Rushan), Азар Хурмузд (Azarurmuzd), Азадмард (Azadmard), Азар Фарбаг (Azar Farbag) и др. Авестийская традиция в музыкально-поэтическом творчестве эпохи Сасанидов, периода арабского нашествия и в последующих эпохах служила своеобразным средством ограждения исполнительско-творческой культуры от возможных интерполяций музыки в религиозную практику.



Арфистка

Особо отметим примечательное явление - это применение музыкальных инструментов во всех сферах творческо-исполнительской культуры, когда многие вопросы музыки рассматривались при помощи инструментов. Во всех историко-

литературных источниках описание музыкальных инструментов занимает большое место, особенно в музыкально-исполнительской традиции III-VII вв. Спектр значения инструментальной музыки расширяется. В главе о музыке в пехлевийских источниках содержится описание инструментов, а исполнитель (хунйакаран. srayashgaran, чангист-shangnawaz, тамбурист-tanbursrai, лютнист-barbatsrai) находится на вершине иерархической лестницы. Характерно, что в такой форме они воспеваются в поэзии:

Chang ud win ud kannar,  
Ud barbat ud tanbur,  
Nawag zanend.

(играйте на чанге, вине и канар,  
играйте на барбате и танбуре).

Согласно источникам IV-VII вв. в процессе песнопения (niwagsrayi, tranaksrayi) исполнительской традиции используется несколько инструментов.



**Бахрам Гур и Озада**

Разнообразие музыкально-поэтических форм, высоко развитая и интеллектуальная творческая культура эпохи Сасанидов почти не имеет себе равных в истории музыкальной традиции постисламского (эпохи Халифата) периода. Решающим фактором в формировании музыкально-поэтических форм, монументально-циклических систем, творческо-исполнительской культуры было в конечном итоге их авестийское поэтическое наследие, *She'ri xuniyai* - музыкально-поэтическая структура. Эта устойчивая и богатая традиция усилила процессы формирования профессиональных (классических) принципов музыкально-исполнительской культуры и развития многообразия творческо-художественных форм, явилась важным фактором в этот процесс.

В пехлевийских и армянских источниках (III-VII вв.) период арабского нашествия и последующих эпох хуниуакары (*xuniyakaran-I wuzurg, wizidag xuniyaran*) - профессиональные музыканты-поэты (*ramishwaran-i ustad*) характеризуют как важнейшее явление в музыкально-исполнительской традиции иранцев (персов, таджиков). Ученые, занимающиеся историей формирования и развития форм, стиля песнопения, музыкально-поэтических жанров определяли целый ряд песенных форм и исполнительских стилей. Среди них высокопрофессиональные монументально-циклические песенно-инструментальные и поэтические формы «Хосраваин» (*Xusrawain*), «Равашин» (*rawasin*), «Каркуки» (*Karkuki*), (монументальная циклическая вокально-инструментальная форма), «Лоскави» (*Loskawi* - импровизационно-сложная вокально-инструментальная форма), «Арамани» (*Aramani* - обрядово-церемониальная, песенно-поэтическая форма), малые песенно-инструментальные, поэтические формы, жанры как «чикамак» (*chikamak*), «тарона» (*tranak*), «суруд» (*srut*), «рустактранак» (*rustaktranak*), «авамтурик» (*awamturik* - народные двустипшия) и другие. Возникают они в музыкально-исполнительских традициях иранских народов, но музыкально-поэтические формы, стили формировались ещё в эпоху Сасанидов.

Формировавшиеся музыкально-поэтические формы претерпевают определенные изменения. В источниках (армянских,

пехлевийских) IV-VII вв. и в последующих периодах описываются процессы формирования музыкально-поэтических жанров и форм в профессиональной исполнительской традиции. Эти аспекты музыкально-поэтической формы, профессионально-исполнительских принципов более конкретно рассматриваются в диалоге «Хосрав Каватан и Ризак» (Xosrav Kavatan u Rizak), в отдельных разделах «Дарук-и хварсандих» (Daruk-i xwarsandih), также рассматриваются терминологические дифференциации многих жанров, форм, инструментальные и вокальные термины, средства музыкальной выразительности, приводятся различные взгляды, существующие в музыкальной практике III-VII вв.

Все основные вопросы, теоретические и практические представления получены нами в результате изучения письменных памятников эпохи Сасанидов и в сравнении с источниками последующих эпох. Они дают достаточно сведений о развитии в музыкальной культуре иранских народов в III-VII вв., периоде рассвета музыкально-исполнительского искусства. Почти все, имеющиеся музыкально-теоретические, историко-литературные источники исламского времени, кроме трудов Абулаббаса Сарахси, Марвана Сарахси, Абунасыра Фараби, Ибн Сина, Ибн Зейла, излагают пересказ сведений, заимствованных из многочисленных источников доисламского периода (аршакидского, парфянского, сасанидского времен) и из трудов древнегреческих теоретиков (Аристотеля, Пифагора, Аристоксена, Птолемея, Евклида и т.д.). Уважение и авторитет древнегреческих авторов (Пифагора, Аристотеля, Евклида и др.) были настолько велики, что многие инструменты, мелодии и даже музыкально-поэтические жанры, формы приписывались им, хотя в музыкальной традиции древней Греции они отсутствуют и даже не упоминаются в трудах древнегреческих теоретиков (это происходило после ислама). Иногда какие-либо новые соображения, индивидуальный подход к тем или иным письменным источникам эпохи Сасанидов рассматривалась только те явления, которые происходили в музыкально-исполнительской традиции данной эпохи и поэтому многие ученые пришли к заключению, что музыкальная культура эпохи Сасанидов - это чисто иранское явление. Достаточно сказать, что со времен Борбада (585-89-638-

39гг.) сохранились музыкальные источники, по которым до и после ислама теоретики музыки расширили круг практических и теоретических проблем. В этом заключается неопределимое значение музыкально-творческой культуры III-VII вв. В этом плане по вопросам функциональных особенностей творческо-исполнительского стиля и манеры особое значение имеют свидетельства музыкальных источников эпохи Борбада, так как они дают возможность изучить музыкально-поэтические и художественно-поэтические системы, нормы музыкально-исполнительской культуры III-VII вв. Ведь именно сведения источников эпохи Сасанидов (и армянских, парфянских тоже) характеризуют музыкально-поэтические художественные черты, определяют самобытные черты конкретного этапа музыкально-творческого процесса. Музыкально-исполнительские, творческие явления эпохи выражаются в особых формах, свойственных только данному историческому периоду.



**Бахрам Гур**

В III-VII вв. проявляется канонизация инструментального и вокального исполнительского искусства, которая особенно наблюдается в формировании крупных монументально-циклических форм, музыкально-поэтических жанров как «Хосраваин», «Каркуи», «Аромани», церемониально-обрядовые циклы - «Авамтурик», «Чатрушамрут», «Васприюшан», «Хварасаник», те же новшества происходят в музыкальных инструментах и её исполнительской практике. Наряду с этим, устанавливаются взаимоотношения между категориями, которые не могут существовать друг без друга, в частности, взаимоотношения между поэзией и музыкой. В результате этого формируется система музыкально-поэтического и творческого мышления (*srud-i huniyai*) и она является важным функциональным комплексом, который усилил процесс многообразия в музыкально-творческой культуре не только эпохи Сасанидов. Он стал основным фундаментом для последующих периодов художественно-эстетической культуры иранских и народов Ближнего и Среднего Востока. Социальные нормативы и художественно-эстетические принципы, особенности исполнительских традиций, многообразие музыкально-поэтических жанров, форм, активизация взаимовлияния культур, создание теоретические трактатов, трудов энциклопедического характера («Траникнамак»), появление новых принципов в упорядоченной культурно-исполнительской практике, дифференциация музыкального пространства (классификация музыкантов на категории, реализация творческого потенциала на основе широкого использования как позитивной системы взаимовлияния элементов различных культур), характеризуется музыкально-эстетическая, исполнительская культура в III-VII вв. в целом. Выработанные устойчивые классические каноны, формы, системы исполнительской культуры достигали высокого профессионального уровня, и это по праву является одним из ярких страниц в истории мировой цивилизации.

**Литература:**



- Andreas, F.C.Barr, Bruchastucke Einer pehlevi-  
ubersetzung der psalmen, F.C.Andreas,  
Aus demNashlass herausgegeben von Kaj Barr,1933.**  
**Somi.** Tamadduni Sosoni. - Tehron, 1963.  
**Ai-Johiz.** Kitab at-taj. – Beirut, 1954.  
**Abulfazl-i Bal’ami.** Ta’rix-i Tabari. - Bombai, 1874.  
Bartolomae, Christian, Altiranisches wörterbuch, Berlin,  
Boyce, Mary, 1977.  
**Bahor Mehrdod.** Asotir-i Iron. - Tehron, 1352.  
**Брагинский И.С.** Из истории таджикской народной поэ-  
зии. - М., 1956.  
**Виноградов В. С.** Классические традиции иранской музы-  
ки. – М., 1982.  
**Ibn Zila.** Abumansur Husein, Kitab-al kafi-al-musiqi. - Qohi-  
ra, 1964.  
**Muin Muhammad.** Mazdi Yasno wa adabi forsi. - Tehron, 1339.  
**Mas’udi.** Muruj az-zahab... Paris, 1936.  
**Manzumei** daraxti Asurik. - Tehron, 1329.  
**Mahdi Barchashly.** Musiqi-i dawre-i sosoni. -Tehron, 1329.  
**Mahdi Barchashly.** Andisha-i Forobi dar bore-i musiqi. -  
Tehron, murdadi 2237.  
**Mahshun Hasan.** Ta’rix-i musiqi-i Iron. - Tehron, 1375.  
**Muhammad-i Nishopuri.** Risole-i musiqi.  
**Mutuni Pahlawi.** - Tehron, 1321.  
**Narshax-i.** Ta’rix-i Vuxoro. - Paris, 1892.  
**Никитина З. Б.** Древнеиранская литература. – М., 1962.  
**Патканян.** Опыт истории династии сасанидов по сведени-  
ям, сообщаемым армянскими писателями. - СПб, 1869.  
**Перханян А. Г.** Общество и право Ирана в парфянский и  
Сасанидский период.- М., 1983.  
**Пехлевийские назидательные тексты.** – М., 1991.  
**Пигулевская Н. В.** Города Ирана в раннем средневековье.  
– М.-Л., 1956.  
**Плутарх.** О музыке. /Перевод Томасова Н.- Петербург, 1922.  
**Плутарх.** Застольные беседы. – Л., 1990.  
**Пугаченкова Г. А.** Искусство Бактрии эпохи Кушан. – М.,  
1979.

**Пулатов У.** Чильхуджра. - Душанбе, 1975.

**Раджабов А.** История развития таджикской музыкальной культуры (V-XII вв.). - Канд. дисс. - Душанбе, 1982.

**Раджабов А.** Таджикская музыкальная культура и ее исторические традиции в XII-XVII вв. - докт. дисс. Душанбе, 1994.

**Раёбов А.** Сарнавишти хуниёгар. - Душанбе, 1990.

**Раджабов А.** О двух циклических песенных жанрах (VI-VII вв.). - Изв. АН РТ, №1, 1989.

**Раджабов А.** Борбад-гениальный музыкант и реформатор // Авеста в истории и культуре Центральной Азии. - Душанбе, 2001.

**Раджабов А.** Музыка в культуре Саманидов // Мусиск дар тамаддуни Сомониён. - Душанбе, 2000.

**Раджабов А.** К истокам классической музыкальной культуры таджиков в IV-VI вв. // Духовная культура таджиков в истории мировой цивилизации. - Душанбе, 2002.

**Аз Борбад то Сабо** (От Борбад до Сабо). - Душанбе, 2003.

**Садоков Р. Л.** Музыкальная культура древнего Хорезма. - М., 1970

**Safo Z.** Hamosasaro-i dar Iron. - Tehron, 1369.

**Смбт Спарапен.** Летописание. - Венеция, 1956.

**Страбон.** География (в 17 книгах). //Перевод Старановского Г.А. - М., 1964.

**Тагмизян Н. К.** Теория музыка в древней Армении. - Ереван, 1977.

Tafazzuli Ahmad, Ta'rixī adabiyoti Ironi pish islom, Tehron, 1376.

**Тревер К. В.** Сасанидский Иран в Шахнаме Фирдоуси. - Л., 1934.

**Тревер К. В.** Памятники греко-бактрийского искусства. - М.-Л., 1940.

**Хакимов Н.** Музыкальная культура таджиков. - Худжанд, 2001.

**Шавердян Ал.** Очерки по истории армянской музыки. - М., 1959.

**Шефер Эд.** Золотые персики Самарканда. - М., 1981.

**Фавст-Бузанд.** История Армении, перевод Геворкяна - М.- Ереван, 1953.

- Farabi Abunasr.** Kitab-al-musiqi al-kabir. - Kair, 1964.
- Farmer H.** Masodir al-musiqi al-arabi. - Misr, 1957.
- Faridun Junaidi.** Shinosoi-i musiqi-i Iron, 1987.
- Шишкин В. А.** Варахша. – М., 1963.
- Эберман В. А.** Персы среди арабских поэтов эпохи омеядов. – Л., 1926.
- Humoj J.** Ta' rixi adabiyot-i Iron.- Tehron, 1346.
- Ackermann P.** Sasanian seals-A servey of Persian art. Ed. A. V. Pope. vol. I. – London and New-York, 1938.
- Asana J. M.** Pahlavi texts II.- Bombay, 1913.
- Azarpay G.** The allegory of Den Persian art.
- Barchaslu M.** Z'art sasanide, base dela musique. - Tehron Press, Univer., 1947.
- Bengasten H.** Unoniyon va Porsiyon. - Tehron, 1376.
- Benveniste E.** The Persian religion According to the Cheif Greer text. - Paris, 1929.
- Boyse M.** The manichaeen Humn Cycles in Parhian, London Oriental series, Vol. 3. - Oxford, 1954.
- Boyse M.** The parthean goson and Iranian mintrel tradition. - JARAS, 1957.
- Boyse M.** A history of Zoastrianism. Vol. II. - Leiden-Koln, 1982.
- Boyse M.** Ta' rixi kishi Zartusht. - Tehron, 1376.
- Browne M. A., Edward. G.** Literature of Persian. - London, 1919.
- Christensen A.** L'ran zoir les Sasaniydes, 2-ed. - Copenhague, 1944.
- Darmesteter J.** The Zend-Avesta. Pt. 1-3.- Oxford, 1830-1887.
- Darmesteter J.** Pahlavi texts. SBE. vol. 4.- 1880.
- Darmesteter J.** Littere de Tansar.-JA. 9-e, series, vol. XIII. - Paris. 1894.
- Das Frahang-i Pahlavik** in Zeichengamasser. Anardnung. Harg. vol.Heinrich F. J. Junver.- Leipzig, 1955.
- Duna-i Mainag** Khirad-the Cakred books of the East. vol. XXIV. - Oxford, 1987.
- Zabur-i pahlawi(matni pahlawi,pajuhishi said Urryon. - Tehron,1382.
- Farmer H.** The Persian musical modes. -JRAS, 1926.

**Farmer H.** Persische musik. Kassel-Bassek. – London-New-York, 1962.

**Grishman R.** Iran Parther und Sasaniden. -Muchen, Beck, 1962.

**Henning W. B.** Miteriranch (Handbuch der Orientalistic, Hrsg.). - Leiden-Koln, 1958.

**Herzfeld E.** The Persian Empire. - Wasbaden, 1968.

**Huarr CL.** La Persi antugue et-La Civilisuihi iranienne.

**Kanani N.** Uber dir Persiche Musik. - Frankfurt, 1993 (Cu-propaedia III).

**Strabon.** XV, 3. 18 (I. oed. vii).

**Zachner R.** C. Zarvan: a Zoroastrian Dilemms. - Oxford, 1955.

**Zanis E.** Classical Persian music. Harvard University Press. - Combridg, 1973.

**Umstid.** Tarixi shan shahii Haxomanishi. - Tehron, 1345.

**Uryon Said,** Wojanomai pahlawi-Pozand, Tehron, 1377.

**Sha'boni A,** Shinosoi-I misigi-I Iron. - Shiroz, 1346.



## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ В III-VII вв.

Важное место в историко-литературных произведениях, разделах о музыке III-VII вв. занимали музыкальные сюжеты, которым отводилась особая художественно-эстетическая роль и аналогичные сюжеты встречаются в письменных источниках последующие веков (VII-XVII вв.). В литературно-исторической литературе VI-VII вв. музыкальные сведения, как правило, были подчинены событиям, которые происходили в художественной культуры того периода.

Музыкальная и художественно-эстетическая мысль эпохи Борбада, одного из самых выдающихся музыкантов Востока (Ближнего и Среднего), была итогом многовекового созидательного процесса в истории иранских народов. В этом процессе участвовал целый ряд талантливых теоретиков музыки (*huniyaran, gavasan*). Существенное влияние на развитие музыкальной и художественно-эстетической мысли оказало формирование крупных централизованных государств иранских народов, позволившее осознать им единство и региональное многообразие музыкального искусства, достигшего (в эпоху Сасанидов 224-651 гг.) высочайшего уровня развития (*asri-tilloi-i musiqi*). В письменных первоисточниках об этом говорится довольно подробно, но в исследованиях современных отечественных и зарубежных ученых процесс формирования и накопления знаний о музыке, ее «золотом веке» (*asri zagin*), когда музыкальная мысль становится основой развития музыкальной наука на Ближнем и Среднем Востоке, почти не рассматриваются (в академическом аспекте).

В письменных источниках досасанидской эпохи упоминаются об уровне музыкальной культуры иранских народов, особенно ахеменидского периода, но, к сожалению, до нашего времени почти не сохранились письменные источники, которые непосредственно были посвящены музыкальной мысли. Следует

отметить, что именно в эпоху Борбада, наряду с высоким уровнем развития музыкально-поэтических жанров, исполнительских стилей (*sraishan*), формированием крупных монументально-циклических профессиональных произведений (*chikamak, ustadan*), на новую ступень поднялась и музыкально-теоретическая мысль. Дошедшие до нас пехлевийские источники говорят об уровне музыкальной мысли иранских народов в эпоху легендарного поэта-мелода (*gavasan, xuniyakar, ustad-I xuniyakaran, shah-I ramishgaran*) Борбада. Кроме глав, разделов в музыке, имеющих в историко-литературных и философско-дидактических произведениях, были написаны и такие специальные фундаментально-теоретические труды о музыке и о художественно-эстетическом воззрении иранцев как «*Daruk-i xvarsandih*» («Книга о теоретических и практических правилах искусства»), «*Traniknamak*» (Книга песен») и др.

Определяющими чертами музыкально-теоретических письменных памятников эпохи Борбада являются: достижение высокого профессионализма; толкование и комментирование различных вопросов музыкально-теоретической науки; создание особой унифицированной классической музыкальной системы; взаимосвязь и взаимовлияния музыки и поэзии (*chikamak-i xuniyakh*); рассмотрение музыки как вида искусства и науки; анализ развитой раннеперсидской музыкальной эстетики (*dastan xuniya ud zibavashin*) как самостоятельной системы взглядов (*datastin xradmanishan*).

Для эпохи Сасанидов, как и для других древних цивилизаций, характерна неразрывная связь музыкально-исполнительской и музыкально-теоретической мысли с художественно-эстетическими воззрениями. При изучении письменных памятников этого периода порой бывает трудно провести четкую грань между этими двумя областями художественной традиции.

Богатство музыкально-исполнительской традиции, расцвет художественной культуры определяли гибкость музыкально-поэтических средств выражения эпохи Борбада. Разнообразие и богатство музыкально-поэтических жанров, новые художественные формы, созданные такими мастерами (*frazanag xuniya, ustadan-i xuniya*) как Борбад, Саркаш (Саркис), Накисо, Азад-

вар, Касван Навагар, Бамшад подняли на высокий уровень музыкальную мысль эпохи Сасанидов. Существенные достижения в художественной культуре иранских народов и, в первую очередь, создание высокоразвитого философского, литературного и научного наследия, достигла та культурная эволюция, которая свидетельствовала о духовной зрелости и профессиональном уровне музыкальной мысли эпохи, способствовала появлению фундаментальных теоретических трудов, глав и разделов по музыке в историко-литературных трудах.

Музыкально-теоретическая, музыкально-эстетическая мысль эпохи Сасанидов специально не изучена. Дошедшие до нас разделы, главы о музыке, сведения о выдающихся (ustadan-i xuniya, frazanad-i xuniya) профессиональных музыкантах (xuniyakaran-i wuzurg, ustadan-i ramish) - лучшие свидетельства широкого распространения музыки в быту народов, в культурных центрах того периода Ктессифоне, Вараруде (Мерв, Бухаре, Самарканд, Балх). Многочисленные сведения о процессе музыкально-эстетической мысли той эпохи находятся в музыкально-теоретических, историко-литературных произведениях классиков персидско-таджикской литературы.

Достоинствами письменных источников этого периода является: подчеркивание единства творческого и исполнительского (sraish) процесса (gahan), их тесная и органическая взаимосвязь с музыкально-поэтическими жанрами; раскрытие художественно-эстетических канонов; устойчивость и оригинальность художественного образа мышления; интерпретаторская функция исполнителя; строжайшие исполнительский и эстетический регламент; постепенная реализация идеи и стабильность художественных норм у подлинно творческих талантов в процессе исполнения (vuzurg xuniyakaran) крупных и сложных циклических произведений - «Xusravain», «Karkuki», «Loskavi», «Uramani»; классификация инструментов (guruhband-i sazha) и разнообразие их звучания (saznivag, звуковые особенности); создание специального музыкального календаря; специфика певческих и женских- (zananik) голосов; акустика, сила эмоционального воздействия музыки на слушателя и др. Эти и другие вопросы музыки рассматриваются в письменных памятниках «Xosrav Kavatan и

Ridak» («Хосрав Каватан и его паж»), «Antarz Buzurgmehr» («Назидание Бузургмехра»), «Daruk-i xvarsandih («Книга о веселях») и др. Музыкальные воззрения эпохи Сасанидов стали особой музыкально-теоретической мыслью последующих периодов Ближнего и Среднего Востока.

Говоря о процессе развития исторической традиции музыкальной мысли эпохи Сасанидов (Борбада), в частности исполнительского мастерства (*barat zanig ud tanbur zanig ud sraend* играют на барбат, танбуре и поют), многие отечественные и зарубежные исследователи считают, что музыкальные воззрения V-VII вв. сыграли огромную роль не только в развитии музыкальной культуры иранских народов, но и в истории музыкально-теоретической мысли народов Ближнего и Среднего Востока. Например, под руководством Борбада в VII веке произошла дифференциация музыкантов (*wizidag xuniyakaran*). Среди них отчетливо сформировался слой профессионалов-исполнителей (*ustadan sraishnih, xuniyakaran-i ustad*) и первых теоретиков (*danagan-i xuniya, frazanag-i xuniya*). Теоретические основы музыки иранских народов начали закладываться именно в эту пору.

Значительная часть глав и разделов первоисточников V-VII вв. посвящена вопросом исполнительства (*dastur-i sraish ud frazanag xuniya kared*). Особенно важные сведения имеются в таких профессиональных музыкально-поэтических жанрах и формах, которые заложили основы классической системы профессиональной музыки (*pad jashnih shahan shahan xuniyakaran-i wuzurg sawwachih ud awach kared*) иранских народов в виде «транак» (песнь), «ратвожа» (песнь более совершенной формы-*ustadan pad tanbur ud tranak srayend*-мастера под аккомпанемента танбура поют транак), «шата» (песен, двестишие), «сруд» (песень торжественного мотива), «фahlavi, pahlavi») народные четверостишья, рубаи), «Хосравайн воч» («песнь Хосравани») и др.

Следует отметить, что поскольку музыкально-теоретическая мысль в V-VII вв. эпохи Сасанидов (Хорасане, Вараруде) уже существовала, разносторонняя деятельность профессиональных музыкантов (*ustadan-i ramish*) во главе с Борбадом естественно стимулировала дальнейшее развитие теоретических основ музыкальной культуры (*may-a-i honarih*). Суще-



ственным толчком для этого послужили музыкальные традиции эпохи Ахеменидов и переводы, комментарии трудов по музыке Древней Греции и Индии.

Всесторонняя широта интересов музыкальных деятелей проявилась не только в стремлении исследовать музыкальные произведения и содержание специальных работ теоретического характера. В главах, разделах о музыке большое внимание уделялось дальнейшей теоретической разработке песен и мелодий, расширению использования выразительных средств в инструментальной (*sazwachiha*) и вокальной (*awachiha*) музыке (*xuniya*). Особое значение придавалось выработке индивидуальной исполнительской манеры (*aiin-i ekgah sraish*), отличающемуся от исполнительской манеры (*sheva-i xuniyakih*) музыкантов других регионов.



Сцена пира

Среди этих источников особое значение имеют разделы о музыке «*Daruk-i xvarsandih*», «*Xosrav Kavatan* и *Rizak*», «*Traniknamak*», описание различных компонентов музыки. Весьма глубоки и оригинальны некоторые диалоги Хосрава Каватана и Ризака о созвучии инструментов, гармонии (*awahangih*), применившего этот термин в смысле музыкально-интонационной структуры, где различаются, с одной стороны, вокальная и инструментальная музыка, а с другой - интонационная и ритмическая сторона мелодий (*niwagih*).

В «*Xusraw Kawatan* и *Rizak*» глубокое обоснование вопроса единство музыки и поэзии, мелодия (*niwagih*) и слова (*saxun*). Особенно по мнению ризака язык музыки в такой же мере, как и слово (*saxun-I shadih*), может выражать аффекты и страсти и они равноправны, все тонкости проявляются музыкальными образами, по мнению ризака через музыка так же можно передавать все тонкости поэзии. Ризак в своей музыкальной диалогической опирался на музыкально-исполнительской традиции иранских народов, особенно музыкально-творческой деятельности гавасанов и хуниакаров крупных культурных центров, как Тайсафун, Мерв, Самарканд, Бухара и т.д. Неслучайно эти доводы Ризака отражены в письменных источниках «*Daruk-I xvarsandih*», «*Traniknamak*», «*Minuk-i xrad*» и т.д. и беседы гавасанов и хуниакаров, такие как Азадвара, Рамтина, Касвана Навакара, Су-санака, Саркаба и др. Главным авторитетом для Ризака при обсуждении вопросов взаимосвязи поэзии и музыки примеры крупных музыкально-поэтических циклов, как «Каркуки», «Авамтурикан», «Арамани», «Ласкави» и «Мазандарани» и т.д.

Известно, что художественная культура крупных музыкально-исполнительских центров эпохи Сасанидов как Мерв, Тайсафун, Рей, Самарканд, Бухара, Балх и др. служила высшим слоям общества и имела тесные связи с народно-профессиональными музыкально-творческими традициями (*awamturikan xiniyakaran*, *xuniyakaran-i rustakan*).

В диалогической Хосрава и Ризака о вопросах гармонии (*hamavahang*, *awahang*) привлекает внимание, прежде всего, то, что разговор идет на уровне разработки специальной терминологии. Оба термина являются производными от слова

«awahaang,ohang»). Ризак деля музыку на теоретическую и практическую, классифицирует инструментальную и вокальную музыку и попутно характеризует музыкально-поэтические жанры и формы. Из этой характеристики становится ясным, что под теоретической музыкой понимаются те вопросы, которые связаны с пониманием соответствующих канонов, практическими вопросами музыки.

Особое внимание уделено характеристике различных инструментов (sazha), красочным эффектам музыкального звучания и благоприятному художественно-эстетическому воздействию на слушателя (weh niwagih). В диалоге между Хосравом и пажем подробно охарактеризованы музыкальные инструменты и человеческий голос. Ризак в своем диалоге с Хосровом пытается выявить соотношение между инструментальной и вокальной музыкой с помощью барбата, винканара, танбура и рубаба и т.д., и отдает предпочтение человеческому голосу и считает, что «настоящая музыка только в голосе» (ud awach bandak abezag xuniya hem).

Вопросы музыкального исполнения занимает одно из важнейших мест в диалоге Хосрова Каватана и Ризака и в других источниках IV-VII вв. Причем данная проблема в диалоге Хосрова и Ризака не был только вопросом мастерства исполнителя, он осознавался как важная художественно-эстетическая проблема. Поэтому в диалоге рассматривается мастерство исполнителя, роль и место музыкантов (xuniyakaran-I ustad, frazanag-I xuniya), характеризуются индивидуальные исполнительские стили, выразительные средства певческих голосов, инструментов, взаимосвязи текста и музыки, этика исполнителя. Кроме того, нельзя не видеть, что для музыкально-исполнительской культуры эпохи Борбада было характерно профессиональное стремление к выражению личности хуникаров и гавсанов в художественной культуре IV-VII вв. Кроме того, музыкально-исполнительское искусство отражено кроме диалога Хосрова и Ризака в ряде письменных источниках «Daruk-ixwarsandih», «Karnamak-I Artaxshir Papakan», «Frahang-I pahlawik» и т.д.

Высшим идеалом для Ризака является строгая и профессиональная исполнения музыки: «если кто желает в музыкально-исполнительском творчестве соблюсти требование высокого ис-

полнения и изящно-эмоционального вкуса, музыкант должен соблюдать нормы профессионализма, для этого усилить музыкальные занятия. Он (музыкант) должен очаровать царя и слушателя, показать, что он мастер (frazanag-i xuniya)». В этом смысле Ризак больше всего поддерживает Хосрова, основанную на свидетельстве слушателя, и утверждает, что достоинства музыки достигается, прежде всего, многообразием, гармоничным исполнением, музыкант должен быть профессионалом.

В диалогах Ризака следует отметить и другие вопросы музыки, которые также в целом присущи всей музыкально-творческой традиции эпохи Борбада. Профессиональный музыкант (ustadxuniya, ustad xuniyakaran) для Ризака представляет собой явление особое, но не абстрагированное. Такой же подход у Ризака в суждениях о значимости других проблем музыки. Ризак заметил последовательность в музыкально-исполнительской культуре эпохи Сасанидов (в инструментальной и вокальной). И действительно, из рассматриваемого диалога Хосрова и Ризака видно, что они имели в виду в основном инструментальное исполнение и присущие ей проблемы. Таким образом, в высказывании Ризака отражен общий процесс развития профессиональной музыки IV-VII вв. Варарудана, Хорасана и Ирана.

Характеризуя эти источники, проблемы музыкально-исполнительской культуры, особенно вокальных (honar-i srauish) и инструментальных (sazwachik, sazwazig), вопросы импровизации (badahaksray), импровизации украшений (badahak payrast, parmiksray), которые применяли мастера музыки (frazanag-i xuniya) в эстетических диалогах Хосрова, Ризака и оценки сасанидских царей, руководители Академия искусств (Frahangsray gamish) давали оценку хуникарам и гавасанам. Характерными тенденциями наиболее значительных сасанидских деятелей культуры были - поощрение музыкально-исполнительской инициативы избранных музыкантов (wizidag xuniyakaran), широкое признание их мастерства учителя (handarzbed), ученика (hawisht), внимание к личности мастера-учителя, знатоков искусства (frazanag-i honar), и мы здесь находим критерии оценки мастерства исполнителя, выраженной в своеобразных формах, особенно в диалоге Хосрова и Ризака. В диалоге в прямой связи с новыми воз-

зрениями на музыкально- исполнительскую культуру (frahang-i srayish) как творческого процесса находится и новый интерес сасанидских царей к искусству хуникаров и гавасанов.

В диалоге главное внимание уделяется мастерству хуникаров (paugast xuniyakarih), индивидуальности, особенности их роли в обществе, вопросам импровизации, искусству sita-washsray (хвалебный), выразительности при игре на барбате (barbatsray), танбур e(tanbursray), рубабе (rababsray, rababwachik) и нае, и все средства музыкального выражения (afrinsrayi) и исполнения должны подчинять индивидуальность хуникара (музыканта), мастера (frazanag-i xuniya). Эта связь Ризак обнаруживает в самой деятельности знатоки музыки и поэзии (frazag-i xuniya) как особого искусства «о музыкальных и поэтических творениях». Ризак считает даже необходимым особо подчеркнуть, что творения хуникаров это необычное искусство и оно тесно взаимосвязано с поэзии (she'ri xuniyai,saxun xuniya). Ризак поэзию считает одним из основных частей музыки и она (поэзия) есть воплощение гармонии и согласованности гласа (niwagih), струны инструмента (saz wachiha,saz zanend) и пения(srayish) в целом.

Эти особенности музыкальной жизни эпохи Борбада довольно точно подметил доктор Махди Баркашли, который писал, что для Сасанидов характерны тяготение к новым музыкальным жанрам, индивидуальность применения различных музыкальных инструментов, создание монументально-циклической системы как «Хусраваин», «Каркуки» и т.д. В диалоге даются ценные сведения о музыкально-исполнительских стилях и украшениях (paugast xuniya) и подобное высказывание мы находим в источнике «Daruk-i xwarsandih», что говорить о том, что в IV-VII вв. существовала виртуозная музыкально-исполнительская культура.

Исполнительская культура эпохи Борбада имела тесные связи с теорией, которое мы видим в многочисленных источниках, где мысли, связанные с практической музыкой, часто являются объектом суждений не только музыкантов, но и государственных деятелей.

Ризак как знаток музыки и поэзии знаком с процессом развития вокального и инструментального искусства гавасанов и

хуниакаров. Он высоко ценить мастерство профессиональных исполнителей. В связи с этим достаточно вспомнить, что в эпоху Сасанидов в светской и духовной музыке бытовали многочисленные количество вокальных (awach) и инструментальных (sazih) произведений и благодаря этому высокое искусство импровизации гавасанов, хуниакаров творчески варьировали. По существу, именно это имел в виду Ризак, а из этого становится очевидным какую большую роль играли гавасаны и хуниакары. По мнению Ризака музыка и поэзия являются одной из основных форм человеческого познания ( minuk-i xrad ).

Музыкальный инструмент по выражению Ризака (rizak-паж) - это поле зрения музыканта, то о чем исполнители догадываются через него о тонкости звука и слова. В этой дифференциации высшего уровня, опирающейся на органичную связь двух строн, двух способов интонирования, Ризак (паж) видит, в сущности, развитие единства давнего диалектического единства и противоречия двух компонентов выразительности звука-человека (odamih) и инструмента (sazih). Они всегда находятся в единстве в процессе пении. Ризак дает более конкретное объяснение значимости высокого исполнения в искусстве. Для этого, как говорит Ризак, музыкант должен иметь абсолютный слух. В рассмотрении этой проблемы Ризак ищет золотую середину между рациональной и понятием музыкального восприятия.

Ризак видел сущность музыки в выражении страстей, воздействия на чувства слушателя. Он в диалоге с Хосравом придавал большое значение речевой интонации в пении и отводил особую роль слову (saxun piwag) и ее взаимосвязи с мелодией (awahang).

Ризак (паж), сравнивая певческий голос с чангом и рубабом или барбатом и их отношением к музыкально-специфическому феномену чистого тона (taza piwag, xvash piwag) обнаруживает породоксальное расхождение с определениями певческого голоса по Ризаку (паж) как нечто внутреннее, невидимое, связанное с душевностью и духовностью, оказывается более телесным, материальным чем барбата (barbat) и танбура (tambur,tanbur). По Ризаку для голоса (avach, woch) – это идеал мелодий (awahang, piwag), для барбата и танбура- это гармония

(hamniwaganih shinasan hom ke shahr o shahr barend xuniyakar o xuniyakar). Идеальное исполнение и звучание барбата и танбура проявляется в приспособленности к гармонии (hamnaganih-Barendam patapiuasan parsik martom hamniwagih karen).

А для голоса обобщенности гласных и согласных музыкальный речи, произносительно-речевой артикуляции, столь важным для пения (srayish). Ответ на эти вопросы Каватан ждет от Ризака и он хочет знать разграничение двух моментов - звукового и интонационного. Главный смысл Ризака – это эмоционально-выразительные средства музыки, внутренний тонус исполнителя, а значит, и барбатовый тон.

Ризак считает: через интонацию осуществляется воздействие не на звук, а на внутренний музыкальный тонус исполнителя. По Ризаку барбат является один из ярких примеров, демонстрирующих роль выделенных структурно-упорядочных звуковых тел, выбраторов. Кроме того, Ризак в ответ Каватану к речевой и вокальной артикуляции привлекает артикуляцию духовых инструментов (най, шохнай, карнай, сурнай).

По мнению Ризака речевой и певческий голос - лишь первый прорыв на просторы. В музыкальных инструментах этот внутренний образ мира овеществляется ясно и определенно. Отношения голоса (awach) и инструмента (saz) в каждой из трех пар осмысливается художественно-эстетическим воздействием. С другой стороны - развивают возможности их уподобления. По мнению Ризака в музыке большую роль играют переходы от одной мелодии к другой (niwag guzarih). Певческий голос, звуки смычковых инструментов демонстрируют переходы, создающие реальное ощущение физической связанности. Совершенно естественно рождаются идеи совершенствования звуков, сведение в него новых звуков (nog niwagih).

О категориях звука ценные данные содержатся в «Daruk-i xvarsandih». В этом источнике разделение звуков музыкальных инструментов и человеческих голосов на отдельные категории имеет свое логическое толкование. Реально существующие звуки разделяются в основном на три группы или категории по признакам их звучания. Отношение ученых-теоретиков эпохи Сасанидов (Борбада) к человеческому голосу в диалоге Хосрава и

пажа проявляется достаточно ясно. Наиболее эффективными, с точки зрения силы акустического и эмоционального воздействия, являются струнные и духовые инструменты, аккомпанирующие человеческому голосу и способные вызывать особенно глубокие художественно-эстетические и эмоциональные чувства у слушателей.

В диалоге Хосрова и Ризака упоминается еще один важный момент: музыкальная идеальность барбата, танбура, чанга не безграничны, разнообразие (*rangomezih*) вносится здесь в идеальной сфере восприятия под воздействием интонационной выразительности и высокого мастерства музыканта (*barbatsray, changsray, tanbutsrays*)». Барбата, танбура, чанга и рубаба паж характеризует, обращаясь к ярким конкретным музыкальным примерам (голоса мальчика, девочки, молодой женщины (*narik, modik, zianag xuniyakar*), ее использования. Из описаний Ризака возникает образ певицы (*zianag xuniyakar- chang u win u kanar o barbat u tambur hamniwagih zanend pat man srayend*), музыканта, влюбленного в музыкальный инструмент. Рубаб, барбат, танбур, по выражению Ризака, это небесные инструменты. Звучание инструментов нежное, легкость и изумительность характеризуют их звуки. Чаще барбат, чанг связаны с ангельской нежностью. Но есть одно волшебное свойство у звуков барбата, танбура и чанга (*pad awach chang, barbat, tanbur azarmig xuniyaran arzanah ud abardag sitawashin niwag karend* - молодая певица под аккомпанемента барбата, чанга и танбура воспекает Всевышнего...

В диалоге Хосрова и Ризака рассматриваются вопросы психико-эстетического образа восприятия сменяется незаметно образом исполнителя. Ризак говорит: «звучание барбата, чанга для слушателя предстает во всей полноте своих физических и поэтических свойств. Нежные звуки барбата, чанга очень слабы, и исполнены чарующей прелести, неизменно производят неотразимое впечатление». Ризак делает вывод, что подлинно живое остается за человеческим голосом (***xwashtar niwag, awach banda nuuzan bud***).





**Сцена охоты царя**

Поэтому в последующих веках, используя эти доводы Ризака, деятели музыки постепенно приближались к струнным и духовым инструментам (барбату, танбуру, гиджаку, наю и т.д.).

В «*Daruk-i xvarsandih*» дается характеристика певческих голосов, при этом женские и мужские голоса выделены особо. Этот вопрос тоже анализируется в диалоге Хосрава и Ризака. По мнению Ризака, наиболее эмоционально окрашенные женские голоса очень трогательны и музыкальны, особенно голоса молодых певиц, высокая тесситура которых возникает от носовой манеры исполнения (*ud pad wang ziyanag neh niwag stayed pesh ud binig srayend*). Человеческие голоса анализируются с точки зрения дифференциации элементов звуковой речи, их взаимосвязи и сочетания.

Этот вопрос очень лаконично анализируется в диалоге Хосрава и Ризака о женском голосе «*zapanik*». Из всех певческих стилей Хосрав особенно выделяет этот женский голос (*ziyanag xuniya*), с помощью которого можно наилучшим образом выявить все качества и оттенки исполняемой мелодии (*xwash awahangih*). По мнению Хосрова, свойства женского голоса при-

ближаются к звучанию четырехструнного чанга (chang) и благозвучного двухструнного танбура (tanbor, xwash wang, xwasg awahangih tanbur).

Для Кавата материалом (moyai honar) музыкального произведения должны явиться мотивы (avahang). Смысл музыкального (huniya) произведения создает его содержание (moya). По его представлению, задача (datastur-I huniya) музыканта-исполнителя (mustaksrai, huniyakar) сводилась к тому, чтобы в процессе создания (soxtannivag) и исполнения особым образом установить данное требование.

По мнению Кавата и пажа содержание музыкального произведения дополняет музыкальное украшение (hunavag), это дает не только новую форму, но и содержание (gilmoyniavag). Смысл музыкального произведения полностью определяется конструкцией творческо-исполнительского (hunawaksazan) элемента и новый исполнитель-импровизатор (patwojasrai) соответствует новому импровизационно-художественному смыслу. Поэтому музыкально-поэтические мотивы имеют практически неограниченное музыкально-эстетическое воздействие.

Ясно, что в диалоге Хосрова Каватана и Ризака дается интересный ретроперспективный обзор музыкально-эстетических воззрений иранцев. В ходе диалога они обосновали существенно модифицированную интерпретацию, предшествующие музыкально-исполнительским традициям (anoshag hunarih ud niyakan). Новые разъяснения Катавана и Ризака более широких вопросов музыкально-творческого искусства дают возможность объяснения динамики развития музыкально-эстетических воззрений иранцев IV-VII вв.

Кратко и глубоко рассматривается в диалоге Кавата и пажа проблемы формы и содержания в музыкально-исполнительском творчестве музыкальной культуры эпохи Сасанидов.

Кават и паж в ходе вопросов и ответов (patwajih), опираясь на музыкально-эстетические воззрения предшественников, корректировали и перерабатывали многие моменты их взглядов, особенно полемизировали с древнегреческими теоретиками. Жизнеспособность многих вопросов в диалоге Кавата и пажа объясняется не только глубиной оригинальности и практико-

теоретическим осмыслением ведущих исполнительских манер, стилей профессиональной музыкальной культуры эпохи Ахеменидов, но тем не менее эти творческо-исполнительские принципы в эпоху великого менестреля Борбада (*wuzurg gawasan, xuniyakar*) претерпели значительные новшества (*nog xuniyakarih-xwahom het zargon niwag peshinakan wedan en wuzurg xuniyakaran pad saz zanend*).

Музыкант-исполнитель (*xuniyakar, gavasani*), по мнению Кавата и пажа, должен не только соблюдать нормативные требования (*datastur huniya huniyakaran*), но и уметь правильно импровизировать (*patwojxwon, patwajasrayih*) наиболее подходящие для исполняемого произведения мелодии, посредством которых он (*xuniyakar-музыкант*) должен стараться адекватно выразить свое мастерство (*arzanih honarih, ustad xuniya, ustad srayish*), тончайшие нюансы музыки (*rayrastih xuniya, huniya*). Данную аналогию исполнительских принципов мы позднее встречаем более подробно в трудах Маусили (Ибрахима 742-809), Исхака Маусили (767-850), Залзала Розы (721-779), Фараби (856-950), Ибн Сино (980-1037), Ибн Зейла (ум. 1048г.) и др.

В диалоге Кавата и пажа в процессе создания и исполнения музыкального произведения все музыканты-сочинители (*xuniyakaran, gasanik*) за исключением мастера (*azarmig ustad xuniyakar*) совершают ошибку. Как утверждает паж, музыканты отделяли содержание от формы (*niماغ moya bunmoya huniya*), тогда как они связаны между собой в неразрывном единстве. Кават говорит о музыкальном произведении следующее. По его мнению, результатом копирования (*niwagnimag*) не может быть создание музыкально-поэтического произведения, а лицо, копирующее, не может считаться музыкантом-профессионалом (*azarmig ustad xuniya*), копирование есть повторение оригинала (*nog niwagih*), иначе говоря, его исполнение (*nog sraishanih*), а копирующий (*nog niماغxvananda*) есть не создатель (*gasanik sazandagon*) музыки (*huniya, gas*), а их передатчик (*nog guvandagan*).

В соответствии с правилами индивидуально-авторского (*xvashxuniya*) творчества, знание которых, подчеркивается в диалоге Кавата и пажа, есть мотив и исполнение. Вся его реализация или часть из них должна обладать неповторимым испол-

нительско-творческим почерком, особенностью (nimad), свойством (nimagviza), добавлением, обладать различными обликами (nishanxuniya) и многообразием (ramisham). Согласно Кавата и пажа, материал музыкального творчества и исполнительства (xvanandagan, sraishan) обладает свойствами, создающими творчески неограниченный для произведения индивидуально-авторским началом (xwash avaz, xwash xuniya). С таким принципиальным суждением Кават расценивает назначение выразительных средств музыкального произведения. Царь Каватан был хорошо осведомлен об античных и иранских музыкально-эстетических воззрениях. Говоря о художественно-эстетическом воздействии музыки на слушателя, он восторгается божественным искусством певицы в сопровождении инструмента барбата («shunidan-i avaz-i zananak ba barbat gavoratarin boshad»), голос которого волнует сердца (ravanro jursaznivag). Голос может увлечь слушателя и излечить его от безумия» (avaz-i zananik daraman-i ravan va badgamani ast). Паж в ответ Каватану говорит, что «awazi zananik atash andar rawan ast - голос молодой певицы (женщины) способен зажечь любовь в сердце слушателя».

Воздействие звучания инструмента (особенно струнно-плекторные - sazha-i захмай) и голоса (музыка-awaxwani) на слушателя, о котором Каватан спрашивает у своего пажа, сохраняющего в слушателе остатки идей Ахурамазды. По выражению Каватана и пажа, песню (tranak, srud, chikamak) любит Ахурамазда, она потрясает глубокую бездну Ахримана (Ahuramazdah doshagam ud hadih arzanih kared...). В музыке, песней воспевают музыканты-поэты (gavasan, xuniyakaran) деяния героев, и песнями сопровождают праздники и молитвы (niyaishan).

Родство поэзии (soxan) и музыки (niwag) Каватан и паж рассматривают в своих вопросах и ответах. «Голос соединят стих (soxan), они являются сестрами гармонии (nivagxvani avahangsrayishan ud xwarah)».

Взаимодействие музыки и стиха (голос стиха) - одно из главных диалогов Каватана и его пажа. Эта проблема занимает особое место в музыкально-эстетических воззрениях III-VII вв. По выражению пажа, эти два вида искусства (soxan,awahang, niwag) представляют единую природу. В музыкально-поэтических

жанрах и формах «tranak», «srud», «chikamak», «patvoja», «gawashin», слова и музыка воздействовали на слушателей как единое искусство. В музыкально-исполнительских традициях эпохи Борбада поэзия и музыка (голоса и стихи) способствовали развитию и многообразию музыкально-поэтических жанров, форм, сохраняли тесное взаимодействие музыки с текстом, и это было делом одного человека - поэта-музыканта (gawasan, хуни-yaкар, niwagar, azarmig хуниyaкар).

Музыкально-эстетические воззрения в III-VII вв. формировались на основе философско-художественных систем иранских и других народов Востока. Плеяда выдающихся музыкантов (хуни-yaкаран), исполнителей (sraishwaran) VI-VII вв. в равной степени воздействовали на развитие музыкально-эстетической культуры не только эпохи Сасанидов, но и последующих веков. С одной стороны, высокоразвитое творческо-исполнительское искусство, а с другой - появление отдельных музыкально-теоретических трудов («Traniknamak», «Daruk-i xvarsadih»), глав разделов историко-литературных, этико-философских произведений («Antarz-i Xosrov Kavatan», «Xosrov Kavatan и Rizak», «Karnamak Artashir Babakan») непосредственно оказало большое влияние на развитие музыкально-эстетических воззрений IV-VII вв.

Наиболее заметные соображения Ризака о музыке изложены во втором разделе «Xusraw Kawatan u Rizak » и, касаясь песни и мелодии, он считает их как предмет воспитания о мелодиях и песнях, вообще музыки в приложении к воспитанию.

Следовательно, Ризак (Rizak вслед за мнениями своими предшественниками (peshinakan), говорит, что мелодии (awahang) и песни (srut) возбуждают высокое воодушевление (wuzurg afrinih), музыка должна иметь полезное применение, не ради развлечения, а ради воспитания, очищения духа, интеллектуального развлечения.

Музыкально-эстетические воззрения Ризака, опирающегося на процесс развития художественную практику эпохи Сасанидов, открывали перед музыкально-исполнительской культурой (honar-I srayish) широкие сферы деятельности хуниакаров, гавасанов. Независимо от этого, исходя из реального развития музыкальной культуры, Ризак не мог охватить многих пробле-

мы, связанных с проблемой отношения поэзия и музыки и действительности.

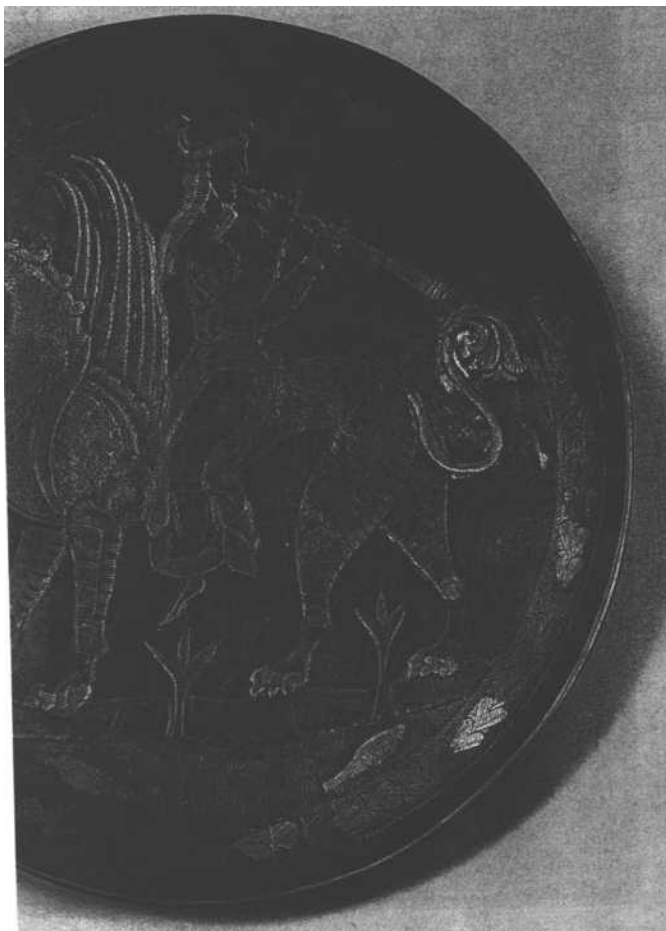
По мнению Ризака мелодия и песня обладают способностью воспроизводить отличительные черты слушателя личности. Из всех художественно-эстетических восприятий Ризак считает только пение (*srayish, zamzam*) с сопровождением танбура, чанга, рубаба, барбата сильно воздействует на слушателя. Ризак говорит, что «*sraish bum moya niwag* ....-пение – это основа музыки, кто создает музыку, тот должен петь во всем».

В диалоге Ризак занимал открытую позицию по отношению к музыкально-исполнительскому искусству и ее дальнейшему развитию. Идеалом для Ризака было исполнительское искусство хунаикаров и гавасанов, которые вводят новшества (*nog niwagan*) в тематики «трана» (*транак*), «чикама» (*чикамак*), «сруд» (*срут*), «патважа» (*патважак*) и т. д.

В диалоге Хосрова и Ризака речь идет о эмоциональном воздействии музыкального произведения. По мнению Ризака: музыка доставляет эмоциональную информацию, доставляемая музыкой, она весьма многогранна, конкретна как язык чувств (*menog*), музыкальные произведения воплощают настроения – это мечты, грусть (*andoh*), порыв и эти чувства изображаются с помощью предметно-понятийных ассоциаций. Ризак говорит, что один из главных признаков является качество музыки, которое называют программностью. Например, в «Хусраване» во всех частях изображается величие империи, единство государства (*ew-xwadayih*), величие царской религии (*beh dinikbehin dinik*), величие царской власти, славославие (*wuzurgih*), победа (*perozgar, perozih*) над врагами, храбрость (*nibardagih, mardchabukih*), радость (*shadih, hurammih*), блеск (*bam, payrast*), дворцовые праздники (*darbarih jashih*) и т. д.

Поэты-музыканты (*gavasan, xuniyakaran*) вступали в общественно-политическую жизнь IV-VII вв. как высокопрофессиональные деятели культуры и внесли особую заслугу в развитие и многообразие музыкально-эстетической мысли. Это происходило в то время, когда сасанидские правители выступали как покровители культуры и искусства (*azadag honarih*). Таким именно был «золотой век музыки» (*asr-i zarrini xuniya*). Согласно

сведениям первоисточников, музыка и поэзия («she'r-i xuniyai») находились в единой гармонии, во главе нового процесса музыкально-исполнительского творчества стояли великие музыканты-поэты (azarmig xuniyakaran, gavasan), сочинители монументально-циклических, музыкально-поэтических жанров и форм Борбад, Саркаш, Накисо, Азадвар, Рамтин и другие, которые создали единое и целостные художественно-эстетические принципы в музыкально-исполнительской культуре.



Сурнаист

Хуникары, гавасаны, преодолевая на своем творческо-исполнительском пути новые музыкально-эстетические принципы, они создали профессиональную высокоразвитую музыкальную систему. Несомненно, атмосфера, царившая в периоды правления Ардашира Бабакана (222-251), Шапура I (242-272), Бахрама Гура (430-438), Хосрава Парвиза (590-628), позволили выдающимся музыкантам-поэтам (aarmig, wuzurg gavasani, xuniyakaran) направить своё творческо-исполнительское искусство для создания многообразия музыкальной жизни III-VII вв. Путь к преобразованию музыкальной культуры лежал через преобразование профессиональной музыкально-исполнительской культуры. Другое важное историческое значение музыкального искусства III-VII вв. состоит в том, что музыканты-поэты были хорошо знакомы с музыкальной культурой соседних стран, и они ярко проявили свои знания и исполнительско-творческое мастерство в процессе создания новых музыкально-поэтических жанров и форм.

По выражению ахеменидского царя Хашаяршаха, «музыка и слова - это единое искусство, сохраняющее в душе человека самые лучшие ценности (xuniya dar gwash xvashtarin soxan ast)».

Варьируя высказывание Хашаяршаха о связи поэзии и музыки (soxan, niwag), Каватан и паж расширили свои суждения о родстве музыки и поэзии и их значимости в развитии музыкально-эстетической мысли в целом. Свои доводы паж рассматривает на примере музыкально-поэтического жанра «tranak» и считает, что транак – песня является одним из популярны жанров в исполнительском искусстве (tranakud xwash niwag saxun azarmig xuniyakaran srayend). На **транак** полагаются каноны музыки и поэзии, его социальные функции, о собленности текста (shadih saxun stawash widag xuniyakaran srayend), тематика и навыки вокализации (zamzamjh) пространство для публики. По мнению пажа в исполнительской традиции великие мастера (azarmig xuniyakaran, wuzurg ustadan-j xuniya) предпочитают «хурасанику» (xwarasanik), «марвисраи» (marwisrau, marwachikanih), «гасанику» (gasanik), «рустаксрай» (rustaksray), «пахлавани» (pahlawani) и певцы должны культивировать ювелирнейшую нюансировку (xwash charpawaechiha), соответствующую большим (wuzurgud



azarmig xuniyakaran) и малым (xwardak) площадям (maidan), камерным залам (xward xanag).

Паж считает, что мастер (ustad xuniya) – творец (dadar) должен овладеть особой психоситуацией и переключениями в разные роли, образы (wizidag ewen, gonag, xuniyakar), типажи и аффекты. Певец (xuniyakar), несмотря на уникальное мастерство (abardar xuniyakar, wuzurg honar), должен осваивать несколько исполнительских манер, дополняющих другую и подчас довольно далекую (peshinakan honarîh). По мнению пажа к певцу предъясвляется высокая исполнительская культура (buland honarîh, abardar hunarîh), владение тонкостями поэзии, владение мастерством воплощения и перевоплощения, образные метаморфозы, умение настраивать других. Паж (Rizak) считает, что в процессе исполнения «Хусрваин» такого рода требовательность помогает сюжетной установке, однако особое место остается за голосом певца (awach xuniyakaran) и ее мастерского исполнения (weh honarîh), певец должен строить тематику героев.

В эпоху Борбада все более развивалась искусство сольного пения (frahang-i eksrayishan, sruwazik). Мастерство Борбада и других деятелей позволило внести огромный вклад в развитие сольного пения (eksrayishan). Пение в крупных монументальных циклических формах, как «Хусрваин», «Каркуки», «Уромани» и др. требовало особого мастерства исполнителя. В исполнительской культуре эпохи Борбада возросла роль воспитания, выработки голоса и исполнительские стили.

Формирование вокальных жанров, форм, исполнительских стилей, осуществляющих под воздействием множества факторов, особенно особого внимания сасанидских царей для развития искусств.

В музыкально-исполнительской культуре эпохи Борбада утвердилось понятие «ustad-xuniyakar»-мастер-музыкант вел целенаправленную работу над воспитанием и формированием соответствующих концепций, особенно инструментального и вокального исполнения, воспитание певческой культуры, музицированием. Над этой проблемой работал глава корпорации музыкантов (xwarambash, ustad-i xuniyakaran) и она всегда требовала результатов работы «ustad-I xuniyakaran».

Инструментализация, голоса-певца в музыкально-исполнительской культуре эпохи Борбада имела особое значение. На выработку исполнительской культуры воздействовали различные культуры, что позволяло канонизировать систему профессиональной музыки, отражающиеся в таких крупных инструментальных, вокальных циклах, как «Хусрваин», «Каркуки», «Авамтурикан», «Лоскави», «Урамани» и т.д.

Как уже упоминалось выше, в эпоху Борбада музыкально-эстетическому воспитанию придавали особое внимание. В диалоге Хосрва Каватана и Ризака речь идет о том, что музыкальное воспитание необходимо проводить с самого детского возраста.

Паж на вопрос Кавата относительно музыкального воспитания отвечает: пожалуй чем занимаются мальчики и девочки (kanizag), послужит средством развлечения для них тогда, когда они созреют, но если так, то к чему следовало бы обучать детям музыке, а не поступать так, как поступают некоторые наши цари, которые развлекаются музыкою (shadih ud xuniya) и знакомятся с нею через посредство других, то есть музыкантов. Тем более, что музыкальное исполнение (niwag srayishnih) тех, кто постоянно занимается в одном и том же искусстве (hunar), будет, конечно, более артистично (некоgiа и профессионально (azarmigih).

Далее паж говорит о этическом значении музыки и предпочитает, что люди должны изучать (amuzak, rahang xuniyat) музыку сами, и слушать (ashnid) чаще, как играют и поют (srudashnid, bazik ud srayish) другие и быть в состоянии составить себе правильное суждение об исполняемых видах музыки, как «транак», «патважак», «чикамак», «сруд», сложные формы «Хусрваин», «Каркуки» и т.д. И все таки, как говорят, могут правильно сделать вывод о том, какие музыкальные произведения хороши.

Наряду с этим говоря об особой музыке среди других искусств, можно утверждать, что музыка и поэзия должна сделать нашу жизнь более радужной и доставлять радости и (shadih) этим делом должны заниматься профессиональные музыканты (handarzbed –I xuniya, danagih xuniyakar).

В эпоху Сасанидов (Борбада) имелось достаточно полное научное и практическое представление о голосовом аппарате че-

ловека, о чем можно судить по сведениям из «Daruk-i xvarsandih». Можно с уверенностью заключить, что в эпоху Борбада ученые и музыканты (azarmig, ustadan xradmanik, xuniyakaran-i vuzurg) проявили большой теоретический и практический интерес, связанный с феноменом музыкального звука.

В сасанидской среде устанавливались определенные общепотребительные жанры, формы и исполнительские стили и формы их выразительности. Поэтому Ризак глядя на процесс развития музыкальной жизни эпохи Сасанидов точно и правильно сделал выводы о роли и месте музыки в обществе и природе выразительности малых и крупных музыкальных произведений таких, как, «чикамак», «патважак», «сруд», «гаважа», деренские «rustaktranik», народные «awamtiqik» и т.д. По выражению Ризака музыка иногда изображает и обобщает спонтанные дворцовые жизни (afrijn afrinxuniya) и он делает выводы на примере монументального цикла «Хусраваин» Борбада. В «Хусраваине» Борбад мастерски изображал стоны, радости, победы (sherihxuniya) царя-царей (shah-I shahan) над внутренними и внешними врагами, величие империи, вскрики и эмоции. Эти темы «Хусраваина» воодушевляли Хосрова Парвиза на новые победы и потому царь увидел в лице Борбада великого и неповторимого мастера (azarmig ustad xuniya) и его искусства считал силой и мощью империи.

По мнению Ризака в формировании музыкально-поэтических жанров и форм и их выразительных средств огромную роль играет опыт мастера как Борбада в синтетических жанрах (поэзия, музыка). Именно в классической системе «Хусраваина» и других жанрах и формах на основе заключенных в них внутренних предпосылок выразительных средств складывались определенные эпико-героические ассоциации между частями «Хусраваина». Благодаря мастерству выраженные эпико-героические темы становятся не только достоянием двора сасанидских царей, широкого круга и ценителей искусства Борбада в последующих веках.

Научные исследования и выводы ученых-музыкантов эпохи Сасанидов представляют бесспорный научно-практический интерес, как с точки зрения истории развития музыкальной аку-

стики, так и с точки зрения фиксации и обобщения явлений музыкальной практики того периода. К сожалению, до сих пор комплекс рассмотренных нами научно-практических проблем не был объектом специального исследования.

Помимо перечисленных проблем, в памятниках письменности IV-VII вв. приводятся важнейшие сведения о текстах некоторых циклических произведений, посвященных самым различным темам и важным историческим датам.

Трудно переоценить историческое и научное значение письменных первоисточников IV-VII вв. «Traniknamak», «Daruki xvarsandih» и других в вопросах трактовки и разъяснения терминологии теоретической и практической музыки. При сопоставлении этой терминологии со средневековой музыкальной терминологией вырисовывается общая динамическая картина развития музыкальной культуры иранских народов и народов Центральной Азии вообще. В процессе изучения первоисточников эпохи Борбада нам удалось выявить несколько сот научно-практических музыкальных терминов, которые сохранились почти неизменными в художественно-исторических и в музыкально-теоретических трактатах IX-XV вв.

В процессе сравнительного изучения текстов обрядово-церемониальных песен выявилось, что по мере развития музыкальной культуры иранских народов, постепенно и последовательно углублялся интерес к словесным текстам, исполняемым в храмах. По выражению Н. Тагмизяна, «преодолевая известную стандартность псалмодических напевов (sitowaxshi, abargar stowaxshi), церковники (mobed-I mobedan-мубади, маги А. Р.) добивались большой эмоциональной насыщенности, теплоты, психологической дифференцированности и образности мелодий песни в монодиях нового типа».

В первоисточниках эпохи Сасанидов нетрудно выделить циклические обрядово-церемониальные произведения профессионального музыкально-поэтического искусства (таких жанров и форм как chama, srud, tranak, boj, zamzam, ratvoja, chikamak и др.) и основное языково-стилистическое их богатство. Например, Хосраву принадлежит следующее высказывание: «Когда слушаешь мелодию песни пробуждаются самые прекрасные

чувства. Когда мелодия сопровождается или исполняется вместе со словами, ее воздействие на слушателей дважды усиливается». Наибольшее воздействие на слушателей оказывали циклические песни и мелодии Борбада.

При анализе диалога Хосрава и пажа становится ясно, что степень эмоционального воздействия музыки на слушателей непосредственно связана с мастерством музыканта-исполнителя (*ustad xuniyakar*). Так, Хосрав говорит: «Когда речь идет об эмоциональном воздействии мелодии и песни, то оно, прежде всего, связано с мастерством исполнения музыкального произведения вообще. В музыкальной практике оно бывает двояким: во-первых, нельзя сравнивать мастерское и виртуозное исполнение Борбада с другими музыкантами и певцами, поскольку оно связано, в первую очередь, с высоким исполнением произведения, сочиненное на высоком уровне, показать прекрасные оттенки человеческого голоса, а во-вторых, с талантом виртуозной игры на музыкальных инструментах».



### Органистка

Обращая внимание на воспитательную и эстетическую роль музыкального искусства, Хосрав спрашивает мнение своего пажа и получает следующий ответ: «Музыка имеет важную роль в воспитании людей. Она обладает огромной силой воздействия на развитие духовного мира людей». Здесь воздействие музыки основывается на тесной связи музыкального языка с художественным словом. Вот что говорит паж по этому поводу: «Для усиления силы воображения у слушателей нужно использовать текст и мастерски объединить его с мелодией. Это даст толчок для пробуждения внутреннего мира слушателя».

Моральное значение музыки тоже занимает один из центральных вопросов в диалоге Хосрова и Ризака. Рассуждение Ризака о нравственном воздействии мелодии и песни, звуки барбата, танбура, рубаба и в диалоге мы находим утверждение о том, что музыка (*xuniya*) способна воспитать людей (царей), смягчать характера, отвратить от плохих страстей.

Ризак утверждает, что через музыку можно формировать человека. Главное значение музыки, очищение страстей, исцеление духа и души человека.

В письменных источниках эпохи Сасанидов широко известно сказание о Анахите, которая не только настраивала музыкальные инструменты. Надо отметить, что в сасанидских источниках не упоминаются библейские легенды о Давиде и Сауле, в которой рассказывается как своей игрой на гуслях Давид изгонял из царя Саула злого духа. Эта легенда в последующих веках (период ислама) вошла как традиционный аргумент для многих поэтов-представители суфизма.

В диалоге Хосрова и Ризака моральное значение музыки рассматривается более шире, хотя в средневековье учение о моральном значении музыки претерпевало изменение. Эстетическое значение музыки (инструментальная и вокальная) по мнению Ризака «играющие на барбате, танбуре, рубабе и чанге хуникары, гавсаны доставляют удовольствие слушателям». Наряду с этим в диалоге рассматривается более рациональная критерия оценки музыки. Ризак при этом утверждает о ее эмо-

циональном воздействии и непосредственное воздействие на мораль и поведение человека (слушателя).

Один из центральных вопросов в диалоге Ризак рассматривает эту особенность голоса «awach». По выражение Ризака «awach» - голос есть у людей и у неразумных живых существ. Приятные голоса (narmih) - это голоса тонкие (weh) и густые (drushtawich), ясные (nekawach), высокие (bulandawach). Чистые (abezag, xubawach) голоса - это те, которые могут тянуться (звучать) довольно долгое время, непрерывно наполняя собой все пространство, подобно звуку (awach) карная, сурная (karnou, surnou). Тонкие голоса - это те, в которых не слышно придыхания, т.е. голоса детей (bachih), женщин (zanih, zanik) подобные звучанию (wazig) струн рубаба, барбата, танбура. И Ризак предпочитает присущие музыке (xuniya) свойства определить как способность оказывать многогранное влияние на человека, в том числе идейное, эмоциональное, волевое. Функции музыки, таким образом, весьма и весьма многообразны.

В позиции морально-дидактического значения музыки зороастризм, как основная религия государства, оказал особое влияние. Художественно-эстетическая мысль мубедов (зороастризма) заложила основы музыкально-эстетических воззрений. Высказывания Зороастра получило в эпоху Ахеменидов и Сасанидов каноническое значение и его учение не имело догматического характера. Зороастр всегда настаивал «bo zamona toza shavid» (будьте новым со временем) и это ярко выражено в «Яшты», «Ясны» и «Гаты», которые деятели культуры эпохи Сасанидов стремились опробовать в музыкально-исполнительской жизни. По мере того, как зороастризм утверждался господствующей религией, он становился более гуманной к музыке. По мнению мубеда пение (музыка) уступает другим видам искусства. Музыку приравнивали к свободному искусству, в учении зороастризма мы находим признание (Daruk-I xwarsandih) художественно-эстетического значения музыки (ramish, xuniya, srayishnih) и утверждение о ее первенствующей роли среди всех искусств.

В качестве эстетического идеала выступают игры на барбате, танбуре, чанге и рубабе, высокое мастерство исполнителя

(xuniyakar), мужские и женские голоса, пение всего хора в унисон (zamzam, zamzamih, sitowashsrayih), что символизировало единство мобеда и нерушимость веры к Маздо (Ahuramazdah, afrin kuned o xwaday. afrin kuned o xwaday tarsagi). Зороастр говорит, что в «Замземе» мы обозначаем согласие воссылающих хвалу (sitowashih) богу (Ahuramazda), голоса, пение (awach, srayish) и правильно то «zamzameh», где звук (awach, wazih, zamzam kuned o xwaday) выражается нерушимость веры и любви (o zamzam kuned xwaday mihrih), где отсутствует расхождение в образе жизни и исповедании.

В связи с повышением роли и месте музыки в эпоху Сасанидов, меняется представление о назначении и месте музыки. Как уже говорилось выше, в эпоху сасанидов повысилась роль музыки как самостоятельного искусства, и деятели культуры в ней видят искусство, имеющее исключительно художественно-эстетическое значение. Музыка, по выражению Ризака, это радость, возбуждение любви, храбрость, выражение страстной души, доблести духа, чистоты добрых, благих намерений.

Кроме того, музыка эпохи Борбада - это средство пробуждения художественно-эстетического наслаждения, доставляющее чистую и бескорыстную радость (bandagan xuniya pad shadih kuned). Ризак тоже утверждает, что «музыка весьма нужна обществу, связывает с развитием чувства красоты, полная удовольствий. Тот, кто изучает музыку, делает это не только для совершенствования разума, но также для того, чтобы избавиться от забот».

Музыка как искусство в эпоху Борбада опирается на реальную музыкально-творческую деятельность, характеризующаяся необычайным развитием музыки в общественно-политической жизни. Владение и использование музыки и знание ее становится необходимым, одним из основных элементов культуры эпохи Сасанидов и поэтому этот период по праву считают «золотым веком музыки».

О необычайном развитии музыки в обществе эпохи Сасанидов свидетельствуют иллюстративные материалы этого времени. В многочисленных блюдах, настенных росписях изображается жизнь при дворе сасанидских царей (darbar-I shanshan),



занятых музыкой (хуниа кар кунид), поющих (срайиш) и играющих (базик), танцующих (базикни), импровизирующих сцены.



**Пир у Хосрова Парвиза**

В письменные источники эпохи Сасанидов и последующих веков утверждается широкое распространение музыки в кругах высших и народных слоев сасанидской империи (shahanshahan-i sasanī).

Как известно, особенное признание в царской среде и обществе получило искусство хуникаров и гавасанов. В этом периоде к инструментальному и вокальному, к эмоционально-

художественному, индивидуализированному исполнению (eksrayishnih), характерное для эпохи Сасанидов, заметно стремление к выявлению личностей Борбада, Саркаба, Ромтина, Накиса, Бомшод и др.

Главное внимание сасанидские цари выделяют личности отдельных хуникаров и гавсанов, индивидуальные особенности их творчества (особенно Борбада), вопросы импровизации (badohaksrayi), исполнения, мастерства при игре и исполнении.

Интерес к личности Борбада и других мастеров (ustadniwagan,ustadxuniya) объясняется появлением сведений о них в источниках эпохи Халифата и последующих веков. О гении Борбада уже говорит поэты, историки и ученые эпохи Халифата и IX-XVII вв.

Весьма значительны сведения о диалоге Хосрова и Ризака по поводу лирической поэзии (saxun dosharam,doshbihsaxun), ее взаимосвязи с музыкой, что объясняется, по нашему мнению, глубокими переменами, имевшими место в VI-VII вв. в быту и искусстве хунйакаров (музыканты), обслуживавших общество.

Развитие музыкальной эстетики эпохи Борбада отражает процесс становления музыкальных воззрений иранских народов. Прежде всего, достаточно ясен тот процесс, который совершается в музыкальной культуры эпохи Борбада. Действительно, в эпоху Борбада появляется особый интерес к музыке. Вместе с этим в V-VII вв. необычайно обогащается музыкально-поэтическая тематика, виды, жанры, исполнительские стили, происходит дифференциация и углубление музыкально-эстетического восприятия (Daruk-I xwarsandih).

Таким образом, говоря о высоком уровне развития музыкальной мысли эпохи Сасанидов (Борбада), можно с уверенностью констатировать, что формирование циклической системы профессиональной музыки иранских народов, широкое распространение разнообразных музыкально-поэтических жанров и форм способствовали также становлению музыкально-теоретических воззрений. Более того, оно играло важную роль и в развитии самой классической системы профессиональной музыки иранских народов.

В целом, сведения письменных источников эпохи Сасанидов имеют важное научное историческое значение и для развития

персидско-таджикской средневековой музыкально-эстетической мысли. В памятниках этого периода затрагиваются и такие важные вопросы как влияние музыкальных форм, средств и приемов на художественное мышление, рассматриваются вопросы формирования классических норм персидско-таджикской музыкальной культуры, взаимосвязи музыкально-поэтических жанров, форм, эволюция музыкально-эстетической мысли иранских народов с древнейших времен до эпохи Сасанидов.



Арфистка

Указанный круг вопросов, рассмотренных представителями музыкальной мысли эпохи Сасанидов (Борбада), является весьма актуальным и для современного музыкального востоковедения, и он представляет несомненный интерес для дальнейшего изучения богатейшего пласта музыкального наследия иранских народов.

Профессиональная музыка иранских народов богата, главное - это подражание самому певческому голосу (sraiyishan awach), его красоте и речевой стихотворной артикуляции (hanganihsrayishan), которое в течение тысячелетия все более ориентировалось на индивидуальное пение (xwadsrayish), на воспитание чувственного и эмоционального слушателя. По выражению Ризака слух (shuwagih) - это в самом деле особенный музыкальный инструмент - уникальный и универсальный слух человека - это еще и память (yadh) социально и исторически связанная с биологической эволюцией.

Музыкально-эстетическая мысль эпохи Борбада оказало особое воздействие на всю историю музыкально-эстетических воззрений народов Ближнего и Среднего Востока. Плоды этого влияния прослеживаются на протяжении эпохи Саманидов и в течение многих веков, особенно питая таджикско-персидскую художественно-эстетическую культуры для понимания разнообразных вопросов взаимосвязи поэзии и музыки.

Целая эпоха Сасанидов и последующих веков связана в музыкальной культуре иранских и народов Востока с именем Борбада.

### **Литература:**

- Abu said Abulhai Gardezi**, Zain-ul-axbar. - Tehron, 1346.  
**Al -Istahri**, Kitab al masalik al mamalik. - London, 1880.  
Античная музыкальная эстетика. - М., 1960.  
**Антология таджикской поэзии**. - М., 1957.  
**Арриан**. Поход Александра (перевод. М. Сергеев). - М.-Л., 1962.  
**Аристотель**. Сочинения. - Москва, 1978.  
**Асади-и Туси**, Лугати фурс. - Техрон, 1940.  
**Асафьев Б.** Видение мира в духе музыки // Советская музыка. - №11. - М., 1970.  
**Barcashly M.** Musiqi-dar dawre-i Sosoni. - Tehron, 1929.  
**Barcashly M.** Andeshhai Forobi dar borei musiqi. - Tehron, 1937.

**Barthelemy A.** Arta Wirafnamak,ou Liwre d'Arda Wiraf. - Paris, 1887.

**Бахтин М.** Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

**Бертельс Е.** Абуль-касим Фирдоуси и его творчество. – М.-Л., 1935.

**Бертельс Е.** История персидско-таджикской литературы. – М., 1960

**Бертельс Е.** Теория музыки в современной Персии // Музыкальная этнография. – Л., 1926.

**Бичурин Н.** Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древнейшие времена. – М.-Л., 1950, т. 2.

**Борбад, эпоха** и традиции культуры. -Душанбе,1989.

**Вамбери А.** Очерки Средней Азии. – М., 1888.

**Belardi W.**The Pahlawi Book. of the Righteous Viraz. 1. Rome, 1975.

**Boyce M.** History of Zoroastrianism.-Hor. 1. Abt. Bd. 8. Abchn., Leif.2. 1975.

**Веймарн Б.В.** Искусство Средней Азии. - М.-Л.,1940.

**Виноградов В.** Классические традиции иранской музыки. - М., 1982.

**Вызго Т.** Музыкальные инструменты Средней Азии. – М., 1980.

**Гошовский В.** У истоков музыки славян. - Москва, 1971.

**Рубер Р.И.** Музыкальная культура Древнего мира // Музыкальная культура Древнего мира. – Л.,1937.

**Грумм-Гржимайло Г.** Описание путешествия в Западный Китай. – М., 1948.

**Деннике Б.** Живопись Ирана. – М., 1938.

**Диншох Эрони.** Ахлоки Эрони бостон. - Бомбай,1930.

**Джумаев А.** Художественные традиции Борбада в средневековом музыкальном искусстве Мавераннахра и Хорасана // Борбад, эпоха традиции и культуры, - Душанбе,1989.

**Духовная культура таджиков** в истории мировой цивилизации /Ответ. редактор А.Раджабов. - Душанбе, 2002.

**Дьконов М.М.** История древнего Ирана // «Вопросы истории». - №1,1946.

**Draxt-i assurik**, JA,1930.

**Дьяконов М.** Росписи Пенджикента и живопись Средней Азии // Живопись древнего Пенджикента. – М., 1954.

**Zabur-I pahlawi**, tahiya wa avanavisi-I Saeed Oryan. - Tehron,1382.

**Zachs С.** Musik der Altertums. - Breslau,1924.

**Закс К.** Музыкальная культура Вавилона и Ассирии // Музыкальная культура древнего мира. – Л.,1937.

**Закс К.** Музыкальная культура Египта // Музыкальная культура древнего мира. – Л., 1937.

**Залеман К.** Очерк дренеперсидсой литературы // «Всеобщая история литературы»./Под ред.Корша В.Спб.1880.

**Ibn Zeila Abu Mansur.** Kitab-al-kafi al-musiqi. - Beirut, 1956.

**Ибн Надим** ,Ал-фехрист. - Техрон,1348.

**Ibn Sina.** Jawame'al-musiqi. - Bagdad, 1964.

**Ибн Кайс Рози.** Ал-муъчам фи маъоир ашъор ал-Ачам. - Техрон,1935.

**Ibn Xurdadbeh,** Kitab al masalik wal mamalik. - Paris,1865.

**Ironi uwa anironi,** rohnamo'i mujmali adabiyoti katibai. - Tehron,1386.

**Иностранцев К.А.** Сасанидские этюды. - СПб.,1909.

**Лосев А.** Проблема символа и реалистического искусства. - М., 1976.

**Еолян И.** Очерки арабской музыки. – М., 1977.

**Kar namak-I Artaxhir Papakan.** – Bombaym, 1900.

**Karnaname-yi Ardashir-I Babakan.** –Tentan, 1975.

**Книга деяний Ардашира сына Папака.** /Транскрипция текста, перевод со среднеперсидского, введение, комментарий и глоссарий О.М.Чунаковой. – М.,1987.

**Конрад Н.** Запад и Восток, статьи. – М., 1966.

**Кристенсен А.** Эрон дар замони Сосониён. - Техрон,1334.

**Лившиц В., Дьяконов И., Кауфман К.** О древней согдийской письменности Бухары // ВДИ. - 1954, №2.

**Лосев А.Ф.** История античной эстетики. Софисты, Сократ, Платон. – М.,1969.

**Лосев А.Ф.** История античной эстетики. – М.,1974.

**Лосев А.Ф.** Античная музыкальная эстетика // Античная музыкальная эстетика. – М.,1967.

- Луконин В.Г.** Культура сасанидского Ирана. – М.,1969.  
**Луконин В.Г.** Иран в эпоху Сасанидов. – Л.,1961.  
**Маркус С.** История музыкальной эстетики,т.1-2. – М.,1959-1968.  
**Массон М.** Средняя Азия и древний Восток. – М. – Л., 1964.  
**Minuk-i xrad,** Tehran. -1327.  
**Музыкальная культура** древнего мира. – Л., 1937.  
**Музыкальная эстетика** стран Восток. – М., 1967.  
**Majmuee** dasrur-i Hushang. - Tehron, 1968.  
Музыкальна эстетика стран Востока. – М.,1966.  
**Muhsin Dinshoh.** Bundahishni Ironi. - Tehron. - 1937.  
**Mehrdod Bahor.** Guzide-i Zodasparam. - Tehron, 1951.  
**Muhammad Aofi.** Lubabu'l Albab,Leiden. - London,1903-1906.  
**Muhammad Muin.** Mazdo Yasno dar adab-i forsi. - Tehron, 1332.  
**Nawabi Mohiyor.** Daraxti Asurik. - Tehron, 1937.  
**Nama-i Tansir,** Tehran,1932.  
**Nafisi Said,**Ta'rixii tamadduni Ironi sosoni. - Tehron,1331.  
**Nisori.** Ta'rixii adabiyoti Iron. - Tehron, 1328.  
**Pahlavi matnho.** Bundahisn. - Tehron, 1948.  
**West E.** Pahlavi text. - Oxford,1880-1894.  
**Pir Niya.** Ironi boston. - Tehron, 1344.  
**Plutarx.** Ta'rixii Hiyati mardoni nomi. - Tehron, 1339.  
**Раджабов А.** Борбад и его вклад в таджикско-персидскую музыкальную культуру // Борбад эпоха и традиции культуры. - Душанбе,1989.  
**Раджабов А.** К истокам классической музыкальной культуры таджиков. // Духовная культура таджиков в истории мировой культуры. - Душанбе, 2002.  
**Раджабов А.** Борбад- гениальный музыкант и реформатор // Авеста в истории и культуре Центральной Азии. /Ответредактор А.Раджабов. - Душанбе, 2001.  
**Раджабов А.** Борбад и его вклад в персидско-таджикскую музыкальную культуру // Борбад, эпоха и традиции культуры. – Душанбе, 1989.  
**Раджабов А.** К истории профессиональной музыкальной жизни городов Среднего Востока. // В кн.: Традиции музыкаль-



ных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность. - М., 1987.

**Rajabzadeh Askarali**, Borbad wa zamoni u. - Dushanbe, 2004.

**Pope A.** A survey of Persian art. - London, 1938.

**Садоков Р.** Музыкальная культура древнего Хорезма. - М., 1970.

**Саолаби Абумансур.** Гураp ахбар мулук ал –Фурс ва сийарихим, тарчумаи М.Хидаят. - Техран, 1949

**Shayasst-ne-shayst**, a pahlawi text...by J.C.Tavadia. - Hamburg, 1930.

**Saeed Oryan**, Wojanoma-i pahlawi, Tehron, 1377.

**Тагмизян Н.** Теория музыка в древней Армении. - Ереван, 1977.

**Тагмизян Н.** Об армяно-персидско-таджикских музыкальных взаимосвязях в древности // Борбад, эпоха и традиции культуры. - Душанбе, 1989.

**Tafazzoli Ahmad**, Ta'rixii adabiyoti Iron pish azislom. - Tehron, 1376.

**Farabi Abu Nasr.** Kitab-al-musiqi al-kabir. - Qohira, 1956.

**Farmer H.** A history of Arabian music. - London, 1970.

**Farmer H.** Islam.... Leipzig, 1968.

**Шестаков В.Г.** От этоса к аффекту. - М., 1975.

**Hidayat Rizagulixan**, Majma' -ul-fusaha. - Tehron, 1888.

**Юлдашев А.** Борбад в арабоязычных источниках, Биографический аспект // Борбад, эпоха и традиции культуры. - Душанбе, 1989.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема роли места музыки в эпоху Сасанидов (222-651 гг.) на основе источников чрезвычайно важна. Наиболее полное исследование музыкальной культуры иранских народов (персов, таджиков) доисламского периода (особенно эпохи великого менеджера, теоретика, основоположника классической системы профессиональной таджикско-персидской музыки Борбада (585-628 гг.) требует широкого выхода за пределы конкретной темы исследования и лишь при использовании важнейших историко-литературных, музыкально-теоретических трактатов, а именно, памятников художественной культуры (эпохи Ахеменидов (600-330г. до н.э.), Сасанидов и при сравнительном рассмотрении фактических данных последующих веков) можно приблизиться к изучению музыкальной культуры периода иранских империй и ее пути развития.

В первую очередь это касается панорамы музыкально-творческих, художественно-эстетических воззрений, музыкально-поэтических жанров, форм, функционирующих в системе музыкальной культуры рассматриваемого периода. Наиболее актуальная проблема – это рассмотрение системы художественной культуры, уровня развития музыкально-творческой, музыкально-исполнительской, диалектической взаимосвязи ее с другими видами многоуровневой музыкальной жизни (особенно в эпоху Сасанидов) в II-VII вв.

В процессе изучения первоисточников II-VII вв. и последующих веков мы убедились, что музыкальная жизнь эпохи Борбада была богатой и разнообразной. Основным фактором развития музыкального творчества того времени находится в тесной связи с общим развитием социально-экономической и культурной жизни, становлением профессионального музыкального творчества, многообразием музыкально-поэтических жанров, форм, их диалектических взаимосвязей с другими видами искусства. Огромную роль в развитии музыкально-исполнительских, музыкально-творческих, художественно-эстетических воззрений II-VII вв. сыграли выдающиеся деятели культуры во главе с

Борбадом (585-628 гг.), Ромтином (568-625 гг.), Азадваром Чанги (582-635 гг.) и другими.

Культурные взаимосвязи в принципе продолжали (независимо от противоборства сасанидов с внешними врагами) углубляться. Это наиболее ярко проявилось в развитии гавасанского музыкально-исполнительского и вокально-инструментального искусства. Музыкальное искусство эпохи Борбада, следовательно, и продолжало впитывать инноиранские влияния, идущие от эпохи Ахеменидов.

Эпоха Борбада - период нового подъема музыкально-исполнительской культуры. Сформировался монументально-циклическая система «Хусраваин» и, что не менее важно, ведутся профессиональные исследования в направлении музыкально-поэтических жанров, форм и создаются высокохудожественные произведения хуникаров, гавасанов, что придает им новые стимулы развития.

Благоприятные условия для более широкой деятельности хуникаров, гавасанов появляются особенно в период правления Бахрама Гура, Хосрова Ануширвана (Хосров I), Хосрова Парвиза ( 590-628 гг.).

VI- первая половина VII в. по своему музыкально-историческому значению является благоприятным условием и он завершается формированием персидско-таджикской классической системы профессиональной музыки с возникновением музыкально- поэтических жанров, форм как «тарона» (таронак), «чакома» (чакомак), «патвожа», «гавожа» и т.д., содержавшие много качественно новых жизненных тем, элементов, одновременно знаменуя подъем высокоразвитой творческо-исполнительской культуры. Такого рода новшества представляют имеют место в творчестве Борбада Марвази, Ромтина, Саркаба, Озодвора, Накиса и др. Изучение культуры эпохи Борбада все более приводит к заключению, что великий менестрель своим «Хусраваин»ом возвысил персидско-таджикское музыкально-поэтическое творчество.

Классические монументально-циклические системы «Хосраваин» (srot-I Xosrawain), «Аромани» (Aromani), «Равашин» (Rawasin), и другие, не только в V-VII вв., а течение многих сто-

летий определяли высокий профессионализм культуры иранских и других народов Востока. Нормативы состоявшихся творческо-исполнительских навыков и классических традиций предопределили собой их широкий универсализм.

Индивидуальное высокопрофессиональное музыкально-поэтическое творчество в III-VII вв. было связано с процессом творческо-исполнительского искусства хуниакаров (*xuniyakaran-i ustad*), сказителей (*guwandagan-i ustad*), гавасанов (*gawasan*-поэты-музыканты, музыкантов-поэтов, *gasan*-музыкант-певец) и именно этим процессом определялось формирование новых профессиональных стилистических школ и направлений в художественно-эстетическом творчестве в последующих веках.

Музыкально-поэтические жанровые определения «Хосраваин» (*Xosrawain srud*) и других малых форм, таких как «тарона» (*tranak*), «чакома» (*chakama, chikamak*), «суруд» (*srud*-песня), «авамтурик» (*awamturuk*-двестиция) и других, их многообразие, многомерность, образно-выразительные и формообразующие сферы исторически складываются как яркое и целостное творческо-исполнительское, художественно-эстетическое явление не только III-VII вв., но последующих эпох. Именно это позволяет оценивать музыкальную культуру эпохи Борбада как новое явление художественно-эстетического мышления, характерное для музыкальной культуры III-VII вв.

Одним из многообразных и характерных особенностей музыкальной культуры III-VII вв. является масштабность, профессиональные творческо-исполнительские традиции. В III-VII вв. деятели культуры не только создавали оригинальные профессиональные музыкально-поэтические произведения, но и оказывали огромное плодотворное воздействие на художественно-эстетические воззрения последующих веков.

Музыкальное искусство эпохи Борбада содержало в себе разнообразные темы, музыкально-поэтические открытия и это подлинно профессиональное искусство, тесно связанное единой тематикой и профессиональным каноном. Большую роль при сасанидском дворе играли хуниакары и гавасаны. Творческо-исполнительская традиция хуниакаров и гавасанов III-VII вв.

показывает начало нового процесса в музыкально-поэтических жанрах и формах.

В процессе рассмотрения музыкальной культуры III-VII вв. были обнаружены новые и интересные факты, которые не имели место в других работах. Обнаружены отдельные характерные черты, которые проявились в эпоху Сасанидов. Музыкально-исполнительские традиции эпохи Сасанидов во главе с Борбадом позволили создать такие условия, при которых сформировались новые музыкально-поэтические жанры, формы, стили и направления, в это время началось систематизирование художественно-эстетических принципов, синтезирование ведущих тенденций в музыкальном искусстве, создана система «Хосраваин» как монументально-циклический профессиональный жанр с ее художественно-исполнительским статусом, подчеркнуты устойчивые профессиональные музыкально-творческие традиции музыкальной культуры иранских народов в III-VII вв.

*В процессе рассмотрения музыкальной культуры в III-VII вв. можно прийти к следующим выводам:*

*1. Музыкальная культура III-VII вв. (особенно эпохи Борбада) была крайне разнообразна по форме и содержанию, что нашло убедительное подтверждение в письменных источниках. Сообщения памятников письменности о произведениях художественной культуры свидетельствуют о том, что музыкальное искусство и его жанры имели широкий диапазон развития.*

*2. Историческая заслуга Борбада заключалась в том, что, основываясь на лучших культурных традициях иранских народов, особенно высоко-художественной авестийско-парфяно-сасанидской наследии впервые он создал классическую систему таджикско-персидской профессиональной музыки «Хусраваин» (haft doston-I Xusravoni), реформировал музыкально-поэтические жанры, формы, насыщенные глубоким художественно-эстетическими идеями. Музыкально-поэтический стиль «Хусраваин» (семь королевский лад) Борбада предвосхищает во многих поколениях музыкантов, теоретиков и поэтов последующих веков, активизирует роль и место музыки в обществе.*

3. Музыкально-эстетическое значение наследия эпохи Борбада определяется в первую очередь его связью с богатым наследием иранских народов. В последние годы сасанидской империи протекала музыкально-творческая деятельность Борбада и начало мракобесия арабов.

4. В это время уже сложились разнообразные принципы и формы вокального и инструментального искусства, творческая деятельность хуниакаров (*xuniyakaran, ramishgaran*), гавасанов (*gawasan*) в вокальной и инструментальной (*sozniwagan, sraishgagan*) традиции приняла форму определенного (*dastur namak-i xuniyakaran*) направления.

5. Важнейшими факторами развития музыкального искусства и других изящных искусств III-VII вв. являются тесные культурные связи иранских империй с соседними странами.

6. Различные жанры, формы вокальной и инструментальной музыки («Хосраваин», «Каркуки», «Арамани») приобрели неповторимые черты благодаря плодотворной деятельности профессиональных музыкантов и исполнителей (*xuniyakaran, ramishgaran, xwanandegan, gawandagan, patwojasrayan*).

7. В III-VII вв. кроме музыкального творчества, дальнейшее развитие получили танцевальное искусство (*bazigaran*), острословие, клоунада (*xwashgawan*), где вместе с мужчинами выступали и женщины (*narik xwashrayan, zananik sraishagan*).

8. Богатая инструментальная музыка и музыкально-теоретическая мысль в III-VII вв. (особенно эпохи Борбада) постоянно обогащалась новыми музыкальными инструментами, и она способствовала развитию инструментальной музыки инно-иранских народов.

9. Музыкально-исполнительская традиция Борбада и его соратников оказала огромное влияние на музыкальную культуру последующих веков и она в большей части сохранилась и продолжалась в музыкальной традиции иранских и других народов Ближнего и Среднего Востока.

10. В III-VII вв. начался качественно новый этап развития иранских и других культурных взаимоотношений, когда наступает последовательно (до арабского нашествия) и создаются

*основные предпосылки для развития музыкальных классических традиций.*

## ПРИМЕЧАНИЕ

**Awa** - звук, голос, певческий голос

**Awac** - нежное пение

**Awamturik (ewamturik)** - особый стиль пения (исполнения) в народно-профессиональном искусстве, произведение.

**Awahang** - мелодия, песнопение, музыкальный.

**Aramani (uramani)** - ведущий жанр, цикл песни - славления обрядово-церемониального характера, один из ранних профессиональных форм музыкально-поэтического творчества (иранских народов).

**Arjang** - священная книга Мани (манихейцев), которая была украшена миниатюрами с многочисленными изображениями красивых лиц.

**Аржанг** - символ всего прекрасного, изящного, книга Мани.

**Ayojitan** - одна из ранних форм музыкально-вокального творчества (иранских народов).

**Ayojishnih** - древняя форма персидско-таджикского песенного творчества.

**Ayojishn** - одна из ранних музыкально-поэтических форм персидско-таджикского песенного творчества.

**Afrinsrud** - восхвalebная песня.

**Afrinniwig** - хвалебная мелодия.

**Barbat** - лютня, ведущий струнно-щипковый музыкальный инструмент (иранцев).

**Barbatsrai** - лютнист, мастер-импровизатор.

**Boj- (boz, wach, wojak)** - голос, певческий голос.

**Burzgvaniha** - пение, особое исполнение, голос бархатный, бархатное пение.

**B'nykn hndrshpt**- наставник госпожи.



- Vuzurg xuniyakar** - великий мастер, музыкант- виртуоз.
- Besutun** - по приказу Дария I (V в. до н.э.) на нем были высечены клинописная надпись и рельефные изображения.
- Wad ramish** – плохой пир, низкая культурная программа.
- Wad srud** – низко художественная песня.
- Wad nivag** – плохая мелодия.
- Wad xuniyakar** – непрофессиональный музыкант.
- Wad hunar xuniyakar** – неумелый музыкант.
- Wang xuniyakar** – крыкливый музыкант.
- Warzak** -певица, танцовщица.
- Warz nivag** – божественная мелодия.
- Warz srud** – божественная песня.
- Warz hunar** – искусство божественная.
- Warjak** - певица, танцовщица.
- Warzxuniyak** – музыка божественная.
- Warzovand xuniyakar** – могущественный музыкант.
- Wehansrud** – зороастрийская песня.
- Warzkardan nivag** - крестьянская мелодия.
- Warzvand Pahlapat** -могущественный Пахлапат(Борбад).
- Wehannivag** – зороастрийская мелодия.
- Warzkardan xuniyak** –музыка крестьянская.
- Wachik** - голос, мелодия, лад, игра на музыкальном инструменте.
- Warzwachik** -ударный музыкальный инструмент.
- Wanjik** - струнно-щипковый музыкальный инструмент.
- Wizidag xuniyakar**-избранный музыкант, почтенный музыкант.
- Win** - древний музыкальный инструмент (арфа, арфаобразный чанг).
- Wunsrai** - арфистка, музыкант, играющий на арфе.
- Winkanar** - древний струнно-щипковый инструмент.
- Wastruyashan** - название цикла песен, одна из ранних форм музыкально-поэтического творчества.
- Gah** - место расположения лада.
- Gas (gita, gatha)** - песня, мелодия, термин, означающий песню.
- Gos** - музыкант, певец.
- Gusan** - сказитель, певец, музыкант.
- Guyanda** - сказитель, певец, чтец, знаток музыки.

**Gulgun** - конь Ширина, жена Хосрова Парвиша.

**Gundi Shapur** - научный центр, академия, был создан Шапур I (242-272 гг.).

**Gunds rayishan** - совместное исполнение.

**Gromigenidansrud** - песня о любви, любовная песня.

**Dabir** - писец, секретарь, состоящий при шахе.

**Danistan ramish** - знать музыку, веселье.

**Danistan nivag** – осознать музыку, мелодию.

**Danistan-I srud** – имеет представление о песне.

**Daruki xwarsandih** - научный свод теоретических трактатов по искусству.

**Dam** - бурдонный звук.

**Dastur** - советник шаха.

**Daston** - гриф инструмента, сказание, поэма, сюжетный рассказ.

**Dutastan dinik** - свод религиозных песен, творчество, сборник религиозных песен.

**Dumbak (tunbak)** - ударный музыкальный инструмент.

**Dumbalak** - ударный музыкальный инструмент.

**Dumbalak srai** - мастер ударного музыкального инструмента.

**Dranjenishan** - пение, пение с бархатным голосом, повторение отдельных частей циклической системы, с особым голосом.

**Dranjenitan** - разговаривать, повторение, медленное пение, пение без слов.

**Dranjishan** - пение, вокализация, вокализ, повторение отдельного и запоминающего частей произведения, трель.

**Dranjishanih** - трель, вокализация, сольфеджирование, пение без текста.

**Drayanshn** - пение, особый стиль пения, голос с высоким регистром.

**Drushtewachiha** - пение с грубым голосом, особый стиль диссонанса, немзыкальный.

**Dostihsrud** - песня дружбы.

**Dostinivag** - знакомая мелодия, песня.

**Donogihxuniyak** - знаток, мастер музыки.

**Dosh niwag** - любовная мелодия.

**Zarigomand nivag** – печальная мелодия.

**Zarigomand srud** – песня печальная.

**Zarig xuniyak** – печальная музыка.

**Ziyanag nivag** – женская мелодия.

**Ziyanagsrud** – женская песня.

**Zam** - пение медленно, пение без слова.

**Zamzam** – песенный свод, пение без слов, одна из ранних форм музыкально-поэтического творчества (иранцев), свособразные песенные своды Зороастра.

**Zamzamsrai** - пение, пение без слов.

**Zamzamxwan** - пение, песня без слов, самостоятельная музыкально-поэтическая форма.

**Zand** - Занд Авеста, название священной книги зороастрийцев, позднейший комментарий к ней на языке пехлеви.

**Zandwof (zamdlof)** - голос, музыкальный, приятный голос консонантность.

**Zandaxwan** - книга песен Зороастра, песенный свод.

**Zandwachik** - одна из ранних форм музыкально-поэтического творчества (согдийцев).

**Zanti** (согд) - пение, исполнение.

**Zanjir** - музыкальный инструмент (согдийцев).

**Zanjirwachik** - одна из видов музыкально-зрелищной игры, музыкальный инструмент.

**Zaxmazan** - музыкант, исполнитель.

**Zaxm** – плектор, медиатор, посредник с помощью которого играют на струнных инструментах.

**Zalwachik** - чангист, однородная арфа.

**Uzdes paristagnivag** – мелодия идолопоклонников.

**Uzdes parisadsrud** – песня идолопоклонников.

**Uzdes paristad ramish** – церемониальное песнопение идолопоклонников.

**Kanak** - древний струнно-щипковый инструмент.

**Kartir Kardir** - песенные своды зороастрийских магов.

**Kirbakarannivag** - песня, мелодия добродетелей.

**Kirbakaransrud** - песня добродетелей.

**Kensrud** - песня мстителей.

**Keyninivag** - мелодия царская.

**Karframiramish** - управляющий по делам культуры.

**Kanizagava** - напевы служанки.

**Kanizagsrud** - песня служанки.

**Kamgarniyaihan** - удовольствие от музыки.

**Ktesifon**-(Мадоин) - столица Сасанидов (222-651 г.), находившейся неподалеко от современного Багдада.

**Loskawi (Loskui)** - птица, песня славления, обрядово-церемониальная направленность, одна из ранних форм музыкально-поэтического творчества.

**Mazdakanih** - обрядово-церемониальный цикл Борбада (посвященный Маздаку).

**Mazarustan** - обрядово-церемониальный цикл песен Борбада.

**Mani** - (казнен в 224 г.)- основатель манихейство, дуалистическая религия, вобравшая в себя раннехристианские, зороастрийские и гностические верования, распространено в Иране, Центральной Азии до X в. и позднее.

**Marwatxuf** - одна из циклических песен Борбада.

**Mar** - духовой музыкальный инструмент (сурнай).

**Marwachik** - зурнист, сурнаист.

Marw - исторический город, родина Борбада.

**Mahistxuniyakar** – старший музыкант

**Mardanagihsrud** – песня патриотическая.

**Mardchabukisrud** - храбростная песня.

**Mardchabukinivag** - храбростная мелодия.

**Mardchabukisray** - исполнитель патриотических песен.

**Mehrgan** - древний праздник иранских народов в честь бога Митры (солнца), справляющийся осенью во время сбора урожая.

**Mobed** - зороастрийский жрец-огнепоклонник.

**Mowbednivagan** - пение жреца (обрядовый стиль).

**Mowbedan mowbed nivag** - пение верховного жреца.

**Miibaz** - глава, администратор дворцовых церемоний.

**Marwak** - обрядово-церемониальная песня Борбада.

**Mastaksrai** (согд.) - музыкант, мелодист, одна из ранних исполнительских стилей (III-VII вв.).

**Namignivag** – мелодия славославная.

**Namigsrud** -песня славославная.

**Namighonar** - музыка славославия.

**Namighonar** - призванное искусство, славное.

**Neksray** – одаренный, хороший исполнитель.

**Neksrud** - хороший исполнитель.

**Neknivag** - орошая мелодия.

**Nekogahihonar** - мастерское исполнение, мастер.

**Nekogiharsrud** - мастер песни, песнетворец.

**Nekagahinivag** – мастер-исполнитель.

**Nivag** - пение, игра на инструменте.

**Nimidanhonar** - мастер высокого класса (музыкант, певец).

**Nai** - ведущий духовой музыкальный инструмент.

**Naisrai** - наист, музыкант.

**Namafrang** - один из семи основных песенных циклов Борбада.

**Nishapurik** - обрядово-церемониальная песня музыкально-поэтического творчества Борбада.

**Pasawand** - размер, музыкальный стихотворный ритм, обозначение ритмической фазы «Xosrawain» Борбада.

**Patwoja (patwoza)** - разновидность музыкально-поэтического (импровизационного) жанра, последующие касыда.

**Pahlawi (fahlawi)** - песня, двустипшие, одна из ранних форм музыкально-поэтического творчества.

**Payrast niwag** - украшенный, мелодичная музыка.

**Pushtibannivagan** - мелодия стражей

**Pushtibansrud** – песня стражей.

**Pursishsrud** – песня-диалог, дуэт.

**Pirxuniyakar** – старший музыкант.

**Pirbazigar** – старший танцовщик.

**Pirzanikbazigarau** - старшая танцовщица.

**Peshinakannivag** - мелодия предков, музыка предков.

**Peshinakansrud** – песня предков.

**Peshinakanhunar** - традиция предков.

**Peroziknivag** - мелодия победителей, музыка для победителей.

**Perozikramish** - пир для победителей.

**Perozikxuniyak** - музыка радостная.

**Payrayishnigxuniyak** - многообразная музыка.

**Payrasthonar** – пение наполнен.украшенный.

**Payrastreyaish** - пение с мастерством, мастерское исполнение.

**Payrasthonar** – искусство, получившее большую авторитет.

**Padiriftanhonar** - подражание.

**Padiriftsray** - подражатель, искусство подражания.

**Paristishxuniyak** - почитание мастерства, признание мастерства.

**Pasandidanramish** - искусство одобренная, культурная программа.

**Pahlawi** - среднеперсидский язык (таджикский), официальный язык Сасанидов до нашествия арабов.

**Payamagnivag** - приветственная (песня, мелодия).

**Payamadsrud** – послание (песня, мелодия).

**Payamadsray** – вступительное (музыкант который исполняет вступительную часть муз.произведения).

**Payamadxuniyakar**- солист, сольное пение, исполнение.

**Payamzanxunuyakar** – нарядно одевшийся музыкант.

**Rayenidaan nivag** - устривать, создать мелодию.

**Raznivag** - открыт мир музыки.

**Rustaxez** - оскрешение.

**Rizak vuzurg xuniyakar**- паж, знаток музыки.

**Rawashin** - один из ранних форм музыкального творчества, песня без слов.

**Rawihkamkar** - одна из ранних форм музыкально-поэтического творчества.

**Ramish** - пение, исполнение, радость.

**Ramishwar** - певец, музыкант, поэт-музыкант, музыкант-поэт.

**Rud** - струнный плектронный инструмент.

**Rustak srai** - особый стиль, одна из ранних исполнительских форм.

**Rustaktranik** – деревенская песня.

**Rustagxuniyakar** - деревенский музыкант.

**Salar xuniyakar** - предводитель музыкантов.

**Salarih xuniyakaran** – управляющий, предводитель музыкантов.

**Sazagvar ramish** – достойный пир, веселье.

**Sazagvar xuniyak** - достойная музыка.

**Sazagvar xuniyakar vudan** - быть достойным музыкантом, певцом.

**Sarayanda** - певец, знаток музыки, поэзии.

**Satannivag** - создать мелодию, музыку.

**Saxtan-I ramish** - звезда музыки, искусства.

**Saxt xuniyakar** –мастер-музыкант

**Sparwachik** - ударный музыкальный инструмент.

**Srayramishgaran** - дом музыкантов.

**Srayxuniyagaran** - дом музыки, дворец музыки.

**Srud (srud. srut)** - песня, одна из ранних форм музыкально-поэтического творчества.

**Starb xuniyakar** – большой музыкант, великий музыкант.

**Starag-I ramish** - звезда музыки, искусства.

**Stayish xuniyak** - восхваление музыкантов.

**Stayisnivag** - хвалебная, церемониальная мелодия.

**Stayishsrud** – церемониальная песня.

**Tabil** - лад, ладок (на инструменте).

**Tambur** - струнно-щипковый музыкальный инструмент.

**Tambursrai** - танбурист, знаток танбура.

**Tamburzanig** - играющий на танбуре.

**Tantannivag** – светить мелодия.

**Tantansrud** – светить песня.

**Tantan xuniyak** – светить музыка.

**Trana (tranak, tarona)** - песня, одна из ранних форм музыкально-поэтического творчества.

**Traniknamak** - первый теоретический труд по музыке (на яз. пехлеви), сборник практических и теоретических исследований по поэзии и музыке (VI-VII вв.).

**Tasvachik** - ударный музыкальный инструмент.

**Tumbuk** - барабан

**Uparmawrit** - одна из ранних форм музыкально-поэтического творчества.

**Ustad xuniyakar** - мастер, учитель музыки.

**Xwaday xuniyakar** – глава, руководитель музыкантов.

**Xwadayvar xuniyakaran** - руководитель музыкантов при дворе.

**Xwarambash** - глава корпорации музыкантов, художественный руководитель.

**Xwarasan** - обширная область, занимающая территорию современного Ирана (от Тегерана до берегов Амударьи и часть Афганистана (Балх, Газна, Герат).

**Xwarasannivag** – хорасанская мелодия.

**Xwarasansrud** – хорасанская песня.

**Xwarasanshiva** – хорасанский стиль.

**Xwarasannivcag** - мелодия по заказу.

**Xwarasan srud** – песня по заказу.

**Xwash nivag** – приятная мелодия, звук.

**Xwash srud** – радостная песня, голос.

**Xwananda** - певец, чтец, знаток музыки.

**Xwarasanik** - монументально-циклическое музыкальное произведение, одна из крупных музыкально-поэтических творчеств Борбада.

**Spahbadan** - музыкально-поэтический цикл, посвященный начальнику кавалерии (sipahbad) сасанидской армии.

**Shabnivag** - вечерная мелодия.

**Shabsrud** - вечерная песня.

**Shadnivag** - радостная мелодия.

**Shadsrud** – радостная песня.

**Shadih nivag** – радостная музыка.

**Shadihsrud** – радостная песня.

**Shadihramish** –радостная музыка, культурная программа.

**Shadih darbarud ramish** - дворцовый пир, веселье.

**Shahvar ramish** – царский пир.

**Shahvar nivag** – мелодия королевский.

**Shahvar srud** – песня королевская.

**Shahvar xuniyak** – царская музыка.

**Shakar nivag** –музыка радостная.

**Shakarsrud** - сладостная песня.

**Shakar srayish** - очаровательное пение.

**Shakar srayidan** – изумительное песнопение.

**Shakarsaz** – мелодичный, особый исполнительский стиль.

**Sharuh**- городская песня, профессиональная песня.

**Sharuhxvan** - исполнитель городской песенной культуры.

**Shayendagih srud** – достойная песня, изумительная песня.

**Shayindagih xuniyakar** – музыкант избранный, музыкант достойный.

**Shayistan ramish** - высокохудожественное искусство.

**Shayistansrud** – высокохудожественная песня.

**Shirinag nivag** – любезная музыка.

**Shukuft xuniyakar** – удивительный музыкант, музыкант одаренный.

**Shahinshah nivag** - царская мелодия.

**Shahinshahsrud**- царская песня.

**Shishcamvachik** - музыкант –исполнитель, разновидность рубаба.



**Chang** - струнный музыкальный инструмент

**Chakoma (chakomak, chikomak)** - песен, одно из древних форм музыкально-поэтического творчества.

**Chambar** - ударный музыкальный инструмент, дойра.

**Chambarwachik** - дойрист, один из видов зрелищного искусства.

**Charpawachih** - пение, особый стиль, бархатный голос.

**Charpxwan** - пение, бархатный голос, пение.

**Chang-арфа** - древний музыкальный инструмент.

**Chahgsrai** - чангист.

**Charpawa** - пение, особый стиль, бархатный голос.

**Chakowak** - одна из древних форм музыкально-поэтического творчества.

**Chatrushamrut** - одна из ранних форм музыкально-поэтического творчества (обрядово-церемониальная тематика).

**Chikamaksrai** - песенник, певец-песенник.

**Farr** - божественная благодать, согласно древним теократическим представлениям древнего Ирана, должен был обладать законный правитель.

**Frahat** - особый стиль пения, высокий бархатный голос.

**Firuzkarnogusa** - одна из ранних форм музыкально-поэтического творчества (героическая тематика).

**Frahangsray** - дом культуры, дворец.

**Frahangsray-I honar** - храм, дом искусства.

**Handarzbed-I xuniyak** - наставник, учитель музыкантов.

**Hamagsray** - хор, хоровое пение.

**Huniya** - песня, мелодия, лад, певец (певица), песенник.

**Huniyakar** - музыкант, певец, теоретик музыки.

**Huniyakah** – музыка, радость, согласие, консонанс.

**Jawidanxuniya** - вечная музыка.

**Yashtamnivag** – обрядово-церемониальная мелодия, музыка.

**Yashtansrud** – обрядово-церемониальная песня, музыка.

**Yazishnig nivag** – мелодия молитвенная.

**Yazishn xuniyakar** –молитвенная, религиозная музыка.

**Указатель имен**

Абу Хафс Согди (IX в.) - поэт, музыкант, теоретик.

Аллавейх Согди (678-724 гг.) - известный поэт, музыкант из Согда.

Аль-Кинди (800-879) - ученый, теоретик музыки.

Ануширван – бессмертный, прозвище сасанидского царя Хосрова I (531-579 гг.), после него царствовал Ормузд (579-590 гг.). При Ануширване были произведена опись всех земель и были установлены точные размеры налогов, до него взимавшихся произвольно, за что он прозван Справедливым.

Афруг Азадмард - ученый, историк, поэт, переводчик, комментатор, ведущий ученый Академия Гунди Шапура.

Ардашер I (Бабакон 222-24-240 гг.) - сасанидский царь.

Ардашер II (379-383 гг.) - сасанидский царь.

Арс (338-336 д.г. н. э.) - ахеменидский царь.

Арсана – жена Нарси.

Артаксеркс I (464-423 г. д. н. э.) - ахеменидский царь.

Артаксеркс II (404-359 г. д. н. э.) - ахеменидский царь.

Артаксеркс III (359-338 г. д. н. э.) - ахеменидский царь.

Ахемен (700-675 г. д. н. э.) - основатель ахеменидских династий.

Ахемениды (700-331 г. д. н. э.) - династия иранск. императоров.

Бахрак - ученый, теоретик эпохи сасанидов.

Бардия (Смердис, Гуамата, был убит Дарием 29 сентября 522 г. д. н. э.) - ахеменидский царь.

Барсема-историк, летописец, автор «Растсохун» (Правдивое слово), современник Шапура II, был взят в плен римлянам во время римско-персидский войн 362-363 гг. Его труд был переведен на греческий язык Хорхбухтом, секретарем Шапура. Хорхбухт в то время находился в римском плену вместе с Барсемой. У армянского историка Мовсеса Хоренаци не что иное, как один из вариантов «Карнамак-и Артахшир Папакан».

Борбад (Пахлапан, Фахлбад 588-89-628-638 гг.) - поэт, музыкант, основоположник классической системы профессиональной персидско-таджикской музыки.

Вараздухт - дочь Хурозиюм Шахбану.

Варахран I (Бахрам 273-276 гг.) - сасанидский царь.

Варахран II (276-293 гг.) - сасанидский царь.

Варахран III (293 г.) - сасанидский царь.

Варахран IV (388-399 гг.) - сасанидский царь.

Варахран V (421-439 гг.) - сасанидский царь.

Гугашнасб - поэт, знаток греческой культуры, переводчик, ведущий ученый Академии Гунди Шапура.

Нарсе (299-302 гг.) - сасанидский царь.

Дарий I (521-486 г. д. н. э.) - ахеменидский царь.

Дарий II (423-404 г. д. н. э.) - ахеменидский царь.

Дарий III (336-331 г. д. н. э.) - ахеменидский царь.

Динаг Шахбану - дочь Ардашира Папакана.

Джуванивайх (670-720 гг.) - известный певец, поэт-музыкант из Согда.

Залзаль Рози (721-779 гг.) - певец, композитор, поэт, теоретик (перс).

Зариаб (Зариаб Фарси 789-857 гг.) - певец, поэт, теоретик музыки (перс).

Иездигерд I (399-421 гг.) - сасанидский царь.

Иездигерд II (439-457 гг.) - сасанидский царь.

Ибн Мухриз (Мухриз Фарс ум. 715) - поэт, певец, композитор теоретик (перс).

Ибн-Сина (980-1037 гг.) - поэт, философ, медик, теоретик музыки.

Ибрахим Мохон (Маусили, перс, 742-809 гг.) - поэт, певец, музыкант, Исхак Маусили (764-850 гг.) - певец, теоретик, композитор, основатель Академии искусств (Багдад).

Истихриад Шахбану - сасанидская царица.

Кавад (488-531 гг.) - сасанидский царь.

Кай Озарбузас - переводчик, теоретик, комментатор Академии Гунди Шапура.

Камбиз I (600-559 г. д. н. э.) - ахеменидский царь.

Камбиз II (530-522 г. д. н. э.) - ахеменидский царь.

Катиб Юнус (Юнус Форс ум. 765г.) - певец, поэт, теоретик музыки.

Кир (в Вавилоне 539-530 г. д. н. э.) - ахеменидский царь.

Кир (в Иране 559-530 г. д. н. э.) - ахеменидский царь.

Кир II (640-600 г. д. н. э.) - ахеменидский царь.

Ксеркс (486-464 г. д. н. э.) - ахеменидский царь.

Курзод - дочь Шапура I.

Ма'бад (Абуибад. VII в.) - певец, музыкант, композитор.

Магушнасб-поэт, историк, комментатор Академии Гунди

#### Шапура.

Навуходоносор III (522 г. д. н. э.) - ахеменидский царь.

Навуходоносор IV (521 г. д. н. э.) - ахеменидский царь.

Накисо (Нагис 549-623 гг.) - певец, композитор.

Нашит Форс (VII-VIII вв.) - певец, поэт, теоретик музыки.

Озар Фарбаг - поэт, ученый, переводчик Академия Гунди

#### Шапура.

Озадвор Чанги (529-649-50 гг.) - певица.

Пероз (459-484 гг.) - сасанидский царь.

Раушан (Равшан) - поэт, переводчик Академия Гунди Шапура.

Рудаки (858-941 гг.) - поэт, основоположник персидско-

таджикский литературы.

Рамшин (557-620 гг.) - певец, музыкант.

Руддухт - жена Ардашира.

Саркаш (Саргис 568-630 гг.) - певец, композитор.

Сасаниды (222-24-651 гг.) - династия иранских шахиншахов.

Сушиёнас - теоретик, переводчик, поэт Академии Гунди

#### Шапура.

Фараби Абунаср (870-950 гг.) - ученый, философ, теоретик музыки.

Фаррух - поэт, переводчик, комментатор Академии Гунди

#### Шапура.

Фирдоуси (934-1020 гг.) - поэт, выдающийся классик персидско-таджикской литературы.

Хормузד Ардашер (272-273 гг.) - сасанидский царь.

Хормузד II (302-309 гг.)- сасанидский царь.

Хормузд III (457-459 гг.)- сасанидский царь.

Хормузд IV (579-590 гг.)- сасанидский царь.

Хосрав I (531-579 гг.)- сасанидский царь.

Хосрав Парвиз (590-628 гг.)- сасанидский царь.

Хурозиюм Шахбану-жена Шапура I.

Шапур (240-272 гг.) - сасанидский царь.

Шапур II (309-379 гг.) - сасанидский царь.

Шапур III (383-388 гг.) - сасанидский царь.

Шахда Форс (VII в.) - поэтесса, певица.

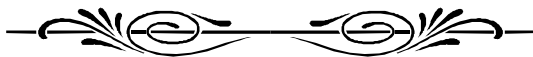
Шахпурдухт-жена Бахром I.

Чашмакбану-жена Ардашира I.

Чишпиш (675-640 г. д. н. э.) - ахеменидский царь.

Яхья бин Али Мунаджим (856-912 гг.) - певец, теоретик

музыки.



**Указатель сочинений, топонимов имен и этнонимов**

Абулаббос Бахтияр 40,42  
Абулаббос Сарахси 42,43  
Абулфарадж Исфাহани 46,47  
Абухафс Согди 41  
Авамтурик 11,12,21,33,51,60  
Авеста 27,28,35  
Аджам 37,38,50  
Аккада 42  
Академия Искусств 33,34  
Алишан Г. 38,40  
Ангарис 44  
Андарз-и Хосров Каватан 10,12,22,33,40,42  
Апарвиз 11,13,20,23,40,42  
Арбашер Бабакан 7,40,15,16,22  
Ардавирафнамак 24,45,87  
Аристоксен 27,31  
Аристотель 27,31  
Аристофан 27,31  
Ариявидж 10,11  
Аромани 7,8,12,13,22,31  
Армения 21,22  
Аршакиды 45,46,47  
Ахриман 37,40  
Ахемениды 5,10,15,27,38  
Ахурамазда 35,37,40  
Аршакиды 27,45,60  
Багдад 38, 40  
Бактрия 6,8,10  
Балазури 20,34,71  
Балх 10,21  
Баркашли 6,8,40  
Барсема 131  
Бахрам Гур 12,38,40  
Беляев В. М. 7,10  
Бойс М. 7,37

Борбад 7,9,11,21,37,38,40,50  
Браун Э. 7,37  
Бухара 90,28,30  
Вазири А. 7  
Вараруд 14,34,35,36,37  
Византия 14,27  
Виноградов В. 10,13  
Гавасан 8,20,37,40  
Газнуфин 21  
Гардези 42,43,44  
Гувандакан 16,17,27  
Гугашнасб 40  
Давид 48,15  
Дамаскиус 40  
Дария 21,29  
Джарук-и Хварсандих 16,18,28,34,47, 88,110  
Джамшид 37,41  
Динавари 20,34,67  
Древний Рим 18  
Додхудоева Л. 20  
Залзал Рози 21,37  
Зариаб Фарси,21,27  
Зороастризм 38,36,40  
Зонис Е. 8,12  
Зухрачанги 40,45  
Ибн Зайла 37,40  
Ибн Надим 20, 41,47  
Ибн Сина 8,21,24,45,60  
Иранвидж 14,37  
Ибрахим Маусили 16  
Индия 14,37  
Исхак Маусили 40  
Екклид 31  
Ефрем Сирий 20,31,38,40  
Кават 7  
Кадкани М. 36,38  
Кай Озарбузат 7,9

Канани Н. 12,20,30,37,40,45,50  
Каркуки (Каркун) 21,37,40  
Карнамак-и Ардашир Бабакан 35,40,45  
Касван Навагар 37  
Катиби Хорезми 18  
Кир (Куруш) 40,47  
Китаб-ал-агани 14  
Китай 38  
Критай 7,9,13  
Кристенсен А. 13  
Ктесифон 5,8,10,15,40  
Лоскави 16,28,48,50  
Накисо 7,10,15  
Нафиси С. 42  
Мавсес Хоренаци 34,56,81  
Магушанасб 27  
Малая Азия 7  
Манник Л. 44  
Марван Сарахси 12,18,38  
Ма суди 20, 22,24,45  
Мерв 14  
Мидия 32  
Минук-и храд 34,59,88  
Мукаддаси 20,33,45  
Мухаммад Нишапури 42  
Озодмард 42  
Озор Фарбаг 42  
Озор Хурмузд 21,32,38  
Озодвар 42  
Озодмард 40  
Ономастикон 40  
Орбели И. 4  
Парфия С. 27  
Пифагор 27  
Платон 42  
Поллукс 40  
Пшоломей 21,31,38



Равошин 40  
Равшан 16,21,28,40  
Рамтин 31,32,45  
Рашишсара 7,10,15,21  
Рашишгар 38  
Раст сахун 32  
Рипка Я. 33  
Роман Сладкопеев 38  
Рудаки 16,21,38,40  
Рустактранак 30  
Саалаби 20,21,37,40  
Саманиды 12,18  
Самарканд 14,21  
Саркаш 14,20,21,32,40  
Саркис 5,6,7,15,20,21,22,40  
Сасаниды 29,40  
Сафват Д. 7,9,9  
Сипанто С. 7  
Соғд 8,9,16,28,30,41,50  
Срот-и Хосравани 20  
Ставиский Б. 40  
Сушиёнас 37,38  
Табари 20,24,67,87,90  
Тагмизян Н.38,40  
Тансир 21  
Тахаристан 27,30,38  
Тахт-и Такдис 31  
Тафаззули М. 28,30  
Транакнамак 7,10,15  
Транаксрауан 7,14,20,31  
Урамани 12,16,20  
Устад 10  
Успенский В. 37  
Фараби 30  
Фармер Г. 36,40  
Фархангистан Гунд Шапур 11,20,45,112,120  
Фахлбад 36,37

**Фирдоуси 7,10**  
**Халики Р. 31**  
**Хамза Исфохани 20,21,45,64,78**  
**Хварамбаш 30,41,67,89,112**  
**Хаварасан (Хорасан) 36,40**  
**Хикман Х. 36,37**  
**Хишайршах 7,10**  
**Хорхбухт 131**  
**Хосрав Парвиз 18,2,2231**  
**Хумой Дж. 12**  
**Хуниакар 32**  
**Ша'бони А. 52**  
**Шушгари И. 40**  
**Я куби 20,21,47,83**  
**Яценко С. 12,18,27,33,40**



---

**Подписано к печати 07.06.2010 г. Формат бумаги 64/84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Объем 232 стр. Усл.печ.л 14,5. Гарнитура Times New Roman.  
Тираж 200 экз. Заказ № 30/10.**

**Республика Таджикистан, г. Душанбе,  
ул. Амира Хусрава Дехлави, 24  
ООО «Контраст»**