



Фарук
Хасан
АММАР

ЛАДОВЫЕ
ПРИНЦИПЫ
АРАБСКОЙ
НАРОДНОЙ
МУЗЫКИ

*З. Тагтешиковой.
Июль 1984 г. Душанбе.*

Фарук Хасан
АММАР

ЛАДОВЫЕ
ПРИНЦИПЫ
АРАБСКОЙ
НАРОДНОЙ
МУЗЫКИ



Москва
Всесоюзное издательство
Советский композитор
1984

Общая редакция
кандидата искусствоведения
Л. В. КАРАГИЧЕВОЙ

ВВЕДЕНИЕ

Макамы, то есть лады, лежащие в основе всей бытующей сегодня арабской музыки устной традиции, включающей различные жанры, являются результатом длительной ее эволюции на протяжении более чем тысячелетней истории ряда народов Ближнего и Среднего Востока. В том виде, в каком лады арабской музыки предстают сегодня, это явление ярко самобытное. Вместе с другими стилистическими элементами они служат показателем национальной принадлежности всех жанров арабской музыки. Разумеется, внутри музыкальной ладовой системы так называемого «арабского мира», между ладами Египта, Сирии, Ирака, Алжира и других стран имеются не только многочисленные сходные черты, но иной раз и весьма заметные отличия, так как во всех этих странах эволюция ладов связана с реальной музыкальной практикой, местными традициями, с условиями жизни народа и развитием его культуры.

Вместе с тем, современные арабские лады имеют много принципиально общего с музыкальными ладами персов, турок, афганцев, народов советского Востока — узбеков, таджиков, казахов, туркменов, азербайджанцев, в той или иной степени армян и т. д. Это исторически обусловлено единством направления общественно-экономического развития народов Ближнего и Среднего Востока на протяжении многих веков. Судьбы их не раз переплетались. Постоянные экономические и культурные взаимосвязи способствовали взаимосвязям и в области художественных ценностей.

Музыковедение, особенно советское, накопило много данных о той огромной роли, которую в формировании музыкальной культуры народов Ближнего и Среднего Востока играл, с одной стороны, процесс преемственности местных традиций, а с другой — процесс культурного взаимообмена между народами. При этом взаимодействовали между собой народы не только Востока, но Востока и Запада, которые отнюдь не были отгорожены непродолимой стеной, а в отдельные исторические периоды имели

достаточно тесные контакты. Так, в империи Сасанидов, объединившей, как писал в исследовании о «Шахнамэ» советский востоковед И. А. Орбели, в IV—VII веках (когда, добавим мы, уже существовали предпосылки формирования музыкальной ладовой системы восточного средневековья) территорию «от Черного моря, Кавказского хребта, Амударьи до Южной Аравии и Египта», нашли приют «наряду с певцами и музыкантами бежавшие от преследований византийской власти эдесские и афинские философы»¹. Позднее на территории Ближнего и Среднего Востока возникают самые различные государства, в которые входят «в тех или других вариантах территории Средней Азии, юга Сибири, Монголии, Китая, Закавказья, Индии, Афганистана, Персии, Греции, арабских стран и других»².

Процесс культурного взаимодействия в средние века был особенно активным в период существования халифата. Как пишет знаток музыки советского Востока В. С. Виноградов, «период халифата — огромной империи, простиравшейся от Индии до Испании, — содействовал установлению широких международных связей, когда, по-видимому, складывалось и развивалось то общее в области музыки, с чем мы встречаемся сейчас у значительно удаленных друг от друга народов Востока, например, с одной стороны, у узбеков, с другой — у египтян или алжирцев и т. п. В этом взаимодействии культур, конечно, играли немалую роль и арабы, которые внесли свой вклад в музыкальную сокровищницу Востока»³.

«История каждого народа, — писал крупный советский востоковед Н. И. Конрад, — всегда связана с историей его соседей. Связь эта, конечно, может быть очень различной — и по характеру, и по интенсивности, и по масштабу, но она всегда существует. Поэтому в истории народов действуют факторы, создаваемые именно общностью исторической жизни. Такая общность ближайшим образом бывает региональной, то есть охватывает определенную группу соседствующих стран, но может становиться и очень широкой, включающей целые группы стран»⁴. Общность ладов в музыке стран указанного передневозвосточного региона издавна обозначается как восточная ладовая система, в которой в настоящее время отчетливо выделяются самобытные национальные системы — арабская, персидская, азербайджанская и т. д.

Перечислим ее признаки сравнительно с европейской ладовой системой, оформившейся к XVI—XVII векам: 1) в отличие от

¹ Цит. по кн.: Грубер Р. И. История музыкальной культуры. М.; Л., 1941, т. I, ч. 1, с. 455.

² Виноградов В. С. Музыка советского Востока (очерки). — М., 1968, с. 21.

³ Виноградов В. С. Указ. соч., с. 26.

⁴ Конрад И. Запад и Восток. — М., 1972, с. 17.

гармонических европейских ладов, допускающих альтерацию, все лады являются натуральными монодическими (мелодическими); 2) специфичность ладов определяется их тетра- и пентахордовой структурой; 3) лады имеют большее число опор, чем европейские; 4) связь между звуками лада носит модальный характер; 5) ладовые опоры выявляются с помощью определенных типовых ритмо-интонационных формул; 6) лад полностью раскрывается лишь в процессе развертывания мелодии, что строго подчиняется внутренним закономерностям лада, распространяемым на все жанры данной музыкальной культуры — народной и профессиональной музыки устной традиции. Перечисленные признаки имеют характер своеобразных канонов, корни которых уходят в древность, значение классических они приобрели в средние века, когда окончательно оформилась система восточных ладов. Эти каноны и сегодня прослеживаются в самобытных ладовых системах народов Ближнего и Среднего Востока.

Все народы рассматриваемого региона внесли свой вклад в формирование и теоретическое обоснование этой системы. Подобная множественность истоков свойственна средневековому восточному искусству в целом. Об этом верно говорит видный советский востоковед Б. В. Веймарн: «Искусство Ближнего и Среднего Востока эпохи феодализма на данной стадии его изучения предстает перед нами как широкий круг сложно взаимодействовавших между собой художественных культур многих народов, объединенных, однако, некоторым единством идейно-эстетических взглядов и создававшихся на их основе стилевых форм. Это многообразное единство неповторимых художественных качеств и составляет специфику искусства Ближнего и Среднего Востока как особого, самостоятельного варианта мирового средневекового искусства»¹.

Настоящее исследование посвящено анализу современных арабских ладов в профессиональной музыке устной традиции, которая является драгоценным достоянием народа, классическим наследием многовековой музыкальной культуры. Основы системы современных арабских ладов по ряду данных сложились, вероятно, к XVIII веку. С середины XIX века арабская музыка привлекает к себе внимание зарубежных ученых. Появляются солидные труды различных авторов, посвященные проблемам арабской музыки. Это работы Р. Кизеветтера², Р. Лахманна³, Ф. Сальва-

¹ Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана XII—XVII веков. — М., 1974, с. 8.

² Kiesewetter R. G. Die Musik der Araber. Leipzig, 1842.

³ Lachmann Robert. Die Musik in den tunisischen Städten. — In: Archiv für Musikwissenschaft, V. 1923.

дора-Даниэля¹, А. Идельсона², Г. Фармера³, Р. д'Эрланже⁴, А. Бернера⁵, А. Шоттена⁶ и других.

В 1899 году появляется первая работа арабского ученого — «Шихабский трактат о музыкальном искусстве» Михаила Мишаки⁷. За ней в конце XIX века следует труд Мухаммеда Закир Бека «Мелодия — смысл человеческой жизни» (1879). В XX веке в науке об арабской музыке появляются имена Камеля ал-Холаи, Ахмеда Амик ад-Дин, Махмуда Мухтара, Мухаммеда Салах-ад-Дина, Тауфика ас-Сабага, Юсифа Шауки и других⁸. Не так давно на русском языке опубликована работа молодого арабского ученого Мохамеда Авад Хаваса эль-Саида, посвященная современной арабской народной песне и ее ладовой основе⁹.

Во всех этих работах дан более или менее детальный обзор звукорядов арабских ладов (макамов), характеристика их структуры. Наиболее четкая и полная классификация макамов представлена в работах Мухаммеда Салах-ад-Дина. Именно этой классификации придерживается автор настоящего труда.

Следует заметить, что за пределами внимания большинства названных авторов осталось много важных проблем, неотделимых от ладовой теории и особенно значительных для восточной музыки. До сих пор, например, не были выявлены и сформулированы общие для всех современных арабских ладов законы их построения. Из поля зрения исследователей совершенно выпало рассмотрение процесса развития арабских ладов, который охватывает длительный исторический период — по крайней мере от IX века до наших дней¹⁰. Не изучена и представляется неясной многим исследователям проблема так называемого полного звукоряда восточной ладовой системы. Наконец, никто из исследователей не предпринимал попытки показать, как же реализуются арабские лады практически, как влияют их закономерности на характер

¹ Salvador-Daniel F. La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien. Alger, 1863.

² Idelsohn A. Z. Die Maqamen der arabischen Musik. — In: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XV. 1913—1914.

³ Farmer H. G. Clues for the Arabian Influence on European Musical Theory. London, 1925; A History of Arabian Music to the XIII Century. London, 1929.

⁴ D'Erlanger R. La musique arabe. Paris, 1930—1959, v. 1—6.

⁵ Berner A. Studien zur arabischen Musik. Leipzig, 1937.

⁶ Chottin A. Tableau de la marocaine. Paris, 1939.

⁷ К. Кузнецов пишет, что это «послание к эмиру Шихабу» послужило «манифестом реформы арабской музыкальной системы» (Кузнецов К. А. Арабская музыка. — В кн.: Очерки истории и теории музыки. Л., 1940, вып. 2).

⁸ На труды этих ученых мы неоднократно ссылаемся в дальнейшем.

⁹ Эль-Саид Мохамед Авад Хавас. Современная арабская народная песня. Ред. М. Е. Тараканов. М., 1970.

¹⁰ Лишь отдельные наблюдения Г. Фармера касаются некоторых моментов эволюции средневековой ладовой системы Востока.

мелоса, тип развертывания, формообразование¹. Особенно широкий материал для наблюдений представляют профессиональные жанры устной традиции.

Постановка и посильное раскрытие названных проблем составляют нашу задачу. Разумеется, автор не претендует на полноту освещения этих центральных для настоящего исследования вопросов, как и многих других, не менее сложных побочных вопросов, которые возникают попутно. Стремясь воссоздать стройную картину развития ладов арабской музыки, автор, естественно, не имел возможности восстановить некоторые ее звенья.

В работе впервые анализируется ряд малоизвестных или вообще неизвестных советскому читателю средневековых трактатов о музыке. В числе последних — трактаты выдающихся музыкантов ал-Мунаджима и ал-Кинди, воззрения которых на музыкальные лады своего времени впервые теоретически обобщены нами с точки зрения их исторического значения в общем процессе развития системы. Особое внимание уделяется учению о ладах великого музыканта XIII века Сафи-ад-Дина ал-Урмави. Можно говорить об усилившемся в последнее время интересе к наследию ал-Урмави. Отдельные стороны его деятельности рассмотрены в специальных статьях советских ученых². Но целостное рассмотрение ладовой теории Сафи-ад-Дина содержит, насколько нам известно, лишь работа д'Эрланже³. Автор настоящей книги, незнакомый, к сожалению, с трудом д'Эрланже, трактует ладовую теорию Сафи-ад-Дина самостоятельно⁴.

¹ В известном смысле исключение составляет упоминавшаяся работа Мохамеда Авад Хаваса эль-Саида, в которой жанр арабской народной песни рассмотрен в связи с ладовым содержанием.

² Заслуживает внимания работа И. Раджабова по расшифровке музыкальной табулатуры Сафи-ад-Дина (см.: К истории нотной письменности на Востоке. — Общественные науки в Узбекистане, 1962, № 10).

³ D'Erlanger R. La musique arabe.

⁴ В будущем мы намерены вернуться к целому ряду затронутых в данном исследовании проблем. В частности, предполагается раскрытие тех положений теории ал-Урмави, которые не были предметом настоящего исследования, а это, естественно, потребует сравнения нашей трактовки с трактовкой д'Эрланже. Прим. ред.: В период работы над настоящим исследованием Ф. Аммару не были известны и некоторые другие теоретические труды, посвященные проблемам восточной ладовой системы, в том числе и арабской. Среди них — любезно указанные рецензировавшим работу Ф. Аммара В. С. Виноградовым труды современного иранского музыковеда М. Беркешли (Berkechli M. L'art sassanide Base de la musique arabe. Teheran, 1947, а также: La musique traditionnelle de l'Iran avec transcription en notation musicale accidentale. Teheran, 1963). Автор и редактор настоящего издания приносят В. С. Виноградову свою благодарность. В. С. Виноградов отметил, кстати, что М. Беркешли придерживается иной, чем Аммар, точки зрения на процесс формирования полного универсального звукоряда ладов восточной музыки. Не был известен Ф. Аммару фундаментальный труд Юргена Эльзнера (Elsner Y. Der Begriff des maqam in Ägypten in neuer Zeit. Leipzig, 1973), так же как более поздние работы (Э. Абасовой, Н. Мамедова, И. Эолян и других) или материалы Межреспубликанской научно-теоретической конференции, проходив-

В настоящей работе привлечены данные из трактатов ряда других выдающихся средневековых ученых — ал-Фараби, Ибн-Сины, ал-Мараги, Джами, аш-Ширази и т. д.

До сих пор, к сожалению, отсутствует необходимый контакт между советской и арабской наукой о восточных ладах. В частности, советским ученым почти неизвестны работы арабских авторов наших дней, которые ввели в научный обиход некоторые средневековые трактаты по восточной музыке, как неизвестны и сами эти трактаты. С другой стороны, арабская наука не осведомлена о тех трактатах, которые издаются или научно комментируются в Советском Союзе¹. Совершенно неизвестна арабским ученым стройная теоретическая концепция современной азербайджанской ладовой системы, принадлежащая выдающемуся советскому композитору и ученому Узеиру Гаджибекову². Развитие этой системы отражено в статьях его учеников, прежде всего М. Исмаилова. Арабские ученые незнакомы с блестящей теорией армянских монодических ладов крупного советского теоретика Х. С. Кушнарера³, почти ничего не знают о работах В. М. Беляева или В. С. Виноградова, в которых немало внимания уделено проблемам восточных ладов⁴, о деятельности в области научной разработки узбекских ладов Ф. Кароматова, И. Раджабова, Т. Вызго, Ю. Кона, С. Векслера, Д. Рашидовой, С. Галицкой и других. Между тем, все это, как и ранние опыты Р. Грубера и К. Кузнецова по систематизации исторических данных об арабской ладовой теории, значительно расширяет представление о восточной системе ладов.

Самому автору настоящего исследования труды советских ученых, содержащие анализ, исторические сведения о различных

шей в Ташкенте в июне 1975 года (сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978), а также Международного симпозиума ЮНЕСКО в Самарканде в октябре 1978 года (тема: профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность).

¹ Имеем в виду следующие издания: Семенов А. А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII век). Ташкент, 1946; Джами Абдурахман. Трактат о музыке (пер. с перс. А. Н. Болдырева, ред. и коммент. В. М. Беляева). Ташкент, 1960; Ибн-Сина Абу Али. Математические главы «Книги знания» (Донишнома) (пер. на рус. яз. и коммент. С. У. Умарова и Б. А. Розенфельда). Душанбе, 1967; Навваб Мир Мохсун. Вьюзхил аргам («Проявление чисел»). Баку, 1913; Тамбурист Арутин. Руководство по восточной музыке (пер. с турец., предисл. и коммент. Н. К. Тагмизяна). Ереван, 1968. Кроме того, во многих советских научных рукописных фондах и хранилищах имеются как подлинники трактатов на арабском, персидском, азербайджанском, турецком языках, так и отдельные русские переводы некоторых трактатов. В частности, в научной библиотеке Института искусствознания им. Хамзы (Ташкент) хранятся переводы на русский язык трактатов Мавляно Кавкаби Бухори, ал-Амоли, ал-Газали, ал-Хусейни и других.

² Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. — Баку, 1945; 2-е изд. — Баку, 1957.

³ Кушнарер Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. — Л., 1958.

⁴ См., например, упоминавшиеся очерки В. С. Виноградова или сб. статей В. М. Беляева «О музыкальном фольклоре и древней письменности» (М., 1971).

явлениях восточной ладовой системы или же их эстетическую оценку на прошлых и современном этапах ее развития, оказали неоценимую помощь. Они значительно обогатили его познания новыми фактическими данными, а главное — помогли овладеть марксистской диалектической методологией в оценке явлений прошлого и современности.

Работы советских ученых показали нам путь к пониманию исторически закономерных причин и основ как общности, так и своеобразия родственных ладовых систем различных народов Ближнего и Среднего Востока. Эти черты общности и своеобразия нашли отражение в живой народной практике. Именно потому, рассматривая арабские лады в их практическом преломлении в арабских монодиях различных жанров устной традиции (мы останавливаем свое внимание, главным образом, на музыке, бытующей сегодня в Арабской Республике Египет), оказалось возможным в иных случаях сопоставлять их с монодиями некоторых жанров азербайджанской, в меньшей степени — узбекской или таджикской музыки. Очень помогли автору записи многочисленных образцов жанров музыки устной традиции; поистине поражают масштабы нотной фиксации этих образцов и последующего их издания в восточных советских республиках. Сравнительный анализ сходных с арабскими (египетскими) явлений турецкой или персидской музыки был затруднен именно потому, что в нашем распоряжении не было записанных образцов искусства устной традиции этих народов.

В связи со всем выше сказанным особо отметим, что пребывание автора на протяжении шести лет в Советском Азербайджане сначала в качестве стажера в классе основ азербайджанской народной музыки, а с 1972 года — аспиранта Азербайджанской ордена Трудового Красного Знамени государственной консерватории имени Узеира Гаджибекова оказалось для него очень плодотворным. Автор считает долгом выразить благодарность своему научному руководителю, заслуженному деятелю искусств АзербССР, кандидату искусствоведения, профессору Л. В. Карагичевой, заведующему кафедрой истории музыки профессору Д. Х. Данилову, кандидату искусствоведения профессору М. С. Исмаилову (благодаря ему были усвоены основы азербайджанской ладовой системы), заведующей библиотекой консерватории Л. Х. Уцмиевой.

За научное и организационное содействие автор благодарен действительному члену Академии наук АзербССР академику К. А. Караеву и научным сотрудникам Института архитектуры и искусства АН АзербССР доктору искусствоведения Л. С. Бретаницкому, кандидату искусствоведения, заслуженному деятелю искусств АзербССР профессору Э. Г. Абасовой, кандидатам искусствоведения А. И. Исазаде и Л. Керимову.

Фарук Аммар

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛАДОВОЙ СИСТЕМЫ
НАРОДОВ БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА
(IX—XVII века)

Глава 1

Древняя школа
и школа последователей
древнегреческих философов

С формированием и развитием музыкальной теории так называемого мусульманского Востока связано блестящее созвездие имен выдающихся средневековых универсально образованных ученых — философов, математиков, астрономов, людей, сведущих в области медицины, искусства и т. д. Большинство ученых эпохи восточного средневековья, способствовавших своими исследованиями расцвету теории музыки (одновременно они были и талантливыми музыкантами — певцами, исполнителями на музыкальных инструментах, поэтами и композиторами, создателями произведений разнообразнейших жанров), нередко связывали ее с математикой, философией, астрономией и другими науками. Недаром музыка входила в «квадриум», то есть в цикл наук, объединявший арифметику, геометрию, музыку, астрономию.

Имена Ибн ал-Мунаджима, ал-Кинди, ал-Фараби, Ибн-Сины, ал-Урмави, Абд-ал-Кадира ал-Мараги, Абдурахмана Джами, Ибн-Нафи (Зирьяба) и многих других занимают почетное место в истории мировой мысли о музыке. Их вклад в музыкальную теорию, отражавшую практику своего времени, явился прочным фундаментом для теоретического обоснования закономерностей музыки стран Ближнего и Среднего Востока в последующие периоды ее развития.

Задача настоящего исследования — проследить формирование в средние века восточной ладовой системы, которая вобрала в себя и обобщила достижения самобытных музыкальных культур многих народов, концепции и системы ученых, по происхождению своему арабов, персов, азербайджанцев, узбеков, таджиков и т. п.

Наиболее отчетливыми хронологическими границами процесса развития системы служат IX—XVII века. При этом высшая точка развития приходится на XIII—XIV века и связана с деятельностью Сафи-ад-Дина ал-Урмави.

Узеир Гаджибеков метко характеризует момент кульминации в развитии этой системы, когда она «гордо возвысилась в виде двенадцатиколонного и шестибашенного «сооружения» (дәстқәһ), с высоты которого открывался вид на все четыре стороны света: от Андалузии до Китая и от средней Африки до Кавказа [...]. В связи с социально-экономическими и политическими изменениями, происшедшими к концу XIV века, в этом величественном музыкальном «сооружении» появились роковые трещины, приведшие в конце концов к тому, что колонны и башни этого «сооружения» развалились, и оно рухнуло.

Народы Ближнего Востока использовали ценные «обломки» развалившегося «музыкального здания» и вместе с собственным «ладостроительным» материалом построили, каждый в отдельности, свой собственный «музыкальный храм» в стиле, характерном для каждого народа»¹.

Многие элементы музыкальной ладовой теории восточного средневековья, разумеется, нередко измененные, обогащенные и скорректированные временем и национально-самобытной музыкальной практикой, сохраняют свое значение в науке о музыкальных ладах современных народов Востока. В первую очередь это относится к теории ладов современной арабской (египетской) музыки, которая и составляет главный предмет нашего исследования. Подлинно научное обоснование современной ладовой системы арабской музыки, тонкими узлами связанной с замечательными традициями прошлого, не представляется возможным вне рассмотрения эволюции ладовой теории арабской музыки, начиная со средних веков и до XX столетия.

Исторический обзор всех доступных нам сегодня музыкальных трактатов IX—XVII веков и содержащихся в них ладовых теорий не является задачей первого раздела книги. Среди ученых музыкантов, способствовавших развитию восточной ладовой теории на протяжении более пяти веков, мы выделяем тех, чьи концепции определяют ее основные, узловыe этапы. Таких этапов в пределах рассматриваемого периода, по нашему мнению, три; они связаны с тремя школами музыкальной философии и теории. По классификации Генри Джорджа Фармера, которой придержива-

¹ Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки, с. 10—11. Под двенадцатью «колоннами» Узеир Гаджибеков понимает двенадцать основных макамов (ладов) системы, шесть «башен» — ответвляющиеся от них авазэ, то есть производные лады.

ется современная арабская наука¹, это: 1) древняя арабская школа; 2) школа последователей древнегреческой философии; 3) системная школа.

Как уже было сказано, из музыкально-научного наследия мы выделяем только те аспекты, которые имеют отношение к теории ладов (и вовсе не касаемся таких важных областей средневековой восточной науки о музыке, как ее происхождение, учение о ритме и т. д.).

При рассмотрении каждого этапа исследуются: а) полный звукоряд тоновой системы данного периода²; б) структура ладов (тетраорды и пентаорды как основные ячейки звукоряда, интервалы в их количественном и качественном содержании, тоника звукоряда и другие опорные звуки); в) ладовые наклонения³.

§ 1. Первый этап развития ладовой теории арабской музыки.

Древняя школа (с VII века до конца IX века)

О древней школе теории арабской музыки нет исчерпывающих и вполне достоверных сведений. Ее хронологические рамки — VII век — конец IX века (царствование династии Омейядов — 661—750 гг. и начало царствования Аббасидов — с 750 г.). Самыми известными представителями этой школы являются Иса бен Абдаллах, Саид Ибн-Мисджах, Муслим Ибн-Михриз, Исхак ал-Маусили, Юнис ал-Катиб, Яхья Ибн ал-Мунаджим и другие. Но известны лишь их имена и за редким исключением — только названия отдельных трактатов, посвященных музыке. Нет возможности составить себе полное представление о науке того времени.

¹ См.: Ибн ал-Мунаджим Яхья. Рисаля фи'л мусика (Трактат о музыке). Коммент. Закарийа Юсифа (на араб. яз.). Каир, 1964, с. 3; Сборник материалов по арабской музыке. Каир, 1932, с. 385.

² Мы придерживаемся в настоящей работе следующего определения полного звукоряда системы — это систематическое объединение всех звуков той или иной музыкальной культуры, расположенных в порядке высотности, то есть запас звуков, которым музыкальная культура обладает на том или другом историческом этапе своего развития (по В. Беляеву).

³ При соответствующих предпосылках предпринимается попытка решить проблему реализации лада в музыкальной практике соответствующего исторического этапа. В отдельных случаях затрагиваются вопросы, связанные со средневековой восточной нотописью, хотя это не составляет нашей основной задачи.

Степень охвата проблем, связанных с каждой из упоминавшихся школ, различна, как различен и уровень музыкально-теоретической мысли того или иного этапа ее развития. В известной мере такое положение определялось и разной степенью «податливости» изучаемого материала. Так, например, трактат «Китаб ал-адвар» Сафи-ад-Дина, почти неизвестный в советском музыковедении и впервые осматриваемый нами в арабской музыкальной науке, представлял значительные лингвистические трудности.

САИД ИБН-МИСДЖАХ И ИСХАК АЛ-МАУСИЛИ

Основателем древней школы считается Саид Ибн-Мисджах. Ибн-Мисджах был выдающимся певцом, поэтом, исполнителем на музыкальных инструментах. «Выработанная им манера пения впоследствии была принята всеми арабскими певцами. Его самобытная методика, выростившая на основе изучения музыки персов и греков, [...] отвергала внезапные скачки голоса, ломающие мягкую волнообразную линию арабской мелодии»¹. В трудах Ибн-Мисджaha нашли отражение основы древней теории музыки арабов, а также принципы его собственной творческой практики, которая способствовала расширению узкого диапазона бедуинского ладового звукоряда. Ибн-Мисджахом была уточнена и охарактеризована система восьми основных ладов арабской музыки. Впервые он применил для их обозначения наименования пальцев руки соответственно их положению на уде, что определяло тонику данного лада². Этот способ обозначения ладов и тонов, составляющих звукоряды, надолго сохранился в теории арабской музыки. В трудах Ибн-Мисджaha были зафиксированы также шесть важнейших в музыке его времени ритмических формул (модусов).

Другим видным музыкантом, представителем древней школы арабской музыки является Исхак ал-Маусили — поэт, певец, виртуоз-исполнитель на уде и теоретик, автор девятнадцати трактатов о музыке³. Одно из достоинств теории ал-Маусили — это самостоятельное открытие многих положений музыкальной теории, содержащихся в трудах Евклида⁴.

ЯХЬЯ ИБН АЛ-МУНАДЖИМ

Важную роль в развитии теории арабской музыки сыграл Яхья Ибн ал-Мунаджим. Его трактат «Рисаля фи'л мусика» («Трактат о музыке») является единственным дошедшим до нас музыкальным трактатом древней школы.

Яхья Ибн-Али Ибн ал-Мунаджим (855—913) родился в высокообразованной по тем временам семье. Дед Яхьи был знаменитым мунаджимом (то есть астрологом-звездочетом, отсюда произошло и имя), придворным музыкантом и ученым у халифа Абу Джафара ал-Мансура. Он был близок с халифом ал-Мамуном, который пригласил его в «Дом мудрости» в Багдаде — тогдашний центр арабской науки, литературы и искусства. Отец Яхьи (Али) также был известным музыкантом. Сам Яхья был музыкантом и поэтом при дворе халифа ал-Муктафи Биллаха (902—908). Известно, что кроме дошедшего до наших дней трактата «Рисаля фи'л мусика» ал-Мунаджиму принадлежит еще один, утерянный, трактат о музыке — «Китаб ал-нагам» («Книга о мелодии»).

¹ См.: Музыкальная энциклопедия. — М., 1973, т. I, с. 184.

² Там же, с. 184.

³ Сведения о числе трактатов ал-Маусили противоречивы. Г. Фармер и ряд других ученых сообщают о девятнадцати трактатах, в Музыкальной энциклопедии упомянуты девять.

⁴ Музыкальная энциклопедия, т. I, с. 185.

В настоящее время известны два списка «Трактата о музыке» ал-Мунаджима. Один из них (предположительно относящийся к X веку) находится в Британском музее. Второй список, обнаруженный современным арабским ученым Закарией Юсифом, хранится в Индии, в частной библиотеке Риды Брамбора. По-видимому, он более ранний (IX век). Как сообщает Закария Юсиф, Г. Фармер не знал о существовании английского списка и считал индийский список единственным экземпляром «Рисаля фи'л мусика». Сравнивая оба списка, Закария Юсиф пришел к выводу, что английский экземпляр является копией принадлежащего Брамбору. Все ошибки, а также пропуски текста в обоих экземплярах тождественны.

Трактат ал-Мунаджима был впервые издан и прокомментирован в 1950 году иранским археологом Мухаммедом Бахгатом. Вторичное его издание принадлежит Закарию Юсифу¹. Юсиф критически отнесся к «Рисаля фи'л мусика» в издании Бахгата, поскольку, не будучи музыкантом, последний не устранил явных неточностей и пробелов в опубликованном им списке. Мы располагаем изданием Юсифа, и весь последующий анализ теории Ал-Мунаджима связан именно с этим изданием.

Юсиф, удачно восполнив пробелы, полностью восстановил текст, с трудом читающийся в рукописи. Он четко определил важное значение в истории арабской музыки небольшого по объему трактата ал-Мунаджима, развивающего положения теории его учителя ал-Маусили.

Но научное осмысление трактата — выявление центральных теоретических положений автора, их характеристика, выводы об уровне и стадии развития арабской теоретической мысли относительно общего процесса развития восточной музыкальной теории — осталось за пределами внимания Закария Юсифа². Подобное осмысление и является нашей задачей.

Анализ трактата ал-Мунаджима свидетельствует о том, что он касался довольно широкого круга вопросов. Картина состояния современной ему музыкально-теоретической мысли вырисовывается достаточно определенно.

Полный звукоряд ал-Мунаджима

Согласно традиции, ал-Мунаджим в своих суждениях о ладах арабской музыки исходит из строя уда. Уд, или, как его часто называют, восточная лютня, в средние века считался ведущим музыкальным инструментом у народов Ближнего и Среднего Востока. Не случайно авторы музыкальных трактатов выбрали именно уд в качестве модели для разъяснения теоретических вопросов музыки. Уд выгодно отличался от других инструментов тем, что имел широкий диапазон и приятное звучание; помимо этого, размещение на его струнах и ладках тонов, интервалов, тетрахордов, ладов и прочих элементов звуковысотного строения музыки было достаточно наглядно. «Лютня, — пишет Т. С. Вызго, — излюбленный инструмент вдохновенных певцов и одновременно инструмент ученых, отвечавший требованиям точных математических расчетов, с помощью которых постигалась природа

¹ Ибн ал-Мунаджим Яхья. Рисаля фи'л мусика (Трактат о музыке). Коммент. Закария Юсифа (на араб. яз.). Каир, 1964.

² Комментарии в арабских изданиях средневековых музыкальных трактатов, упоминающихся здесь и далее Ф. Х. Аммаром, не ставят задачей научное толкование текста, ограничиваясь фактологическими данными относительно жизни и деятельности автора рукописи, времени ее создания и т. п. — *Прим. ред.*

музыкального звука»¹. Популярность уда в средние века облегчала применение его для музыкально-теоретических целей. Тем более, что уд быстро приспособивался к изменениям, происшедшим в музыкальной практике².

В тексте трактата ал-Мунаджима имеется описание строя уда с наименованием струн и расположенных на них звуков, которые обозначены арабскими буквами. По всей вероятности, в рукописном подлиннике Мунаджима имелась соответствующая схема. Однако ни в одном из двух списков трактата такой схемы нет, хотя в обоих имеется предназначенное для нее место. По-видимому, о восстановлении схемы не задумывался ни один из переписчиков. В издании Юсифа схема воспроизведена довольно удачно; для большей ясности он снабдил ее также современными наименованиями тонов (ступеней, или *нагама*).

Для характеристики верхнего предела ладовой системы ал-Мунаджим ограничивается звуками двух самых высоких по регистру струн уда — *масна* (*соль*) и *зир* (*до*). Соображения ал-Мунаджима, опирающегося на теорию ал-Маусили, таковы: повторение одних и тех же звуков сначала на струне *бам* (*ля*), затем *маслас* (*ре*) дает лишь изменение их регистра и расширение диапазона всей звуковой системы книзу. Иначе говоря, применение струн *бам* и *маслас*, по ал-Мунаджиму, не меняет системы, но обогащает ее регистрово и темброво.

В звукоряде, зафиксированном автором, первый звук — *мутлак*³ *масна*, то есть *соль*, называется *имад* (стержень), что по смыслу и функции соответствует понятию основного тона или тоники⁴. Далее на струне *масна* последовательно обозначены: *ля*, *сиф*, *сиф*, *до*⁵. Дальнейшие четыре тона звукоряда — *ре*, *миф*, *миф*, *фа*⁶ — извлекаются на струне *зир* (*до*). Десятый тон звукоряда — *фа-диез* — возникает, по словам автора, благодаря смене позиции «дальше дастанов» (то есть мест извлечения звуков). Вот почему, по заключению автора, не было необходимости в пятой струне уда.

¹ Вызго Т. С. Афрасиабская лютня. — В кн.: Из истории искусства великого города (к 2500-летию Самарканда). Ташкент, 1972, с. 269.

² Четыре струны уда, современного ал-Мунаджиму, имели следующие наименования: *бам* (басовая), *маслас* (утроенная), *масна* (удвоенная) и *зир* (тонкая, высокая); перевод терминов дан по И. Раджабову (см.: К истории нотной письменности на Востоке, с. 34).

³ Мутлак — обозначение свободной струны уда.

⁴ Подобно тому, как в европейской музыке все инструменты настраиваются по звуку *ля*, до настоящего времени все арабские инструменты настраиваются по названной струне, современное наименование которой — *нава*.

⁵ У Мунаджима эти звуки обозначены соответственно традиции: *саббаба масна* (указательный палец на струне *масна*), *вуста масна* (средний палец на той же струне), *бинсар масна* (безымянный на той же струне), *хинсар масна* (мизинец на струне *масна*).

⁶ У Мунаджима: *саббаба зир* (указательный палец на струне *зир*), *вуста зира* (средний палец на струне *зир*), *хинсар зира* (мизинец на струне *зир*). *Мутлак зира* по высоте совпадает со звуком *хинсар масна*.

Таким образом, звукоряд, описываемый ал-Мунаджимом, в переводе на современную нотопись выглядит так:



По Маусили — Мунаджиму, это полный (теоретический) ряд звуков современной им ладовой арабской музыки.

Октавность системы

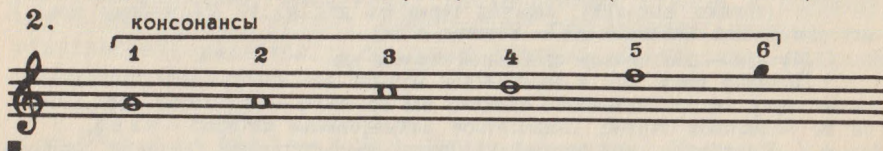
Система ал-Мунаджима является октавной, и этот принцип сохраняется далее у большинства средневековых теоретиков Востока, ограничивающих полный звукоряд и лады пределами октавы (а иногда и двух октав). Важно, что октавность системы арабских ладов сохранилась по сей день. Описывая полный десятиновый звукоряд системы, ал-Мунаджим не затрагивает такие структурные категории, как буд (интервал) или джинс (тетрахорд), являющиеся основными в теории восточных ладов ближайшего для него будущего и вплоть до нашего времени. Он ограничивается лишь понятием нагама (тон), не давая его определения, что свидетельствует о том, что термин уже применялся предшествующими теоретиками.

Ладовые наклонения (магра)¹

Ал-Мунаджим указывает, что в образовании арабских ладов принимают участие не все десять, а лишь восемь звуков системы. Отбор этих звуков отнюдь не произвольный, а связан с конкретными ладовыми наклонениями.

Приведенный звукоряд служит основой звукорядов различных ладовых наклонений (магра), характерных, как можно судить по трактату ал-Мунаджима, для современной ему творческой практики. Ссылаясь на ал-Маусили, ал-Мунаджим сообщает о наличии двух таких магра.

Согласно теории Маусили—Мунаджима, в приведенной выше звуковой системе консонансами (мутавафик) являются лишь шесть звуков — соль, ля, до, ре, фа и соль (октава тоники)²:

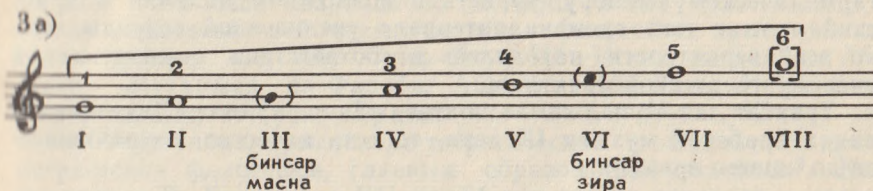


¹ Магра (араб.) — путь, русло, течение.

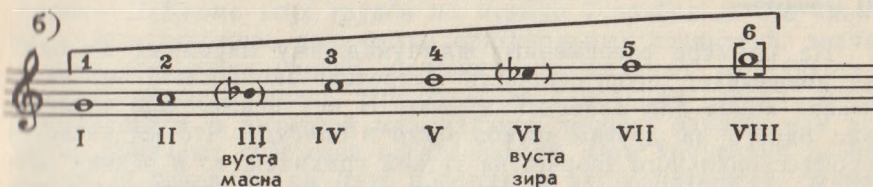
² В списке, послужившем основой для издания Юсифа, ошибочно помечены лишь четыре консонанса — пропущены второй и третий звуки системы, которые и восстановлены Юсифом.

Это фундамент обоих магра, сущность же ладового наклонения определяют два диссонансирующих тона — вуста и бинсар на масна и зир, то есть *си^b* и *си^н*, *ми^b* и *ми^н*. В зависимости от того, какие из диссонансов в качестве III и VI ступеней восполняют звукоряд до октавного, образуется магра бинсар (а) или магра вуста (б):

Магра бинсар



Магра вуста



Таким образом, вероятно, эти наклонения соответствуют мажору и минору.

Понятие магра равнозначно тому позднему понятию макама, которое применяется в арабской теории для обозначения ладового звукоряда¹. Последний термин в трактате ал-Мунаджима еще отсутствует, однако не ясно, следует ли из этого сделать вывод, что он не применялся в теории арабской музыки того времени.

Рассмотрение качества и функции тонов звукоряда каждого из наклонений у Мунаджима не идет дальше упоминания о консонансах и диссонансах; правда, в трактате намечается представление о возможных градациях внутри «мажорного» и «минорного» наклонений: черты миксолидийского, натурального и гармонического ладов внутри «мажора» и черты натурального и гармонического ладов внутри «минора».

Проблема вводного тона и увеличенной секунды

Текст ал-Мунаджима дает основание предположить, что автор имел представление о вводном тоне и его функции. Сам Мунаджим говорит, что звук *хинсар зира* (фа) и звук, извлекаемый

¹ Макам (араб.) — стоянка, позиция; термин получил множественное смысловое значение в музыке мусульманского Востока. — Прим. ред.

бинсаром «дальше дастанов» (фа#), не участвуют одновременно в образовании мелодии: обязателен только один из них. Таким образом, ал-Мунаджимом зафиксированы два вида VII ступени — «натуральная», то есть отстоящая от верхней тоники на целый тон (фа—соль), и «повышенная», отстоящая от нее на полтона (фа#—соль). Поэтому может быть выдвинута гипотеза о существовании в теории Мунаджима ладов, подобных мажору и гармоническому минору, то есть о возможном наличии в арабской музыке того времени интервала увеличенной секунды, что, по всей вероятности, находилось в соответствии с современной ученому творческой практикой.

Трактат ал-Мунаджима подтверждает примат диатоники в ладах арабской музыки IX века, то есть качество, сохранившееся до нашего времени.

О хроматизме

На примере современных ал-Мунаджиму народных мелодий он доказывает неорганичность («противозаконность») хроматических ходов для арабской музыки. В ней невозможно следование одного за другим звуков *вуста* и *бинсар*¹. Что же касается профессионального творчества устной традиции, то в редких случаях хроматизмы здесь были возможны. В доказательство автор ссылается на некоторые песни Ибн-Мисджана и Абдуллаха Ибн-Тахира. В частности, в связи с одной из мелодий Ибн-Тахира он упоминает все десять нагамат (тонов) системы с последовательным введением звуков *вуста* и *бинсар*.

Мелодическое развертывание («принцип дуги»)

Несколько отклоняясь от нашей основной задачи рассмотрения теории ладов по ал-Мунаджиму, заметим, что образцы упоминаемых в трактате мелодий (звуки их обозначены так называемым лигатурным способом) позволяют увидеть некоторые характерные черты восточного мелодического развертывания. Просматривается, в частности, такой важный принцип, как «дуга» — восхождение к высшей точке (впоследствии в развитых монодических формах обозначаемой термином *гаваб*) и дальнейший спуск к исходному звуку, основному тону системы (и ма д)².

¹ Это положение позднее повторяется буквально у ал-Кинди и ал-Фараби.

² «Принцип дуги» в арабской музыке в дальнейшем получил большое развитие в профессиональных жанрах устной традиции (близкой аналогией им могут служить азербайджанский мугам, узбекский маком и др. — об этом см. ниже).

§ 2. Второй этап развития

ладовой теории арабской музыки.

Школа последователей древнегреческих философов

Этот этап охватывает около четырех веков (IX—XIII), а школу последователей древнегреческих философов представляют такие ученые, как Абу Юсиф Якуб Ибн-Исхак ал-Кинди, Абу Наср Мухаммед ал-Фараби, Абу Али Ибн-Сина, Ибн-Зайла, Насир ад-Дин ат-Туси, «Братья чистоты»¹ и другие. Школа активно восприняла музыкально-теоретические представления древнегреческих философов, главным образом пифагорейцев². Как указывает В. Беляев, «с VII по XI век арабы перевели с греческого много музыкальных трактатов, до тех пор неизвестных в Европе [...] Кроме этих трудов по музыке у арабов за это время появилось огромное количество оригинальных сочинений, значительно развивших учение греческих музыкальных теоретиков»³. Арабы приспособляли теоретические концепции своих предшественников к античной музыкальной теории, однако, как это верно замечают советские исследователи, «эти концепции развивались в основном на базе обобщения их создателями живой музыкальной практики народного искусства»⁴. Музыкальная теория отдельных названных выше представителей школы, в частности гениальных среднеазиатских мыслителей ал-Фараби и Ибн-Сины, получила освещение в трудах советских ученых⁵. Почти совершенно неизвестна советской науке музыкально-теоретическая концепция ал-Кинди, не получила она достаточно полного

¹ «Братья чистоты» — тайная религиозно-философская организация, возникшая в Басре во второй половине X века. Ее членами являлись Абу-л-Ахмед ал-Махраджани, Зайд-бин-Рифат, Али-бин-Харун аз-Занджани, Абу Хайян ат-Тавхиди и другие. Они создали, предположительно, около пятидесяти «посланий», явившихся энциклопедией философской и общественной мысли того времени, один из разделов которой содержит сведения о музыке. — *Прим. ред.*

² Определенное влияние на различных представителей ее оказали также неоплатоники Аристотель, Аристоксен и другие античные мыслители. См. более подробно: Farmer H. G. A History of Arabian Music: an Annotated Bibliography of Arabian Manuscripts which Deal with the Theory, Practice and History of Arabian Music from the 8 to the 17 Century. Leiden, 1965.

³ Успенский В. и Беляев В. Туркменская музыка. — М., 1928, с. 6.

⁴ См. вступительный очерк П. Раджабова и А. Сагадаева к разделу «Ближний и Средний Восток» в кн. «Музыкальная эстетика стран Востока» (М., 1967, с. 247).

⁵ См., например: Ибн-Сина Абу Али. Математические главы «Книги знания» (Донишнома), а также работы Т. Вызго, И. Раджабова, Ю. Кона и других.

осмысления и в трудах арабских музыкантов-теоретиков XX века¹. Лишь в последние годы интерес арабских ученых к ал-Кинди значительно возрос.

Между тем, именно ал-Кинди является создателем школы, заложившим ее основные принципы, которые были развиты и углублены его последователями, более всего ал-Фараби и Ибн-Синой.

Учение ал-Кинди о музыке, в том числе и его ладовая теория, составляет одно из существенных звеньев процесса формирования восточной ладовой системы (в частности, арабской). Рассматривая в настоящем исследовании музыкально-теоретическую концепцию ал-Кинди, мы делаем попытку восполнить очевидный научный пробел. Вот почему, нисколько не умоляя выдающегося вклада в музыкальную теорию средневекового Востока ал-Фараби и Ибн-Сины, мы, однако, останавливаем свое внимание в основном на учении ал-Кинди.

АБУ ЮСИФ ЯКУБ АЛ-КИНДИ

Абу Юсиф Якуб Ибн-Исхак ал-Кинди (ок. 801—879)² родился в высокообразованной и знатной семье в городе Куфе, где прожил с матерью некоторое время после ранней смерти отца, а затем переехал в Багдад, который был тогда очагом восточной культуры. Его отец Исхак был эмиром Куфы при трех аббасидских халифах: ал-Махди (775—785), ал-Хадиди (785—786) и Гаруне ал-Рашиде (786—809). Он умер во время правления последнего. Ал-Кинди принадлежит больше двухсот сорока работ, охватывающих семнадцать областей науки. Прославился же он более всего как философ и крупнейший педагог-воспитатель³.

Ал-Кинди написал семь трактатов о музыке⁴. Главнейший из дошедших до нас — «Рисаля фи хубр синаат ат-талиф» («Трактат об искусстве композиции»). Как указывает ал-Хефни, он находится в библиотеке Оксфорда (№ 2361). Другой трактат ал-Кинди, «Рисаля фи агза хабарийа фи'л мусика» («Трактат о музыке»), хранится в Национальной библиотеке в Берлине (№ 5530). В той же библиотеке имеются еще два трактата, которые, как предполагает Г. Фармер, могут быть отнесены к трудам ал-Кинди (№ 5530 и 5531).

¹ Об ал-Кинди и его теории см. следующие труды: Ал-Кинди Абу Юсиф Якуб. Рисаля фи хубр талиф ал-алхан (Трактат об искусстве сочинения мелодии). Коммент. ал-Хефни и Р. Лахманна. Лейпциг, 1931 (на нем. яз.); Рисаля фи агза хабарийа фи'л мусика (Трактат о музыке). Коммент. ал-Хефни. Каир, 1959; Юсиф Закарийа. Му'аллафат ал-Кинди ал-мусикийа (Музыкальные трактаты ал-Кинди). Багдад, 1962; Мусика ал-Кинди (Музыка ал-Кинди). Багдад, 1962; Тамрин леддарб а-ла ал-уд (Упражнения для уда). Багдад, 1962; Ал-Ахуани Ахмед Фуад. Ал-Кинди файласуф ал-араб (Ал-Кинди — арабский философ). Каир, 1964; Шауки Юсиф. Рисаля фи хубр синаат ат-талиф (Трактат об искусстве композиции). Каир, 1969.

² Год рождения Якуба ал-Кинди историки определяют приблизительно. Различными авторами называются и другие годы смерти ал-Кинди: 860 (Масиньон), 864 (Абд ал-Разек), 870 (Дибор), 873 (Неллино).

³ Ему было поручено воспитание сына халифа Мухаммеда ал-Мутасима, которому он посвятил несколько трудов.

⁴ Это сведения Г. Фармера, перечисляющего все работы ал-Кинди в упом. изд. По данным Музыкальной энциклопедии (т. I, с. 185), ему принадлежат 12 книг по вопросам музыки.

Подобно всем средневековым музыкантам-теоретикам мусульманского Востока, ал-Кинди характеризует элементы музыки применительно к ладкам и струнам уда.

Уд и теория ал-Кинди

К струнам на уде ал-Кинди теоретически (умозрительно) добавил пятую струну, назвав ее зир сани (второй зир)¹. Это дает возможность довести полный звукоряд восточной ладовой системы (джам там) до двух октав. Подобным образом поступали и многие последующие музыканты-теоретики, в том числе и ал-Фараби, назвавший пятую струну хадд («наивысшая»).

Некоторые современные ученые считают, что пятая струна была добавлена ал-Фараби не только теоретически, но и практически². Однако предположение это спорно: сам ал-Фараби сообщает, что четыре струны уда связаны с четырьмя играющими пальцами левой руки. Очень важно, что он развивает свои теоретические проблемы применительно к ладкам четырехструнного уда, лишь в некоторых случаях, например, при характеристике джам там, прибегая к пятой струне³. Возможно, предположение ученых о практическом существовании пятой струны на уде ал-Фараби опирается на понятий ими буквально текст Абдурахмана Джамии: «Абу-Наср Фараби прибавил выше зира еще одну струну и назвал ее хадд»⁴. Ал-Кинди тоже свидетельствует, что в IX веке к струнам уда была добавлена пятая струна⁵. Но, как верно замечает Т. С. Вызго, пятая струна в IX веке не получила повсеместного практического применения⁶.

Современные арабские ученые пришли к заключению, что в действительности пятую струну на уде добавил знаменитый певец и музыкант Зирьяб (ум. 845), переселившийся из Багдада в Андалузию (настоящее его имя Али Ибн-Нафи). В. М. Беляев, ссылаясь на Г. Фармера, связывает усовершенствование Зирьяба со стремлением к «музыкальному воплощению человеческой души»⁷. Попытка его, по-видимому, не была продолжена современниками, и уд, по крайней мере в XIII веке, оставался практически четырехструнным. Это подтверждает ряд современных

¹ Струны были соответственно окрашены: бам — в черный цвет, маслас — в белый, масна — в красный, зир — в желтый.

² См.: Раджабов И. К истории нотной письменности на Востоке.

³ Ал-Фараби Абу-Наср Мухаммед. Китаб ал-мусика ал-Кабир (Большая книга о музыке). Коммент. Гаттаса Абдул-Малек Хашаба. Каир, 1967, с. 124.

⁴ Джамии Абдурахман. Трактат о музыке, с. 30.

⁵ См.: Groves. Dictionary of Music and Musicians, VIII. London, 1954, p. 630.

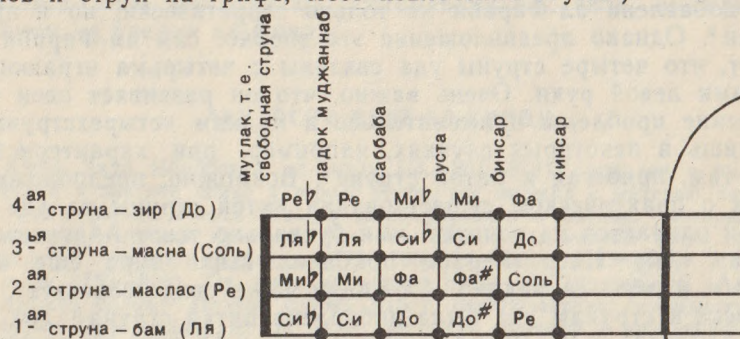
⁶ Вызго Т. С. Афраснабская лютня, с. 272.

⁷ Беляев В. Музыкальные инструменты Узбекистана. — М., 1933, с. 108.

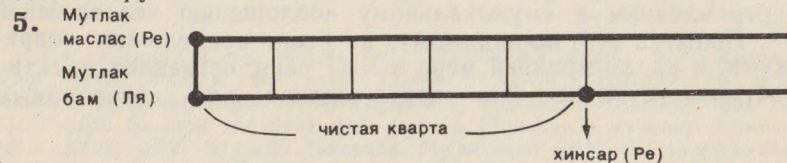
арабских ученых¹. Изображения же уда (как это сделал, к примеру, ал-Урмави) ал-Фараби не оставил.

Возвратимся, однако, к ал-Кинди. На грифе его уда исследователями упоминаются шесть поперечных ладков. На самом деле ладков пять (плюс ладок свободной струны): 1. мутлак (свободная струна); 2. муджаннаб (соседний ладок); 3. саббаба (указательный палец)²; 4. вуста (средний палец); 5. бинсар (безымянный палец); 6. хинсар (мизинец). Указанные названия ладков были общими для всех струн уда. Они помечались арабскими буквами и обозначались сочетанием названий струн и ладков уда, например, саббаба масна (ладок саббаба на струне масне), мутлак маслас (открытая струна масласа) и т. д. (см. схему настройки уда, расположения ладков и струн на грифе, мест извлечения звуков):

4.



Звук, производимый хинсаром, отстоит от звука мутлака на чистую кварту, одновременно совпадая со звуком следующей свободной струны:



¹ Ал-Хефни Махмуд. Ал-музыка ал-арабийя ва аламуга мин ал-гахлийя ал-Андалус (Арабская музыка и ее популярность от доисламского периода до периода арабской Испании). Каир, без указ. года изд.; Ал-Кинди. Рисаля фи'л хубр синаат ат-талиф (Трактат об искусстве композиции). Комментарий Юсифа Шауки. Каир, 1959; Ал-Укейли Магди. Ассама энд ал-араб (Музыка у арабов). Дамаск, 1961, т. 1. Ал-Ахуани Ахмед Фуад. Ал-Кинди файласуф ал-араб (Ал-Кинди — арабский философ).

² Два звука — муджаннаб и саббаба — воспроизводятся указательным пальцем. Существование ладка муджаннаб на уде по ал-Кинди подтверждают Г. Фармер, Закарийя Юсиф, Магди ал-Укейли; Юсиф Шауки оспаривает эту точку зрения.

Ал-Хефни дает наглядную таблицу хроматического звукоряда ал-Кинди в центах¹. Последовательность извлекаемых тонов в пределах двух с половиной октав обозначена в ней буквами арабского алфавита. Мы приводим таблицу в русской транслитерации²:

в.

Наименования пальцев (ладки)	СТРУНЫ				
	Бам	Маслас	Масна	Зир 1	Зир 2
Мутлак	А 906 Ля	В 204 Ре	К 702 Соль	Д 0 До	Т 498 Фа
Муджаннаб	Б 996 Си б	З 294 Ми б	Л 792 Ля б	Х 114 До #	И 612 Фа #
Саббаба	Дж 1110 Си	Х 408 Ми	А 906 Ля	В 204 Ре	К 702 Соль
Вуста	До 0 До	Т 498 Фа	Б 996 Си б	З 294 Ми б	Л 792 Ля б
Бинсар	Х 114 До #	И 612 Фа #	Дж 1110 Си	Х 408 Ми	А 906 Ля
Хинсар	В 204 Ре	К 702 Соль	До 0 До	Т 498 Фа	Б 996 Си б

Как видим, начало первой октавы у ал-Кинди обозначается буквой Л на струне масна; далее следуют звуки второй октавы, обозначаемые теми же буквами, что и звуки первой. Таким образом, гамма ал-Кинди содержит двенадцать полутонов и совпадает с пифагорейской. Очевидно неравенство полутонов, входящих в двенадцатиступенную гамму ал-Кинди. Она содержит два вида полутона — «большой» (в 114 центов) в «малый» (в 90 центов). Можно образовать ряд вариантов секундовых интервалов путем комбинаций из указанных разновидностей полутонов. Можно, к примеру, образовать следующие секундовые интервалы:

1) «большой» тон (в 204 цента) из «большого» и «малого» полутонов, то есть 114 ц. + 90 ц. = 204 ц.;

¹ Ал-Кинди. Рисаля фи агза хабарийя фи'л мусика (Трактат о музыке), с. 7; Ал-Ахуани Ахмед Фуад. Ал-Кинди файласуф ал-араб (Ал-Кинди — арабский философ), с. 171.

² Буквы Х и Х̣ в арабском алфавите обозначают отличающиеся друг от друга по звучанию фонемы (Х̣ совпадает с латинским h; Х имеет неуловимое отличие в звучании).

2) «малый» (или «узкий») тон (в 180 ц.) из двух «малых» полутонов, то есть $90 \text{ ц.} + 90 \text{ ц.} = 180 \text{ ц.}$ Кроме этих двух видов тонов, в самой гамме содержатся два вида полутона: «большой» (в 114 ц.) и «малый» (в 90 ц.)¹. Можно с достаточной уверенностью предположить, что гамма ал-Кинди является фундаментом более поздней семнадцатиступенной восточной гаммы с той разницей, что в гамме ал-Кинди пифагорейская комма входит в «большой» полутона ($90 + 24 = 114$ центам), тогда как в семнадцатитоновой гамме комма выделена: каждый «большой» тон (204 цента) подразделяется на два «малых» полутона плюс комма ($90 + 90 + 24 = 204$ центам). К доказательству этого положения мы вернемся ниже.

Ал-Кинди сообщает сведения о толщине струн уда и материале, из которого они сделаны: бам — из четырех, маслас — из трех слоев кишок, масна — из двух слоев, зир — из одного слоя шелка. Таким образом, толщину струн уда можно выразить следующей числовой последовательностью: 4:3:2:1. Позднее, в X веке, материалом для всех струн уда был шелк: бам состоял из 64 слоев, маслас — из 48, масна — из 36, зир — из 27. Таким образом, соотношение толщины струн было таким же, то есть 4:3:2:1.

Ал-Кинди затрагивает несколько других важных проблем. Одна из них — проблема так называемого полного звукоряда, то есть звукоряда, на базе которого можно вывести, по выражению Х. С. Кушнарера, «всю совокупность употребляемых [...] ладов как в их изолированном виде, так и сложных взаимосвязях»².

Ал-Кинди подробно рассматривает интервалы (буд, во множестве абад), тетрахорды (джинс), способы соединения джинсов и образование ладов (лухун, или танинат). Им также детально разработаны вопросы диатоники, модуляции (интикал), консонанса и диссонанса (таалуф и танафур), ритма (ика), принципы организации мелодии, связи музыки с текстом и т. п. Из этого обширного круга проблем мы выделяем проблему лад (лухун) и его основных структурных элементов — тетрахордов (джинс).

Тетрахорды (джинсы) и их виды

Джинс в теории ал-Кинди — звукоряд из четырех ступеней, охватывающий интервал чистой квинты, равный 498 центам. Он аналогичен тетрахорду у древнегреческих теоретиков.

¹ Мы имеем основание предполагать, что во времена ал-Кинди указанные варианты секундовых интервалов существовали не только теоретически, но и практически.

² Кушнарер Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, с. 322.

Ал-Кинди был одним из первых крупных музыкантов мусульманского Востока, который многие положения своей теории заимствовал у древнегреческих теоретиков и сочетал их с достижениями восточной теоретической мысли, а также с практикой народного и профессионального творчества. Такова, в частности, теория тетрахорда, или джинса. В дальнейшем арабские музыканты развили положения великого философа.

Приводим схему трех тетрахордов по ладовой теории древних греков (gênc̄), как их представляет Курт Закс¹:

7.

	Диатоническое	Хроматическое	Энгармоническое
	a	a	a
1 тон		$1\frac{1}{2}$	2
g		ges	
1		$\frac{1}{2}$	
f	f	f	$\frac{1}{4}$ f
$\frac{1}{2}$		$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$ f
e	e	e	$\frac{1}{4}$ e

Схема убеждает, что все три ладовые наклонения (диатоническое, хроматическое и — позже — энгармоническое) точно совпадают с тремя джинсами по ал-Кинди. Древние греки, а за ними ал-Кинди и его последователи рассматривают джинсы как сочетание интервалов разного качества в пределах чистой квинты. Важно, что заключительным устоем тетрахорда в древнегреческой музыкальной теории является его самый низкий тон². Такое положение сохранилось в теории и музыкальной практике арабов по сей день.

Ал-Кинди определяет виды джинсов как танини (диатонический), лауни (хроматический) и талифи (энгармонический).

Многие авторы указывают на возможность привнесения этих ладовых наклонений в теорию древней Греции из музыки Древнего Востока. К. Розеншильд распространяет эту гипотезу на энгармоническое ладовое наклонение, не получившее в античной музыкальной практике особенно большого распространения³. К. Закс распространяет связь с теорией Древнего Востока также и на хроматическое наклонение⁴.

¹ Закс К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков. — В кн.: Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937, с. 143—144.

² Там же, с. 136.

³ Розеншильд К. История зарубежной музыки. — М., 1969, вып. 1, с. 38.

⁴ Закс К. Указ. статья, с. 144.

Ал-Кинди различает виды тетрахордов (джинсов) по качеству интервалов (танини — тон, фадла — полутон, ирха — четверть тона), не принимая во внимание порядок внутри джинса. Интуиция подсказывает нам, что и в древнегреческой теории не было строгого порядка интервалов.

Зафиксированные ал-Кинди виды джинсов мы встречаем и позже — у ал-Фараби, Ибн-Сины, Ибн-Зайлы и других. Лишь к XII веку в образовании джинсов важную роль стал играть порядок, а не только качество интервалов внутри тетрахордов, что сохраняется и по сей день.

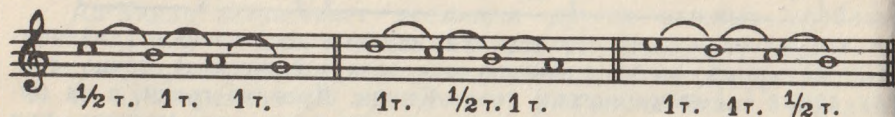
Рассмотрим джинсы ал-Кинди.

1. Формула диатонического тетрахорда, то есть джинса танини:

танини (целый тон)	+	танини (целый тон)	+	фадла (полутон)	= 498 ц.
204 ц.		204 ц.		90 ц.	

Поскольку порядок интервалов, по теории ал-Кинди, не имеет значения, три нижеследующих вида могут служить выражением диатонического тетрахорда:

8.



2. Формула хроматического тетрахорда, то есть джинса лауни:

танини с половиной (полтора тона)	+	фадла (полутон)	+	фадла (полутон)	= 498 ц.
318 ц.		90 ц.		90 ц.	

И опять, не придавая значения порядку интервалов, можно представить хроматический джинс ал-Кинди в трех видах:

9.



3. Формула энгармонического тетрахорда, то есть джинса талифи:

два танини (два целых тона)	ирха (четверть тона)	ирха (четверть тона)	= 498 ц.
408 ц.	45 ц.	45 ц.	

Таким образом, так как порядок интервалов значения не имеет, возможны следующие виды энгармонического джинса:

10.



Мы говорили о том, что в трактатах многих теоретиков Ближнего и Среднего Востока после ал-Кинди представлены одни и те же рассмотренные нами наклонения джинсов. Ибн-Сина (X век) и его ученик Ибн-Зайла (X—XI века) характеризуют наклонения джинсов так же, как и ал-Кинди, расхождения наблюдаются лишь в названиях.

Как указывает Ибн-Сина (и повторяет за ним Ибн-Зайла), «всякий род, где отношение ни одного из его интервалов не превышает отношения суммы двух других интервалов, называется диатоническим» (по-арабски — ал-джинс ал-мукавви, или мукауун, то есть, «род усиленный», иначе — «растянутый») ¹:

11.



Пример доказывает, что любой из интервалов джинса мукауун не превышает суммы двух других. Если же, пишет Ибн-Сина, «отношение одного из его интервалов больше отношения суммы двух интервалов, но меньше отношения удвоенной суммы двух других интервалов — такой род называется хроматическим» (ал-джинс ал-мулавван, или мулауан, то есть «род окрашенный», иначе — «расщеченный») ².

12.



В этом примере интервал $фа\sharp - ми\flat$ больше двух других, ибо полтора тона больше, чем полтона плюс полтона. Но полтора тона меньше удвоенной суммы двух других интервалов, то есть полтора тона меньше двух тонов. Наконец, утверждает Ибн-Сина

¹ Ибн-Сина Абу Али. Математические главы «Книги знания» (Донишно-ма), с. 130.

² Там же, с. 131.

на, если «отношение одного из его интервалов больше отношения суммы двух других и не меньше отношения удвоенной суммы двух других интервалов — такой род называется энгармоническим (ал-джинс ар-рахв, или раху, то есть «род ослабленный»)»¹.

13.



В последнем примере интервал *реж — до* больше суммы двух других (*реж — ми♯ + фа — ми♯*) и не меньше удвоенной их суммы, то есть два тона не менее одного ($\frac{1}{4}$ тона + $\frac{1}{4}$ тона + $\frac{1}{4}$ тона + $\frac{1}{4}$ тона).

Добавим к сказанному, что тетрахорд, по теории всех средневековых музыкантов, включая ал-Фараби, содержит четыре звука и три интервала в пределах чистой кварты (зул-арба'а). Об этом говорят все средневековые теоретики. Так, Ибн-Сина указывает: «[...] для красоты и блеска мелодии лучше всего будет, если кварта заполнена тремя различными интервалами, [...] причем сама кварта остается без изменения, [...] она называется квартой потому, что состоит из четырех звуков и трех интервалов»². Следует подчеркнуть выраженную Ибн-Синою связь между теорией и художественной практикой, ее эстетикой: «[...] интервалы кварты слишком велики и из звуков с такими большими интервалами невозможно создать мелодию, которая затрагивала бы душу [...]. Поэтому согласились вставлять в интервал кварты три интервала, и притом не по принуждению, а по свободному выбору лучшего»³.

Ладовая система ал-Кинди

Понятие «лад» у ал-Кинди определяется термином *лухун*⁴ или же *танинат*⁵. В теории ал-Кинди рассматриваются семь ладов; согласно ей, каждый лад может развиваться в двух направлениях — восходящем (джанеб ахад) и нисходящем (джанеб аскал):

¹ Ибн-Сина Абу Али. Математические главы «Книги знания» (Донишно-ма), с. 130.

² Там же.

³ Там же (выделено мной. — Ф. А.).

⁴ Лухун — множ. число от лахн (лахн в настоящее время означает мотив, мелодия).

⁵ Танинат — множ. число от танин (тон) — означает совокупность тонов.



Непрерывным условием практического выявления лада ал-Кинди считает возвращение мелодии в конце к тонике. Ал-Кинди не сообщает названий ладов, обозначая их порядковыми номерами. Четвертый лад у ал-Кинди обозначается также как средний, поскольку тоника его по высоте расположена между тониками остальных ладов. Приводим лады ал-Кинди в трактовке Юсифа Шауки¹.

15.

¹ Ал-Кинди. Рисаля фи хубр синаат ат-талиф (Трактат об искусстве композиции), с. 162.

Налицо два способа соединения тетрахордов: раздельное (джам мунфасил), с помощью которого образуются 1, 2 и 7 лады, и слитное (джам муттасил), служащее образцованию 3, 4, 5 и 6 ладов.

Имеется структурное сходство между 2 и 6, 1 и 5, 4 и 7 ладами; тетрахорды их качественно одинаковы. Так, тождественно качество интервалов 1 и 5 ладов (1 т., 1/2 т., 1 т., 1 т., 1/2 т., 1 т.), различие же их определяется способом соединения:

16.

1 т. 1/2 т. 1 т. 1 т. 1/2 т. 1 т.

1-й лахн

5-й лахн

Сходство теоретической системы ладов ал-Кинди с системой древнегреческих ладов Юсиф Шауки доказывает путем сопоставления:

Лады по ал-Кинди:

- Первый лахн
- Второй лахн
- Третий лахн
- Четвертый лахн
- Пятый лахн
- Шестой лахн
- Седьмой лахн

Древнегреческие лады:

- Фригийский
- Лидийский
- Миксолидийский
- Гиподорийский
- Гипофригийский
- Гиполидийский
- Дорийский

Возможно также сравнение ладов ал-Кинди с основными европейскими средневековыми (церковными) ладами:

17. Церковные лады Лады ал-Кинди

Первый (дорийский) Первый

Шестой (гиполидийский) Второй

Четвертый (гипофригийский) Третий

Второй (гиподорийский) Четвертый

Седьмой (миксолидийский) Пятый

Пятый (лидийский) Шестой

Третий (фригийский) Седьмой

Как видим, лишь восьмой церковный лад (гипомиксолидийский) не имеет аналогичного по структуре среди ладов ал-Кинди.

Особенно же важно, что лады ал-Кинди, отдаленные от нас почти тысячелетием, дают основание для сравнения их с современными арабскими ладами. В некоторых случаях можно говорить о тождественной структуре звукорядов. Первый лахн ал-Кинди полностью совпадает с современным, не слишком распространенным макамом нахаванд кабир. Сравним их интервалы по качеству, а также способ соединения тетрахордов:

18.

1-й лахн ал-Кинди

Нахаванд кабир

Второй лахн полностью совпадает с основным макамом современной арабской музыки — аджамом:

19.

2-й лахн
ал-Кинди

Аджам

Седьмой лахн полностью совпадает с основным современным арабским макамом корд (или курд):

20.

7-й лахн
ал-Кинди

Корд

Во всех случаях полностью совпадают интервалы, тетрахорды и способы соединения. Различие состоит лишь в абсолютной высоте звукорядов, которые у ал-Кинди выше на большую секунду¹.

Современный арабский музыкант-теоретик ал-Укейли дает несколько иное, нежели Шауки, объяснение ладов времен ал-Кинди². Эти лады были взяты им из «Большой книги песен» («Китаб ал-агани ал-кабир») другого представителя последователей древнегреческих философов — Абу ал-Фараджа ал-Исфাহани (ум. 967)³.

Ал-Укейли приводит звукоряды арабских ладов, определяя качество их интервалов в коммах. Однако мы не можем дать оценку его выводам, поскольку он не объясняет своего способа расшифровки ладов и принципов определения качества интервалов.

¹ Объем настоящей работы не позволяет нам сравнить все лады ал-Кинди с современными арабскими ладами, хотя сравнение это вполне возможно — как с основными ладами, так и с их вариантами.

² Ал-Укейли Магди. Ассама энд ал-араб (Музыка у арабов), т. I, с. 324.

³ По данным Музыкальной энциклопедии первое издание «Большой книги» в двадцати одном томе датируется 1868 годом, четвертое издание — 1927 годом. Другими сведениями мы не располагаем.

Ал-Укейли не говорит о связи представленных им ладов (именных к тому же другие наименования) с теорией ал-Кинди. Нам кажется, однако, что выведенные им лады принадлежат той же школе, отражая ее музыкальную практику. В ряде случаев лады в трактовке ал-Укейли совпадают с ладами ал-Кинди в трактовке Юсифа Шауки. Приводим эти звукоряды¹:

По Шауки:	По ал-Укейли:
4-й лахн	Мутлак фи'л вуста
1-й лахн	Мутлак фи'л бинсар
3-й лахн	Саббаба фи'л вуста
7-й лахн	Саббаба фи'л бинсар
5-й лахн	Хинсар фи'л бинсар

Последний из ладов таблицы ал-Укейли, соответствующий пятому лахну в таблице Шауки, — хинсар фи'л бинсар заслуживает особого внимания, и к этому ладу мы вернемся позже.

Соотношение теории и практики в учении ал-Кинди

Проблемы, которых мы касались выше (в их числе различная трактовка теоретиками джинса и его разновидностей, раз-

¹ Некоторые лады ал-Укейли представляются нам лишь транспонированными сравнительно с ладами Шауки. Напомним также, что, согласно ал-Кинди, лад выявляется как в нисходящем, так и в восходящем направлениях; читателя не должно смущать, что Шауки и ал-Укейли выбрали различные направления звукорядов: важно их интервальное содержание. Разница лишь в том, что ал-Укейли не обозначает тетрахордов и способа их соединения.

личие трактовки звукоряда), влекут за собой еще одну проблему — соотношение музыкальной теории и практики. Для школы основоположником которой был ал-Кинди, этот вопрос тем более важен, что арабская музыкальная теория рассматриваемого этапа находилась под большим воздействием древнегреческой. Но исключало ли это воздействие влияние творческой практики? Установить, насколько в средневековой музыкальной теории мусульманского Востока нашли отражение закономерности музыки народов тогдашнего арабского мира, нелегко¹. Наши суждения о музыке того времени лишены твердого основания и нередко сводятся к данным, полученным методом сравнения или гипотетически. Вероятно, музыкальная теория средневековых ученых не всегда имела непосредственную связь с творческой практикой, а в отдельных случаях вступала с ней в противоречие. Одной из причин является то, что арабские музыканты создавали свою теорию, во многом исходя из древнегреческой, опираясь на достижения пифагорейцев.

Именно у пифагорейцев музыкальная наука эпохи ал-Кинди заимствовала представление об органической связи музыки с понятием числа. Как говорит Аристотель, пифагорейцы «элементы чисел [...] предложили элементами всех вещей, и всю вселенную [признали] гармонией и числом»². Пифагорейцы доказали зависимость высоты тонов от длины струны и обратную пропорциональность высоты и длины (Архит), которая стала основой музыкальной акустики. У ранних пифагорейцев наметился момент диалектики, «который заключался в понимании музыки как становления»³. Но в целом сведение всего сущего к числовым отношениям, «к эстетике математических пропорций» (В. П. Шестаков) таило в себе формалистическую тенденцию. Как писал В. И. Ленин, цитируя Гегеля, «определения» субстанций, вещей, мира у них «сухи, лишены процесса (движения), недиалектичны»⁴.

Музыкальная теория ал-Кинди перекликается с учением пифагорейцев о «гармонии сфер», согласно которой все музыкальное гармонирует с организацией вселенной. У ал-Кинди все элементы музыки подчинены «космической» эстетике. Г. Фармер приводит цитату из трактата ал-Кинди «Астрологические влияния», на которых, по мнению философов, основано устройство лютни: «Первое из этих выражается в том, что семь звуков (имеются в виду семь звуков гаммы. — Ф. А.) соответствуют семи движущимся планетам, под которыми я разумею Сатурн, Юпитер,

¹ Причина заключается в весьма небольшом числе дошедших до нас образцов записи музыки арабского средневековья. К тому же в силу схематичности средневековых способов нотописания, имеющиеся фрагменты не могут дать полного представления о сущности музыки.

² Цит. по кн.: Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973, с. 25.

³ Там же, с. 27.

⁴ Ленин В. И. — Полн. собр. соч., т. 29, с. 223.

Март, Солнце, Венеру, Меркурий и Луну [...] Тон открытой струны бам (ля малой октавы. — Ф. А.) соответствует Сатурну, крупнейшей и самой медленной в своем движении планете [...] Тон *саббаба* на струне бам (си малой октавы. — Ф. А.) соответствует Юпитеру, поскольку последняя (планета. — Ф. А.) является следующей по величине за Сатурном. По той же причине тон *вуста* струны бам (до первой октавы. — Ф. А.) соответствует Марсу, а тон *хинсар* той же струны (ре первой октавы. — Ф. А.) принадлежит Солнцу. Тон *саббаба* струны *маслас* (ми первой октавы. — Ф. А.) соответствует Венере, звук *вуста* той же струны (*фа* первой октавы. — Ф. А.) — Меркурию, а тон *хинсар* (соль первой октавы. — Ф. А.) — Луне»¹. Далее ал-Кинди обращает внимание на связь 12 элементов уда с 12 знаками зодиака (4 струны, 4 ладка, 4 колка)².

Было бы грубой ошибкой считать, что средневековая восточная наука о музыке остановилась на достижениях древнегреческой музыкальной теории, которая, в свою очередь, во многом опиралась на древнегреческие традиции. Заслуга представителей школы ал-Кинди и ал-Фараби заключается в том, что они развили древнегреческую теорию применительно к своему времени. «В их трудах, — пишут современные узбекские ученые, — нередко встречаются высказывания о том, что то или иное положение греков подвергается ими опытной проверке (выделено нами. — Ф. А.). Фараби, например, сообщает, что он «в греческих сочинениях нашел некоторые пробелы и неясности, потребовавшие дополнительной разработки вопроса»³. Без сомнения, эта дополнительная разработка не могла не быть связана с музыкальной практикой Востока и, в свою очередь, обогащала средневековую музыкальную науку Европы⁴.

В этой связи остановимся на совершенно неизвестных советскому читателю данных, касающихся восточной музыкальной практики и связанных непосредственно с деятельностью ал-Кинди. Вопросы, рассматриваемые ниже, перекликаются с проблемами многоголосия и нотной письменности на Востоке.

«Упражнение для уда» ал-Кинди

Достижения музыкантов средневекового Востока являются существенными звеньями в сложном многовековом процессе фор-

¹ Ал-Кинди. Астрологические влияния, на которых, по мнению философов, основано устройство лютни (в нашем переводе); то же с неточностями перевода см. в кн.: Беляев В. Музыкальные инструменты Узбекистана, с. 107.

² Беляев В. Указ. соч., с. 107.

³ Вызго Т., Рашидова Д. Музыкально-теоретическое наследие великих среднеазиатских мыслителей. — В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1969, вып. 2, с. 166.

⁴ См.: Успенский В. и Беляев В. Туркменская музыка. В книге отмечен ряд явлений восточного музыкального средневековья, которые послужили причиной переворота в европейской музыке.

мирования нотной письменности. До нас дошло немало красноречивых свидетельств того, что на Востоке были распространены различные ранние формы нотации, в большинстве своем обусловленные структурой уда. Формы восточных записей музыки различны и довольно разнообразны по своим возможностям: от простого буквенного обозначения тонов, соответственно ладкам уда или, позднее, тамбура, до инструментальных таблиц-табулатур, своеобразно нотирующих мелодию¹.

К весьма распространенным ранним формам восточной нотации относится так называемый лигатурный способ — указание на последовательность, в какой должны быть воспроизведены исполнителем отдельные тоны и типовые попевки того или другого лада. Способ этот намечает общую ладовую канву, на которую должна ориентироваться творческая фантазия исполнителя-импровизатора, создателя произведения в данном ладе. О длительном и устойчивом распространении лигатурной нотации по всему мусульманскому Востоку можно судить по тому обстоятельству, что она содержится в таком сравнительно позднем документе, как «Руководство по восточной музыке» Тамбуриста Арутина (XVIII в.)².

Однако нам известен случай «нотной» фиксации не только общих ладоинтонационных контуров предназначенной для воспроизведения мелодии, но и индивидуального по своему интонационному содержанию образца арабской музыки. Вопреки представлению о том, что подобный способ восточной нотации появился лишь в X—XIII веках³, он относится к IX веку и принадлежит ал-Кинди.

Образец «нотной записи» ал-Кинди содержится в его трактате «Ар-рисаля ал-узма фит-талиф»⁴. Это пример распространенных в средние века упражнений на уде, в задачу которых входило освоение техники исполнительства, в том числе овладение бо-

¹ Подробнее об этом см. в статье: Раджабов И. Р. К истории нотной письменности на Востоке (цит. изд.). Автор статьи вслед за д'Эрланже предлагает собственную расшифровку табулатуры Сафи-ад-Дина Абдул Мумина ал-Урмани (XIII век), создателя этого вида восточной нотации.

² Особенно показательно в интересующем нас аспекте следующее указание Тамбуриста: «Эта (нижеследующая) наша запись груба (не совершенна). Но (известно, что) изящные искусства, (так же как) и литература, неисчерпаемы, безграничны. (Так что) пусть учащийся (сам) придает красоту (и) роскошь (записанным нами шобэ), насколько это в его силах. Но (при этом) он пусть не выходит (в каждом отдельном случае) за пределы указанной (совокупности) пердэ [...] Пусть (учащийся как бы) прогуливается (только) по характерным для каждого (данного) шобэ пердэ и обыграет их, смотря по возможностям своего дара» (указ. изд., с. 81).

³ См. указ. статью И. Раджабова, с. 32.

⁴ Экземпляр, послуживший основой нашего анализа, хранится в Национальной библиотеке Берлина под № 5530. Трактат посвящен искусству игры на уде.

гими тембровыми возможностями инструмента¹. Таким образом, пример из трактата ал-Кинди является отражением одной из восточных исполнительских и одновременно педагогических традиций. Мы лишены возможности судить, уникален ли он, так как второго подобного образца нет ни в одном из известных нам трактатов, как и ни в одном из исследований, посвященных арабской музыке прошлого.

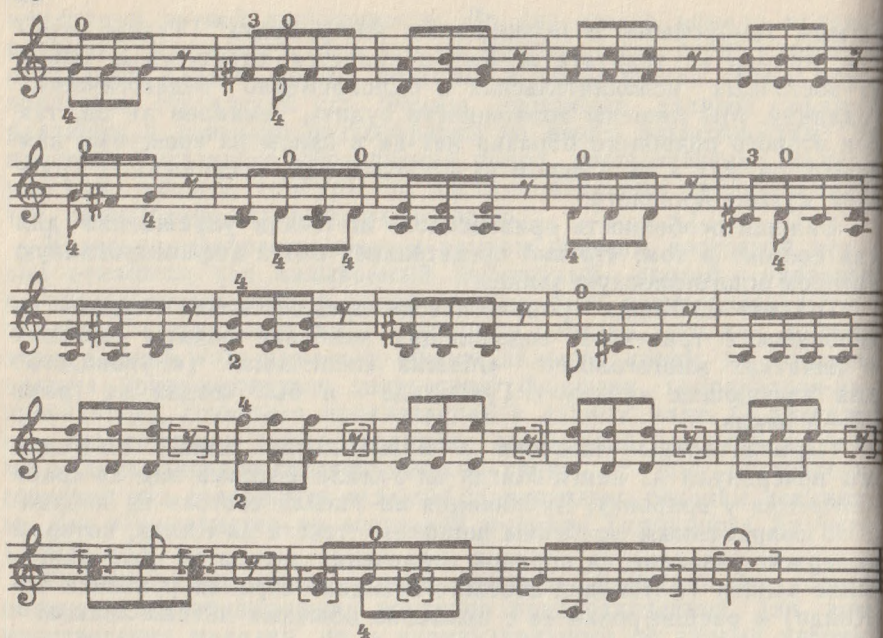
Важная особенность приведенного ал-Кинди упражнения для уды состоит в том, что оно представляет собой зафиксированную автором многоголосную запись.

Трактат ал-Кинди хронологически предшествовал первому из европейских трактатов, содержащих наиболее полные сведения о начатках многоголосия — «Musika enchiriadis» («Руководство для изучающих музыку») Гуквальда — и был создан на грани IX—X веков.

Первоначальные сведения о музыкальной записи ал-Кинди мы почерпнули из книги Магди ал-Укейли «Ассама энд ал-араб» («Музыка у арабов»). Публикация ал-Укейли состоит из набранного современным арабским шрифтом текста ал-Кинди, который содержит указание на порядок извлечения звуков на уде, факсимиле записи (фотокопии соответствующих страниц рукописи ал-Кинди) и расшифровки ее с помощью обычных нотных знаков:

22.

¹ О таких упражнениях (правда, принадлежащих уже ко времени ал-Фараби) в связи с эстетической трактовкой восточной музыкальной теорией и практикой темброво-красочного содержания музыки говорят П. Раджабов и А. Сагадеев: «[...] Начиная со времен ал-Фараби ученые считают, что музыкальные звуки обладают рядом свойств. Это прежде всего тембр. Бесконечное повторение одного и того же звука [...] надоедливо. Сочетание во времени различных звуков (со всеми их свойствами), определенным образом организованных, составляет мелодию. Имеют выразительный смысл и доставляют большое удовольствие слушателям не только мелодии, но и лад сам по себе» (Раджабов П., Сагадеев А. Вступительный очерк к разделу «Ближний и Средний Восток». — В кн.: Музыкальная эстетика стран Востока, с. 354—355). Именно в этой связи упоминают Раджабов и Сагадеев встречающиеся в музыкальных сочинениях ал-Фараби и ал-Ширази различные звукосочетания, «предназначенные для упражнения на музыкальном инструменте уде». — Прим. ред.



Какне-либо комментарии по поводу публикуемого материала, за исключением указания на трактат ал-Кинди и место его хранения, у ал-Укейли отсутствуют. Он не высказывает никаких соображений о двухголосном характере приводимого музыкального текста, никак не оценивает качество расшифровки, даже не сообщает, кем она была произведена.

Мы же пришли к убеждению, что расшифровка принадлежит современному арабскому музыковеду Закария Юсифу: она представлена в изданном им в 1964 году и прокомментированном «Трактате о музыке» Насира ад-Дина ат-Туси (начало XIII века)¹.

Приводим полностью текст ал-Кинди с соответствующей расшифровкой современных ему названий звуков²: «[...] Сначала

¹ См.: Ат-Туси Насир ад-Дин. Рисаля фи'л мусика (Трактат о музыке). Комент. Закария Юсифа. Каир, 1964.

Трактат имеет приложение — перечень трудов комментатора, в котором под № 5 значится статья «Самый старинный музыкальный документ, записанный у арабов, — «Упражнение на уде», принадлежащее ал-Кинди». Закария Юсиф сообщает о месте хранения трактата ал-Кинди, содержащего «Упражнение», а также данные о собственном переводе его на современную нотацию, произведенном в Багдаде в 1962 году.

К сожалению, с этой работой, возможно, содержащей какие-либо комментарии к «Упражнению» ал-Кинди, нам познакомиться не удалось. Мы предлагаем собственные комментарии к этому интереснейшему документу. Как сам документ, так и расшифровка в целом, выполненная на высоком, с нашей точки зрения, творческом уровне, вызывают ряд соображений.

² Перевод с арабского принадлежит автору настоящего исследования. Облегчению понимания текста ал-Кинди может послужить графическая схема уда (см. пример 4).

сыграть одним легким щипком одновременно струны зир (до) и масна (соль). Затем скорее положить саббаба на [струну] зир (ре) и одновременно с открытой струной масна (соль) сыграть три раза подряд. Убрать саббаба, положить хинсар на [струну] масна и сыграть после маленькой паузы масна и зир (до-до) равными [долями], как в первый раз и также три раза. Убрать хинсар после маленькой паузы, положить хинсар на [струну] бинсар и произвести также один раз (до). Затем убрать хинсар, снова положив бинсар (си), сыграть один раз. Убрать бинсар и сыграть зир и масна на открытой струне [один раз] (соль-до). Перенести саббабу скорее на зир (ре), затем положить бинсар на зир (ми), сыграть один раз вместе с открытой струной зир (ля-до). Положить хинсар на зир (фа) и вуста на масна (си) и сыграть их вместе три раза после маленькой паузы. Потом положить бинсар на зир и саббаба на масна (ля), сыграть вместе три раза. После маленькой паузы положить хинсар на масна (до) и сыграть с открытой [струной] зир один раз (до в унисонном удвоении). Положив бинсар на масна, сыграть один раз (до). После маленькой паузы положить саббаба на маснас (ми) и сыграть с открытой [струной] масна (соль) один раз. Далее положить хинсар на маснас, сыграть с открытой [струной] один раз (соль). Снова положить саббаба на маснас и сыграть со [струной] масна один раз (ми-соль), положить хинсар на маснас, сыграв один раз (соль) с открытой струной масна (соль).

Все, что мы сыграли на струнах зир и масна, повторить — сначала на [струнах] масна и маснас (ре), а затем на [струнах] маснас и бам (ля).

После этого сыграть саббаба зир (ре) вместе с открытой маснас (ре) три раза, и после маленькой паузы сыграть также три раза хинсар зир (фа) вместе с вуста маснас (фа). Затем сыграть бинсар зир (ми) вместе с саббаба маснас (ми) также три раза после маленькой паузы.

Опять должны звучать саббаба зир с мутлак [открытой струной] маснас три раза (ре-ре), а хинсар масна (до) с мутлак зир (до) [унисон на разных струнах] также три раза, после маленькой паузы. Затем сыграть саббаба масна (ля) с мутлак зир (до) один раз. После маленькой паузы сыграть саббаба маснас (ми) с мутлак масна (соль) один раз, а хинсар маснас (соль) с мутлак масна также один раз. Вновь один раз сыграть саббаба маснас (ми) с мутлак масна (соль) и хинсар маснас (соль) с мутлак масна (соль).

В конце сыграть масна и бам (соль и ля) один раз, затем маснас (ре), масна (соль) и зир (до) также один раз¹.

Перевод на нотные знаки предлагаемой ал-Кинди последовательности, требуя внимания, не представлял особой сложности, поскольку ал-Кинди точно указывал высотное положение и соот-

¹ Ат-Туси Насир ад-Дин. Рисаля фи'л мусика (Трактат о музыке).

ношение обоих голосов данного органума (диафонии). Труднее было найти соответствующее метроритмическое оформление (мизан), которое, удовлетворяя жанровым нормам арабской музыки (с точки зрения средневекового эстетического восприятия), естественно и логично организовало бы весь запас звуков, представленный ал-Кинди, помогло бы воспринять «Упражнение» как законченную композицию. И здесь нельзя не отметить заслуг автора расшифровки, который удачно применил к звуковому ряду ал-Кинди один из популярных видов арабской поэтической метрики (усул) — махури, соответствием которого в музыке является метроритмическая формула: $\frac{2}{4}$

Следует считать большой удачей, что расшифровщик воспринял первую восьмую «Упражнения» как затактовую. В противном случае состав его не уместился бы ни в один из арабских метров, известных уже при ал-Кинди.

Приводим таблицу восьми бытовавших во времена ал-Кинди арабских ритмических формул (мизан), упоминавшихся великим философом в его трактатах¹ (ноты со штилями, направленными вверх, обозначают громкий удар, направленными вниз — тихий):

23.

$\frac{5}{8}$	Ассакил ал-ауаль
$\frac{7}{8}$	Ассакил ассани
$\frac{2}{4}$	Ал-махури
$\frac{7}{8}$	Хафиф ассакил
$\frac{4}{8}$	Ар-рамал
$\frac{3}{4}$	Хафиф ар-рамал
$\frac{5}{8}$	Хафиф ал-хафиф
$\frac{6}{8}$	Ал-хазаг

¹ Приведены в трактовке Юсифа.

Благодаря удачной метроритмической организации, «Упражнение» ал-Кинди предстало в новой нотации как четко организованная, имеющая ясный замысел композиция.

Основу ее тематизма составляет первый семитакт (см. пример 22). Его структура: $\frac{A}{4т.} + \frac{B}{3т.}$

Оба его предложения по своему ладоинтонационному смыслу связаны с утверждением тоники (асас) упомянутого выше лада хинсар фил бинсар (по терминологии ал-Укейли) или пятого лада ал-Кинди (по терминологии Шауки). Тоника (до) выделяется с помощью типичного для восточного мелоса «обьгрызания» близлежащими звуками. Впоследствии этот прием приобретает более развитую и даже изысканно-виртуозную форму выражения в мелодике различных народов Востока.

Начатки восточного типа мелодики лежат в основе развертывания приведенной мелодии: в первом четырехтакте (А) интонационное развитие раздвигает звуковые рамки вверх; достигнутая во втором предложении (В) вершина (фа, кварта тоники) служит источником дальнейшего нисходящего движения. Этот принцип постепенного завоевания кульминации и последующего спада («принцип дуги») особенно ярко выражен в восточных монодиях мугамного типа, но нередко встречается и в простых песенно-танцевальных формах. Как и в «Упражнении» ал-Кинди, он часто воплощается в вопросо-ответных структурах:

24 а) Арабская народная песня „Две пальмы“

б) Азербайджанская народная песня „В чем моя вина“

Allegretto

в) Узбекская народная мелодия „Суvara“

Согласно указанию ал-Кинди, начальное построение «Упражнения» (тема-ядро всей композиции) предназначено для исполнения на струнах зир и масна (до и соль). Каждое из следующих двух построений есть не что иное, как транспозиция началь-

ного, оба раза на чистую кварту вниз, что соответствует указанию ал-Кинди о переходе на струны *масна* и *маслас* (*соль* и *ре*), а затем — *маслас* и *бам* (*ре* и *ля*). Своего рода мостиком к каждой новой транспозиции служит «промежуточный» такт, содержащий в себе «затактовый» звук темы («доминанта»). После последнего проведения транспозиции «промежуточный» такт теряет свою функцию, и цепь транспозиций разрывается, а после перехода к кульминации второе предложение темы (В) тоже меняет свою функцию: теперь это первое предложение заключительного построения формы — репризы.

Заключительное построение связано со звучанием всех четырех струн уда и тематически характерно как своеобразно синтезирующий вариант начального.

Венчающий композицию типичный спуск от кульминационного звука, продленный сравнительно с первым построением за пределы тоники и представляющий, так сказать, «глубоко опрокинутую дугу», сообщает форме большую законченность.

Таким образом, перед нами — четкое и не лишенное композиционных достоинств упражнение. Краткую тему надлежит исполнять на всех струнах уда, что, во-первых, дает возможность оценить тембровое богатство инструмента, а во-вторых, отточить технику игры. Возможно, целью «Упражнения» была именно многократность повторения темы избранным способом исполнения, поскольку при проведении темы на каждой струне сохраняются те же пальцы и их положение. Повторение же, кроме того, должно было способствовать укреплению пальцевой техники.

Выше мы отметили музыкальный пример из трактата ал-Кинди как один из самых ранних образцов диафонии, или органума, то есть ранней формы многоголосия, о которой сложилось представление как о завоевании средневековой Западной Европы.

Музыкальная наука XX века внесла существенные поправки в это представление. Достаточно напомнить некоторые из работ Г. Фармера, М. Шнейдера, К. Закса; труды советских ученых и среди них — работы В. М. Беляева¹ и В. С. Виноградова².

Работы последних основаны на тщательном отборе и изучении большого фольклорного богатства народов советского Востока, Средней Азии и Казахстана, Азербайджана и Грузии. Музыкальная практика этих народов сохранила и развила ранние типы инструментальной полифонии, в том числе и диафонию. Очевиден тот факт, что многоголосные формы не были изобретением ученых музыкантов средневековой Европы и получили широчайшее распространение и на Востоке, причем у каждого из народов Востока они имеют самобытные черты, несмотря на типологическое единство принципов.

¹ Успенский В. и Беляев В. Туркменская музыка.

² Обоснованию самобытности восточного многоголосия, в том числе диафонии, посвящена статья: Виноградов В. С. Заметки о среднеазиатском многоголосии. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки. М., 1973, вып. 2.

Рассмотренный пример из трактата ал-Кинди как раз и является подтверждением общевосточных принципов и одновременно индивидуальных отличий.

Выше было сказано об общевосточных признаках развертывания мелодии «Упражнения». Не случайно вслед за выходом в свет труда В. Беляева и В. Успенского о туркменской музыке известный австрийский музыковед Э. М. Хорнбостель в письме к В. М. Беляеву писал, что туркменские мелодии, кроме тюрко-татарских аналогий, «имеют много сходства с арабскими, или, лучше сказать, с мелодиями художественной музыки Переднего Востока»¹.

«Упражнение» ал-Кинди содержит не только все мелодические, но и все гармонические интервалы, распространенные в более поздних подобного рода образцах европейской диафонии — октавы и унисоны, большие и малые сексты, чистые квинты и кварты, малую секунду, а также трехзвучный комплекс из чистых квинты и кварты в виде заключительной тоники. Во многих случаях в качестве консонанса применяется малая терция². Это значительно более развитый образец органума, чем у Гуквальда. Он приближается к гибким и подвижным органумам великого Гвидо Аретинского, хотя последние и более поздние по времени появления, чем органум ал-Кинди.

Рассматриваемый образец диафонии характерен не только тем, что нижний голос почти на всем протяжении служит удвоенной мелодической линией³. Отметим при этом такой индивидуальный момент, как гармонизацию опевающего звука большой секстой — диссонансом с точки зрения средневековой арабской теории:



¹ Алексеев Э. О двух томах «Туркменской музыки» и ее авторах (об исследовании туркменской музыки В. Успенского и В. Беляева). — Сов. музыка, 1973, № 10, с. 30.

² Этим фактом подтверждается, что терции (большая и малая) относились арабской теорией к консонансам на основе более ранней, чем во времена ал-Фараби и Ибн-Сины музыкальной практики. «Но уже в X веке, — пишет В. Беляев, — арабский музыкальный теоретик ал-Фараби и в XI веке Ибн-Сина признавали за консонансы большую терцию (4:5) и малую терцию (5:6), в то время как соответствующие им пифагорейские терции (64:81 и 27:32) считались в Европе диссонансами» (Успенский В. и Беляев В. Туркменская музыка, с. 7).

³ Г. Фармер рассматривал этот принцип как развитие древнегреческой магадизации, то есть октавного утолщения мелодии (см. упом. труд В. Беляева и В. Успенского, с. 6—7).

Момент завершающей каденции подкрепляет разложенная гармония — цепочка из трех восходящих чистых кварт, соответствующих настройке струн уда (*бам, маслас, масна, зир*):

26.

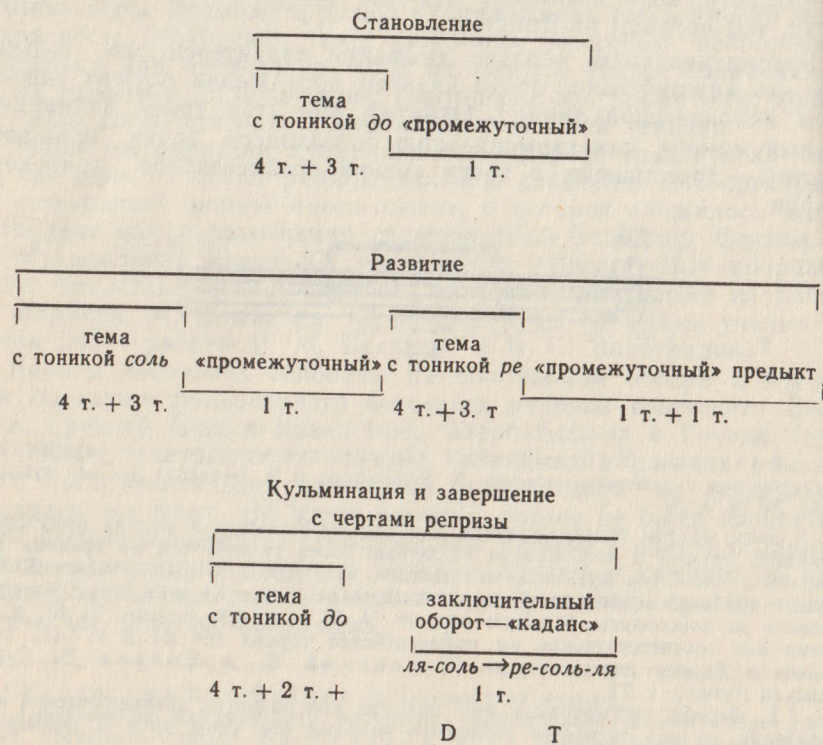


Есть основание предположить, что автор расшифровки допустил здесь ошибку, о чем можно судить, исходя из текста ал-Кинди. Последний такт может выглядеть следующим образом¹:

27.



¹ В этом случае заключительное построение структурно выравнивается, и композиция укладывается в четкую схему, тяготеющую к тонально-функциональной логике развития:



— Прим. ред.

с 5705 к

Чем могла быть вызвана эта нарочитая погрешность расшифровки против текста ал-Кинди? Во-первых, эстетический вкус автора расшифровки мог быть оскорблен предлагаемым ал-Кинди гармоническим интервалом септими, резкую диссонантность которого (как и секунды) до сих пор не приемлет практика арабского музицирования. Во-вторых, с помощью этой погрешности расшифровщик преодолел возможность окончания всей пьесы на слабом времени такта и, следовательно, опасность утраты звуком *до* устойчивого и веского положения тоники, что совершенно исключено в арабской музыке.

Таковы основные соображения, которые возникают при анализе первой из известных нам нотных записей восточного двухголосия типа органума, принадлежащей выдающемуся арабскому музыканту и мыслителю Абу Юсифу Якубу ал-Кинди. Этот интересный документ дополнительно уточняет, расширяет и конкретизирует хронологические и территориальные данные о роли восточного средневековья в развитии практики раннего многоголосия и его записи.

Глава 2

Системная школа теории арабской музыки (Ладовая теория Сафи-ад-Дина ал-Урмави)

ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЛАДОВОЙ СИСТЕМЫ АЛ-УРМАВИ И ЕЕ СУЩНОСТЬ

Основоположником третьей, системной школы теории арабской музыки является выдающийся музыкант-теоретик Переднего Востока Сафи-ад-Дин Абд ал-Мумин Ибн-Юсиф ал-Урмави.

Он родился и жил в Багдаде, но дед и отец его были родом из Урмии (Южный Азербайджан), и потому предположение о том, что ал-Урмави азербайджанец по происхождению, имеет твердое основание¹. Его нередко называли также Сафи-ад-Дин ал-Багдади, поскольку его жизнь была связана с Багдадом. Согласно многим источникам, примерной датой его рождения можно считать 1216—1217 годы². Умер ал-Урмави в 1294 году.

Ал-Урмави был известен в Багдаде не только как придворный музыкант и хранитель дворцовой библиотеки последнего аббасида халифа ал-Мустасима, но также как великий ученый, поэт и каллиграф. По общему мнению современных арабских ученых, обобщенному ал-Укейли, со времен Исхака ал-Маусли (VIII век) никто еще не превзошел ал-Урмави в области музыки³. Многие

¹ Ряд источников свидетельствует, что местом рождения Сафи ад-Дина была Урмия. Время его переезда в Багдад, являвшийся тогда центром восточной науки, по этой версии неизвестно. См. об этом подробнее в кн.: Афразия Вадальбейли. Толковый монографический музыкальный словарь. Баку, Элм, 1969, с. 212 и далее (на азерб. яз.). — Прим. ред.

² А. Вадальбейли называет 1230 год. — Прим. ред.

³ См.: Ал-Укейли Магди. Ассама энд ал-араб (Музыка у арабов), с. 333—334.

с 5705 к

ученые наших дней подтверждают, что почти все современные ему и последующие средневековые музыканты мусульманского Востока исходили в своих теориях из разработанных им положений¹. Но значение теории ал-Урмави, синтезированной применительно к практике того времени не только многовековые достижения арабской, древнегреческой и персидской музыкальной мысли, но и подытожившей и развившей научный опыт своих восточных предшественников, более всего ал-Кинди, ал-Фараби и Ибн-Сины, гораздо шире, так как ее воздействие простирается не только на выдающихся теоретиков средневековья, но прослеживается и в наши дни.

В чем же существо новой музыкальной системы, создателем которой явился ал-Урмави? Ал-Урмави дает детальную характеристику двенадцати ладам арабской музыки (напомним, что у ал-Кинди их было семь). Он не только описывает лады и приводит их звукоряды (это до него сделал и Ибн-Сина²), но рассматривает их также в совокупности, в пределах системы, основой которой является семнадцатитоновая гамма, в отличие от двенадцатитоновой хроматической гаммы ал-Кинди и двадцатидвухтоновой гаммы ал-Фараби³. Многочисленные источники свидетельствуют о принадлежности этой гаммы системе именно Сафи-ад-Дина: в теориях непосредственных его предшественников и современников, например, Фахр ад-Дина ар-Рази (ум. в 1209) или Насир ад-Дина ат-Туси (ум. в 1273), она отсутствует.

По словам ал-Укейли, гамма ал-Урмави содержит в себе «пифагорейскую, зальзальскую и персидскую гаммы»⁴. Мы приводили уже образную характеристику, данную системе ал-Урмави Узейром Гаджибековым; она представлялась ему фундаментальным сооружением, «с высоты которого открывался вид на все четыре стороны света: от Андалузии до Китая и от средней Африки до Кавказа». В своем труде «Основы азербайджанской народной музыки», теоретически обосновывающем азербайджанскую музыкальную ладовую систему — двенадцать соответствующих ладов,

¹ Г. Фармер, к примеру, указывает, что «все теоретики после Сафи-ад-Дина заимствовали свои теории у последнего» (Фармер Г. Масадыр ал-Музыка ал-арабий (Источники по арабской музыке). На араб. яз. Каир, 1957, с. 90). «Все теоретики Востока, — пишет Р. И. Грубер, — жившие после Сафи-ад-Дина, опирались на исследования последнего. Труды Сафи-ад-Дина подытожили многовековые достижения арабской музыкально-теоретической мысли, обобщив традиции как древнегреческой, так и персидской музыкальной теории» (Грубер Р. Всеобщая история музыки. М., 1965, ч. 1, с. 148). Таково же мнение современных арабских ученых, например, Ахмеда Шафика Абу-Оф, который дает общую оценку научной деятельности ал-Урмави в книге «Адуа алпа ал-музыка ал-арабийя» («Свет на арабскую музыку». Каир, 1965, с. 45). Место ал-Урмави в истории музыкальной теории средневекового Востока определяется в Музыкальной энциклопедии следующим образом: «Создатель новой музыкальной системы [...] Его исследования послужили основой теоретических разработок ряда ученых-музыкантов 14—15 вв. — аш-Ширази, ал-Амули, ал-Джуржани, Абд ал-КаDIR Ибн-Гаиби (ал-Мараги. — Ф. А.), Шихаб ад-Дин ал-Алжам и др.» (т. I, с. 186).

² Музыкальная энциклопедия, с. 185.

³ Подробнее о полном звукоряде ладов у разных теоретиков, начиная с IX века и до наших дней, см. во второй части нашей работы.

⁴ Ал-Укейли Магди. Ассама энд ал-араб (Музыка у арабов), с. 278.

Гаджибеков не конкретизирует их связей с системой ал-Урмави, поскольку задачей его исследования являлся анализ только одной индивидуально неповторимой восточной ладовой системы — системы ладов азербайджанской народной музыки. Однако исследование Гаджибекова со всей очевидностью свидетельствует о том, что он был прекрасно знаком с теоретическими принципами средневековой передневнострочной музыкальной науки. Его собственная теория во многом перекликается с научными традициями, заложенными ал-Урмави. Они развиты и углублены советским музыкантом и ученым соответственно культуре своей нации, своему времени, личному композиторскому и исследовательскому опыту. Тонкая и глубокая связь с принципами теории Сафи-ад-Дина доказывается не только сходными наименованиями отдельных ладов у Гаджибекова и некоторых макамов и авазэ у Сафи-ад-Дина. Много общего можно увидеть в самих системах ладов (не забывая о необходимости учитывать различного рода изменения и наслоения), поскольку обе они семнадцатитоновые и во многом принципиально сходны, хотя и не тождественны, о чем подробнее будет сказано ниже¹.

«Китаб ал-адуар» («Книга о музыкальных кругах»)

Ал-Урмави принадлежат два фундаментальных трактата о музыке — «Китаб ал-адуар» (или адвар; «Книга о музыкальных кругах») и «Ар-рисаля аш-Шарафийа фил нисаб ат-Талифийа» («Шарафийский трактат об основах композиции»).

Общие сведения об этих трактатах мы черпаем у Г. Фармера. Английский ученый сообщает о предполагаемом им числе имеющихся копий-списков с этих трактатов, их местонахождении в библиотеках мира, времени и поводе создания каждого списка, имени заказчика, которому список посвящен, и т. д.³

Трактат «Китаб ал-адуар» явился для нас основным источником знакомства с музыкальной теорией ал-Урмави.

Фармер предполагал, что ал-Урмави создал его в 1252 году. Эта дата несомненно ошибочна, поскольку существует значительно более ранний список. Г. Фармеру были известны три списка: 1) находящийся в Каирской национальной библиотеке (1326 г.); 2) являющийся собственностью библиотеки мечети ал-Фатиха в Аситане (1325); 3) принадлежащий Британскому музею в Лондоне (1663 г.). Таким образом, Фармер не был знаком с Оксфордским списком 1333—1334 годов, упоминаемым Т. С. Вызго⁴. Не знал он и самого раннего из известных науке списков — 1236 года.

¹ В частности, нами впервые в науке о восточных ладах предпринята попытка сравнения одного из основных ладов восточной системы — лада раст — у ал-Урмави и Гаджибекова. Об этом см. во второй части работы.

² Адуар (араб) — множ. число от даур. Даур — круг; возможен также перевод этого слова как «цикл» или «модус».

³ См.: Фармер Г. Масадыр ал-Музыка ал-арабий (Источники по арабской музыке). Указ. изд.

⁴ Вызго Т. С. Афрасиабская лютня. — В кн.: Из истории искусства великого города (к 2500-летию Самарканда), с. 270, 272.

Это как раз тот список, фотокопия которого находится в нашем распоряжении (все ссылки в дальнейшем с указанием листа (л.) рукописи, даны по этому экземпляру)¹. Оригинал рукописного списка находится в Стамбуле, в библиотеке Нур Усманийа под № 3653². По многим признакам, в частности по почерку (изящный нахс), норме строк (11), наконец, дате (633 г. х.) и номеру (3653), мы имеем право считать, что наш экземпляр действительно является копией списка, находящегося в Стамбуле. «Китаб ал-адуар», судя по имеющейся пометке в нашем списке, посвящена султану Мухамед Хан Ибн-Мурад Хану и написана по его просьбе.

Рассматриваемый трактат Сафи ад-Дина содержит 15 глав: 1) Об определении звука, его высоты и высотного положения. 2) О делении струны. 3) О соотношении интервалов. 4) О причинах диссонантности. 5) О тетрахордах и пентакордах и их соединении. 6) О возможности исполнения на двух струнах. 7) Об уде и его настройке. 8) О названии распространенных дауров (адуаров). 9) О параллельности звуков дауров. 10) О транспозиции дауров. 11) О необычных (то есть неквартирных. — Ф. А.) настройках уда. 12) О ритмических даурах. 13) Об эмоциональном воздействии дауров. 14) О том, как приступить к делу (то есть о выявлении лада в композиторской и исполнительской практике. — Ф. А.)³.

Объем настоящего издания не позволяет нам затронуть все проблемы этого глубокого и выдающегося по стройности изложения трактата; в нашу задачу входит обобщение положений, относящихся непосредственно к проблемам восточной ладовой системы, что, кстати, и занимает основную часть трактата.

Определение тона (нагама)

Еще крупнейший представитель школы последователей древнегреческих философов, великий ученый восточного средневековья Абу-Наср ал-Фараби (871—950) определил тон как «такой отдельный звук, который длится столько, что чувство имеет возможность воспринять его длительность»⁴. По учению другого знаменитого мыслителя Переднего Востока Ибн-Сины (980—1037), «звук [изучаемый в науке о музыке] — это звук, имеющий определенную высоту или глубину в течение некоторого времени»⁵. Сафи-ад-Дин

¹ Это фотокопия со списка, любезно представленного нам кандидатом искусствоведения Лятифом Керимовым.

² Все данные, относящиеся к этому списку, в том числе сведения о его подлинности, времени создания (633 г. х. или 1236 год по нашему летоисчислению), заимствованы из «Каталога арабских рукописей» (сост. Ф. Саид. Каир, 1964, ч. IV).

³ Почти все содержание трактата ал-Урмави с сокращениями, весьма значительными добавлениями и изменениями было повторено в XV веке в трактате о музыке «Рисалия мусики» крупного гератского поэта и мыслителя Нурраддина Абдурахмана Джамии (на персидском языке). В русском издании: Джамии и Абдурахман. Трактат о музыке.

⁴ См.: Музыкальная эстетика стран Востока (под ред. В. Шестакова). М., 1967, с. 292—393.

⁵ Ибн-Сина Абу Али. Математические главы «Книги знания» (Донишнома), с. 125.

обогащает учение о тонах. Углубление понятия музыкальный звук осуществляется им в двух направлениях — с точки зрения художественно-эстетической природы музыки и в связи с физическими законами возникновения звука.

Об имеющемся в теории того времени определении музыкального тона как звука (нагама) Сафи-ад-Дин пишет: «Это определение правильно, так как любой звук имеет определенную высоту [...]. Однако, — продолжает он, — звук может иметь известную высоту и может длиться определенное время, но не должен считаться тоном, как, например, в том случае, когда предмет тащат по земле» (л. 3). Таким образом Сафи-ад-Дин подчеркивает существенное отличие музыкального тона от шума: первый представляет собой явление художественного порядка, второй связан с различными явлениями природы, действиями человека, не относящимися к творческой деятельности.

Ал-Урмави не признает абсолютной высоты звука. В то время как ал-Фараби считал, что большая высота зависит от более сильного удара, Урмави степень повышения (хиддат) или понижения (сикаль) данного звука определяет лишь в сравнении с другим, более высоким или более низким тоном. Он пишет: «Звук (нагама), извлекаемый из середины струны, является высоким (хадд), если сравнить его со звучанием целой струны, и низким (сикаль), если сравнить его со звуком четверти струны» (л. 3).

Хиддат и сикаль — качества звука, которые, по Урмави, как и по Ибн-Сине, зависят от длины струны (чем она длиннее, тем звук ниже, и наоборот), от ее толщины и силы натяжения (чем струна толще и натяжение меньше, тем ниже звук). Те же положения применяются и к духовым инструментам. Ал-Урмави развивает мысль, знакомую по «Книге знаний» Ибн-Сины: «Сила звука зависит от ширины отверстия и его расстояния от места дувания звука: если отверстие ближе к нему, то звук оказывается более высоким».

Деление струны и семнадцатиступенная гамма

Ал-Урмави сообщает о семнадцатиступенной гамме в качестве основного звукоряда восточной системы тонов и о возможности получения ее на струне в разных октавах (л. 4). К определению интервалов он применил пифагорейскую систему и ссылается при этом на музыкальную практику: «Музыканты-исполнители знают, что в пределах половины каждой струны, начиная с тона мутлак, можно извлечь семнадцать последовательно восходящих тонов. Ни один из них не является повторением предыдущего, его эквивалентом. Лишь звук, извлекаемый в середине струны, повторяет точно тон открытой струны, однако это тон более высокий» (звучащий октавой выше. — Ф. А.) (л. 4—6).

Для обоснования семнадцатиступенной гаммы Урмави применяет сложный способ деления струны, который известен под наименованием эквидистантного. Цель его — уточнить места (даста-4 — Ф. Х. Аммар

По определению ал-Урмави, «два звука [нагама], разные по высоте, соединяясь друг с другом, образуют бу'д [интервал]. Если же оба звука одинаковы по высоте, то интервала не образуется» (л. 6).

По ал-Урмави, интервалы могут быть гармоничными (иначе консонансами, то есть муттафикат) и дисгармоничными (то есть диссонансами, мутанафират). Критерием гармоничности для ал-Урмави является эстетический момент: гармоничный — это «удовлетворяющий здравому чувству, приемлемый чувствам», в то время как дисгармоничным будет интервал, который «отвергает здоровое чувство, ибо он не удовлетворяет последнее» (л. 6). Эстетическое начало в категории гармоничного связано для ал-Урмави с понятием соразмерности, поэтому оно имеет числовое выражение. Здесь по-прежнему очевидны связи с пифагорейским принципом числового выражения гармонии.

У ал-Урмави степень гармоничности тонов в интервале зависит от восточной теории мисля. Мисль — понятие равенства сравниваемых между собой величин. Кратко теория мисля сводится к следующему. Каждая величина, сравниваемая с другой, либо равна ей (мисль), либо больше или меньше ее. При сравнении большей величины с меньшей, большая может состоять из мисля плюс остаток (равный части мисля), из мисля плюс два остатка (равных двум одинаковым частям мисля), из двух мислей (зиф), из зифа и остатка зифа, зифа и двух его остатков, из амсаля (трех мислей), из амсаля и его остатка и т. д.

Такова вкратце суть пропорциональных отношений, позволяющих судить о степени математической гармоничности интервалов у ал-Урмави, а еще раньше — у ал-Кинди, ал-Фараби, Ибн-Сины и других музыкантов-мыслителей средневекового Востока.

По ал-Урмави бу'д полностью гармоничен в случае, если соединены, например, звуки a и $ya-x$ ($f-\xi$), иначе говоря do и do^1 , то есть октава. Услышанные вместе, они производят впечатление одного тона; если же они звучат раздельно, то последовательность ощущается как нежная и приятная для слуха. Соотношение между основанием и вершиной этого интервала является двукратным мислем (зиф), так как длина струны $A-M$ (do) в два раза превышает длину струны $A-Ia-X$ ($f-\xi$; do^1) (см. схему деления струны в примере 28).

Интервалы могут быть гармоничными не полностью, если ни один из составляющих его звуков не может служить заменой другого, но в то же время оба звука приятны в последовательности, а также в созвучии. Это первая категория неполной гармоничности интервалов. Таково соотношение $a-ya$ ($f-\zeta$), то есть квинта $do-sol$; она определена как соотношение мисля и его половины, так как струна $A-M$ ($f-\zeta$, то есть do) составляет мисль и половину струны $Ia-M$ ($\zeta-\zeta$; sol). Этот интервал именуется бу'д зил хамс (то есть квинта). Другой же вполне гармо-

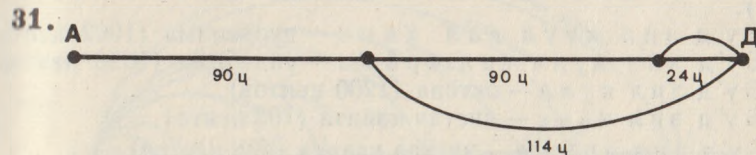
ничный интервал той же категории — бу'д зил арба'а (то есть кварта). Соотношение $A-X$ ($f-\zeta$; $do-fa$) есть соотношение мисля и трети струны, так как длина $A-M$ (do) является соотношением мисля и трети длины струны $X-M$ (fa).

Категория интервалов неполной гармоничности характерна тем, что составляющие его звуки неприятны в созвучии, но приятны в следовании одного за другим. Таков интервал $a-g$, бу'д танини, то есть интервал большого целого тона ($do-re$); соотношение его сторон есть мисль и $1/8$. К ним же относится интервал $a-dj$ ($do-re^1$), то есть малый тон. Об этом интервале ал-Урмави говорит: «Мы не нашли ни у одного музыканта-теоретика названия этого интервала» и предлагает свое — джим. К неполнотью гармоничным относится интервал $A-B$ ($do-re^b$), за которым в арабской теории установилось наименование бакийа (малый полутон). Ал-Урмави обозначает секундовые интервалы различного качества по первым буквам их названий (Т — танини, Б — бакийа, Дж — джим):



Любопытно отметить, что Джами в соответствующем разделе своего трактата¹ повторил ряд ошибок ал-Урмави. Рассмотрим эти случаи.

При делении большого целого тона на более мелкие интервалы возникает последовательность двух малых полутонов (по 90 центов) и коммы (24 цента). Сумма интервалов малого полутона и коммы дает интервал большого полутона в 114 центов:



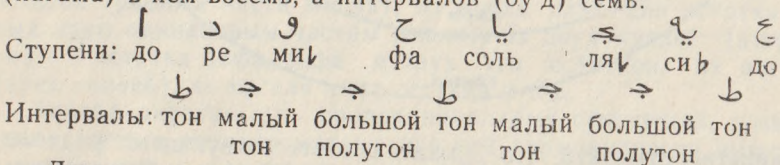
Именно здесь ал-Урмави, а за ним Джами не говорят ни о комме, ни о большом полутоне (в 114 центов). Между тем эти интервалы, как справедливо отмечает В. Беляев, наравне с большим

¹ См.: Джами Абдурахман. Трактат о музыке.

целым тоном, малым целым тоном или малым полутоном играют важную роль при образовании ладов арабской и персидской музыки. Несмотря на то, что интервал коммы меньше малого полутона, ал-Урмави и Джами считают бу'д бакийа, то есть интервал малого полутона, наименьшим из всех интервалов. Отсюда другая ошибка, допущенная ал-Урмави и Джами. Как сказано выше, для обозначения интервала большого тона в 204 цента (танини) ал-Урмави, как это принято, применяет букву Г (⤵); для интервала малого тона — букву Дж (⇒), для обозначения интервала малого полутона — букву Б (↷). Однако не различая малый тон в 180 центов (муджаннаб) и большой полутон (бакийа) в 114 центов, ал-Урмави буквой Дж (⇒), а Джами буквой Д (↵) пользуются для обозначения обоих интервалов, тогда как здесь были необходимы различные буквы. Подобная же ошибка допущена в том, что буквой Б (↷) ал-Урмави (а за ним Джами) обозначает как малый полутон, так и интервал коммы в 24 цента, то есть два совершенно разных интервала.

Эти ошибки не затрудняют, однако, расшифровки интервалов в джинсах и ладах семнадцатиступенной системы, благодаря тому, что ал-Урмави пользуется буквенным обозначением не только для интервалов, но и для звуков (нагама), и, таким образом, исследователь имеет возможность определить все интервалы безошибочно.

К примеру, ал-Урмави говорит по поводу лада раст, что тонов (нагама) в нем восемь, а интервалов (бу'д) семь:



Девять интервалов семнадцатиступенной гаммы ал-Урмави определяет как гармоничные. Первые шесть названы ал-Урмави большими (кубра), три последних — малыми (сугра), или же мелодичными (лахнийа).

Большие гармоничные интервалы (кубра):

1. Бу'д зил куул марратайн — двойная октава (2400 центов).
2. Бу'д зил куул вал хамс — дуодецима (1902 цента).
3. Бу'д зил кулл вал арба'а — ундецима (1698 центов).
4. Бу'д зил кулл — октава (1200 центов).
5. Бу'д зил хамс — чистая квинта (702 цента).
6. Бу'д зил арба'а — чистая кварта (498 центов).

Малые гармоничные интервалы (сугра, или лахнийа):

7. Танини — большой тон (204 цента).
 8. Муджаннаб — малый тон (180 центов).
 9. Бакийа — малый полутон (90 центов).
- В пределах октавы ал-Урмави делит гармоничные интервалы на три группы. В первую он включает интервал октавы как полностью гармоничный: оба тона его, будучи взятыми одновременно,

сливаются для слуха в один, и каждый из них может заменить другой. Во вторую группу включены интервалы квинты и кварты как интервалы, не являющиеся полностью гармоничными: они консонируют в одновременном звучании их тонов, не сливающихся, однако, в один тон¹.

В третью группу гармоничных интервалов ал-Урмави включает интервалы большого тона, малого тона и малого полутона, не дающие консонанса в одновременном звучании, но производящие приятное впечатление при мелодическом последовании. Вот почему они названы ал-Урмави мелодичными.

Для обозначения названных интервалов ал-Урмави применяет следующие цифровые показатели:

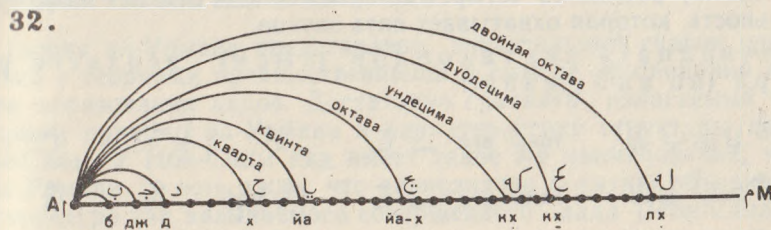
- октава — соотношение зифа (2 : 1),
- квинта — мисль и 1/2 (3 : 2),
- кварта — мисль и 1/3 (4 : 3),
- большой тон — мисль и 1/8 (9 : 8),
- малый тон — мисль и 1/3 (приблизительно 10 : 9),

малый полутон — мисль и 1/19 (приблизительно 16 : 15).

Важно отметить, что соотношения октавы (2 : 1), квинты (3 : 2), кварты (4 : 3) и большого тона (9 : 8) имелись еще у ал-Кинди и сохранены последующими теоретиками Востока, в частности ал-Фараби и Ибн-Синой. Эти точные соотношения заимствованы из пифагорейской системы, на основе которой образованы как двенадцатитоновая гамма ал-Кинди, так и семнадцатитоновая гамма ал-Урмави, а затем — Абдул-Кадира ал-Мараги, Абдурахмана Джами и других².

Что же касается отношений 10 : 9, дающего интервал в 182 цента, и 16 : 15, определяющего интервал в 112 центов, то они, как заключает В. Беляев, являются округленными и приблизительными. Точные цифровые пифагорейские отношения для этих интервалов следующие: для целого тона в 180 центов — 59049 : 65536, для малого полутона в 90 центов — 243 : 256.

Ал-Урмави дает схему всех девяти интервалов:



¹ Обращаем внимание на то, что теория ал-Урмави включает представление о диафонии (проблемы диафонии на Востоке мы коснулись в разделе, посвященном теории ал-Кинди).

² См.: Джами Абдурахман. Трактат о музыке, с. 76. с 5705 к

Продолжая теорию Ибн-Сины, он разъясняет, как теоретически можно присоединить один интервал к другому, чтобы получить больший, и, напротив, как отнять малый интервал от большего.

Тетраорды по ал-Урмави

Ал-Урмави рассматривает основные ячейки образования ладов — тетраорды и пентаорды, обозначая их понятием кысм, то есть часть. В тетраорде в нижнем регистре, то есть регистре первой табака (табака уля) возможно образовать семь кысмов. В регистре второй табака (табака сания) возможны двенадцать пентаордов.

Семь тетраордов (кысм) нижнего регистра (по ал-Урмави):

1 ^й	ط ب ب	тоны его	—	ج د ز ح
2 ^й	ط ب ط	тоны его	—	ج د ه ح
3 ^й	ب ط ب	тоны его	—	ج ب ه ح
4 ^й	ط > >	тоны его	—	ج د و ح
5 ^й	> > ط	тоны его	—	ج > ه ح
6 ^й	> ط >	тоны его	—	ج > و ح
7 ^й	> > > ب	тоны его	—	ج > ه ز ح

Как видно, число звуков (нагамат) в каждой последовательности (кысме) равняется четырем. Исключение — седьмая последовательность, которая охватывает пять звуков.

Двенадцать пентаордов (кысм) верхнего регистра (по ал-Урмави):

1 ^й	ط ب ب ط	тоны его	—	ح	يا	يل	ع
2 ^й	ط ب ط ب	тоны его	—	ح	يب	يه	ع
3 ^й	ب ط ب ط	тоны его	—	ح	ب	يب	ع
4 ^й	ط > > ط	тоны его	—	ح	يا	يه	ع
5 ^й	> > ط ب	тоны его	—	ح	ي	يب	ع

6 ^й	ط > ط	тоны его	—	ح	ي	يه	ع
7 ^й	> > > ب	тоны его	—	ح	ي	يب	ع
8 ^й	ط > > > ب	тоны его	—	ح	يا	يه	ع
9 ^й	> > ط > > ب	тоны его	—	ح	ي	يه	ع
10 ^й	> ب ط > >	тоны его	—	ح	يا	يه	ع
11 ^й	> > > ب ط >	тоны его	—	ح	ي	يب	ع
12 ^й	ط > ط >	тоны его	—	ح	يا	يه	ع

Таковы последовательности (кысм) обоих регистров (табака), лежащие в основе звукорядов арабских ладов. Тоны до (د) и фа (ف) встречаются во всех последовательностях нижнего табака, а тон си б (ب) встречается в девяти из двенадцати кысмов верхнего табака. По этой причине четыре тона — до, фа, си б, до¹ — определяются Урмави как устойчивые (савабит) в силу постоянного присутствия во всех или в большинстве последовательностей. Остальные же тоны называются переменными (мутабаддильят).

Лады по ал-Урмави

По разъяснению ал-Урмави, джамы возникают благодаря соединению кысмов первого и второго табака¹. Нередко джамы обозначаются ал-Урмави (а за ними его последователями) как адур; «ибо, — пишет ал-Урмави, — начало их есть а (ا), а конец ба-х (ح), который является не только эквивалентом (назир) звука а, а даже как бы им самим».

Структурные элементы лада по ал-Урмави

Теория ал-Урмави представляет значительный скачок сравнительно с теориями предшественников в смысле обоснования принципа образования ладов. Достаточно сравнить излагаемый ниже ладовый принцип ал-Урмави и характеристику структуры лада у Ибн-Сины. У Ибн-Сины лад имеет такое же наименование, как и у ал-Урмави, то есть джам, что равнозначно понятию объединение. О структуре так называемого совершенного лада (Ибн-Сина считает совершенным такой лад, где «отношение крайних звуков является отношением двух октав») он пишет: «Мы утверждаем, что

¹ Очевидна связь понятия джам (букв. объединение) с греч. гамма в смысле последовательности ряда звуков. — Прим. ред.

он может быть слитным и раздельным. Слитный лад — тот, в котором конечный звук кварты в одной из двух октав совпадает с соответственным звуком другой октавы. Раздельный лад — тот, в котором две октавы разделены тоном¹. Дальнейшее изложение касается лишь вопроса наклона лада, то есть проблемы диатоники, хроматизма и энгармонизма.

Ал-Урмави же подробно описывает способы образования ладов, основанные на принципе последовательного присоединения к каждой из семи разновидностей тетрахордов каждой из двенадцати разновидностей пентахордов, что в общей сложности дает восемьдесят четыре различных ладообразования. При этом ал-Урмави для обозначения лада уже не употребляет терминов лахи (ал-Кинди) и джамаат или мабани ал-альхан (ал-Фараби). Чаще, чем термин джам (Ибн-Сина), ал-Урмави применяет, как сказано, более точный с точки зрения сущности образования ладовых звукорядов термин даур². Графическим выражением лада у него становится даур. Отсюда и наименование его трактата «Китаб ал-адуар» — «Книга о кругах» (то есть ладах).

Таким образом, ал-Урмави вводит в средневековую восточную теорию музыки новое понятие — даур (давр) в качестве синонима терминов лахи, танинат, джам у его предшественников и более поздних макам (мугам), пердэ и других.

Возвратимся к теории образования ладов ал-Урмави. Мы присоединяемся к мнению В. Беляева, что образование системы восьмидесяти четырех ладов — результат теоретизирования, то есть теоретического суммирования возможных случаев образования лада³. Лишь творческая практика определяла реальное существование, а также роль или место того или другого лада в музыкальном быту. Именно ал-Урмави первый стал утверждать, что лишь эстетическое чувство может подсказать музыканту необходимость присоединения того или иного джинса второго регистра к тому или иному джинсу первого регистра, если бы даже каждый из этих джинсов в отдельности, сам по себе, и являлся приятным. В дальнейшем эта мысль была повторена более поздними учеными средневекового Востока.

По всей вероятности, этот же принцип образования звукорядов азербайджанских ладов был использован Узеиром Гаджибековым в XX веке.

В теоретической системе Гаджибекова тетрахорды, образующие основу звукорядов азербайджанских ладов, представлены следующими разновидностями:

■

¹ Ибн-Сина Абу Али. Математические главы «Книги знания» (Дониш-нома), с. 132.

² Термины «даур» и «адуар» мы находим у его предшественника ал-Фараби, но он уточняет ими принадлежность звуков к различным октавам, например: звуки первой октавы — нагамат ад-даур ал-ауал; звуки второй октавы — нагама ад-даур ассани и т. д.

³ Джам и Абдурахман. Трактат о музыке, с. 80.

1. Основной:	1 тон	+	1 тон	+	1/2 тона
2. Побочный:	1 тон	+	1/2 тона	+	1 тон
3. Побочный:	1/2 тона	+	1 тон	+	1 тон
4. Уменьшенный:	1/2 тона	+	1 тон	+	1/2 тона
5. С увеличенной секундой:	1/2 тона	+	1 1/2 тона	+	1/2 тона

Как указывает Гаджибеков, все пять тетрахордов могут быть соединены четырьмя способами (это соединения: слитное, смежное, посредством промежуточного полутона и промежуточного тона). Однако не все двадцать звукорядов, получаемые в результате, пригодны для образования азербайджанских ладов. Гаджибеков поясняет, каким условиям должны отвечать звукоряды, предназначенные для образования основных азербайджанских ладов.

Разница теорий ал-Урмави и Гаджибекова заключается, во-первых, в том, что джинсы или кымы (тетрахорды и пентахорды) у ал-Урмави соединяются только одним — слитным — способом, тогда как, по Гаджибекову, они соединяются различными способами. Если бы ал-Урмави применил все четыре способа их соединения, то результатом этого явились бы 192 звукоряда¹. Кроме того, основные лады у ал-Урмави образуются путем соединения не только равных, но и неравных тетрахордов, тогда как основные лады у Гаджибекова образуются от соединения лишь равных тетрахордов².

Ладовая система ал-Урмави

Первый круг (лад даура уля) образуется у ал-Урмави путем присоединения первого пентахорда второго регистра (табака санийа) к первому тетрахорду первого регистра (табака уля). Второй круг образуется путем присоединения второго пентахорда второго регистра ко второму тетрахорду первого, и т. д. Таким образом образуются шесть кругов (ладов). Остальные из двенадцати последовательностей второго регистра присоединяются к первой последовательности первого регистра, затем ко второй последовательности и так — до седьмой. В итоге получается восемьдесят четыре теоретических круга, образование которых осуществил ал-Урмави.

Используя принцип ал-Урмави, Джам не считал необходимым проделать это, подчеркивая, что детали строения всех теоретических девяноста одного круга-лада читателю нетрудно себе представить³.

■ ¹ Мы здесь намеренно применяем к ним термин звукоряд, так как не каждый из них может служить основой образования лада.

² По Гаджибекову, только побочные лады образуются от соединения неравных тетрахордов.

³ Джам и Абдурахман. Трактат о музыке, с. 30. У Джам, благодаря наличию 13 пентахордов, сумма кругов равна 91. Ал-Урмави лишь вскользь упоминает о тринадцатом круге (по его словам, читатель сам должен его знать!). Этот намек реализован Джам. Причина, по которой ал-Урмави не ввел в свою систему тринадцатый пентахорд, нам не ясна.

Причина диссонантности ладов

Лады ал-Урмави делятся на консонантные и диссонантные. Ал-Урмави указывает на различие консонантных и диссонантных кругов. Консонантным является круг, содержащий соотношения между всеми ступенями лада, то есть не только между так называемыми устойчивыми, но и так называемыми переменными. Круг, включающий соотношения только между устойчивыми ступенями лада, является неконсонантным, то есть диссонантным кругом. Ал-Урмави сообщает, что среди восьмидесяти четырех кругов не все полностью диссонантные; диссонантность некоторых кругов не очень явная.

Одна из причин диссонантности лада, согласно ал-Урмави, заключается в том, что в тетрахордах, и соответственно в ладах, возникают подряд три интервала бакийя (малые полутоны), следовательно, крайние звуки тетрахорда не образуют чистую кварту.

$$\begin{array}{c} \text{Б} \quad \text{Б} \quad \text{Б} \\ \hline 90 \text{ ц.} \quad 90 \text{ ц.} \quad 90 \text{ ц.} = 278 \text{ ц.} \end{array}$$

Другая причина — последовательность трех интервалов танини (больших тонов).

$$\begin{array}{c} \text{Т} \quad \text{Т} \quad \text{Т} \\ \hline 204 \text{ ц.} \quad 204 \text{ ц.} \quad 204 \text{ ц.} = 612 \text{ ц.} \end{array}$$

Эти соображения подчеркивают устойчивость теории джинса (тетрахорда) как последовательности четырех тонов в пределах чистой кварты.

К числу других причин диссонантности лада ал-Урмави относит последовательность двух малых полутонов (бакийя), а также последовательность всех трех видов секунд (танини, муджаннаб и бакийя).

Выводы ал-Урмави относительно причин диссонантности — совершенно новая страница в теории восточных ладов. Важно, что эти выводы опирались на музыкальную практику той эпохи. Характерно, что вопрос о консонантности и диссонантности ладов у ряда последователей ал-Урмави, в частности у Джами и его современника ал-Хусейни, полностью опущен, хотя трактаты этих авторов во многом опираются на «Китаб-ал-адуар» ал-Урмави.

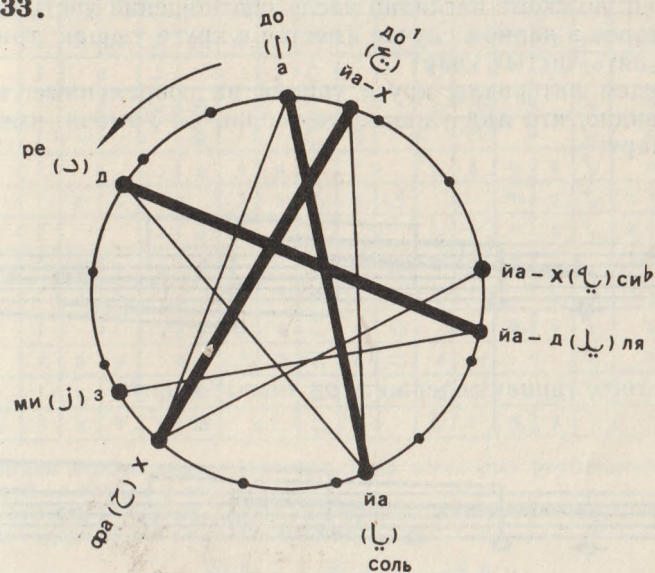
Объясняя образование ладов-кругов, ал-Урмави отмечает, что они разнятся по числовым соотношениям. Первый круг имеет три соотношения мисля и половины (то есть три чистые квинты) и пять соотношений мисля и одной трети (то есть пять чистых кварт). Таково же соотношение во втором круге. Третий круг имеет три соотношения квинт и четыре соотношения кварт. Четвертый — два соотношения квинт и пять соотношений кварт. Пятый и шестой круги имеют по два соотношения квинт и по четыре соотношения кварт. Соотношение зифа (то есть октавы) существует, как со-

общает ал-Урмави, во всех кругах¹.

Ал-Урмави дает интересные схемы шести кругов, содержащие обозначение ступеней и числа соотношений квинт и кварт в каждом круге.

Приведем схему первого круга даура (лада) ушшак:

33.



Что дает нам схема ал-Урмави?

Во-первых, подтверждает семнадцатитоновую систему круга. Сумма всех ступеней приведенного теоретического звукоряда, начиная со звука *а* (1, то есть *до*, который является тоникой лада) и кончая звуком *йа-ха* (8, то есть *до¹*, верхнего октавного звука тоники) равна семнадцати².

Во-вторых, раскрывает диатоническую основу системы. В образовании лада (в данном случае ушшак) участвуют семь звуков, не считая октавы тоники, которая является ее эквивалентом и, по словам ал-Урмави, «как бы ею самой».

В-третьих, наглядно демонстрирует, что полная семнадцатиступенная гамма ал-Урмави дает возможность вывести на ее основе не только лады со специфическими «нейтральными» интервалами, но также и лады с интервалами, совпадающими с современными темперированными³.

¹ Вопрос о шести кругах, образующихся от соединения равных тетрахордов, и о числе их соотношений также опущен у Джами.

² Разумеется, без учета верхнего октавного звука тоники.

³ При этом игнорируется незначительная разница в высоте некоторых тонов, которая в самых крайних случаях не достигает даже полукоммы, а следовательно, самый чуткий слух не способен ловить ее.

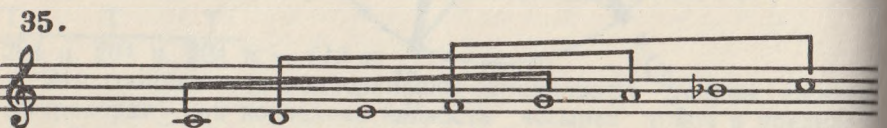
В-четвертых, даур ушшак является консонантным кругом, так как соотношения чистых кварт и чистых квинт имеются здесь между всеми ее ступенями, а не только между так называемыми устойчивыми (савабит) и между так называемыми переменными (мутабаддилат) ступенями.

Наконец, по схеме наглядно число соотношений чистых квинт и кварт, которое в данном случае имеется в круге ушшак: три чистые квинты и пять чистых кварт¹.

Переведем интервалы круга ушшак на современные интервалы². Очевидно, что лад ушшак, по теории ал-Урмави, имеет пять чистых кварт:



Кроме того, ушшак содержит три чистые квинты:



Двенадцать дауров по ал-Урмави

Приводим двенадцать дауров, содержащихся в трактате ал-Урмави, в современной нотной записи и с исчислением интервалов в центах³.

С целью уточнения системы с ее микроинтонациями, базирующейся на семнадцатитоновом полном звукоряде, приводим таблицу двенадцати ладов ал-Урмави. Она соответствует современной нотации с исчислением интервалов в коммах⁴.

¹ Возможно, что это положение ал-Урмави послужило толчком к теории консеквентности чистых кварт и квинт У. Гаджибекова.

² Здесь и во многих случаях звук до условно используется в качестве тоники.

³ Расшифровка принадлежит автору настоящей работы. В названиях ладов автор придерживается транскрипции Сафи-ад-Дина. Эти же названия имеют варианты транскрипции в практике различных народов Востока, которые соответственно вошли в музыковедческую терминологию.

⁴ Расшифровка автора настоящей работы. Таблица двенадцати ладов этой же системы с определением интервалов семнадцатитоновой гаммы, а также интервалов всех ладов в коммах, была расшифрована также современным арабским музыковедом Магди ал-Укейли (см.: Ал-Укейли Магди. Ассама энд ал-араб (Музыка у арабов), т. 1, с. 285).

	Интервалы 17 - тонового звукоряда ал-Урмави (в коммах)																	
	4	4	1	4	4	1	4	4	4	1	4	4	1	4	4	1		
Арабские обозначения	↑	♯	♭	♭	♯	♭	♭	♯	♭	♭	♯	♭	♭	♯	♭	♭		
Латинские буквы	A	B	DJ	D	H	W	Z	H	T	Y	YA	YB	YDJ	YD	YH	YW	YZ	YH
1 Ушшак	↑	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9
2 Нава	↑	9	♭	4	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9
3 Абусалик	↑	4	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9
4 Раот	↑	9	♭	8	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9
5 Ирак	↑	8	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9
6 Исфахан	↑	9	♭	8	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9
7 Ирафканд	↑	8	♭	5	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9
8 Бузрук	↑	8	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9
9 Банкуля	↑	9	♭	8	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9
10 Рахви	↑	8	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9
11 Хусейни	↑	8	♭	5	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9
12 Хиджази	↑	8	♭	5	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9	♭	9

Мы считаем необходимым остановиться на некоторых расхождениях между расшифровкой ал-Укейли и нашей.

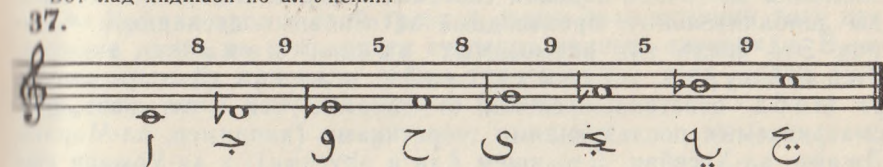
Они касаются, во-первых, знаков альтерации. Как известно, целый тон данной системы содержит два полутона и комму¹.

$$\text{До} \xrightarrow{90 \text{ ц.}} \text{до} \xrightarrow{90 \text{ ц.}} \text{ре} \xrightarrow{24 \text{ ц.}} \text{Ре}$$

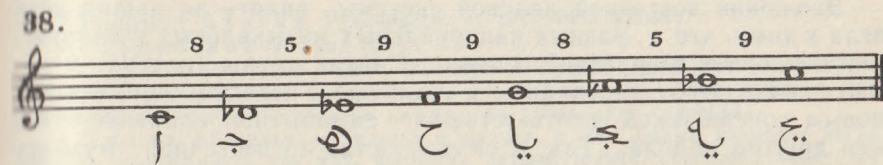
(до♯) ре♭

У ал-Укейли имеются неточности в расшифровке ладов хиджази, исфахан и ирак.

Вот лад хиджази по ал-Укейли:



Тот же лад в нашей расшифровке:



¹ Для обозначения звука, пониженного на комму, ал-Укейли предлагает знак ♭, который используется в современной арабской теории наравне со знаком ♭, указывающим понижение на четверть тона. Для обозначения понижения на одну комму более наглядным нам представляется знак ♭, который мы заимствуем у В. М. Беляева.

Сравним также лад исфахан в расшифровке тех же авторов:

39 а)

б)

Как видно, совпадают все интервалы, кроме интервала (ع—ي), то есть *сиф* — *до*, который должен быть заполнен звуком (ج), то есть *до*, отстоящим от октавы тоники (ع) на одну комму. Звук (*до*) отсутствует у ал-Укейли, есть также небольшая ошибка в расшифровке лада ирак: интервал *сиф* — *до* у ал-Укейли определен в четыре коммы, тогда как он должен содержать одну комму. Возможна, однако, и опечатка.

Мы остановились на объяснении принципа организации основных двенадцати ладов восточной системы в эпоху ал-Урмави, изложенных в трактате «Китаб ал-адуар», не касаясь каждого из этих ладов в подробностях, поскольку основной нашей задачей было показать высокий уровень теоретической мысли Сафи-ад-Дина и характерные общие принципы выработанной им системы ладов. По той же причине из поля нашего зрения вовсе исключены те элементы восточной ладовой системы, которые сложились как лады дополнительные, производные от основных двенадцати макамов. Это шесть так называемых авазэ: кавашт, гарданийа, науруз, сальмак, майе, шахназ. Двадцать четыре шобэ, ответвившиеся как от макамов, так и от авазэ, рассматриваемые последующими теоретиками (например, ал-Мараги, Джамии, ал-Хусейни, Дервишем Али и другими), у ал-Урмави еще отсутствуют.

Эволюция восточной ладовой системы вплоть до наших дней вела к тому, что в разных национальных музыкальных культурах, в том числе и в арабской музыке, понятия дауры (позднее макамы), авазэ, шубэ изменялись, а сами лады нередко наполнялись новым содержанием, соответственно самобытной практике того или другого народа. Так, в «Руководстве по восточной музыке» армянского музыканта XVIII века Тамбуриста Арутина в числе макамов мы встречаем и те, что у Сафи-ад-Дина или Джамии значатся как авазэ или шобэ (рахави, паянджугях, саба, гарданийа и т. д.). И, наоборот, те наименования, которыми Сафи-

ад-Дин или Джамии обозначали дауры, Арутин применяет к авазэ (например, раст)¹.

Напомним важное замечание Узеира Гаджибекова относительно подобной эволюции: «[...] названия двенадцати классических макамов, а также сами макамы, подверглись большому пертурбациям: то, что раньше считали самостоятельным макамом, у одних народов стало отделом макама, и, наоборот, то, что раньше называлось отделом — «шэ'бэ», стало самостоятельным макамом»².

Транспозиция ладов по ал-Урмави

Важнейшим вопросом в теории ал-Урмави является проблема транспозиции ладов. Ал-Урмави ставит вопрос о возможности транспонировать каждый из них на любую ступень семнадцатитоновой гаммы, при условии сохранения качества интервалов³. Транспонированные дауры Сафи-ад-Дин называет табака т. Каждый лад имеет семнадцать табака (регистров). Порядок транспозиции определяется движением по чистым квартам вверх от основного звука лада (первой табака). Иными словами, лад, например, при тонике *до* имеет тоникой во второй табака звук *фа*, в третьей — звук *сиф*, в четвертой — *ми*, в пятой — *ля* и т. д. Сама по себе идея транспозиции несомненно основывается на творческой практике и свидетельствует об отсутствии у ал-Урмави слепого следования канону: в его системе мы не находим закрепления за ладами постоянной по высоте тоники. Повторяя идеи Сафи-ад-Дина о транспозиции макамов (и распространяя ее на авазэ и шобэ), Джамии обосновывает возможность транспонирования, «ибо существенным в кругах и их частях является сохранение [величин] их интервалов, а не свойство [абсолютной высоты] их тонов»⁴.

Ал-Урмави ввел в свой трактат схемы транспозиции всех двенадцати ладов на семнадцати ступенях полного звукоряда. В качестве примера приводим схемы транспозиции трех ладов (ушшак, нава, раст) в первых четырех табака:

¹ Тамбурист Арутин. Руководство по восточной музыке.

² Гаджибеков У. Указ. соч., с. 11.

³ Подобно тому, как в теории европейской музыки двенадцатитоновый равномерно темперированный хроматический строй позволяет транспонировать гаммы мажороминорной системы на каждую из двенадцати ступеней.

⁴ Джамии Абдурахман. Трактат о музыке, с. 49. Джамии называет восемнадцать транспозиций, так как, учитывая октаву тоники, ошибочно определяет число тонов полного звукоряда этой цифрой.

⁵ Транспозицию этих ладов нам удалось расшифровать в настоящее время со всей возможной точностью; остальные будут расшифрованы нами в дальнейшем.

40 a)

с 5705 к

ВЫВОДЫ

Рассмотрение эволюции восточной ладовой системы в средние века позволяет сделать некоторые выводы.

Ладовая система восточной музыки сформировалась на пифагорейской основе. Диатонические звуки в ладах этой системы совпадают с такими же в пифагорейском строе (октава = 1200 ц., квинта = 702 ц., кварта = 498 ц., большой тон = 204 ц.).

В ладах средневекового Востока явственна диатоническая основа, отраженная еще в теории ал-Мунаджима. Каждый лад содержит в себе семь ступеней плюс верхняя октава тоники, которая является как бы эквивалентом основного тона (то есть тоники). Это положение сохраняется в рамках многоступенного полного звукоряда — двенадцатитонового у ал-Кинди и семнадцатитонового у ал-Урмави. Ни в том, ни в другом случаях полный звукоряд не имеет ладового значения, а служит той базой, на которой строится вся совокупность употребляемых в данную эпоху ладов. Абсолютно прав выдающийся советский знаток музыки Ближнего и Среднего Востока В. М. Беляев, когда он пишет, что «диатоника (семиступенность) составляет основу этой новой ладо-

с 5705 к

вой системы с ее сложными и тонкими интервальными отношениями, сохраняющимися и в хроматике»¹.

Все музыканты средневекового Востока рассматриваемого периода разрабатывают свои теории во всех деталях применительно к знаменитому инструменту уд, в связи со строем которого они теоретически поясняют не только так называемый инструментальный звукоряд, но также музыкальные тоны (нагамат), интервалы (абад), тетрахорды (джинс) и, наконец, все лады (макамат) данной системы.

Существенным звеном всех теоретических систем рассматриваемого периода является обоснование структурных элементов ладового звукоряда. Среди них важна теория джинса. Джинс у всех теоретиков, предшественников ал-Урмави, — звукоряд, состоящий из четырех ступеней и трех интервалов в пределах чистой кварты, аналогичный тетрахорду у древнегреческих теоретиков. Джинсы до ал-Урмави различались лишь по качеству интервалов; порядок этих интервалов внутри джинса не принимался во внимание. На ранних этапах (ал-Кинди и другие) теория джинса вступает в известное противоречие с ладовой системой, поскольку арабские музыканты исходят в этой теории из древнегреческой.

Начиная с ал-Урмави теория джинса не противоречит ладовой системе восточной музыки. Более того, рассматриваемые ал-Урмави и его последователями джинсы находятся в непосредственной связи с творческой практикой: сами лады и их структурные элементы зачастую выводятся из нее. Ал-Урмави впервые в восточной ладовой теории проявляет независимость от древнегреческой теории. Он рассматривает не только качество интервалов джинса, но также и их порядок внутри него. Таким образом, его теория закладывает основу позднейших теоретических представлений о категории джинса, вплоть до представлений нашего времени.

Теоретики средневекового Востока ограничивают полный звукоряд системы пределами октавы (ал-Мунаджим и его современники) или же двух октав (начиная с ал-Кинди), что является отражением реального регистра инструмента уд.

Система ладов средневекового мусульманского Востока также является октавной. Все средневековые теоретики трактуют лады в пределах октавы, в силу этого все ступени лада имеют точный эквивалент в разных октавах. Октавность ладовых систем средневековых теоретиков чрезвычайно устойчивое явление. Принцип октавности сохранен в современной арабской системе².

¹ Беляев В. Организация народных ладовых систем. — В кн.: О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971, с. 218.

² Это, на наш взгляд, одна из общих закономерностей современной ладовой теории. Как пишет Ю. Н. Тюлин, «термин лад приобрел в последние десятилетия новое смысловое значение — система взаимоотношений звуков, выраженная в октавном участке секундного звукоряда» (см.: Тюлин Ю. Натуральные и альтерационные лады. М., 1971).

Тоникой всех ладов в теориях всех без исключения теоретиков средневекового Востока, начиная с ал-Мунаджима, является первая ступень лада, что тесно связано с октавностью системы арабских ладов. Тоника могла занимать какое-либо другое, а не первое место в звукоряде, если бы лады не рассматривались как октавные. Это положение тоника сохраняется в теории современной арабской музыки.

Определение места извлечения звуков полного звукоряда у большинства теоретиков средневекового Востока основано на длине струны, то есть не связано с частотой колебания звуков. Современные специалисты по восточной музыке определяют все тоны и интервалы средневековых звукорядов в центах, применяя сложный математический способ исчисления.

Определение абсолютной высоты тоника ладов в музыкальной теории средневекового Востока не представляется возможным. Часть современных нам исследователей условно обозначает тоникой всех ладов звуком *до*, что упрощает сравнение их друг с другом и облегчает представление о ладовой структуре. Другие определяют тоникой средневекового лада на основании подлинной настройки современного уда (*ля*). Оба эти обозначения, по нашему мнению, пригодны для теоретического обоснования интервального строения ладов арабской музыки. В нашей работе мы избрали первый вариант.

Вершина развития средневековой универсальной системы ладов восточной музыки, как говорилось, приходится на XIII—XIV века. Последующие века (XV—XVII) в связи с социально-экономическими условиями развития стран Ближнего и Среднего Востока характеризуются разложением классических основ ладовой системы: с одной стороны, многие ее элементы консервируются, то есть буквально и умозрительно повторяются в трактатах позднего средневековья, с другой — в них отчетливо прорастают новые тенденции, связанные с развитием местных традиций, локальной музыкальной практики.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛАДОВОЙ СИСТЕМЫ АРАБСКОЙ МУЗЫКИ

Глава 1

Современная (четвертая) школа ладовой теории арабской музыки

§ 1. Проблема полного звукоряда системы

Для того чтобы были ясны, с одной стороны, степень преемственности современной арабской ладовой системы от классической, а с другой — те изменения, которые характеризуют ее самобытность, необходимо обобщить процесс развития полного теоретического звукоряда арабской музыки¹. В настоящей работе впервые в теории восточной музыки (в том числе арабской) сделана такая попытка.

ПРОЦЕСС РАЗВИТИЯ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ПОЛНОГО ЗВУКОРЯДА В АРАБСКОЙ МУЗЫКЕ

Сущность полного звукоряда арабской музыки в том виде, как он представлен в школах ал-Мунаджима, ал-Кинди и Сафи-ад-Дина, раскрыта в первой части данного исследования. Однако сложнейшая проблема эволюции полного звукоряда в средние века и позднее, вплоть до нашего времени, нуждается в дополнительном рассмотрении. Необходимо напомнить, что между эпохами ал-Кинди (полный звукоряд, представленный в его теории, явился, как мы говорили выше, фундаментом семнадцатитоновой системы) и Сафи-ад-Дина (у которого семнадцатитоновая система представлена в классическом виде) — почти четыре века. Вот почему

¹ Понятие полного звукоряда подразумевает системное объединение всех расположенных в порядке высотности звуков, которые составляют фундамент музыкального искусства данного народа или региона. Другими словами, это исторически сложившийся запас звуков, которым музыкальная культура обладает на том или другом этапе своего развития (данное определение основано на теории В. М. Беляева).

для уточнения проблемы необходимо было рассмотреть ряд средневековых музыкальных трактатов, относящихся к промежуточному периоду времени. Напомним, что система полного звукоряда восточной музыки в средние века была общей для арабов и для целого ряда других народов Востока.

Рассматривая длительный процесс развития полного звукоряда, мы пришли к выводу о действующем здесь законе преемственности: полный звукоряд каждой из предшествующих теорий служит фундаментом для более развитой системы. И здесь перед нами действие диалектических законов перехода количественных изменений в качественные и отрицания отрицания. Согласно материалистической диалектике, «отрицание есть условие, момент развития с удержанием всего положительного, что было в старом, и необходимого для дальнейшего поступательного развития. Без этого не было бы преемственности, непрерывности в развитии. Вместе с тем для поступательного развития характерна и прерывность, ибо отрицание означает переход от старого к новому, возникновение качественно нового явления. Отрицанием исходного пункта не оканчивается развитие, так как возникающее в свою очередь подвергается отрицанию. В ходе развития на одной из его ступеней происходит как бы возврат к исходному пункту, повторяющему некоторые его черты и особенности, но уже на новой, более высокой основе»¹.

Как говорилось, полный десятиступенный звукоряд ал-Мунаджима дает возможность образовать лады-системы магра бинсар и магра вуста (звукоряды их подобны мажорному и минорному); весьма вероятно известная доля умозрительности в определении ал-Мунаджимом этих ладов, но возможно также, что это лады, наиболее распространенные в музыкальной практике его или более ранней эпохи. Напомним полный звукоряд ал-Мунаджима:



Нетрудно заметить, что он является истоком двенадцатитоновой хроматической гаммы ал-Кинди. Приведем эту гамму:



¹ Философский словарь. Под ред. М. М. Розенталя и П. Ф. Юдина. 2-е изд. М., 1968, с. 265.

Очевидно, что для образования своей гаммы ал-Кинди добавил к каждому тетраорду предшественника еще по одному звуку (муджаннаб, то есть соседний ладок). В результате в развитии полного звукоряда арабской ладовой системы был сделан значительный шаг в сторону ее обогащения: «мажороминорная» диатоника звукоряда Мунаджима «отрицается» двенадцатитоновым хроматическим звукорядом ал-Кинди. Сравнительно с таблицей ал-Хефни (см. пример 6) двенадцатитоновый хроматический звукоряд ал-Кинди в переводе на нотные знаки и в центах выглядит следующим образом¹:

43.

0 90 204 294 408 498 588 702 792 906 996 1086 1200
90 114 90 114 90 90 114 90 114 90 90 114

Хотя гамма ал-Кинди не является темперированной, поскольку содержит два различных по качеству полутона (малый в 90 ц. и большой в 114 ц.), она, тем не менее, может быть сравнена с современной темперированной (европейской) двенадцатитоновой гаммой. Если не обращать внимания на комму, являющуюся показателем разницы между малым и большим полутоном, то можно допустить, что гамма эта дает возможность транспонировать все семь ладов ал-Кинди. Возможно, ал-Кинди добавил к гамме ал-Мунаджима два муджаннаба именно с такой целью.

О возникновении этой гаммы (правда, не указывая на ее принадлежность теории ал-Кинди) сообщает В. Беляев: «Процесс переноса отдельных ладовых образований диатонической системы на единую для всех их тонику приводит к образованию бемольной хроматической гаммы в пифагорейском строе с разными по величине полутонами — большим в 114 центов и малым в 90 центов»².

Следующим узловым пунктом в процессе развития полного восточного звукоряда является, как мы знаем, семнадцатитоновая гамма ал-Урмави. Без особого труда можно установить, что ее фундаментом служит двенадцатитоновая гамма ал-Кинди, с той лишь разницей, что пифагорейская комма у ал-Кинди входит в большой полутона ($90 + 24 = 114$ ц.), тогда как в семнадцатитоновой гамме комма выделена: каждый большой тон (204 ц.) подразделяется на два малых полутона плюс комма ($90 + 90 + 24 = 204$ ц.).

¹ Ал-Хефни рассматривает хроматическую гамму ал-Кинди с тоникой ля. См. его комментарий к «Трактату о музыке» ал-Кинди, с. 7.

² Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности, с. 215.

Все виды секунд, которые имеются в семнадцатитоновой гамме, обнаруживаются в двенадцатитоновой. Точнее говоря, возможно образовать ряд вариантов секундовых интервалов путем комбинаций из указанных выше разновидностей полутонов гаммы ал-Кинди. Можно, к примеру, образовать следующие секундовые интервалы: 1) большой тон (в 204 ц.) из большого и малого полутонов (114 ц. + 90 ц. = 204 ц.), 2) малый, или узкий тон (в 180 ц.) из двух малых полутонов ($90 + 90 = 180$ ц.). Кроме этих двух видов тона, в самой гамме содержится два вида полутона: большой (в 114 ц.) и малый (в 90 ц.).

Но это не единственное доказательство того, что семнадцатитоновая гамма возникла на основе двенадцатитоновой. Попытаемся построить некоторые лады времен ал-Урмави (XIII век) на основе звукоряда ал-Кинди (IX век), сохраняя все качества интервалов точно такими, какими они были у ал-Урмави. Успех попытки должен послужить важным доказательством того, что гамма ал-Кинди действительно является фундаментом гаммы ал-Урмави. Попутно заметим, что не только предлагаемый нами вариант гаммы ал-Кинди, но и вариант ал-Укейли дает возможность вывести лады, свойственные системе ал-Урмави. Это служит дополнительным подтверждением нашего тезиса.

Выводим первые два лада таблицы ал-Урмави (то есть лад ушшак и лад нава) на основе предлагаемого нами варианта гаммы ал-Кинди:

44.

Лад ушшак
0 114 204 294 408 498 612 702 792 906 996 1110 1200
Лад нава
0 114 90 204 114 90 114 90 114 90 114 90 114 90

Для большей ясности выводим те же лады, условно исключив из полного звукоряда ал-Кинди «промежуточные» (хроматические) ступени:

45.

Ушшак
0 204 204 90 204 204 90 204
Нава
0 204 90 204 204 90 204 204

Точно так же третий и четвертый лады ал-Урмави (абусалик и раст) выводим на основе варианта гаммы ал-Кинди, предлагаемого ал-Укейли:

46.

Лад абусалик

Лад раст

0 90 204 294 408 498 588 702 792 906 996 1086 1200 90 204 294 408

90 114 90 114 90 114 90 114 90 114 90 114 90 114

Исключив «промежуточные» (хроматические) ступени, получим:

47.

Абусалик

Раст

90 204 204 90 204 204 204

204 180 114 204 180 114 204

Как это видно из вышеприведенного, лады, теоретически выводимые нами на основе двенадцатитоновой хроматической гаммы ал-Кинди, совпадают с более поздними ладами, имеющимся в схеме ал-Урмави, и по качеству интервалов.

Как пишет В. Беляев, имея в виду формирование семнадцатитоновой гаммы, «дальнейшее развитие ладов в ладовых системах имеет место в народных музыкальных культурах уже народно-профессионального характера (арабской, иранской, азербайджанской, индийской, турецкой), развивающихся из народной музыки и параллельно ей¹. Оно происходит также в рамках пифагорейского строя, но направлено на выявление более тонких мелодических интонаций. С этим связан процесс дробления более крупных интервальных величин хроматической гаммы на более мелкие»².

Семнадцатитоновая гамма существовала также в теориях предшественников ал-Урмави — среднеазиатов ал-Фараби и Ибн-Сины, правда, еще не в том классически отработанном виде, как у автора «Китаб ал-адуар». Звукоряды ал-Фараби (X век) и Ибн-

¹ Имеется в виду так называемая профессиональная музыка устной традиции. — Ф. А.

² Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности, с. 216—217.

Сины (XI век) являются важными звеньями на пути к окончательной кристаллизации семнадцатитоновой ладовой системы ал-Урмави.

Гамма ал-Фараби содержит двадцать два звука, но сам великий ученый утверждает, что в некоторых случаях два звука «разделяет столь незначительный по величине интервал, что слух не способен уловить разницу между ними, для слуха эти звуки сливаются воедино»¹. Следовательно, в гамме ал-Фараби содержится в зачатке и семнадцатиступенность². Ал-Фараби неоднократно подчеркивает диатоничность системы: «каждая октава имеет только семь ступеней, две октавы — четырнадцать ступеней». С точки зрения очевидной преемственности любопытно, что высказывание ал-Мунаджима по поводу хроматизма точно повторяется у ал-Фараби: «[...] звуки бинсар и вуста не участвуют совместно в образовании мелодии [...]»³.

Приводим сложную таблицу полной гаммы ал-Фараби (исчисление в центах заимствовано у ал-Укейли)⁴:

48.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

0 90 114 180 204 294 355 408 498 588 643 696 702 792 801 853 906 996 1086 1141 1164 1200

10 55 23 36 90 9 55 53 90 90 55 23 36 90 9 52 53 90 90 55 23 36

Гамма ал-Фараби явно показывает, что все ее диатонические звуки (и даже некоторые промежуточные) совпадают с теми же звуками у ал-Кинди. Они являются точными пифагорейскими тонами: целый тон в 204 ц., большая терция в 408 ц., кварта в 498 ц., квинта в 702 ц., секста в 906 ц., малая септима в 996 ц., октава в 1200 ц., малый полутон в 90 ц. Можно на основе гаммы ал-Фараби образовать и другие пифагорейские секунды: большой полутон в 114 ц. ($55+23+36=114$ ц.); малый тон в 180 ц. ($90+90=180$). Все это показывает, что сложнейшая гамма ал-Фараби является дальнейшим развитием гаммы ал-Кинди.

В гамме ал-Фараби привлекает внимание важная деталь — введение ладка (дастана) вуста зальзаль⁵. («зальзалев звук среднего пальца»), то есть так называемой нейтральной терции, промежуточной по высоте между большой и малой. Ал-Фараби является первым музыкантом, теоретически обосновавшим этот дастан.

¹ Ал-Фараби. Китаб ал-мусика ал-Кабир (Большая книга о музыке), с. 131.

² О гамме ал-Фараби нет единого представления, на что автору настоящего исследования указал и В. С. Виноградов: в ряде трудов в этой гамме отмечено различное количество ступеней: двадцать четыре, двадцать две и двадцать. — Прим. ред.

³ Ал-Фараби. Указ. соч., с. 132 и 136.

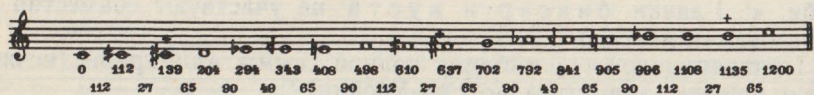
⁴ Ал-Укейли Магди. Ассама энд ал-араб (Музыка у арабов), с. 200.

⁵ Первым музыкантом, установившим дастан в практике, был удист-вируз Мансур Зальзаль (ум. в 790).

Вуста зальзаль играет большую роль в теории и практике современной арабской музыки. Относительная высота вусты зальзаль изменяется на протяжении тысячи с лишним лет, но всегда она объясняется как пониженная, сравнительно с пифагорейской, терция. За десять последующих за эпохой Зальзала — Фараби веков эта ступень не утратила своего наименования, но уже ко времени ал-Урмави стала значительно выше, почти приблизившись к большой пифагорейской¹.

Первая в истории восточной музыки семнадцатитоновая гамма зафиксирована выдающимся ученым и музыкантом Ибн-Синой. Приводим семнадцатиступенную гамму Ибн-Сины в соответствующем переводе ее на современную нотную запись²:

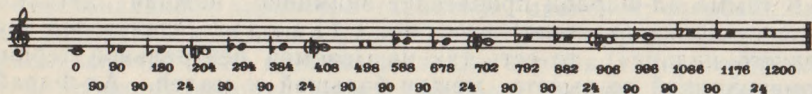
49.



Гамма Ибн-Сины является упрощенным, точнее концентрированным видом предшествующей ей двадцатидвухтоновой гаммы ал-Фараби. В гамме ал-Фараби в рамках целого диатонического тона существуют три разных по высоте звука, в гамме же Ибн-Сины их только два. Остальные диатонические звуки в обеих гаммах совпадают. Можно предположить, что Ибн-Сина стремился упростить гамму ал-Фараби, слив два из трех звуков каждого тона в один. Таким образом, число звуков всей гаммы стало равняться семнадцати вместо двадцати двух. Что касается звука вусты зальзаль, то в гамме Ибн-Сины он также является нейтральной терцией, отличаясь от соответствующего звука у ал-Фараби весьма незначительно — на полкоммы (или $365 - 343 = 12$ ц.); этой разницей вполне можно пренебречь.

Гамма Ибн-Сины приобретает иной вид у Сафи-ад-Дина:

50.



Очевидно, что все диатонические звуки гаммы ал-Урмави совпадают с теми же у Ибн-Сины: они являются пифагорейскими. Отличие существует лишь между промежуточными звуками в рамках целого тона, несмотря на тождественность количества звуков.

¹ Разница между ними — одна комма (24 цента: $408 - 384 = 24$).

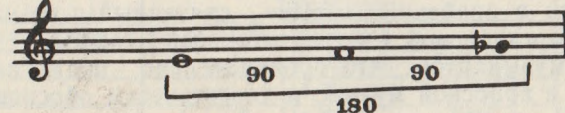
² Пример заимствован у ал-Хефни. См. его работу: Турасуна ал-мусики (Музыкальное наследство). Каир, без указ. года изд., т. I, с. 44.

Разница между более высоким у ал-Урмави звуком вусты зальзаль и тем же звуком у Ибн-Сины — приблизительно четверть тона¹.

Звук вусты зальзаль (как нейтральная терция) начиная со времени ал-Урмави и в последующие четыре-пять веков фактически исчезает. Вновь вуста зальзаль появился в современной системе арабской музыки и играет, как было сказано, огромную роль в теории и практике. Но теперь он имеет уже иное наименование — сика. Сика, с одной стороны, интенсивно обогащает мелодику арабской музыки, с другой же — служит известным препятствием в деле ее дальнейшего развития в общем русле мирового музыкального искусства.

По поводу семнадцатитонного звукоряда арабской лютни эпохи ал-Урмави В. Беляев справедливо замечает: «Главное, что определяет структуру этого звукоряда, — это присутствие в нем, наряду с большим целым тоном в 204 цента, также малого целого тона в 180 центов (на комму меньше большого). Первоначальное практическое освоение этого интервала связано уже со структурой хроматической бемольной гаммы, где он возникает между III и V пониженными ступенями (пользуясь при этом номенклатурой ступеней диатонической основы хроматической гаммы)»².

51.



В подтверждение наших соображений о том, что двенадцатитоновая гамма ал-Кинди является истоком более поздней семнадцатитоновой, читаем у В. Беляева: «Введение этого интервала в каждый из пяти тонов хроматической 12-тоновой гаммы и создаст 17-тоновую гамму классической арабской лютни как основную гамму ряда восточных музыкальных культур, не только соседних с арабской музыкальной культурой, но и непосредственно и активно участвовавших в ее развитии»³.

Любопытна мысль Курта Закса о том, что семнадцатитоновая гамма позволяет образовать мажор и минор (мелодический в восходящем направлении)⁴.

¹ Точнее, чуть меньше четверти тона, то есть $384 - 343 = 41$ цента.

² Беляев В. О музыкальном фольклоре и древней письменности, с. 217.

³ Там же.

⁴ Закс К. Турас ал-мусика ал-аламия (Мировое музыкальное наследство). Каир, 1964, с. 33 (в араб. пер. с англ.)

Вот семнадцатиступенная гамма по Заксу ¹:

SSs SSs SSSs SSs SSSs

Вот на ее основе мажор по Заксу:

SSs SSs SSSs SSs SSSs

Минор, по Заксу, на ее основе:

SSs SSsS SSsS SsS SSs

Соображение К. Закса о возможности образования мажора и минора на основе семнадцатитоновой гаммы правильно и существенно важно не только в подтверждение нашей гипотезы о далеких корнях этой гаммы в системе ал-Кинди и даже ал-Мунаджи-ма. Оно важно для доказательства отсутствия непроходимой границы между ладовыми системами Востока и Запада. Надо, однако, заметить, что семнадцатитоновая гамма, как изложил ее Закс порядком интервалов противоречит гамме ал-Урмави в том виде, как она дана другими современными учеными ².

ПОЛНЫЙ ЗВУКОРЯД СИСТЕМЫ АРАБСКИХ ЛАДОВ В XVIII ВЕКЕ

Как уже говорилось, развитие ладов восточной музыки, начиная с XV—XVII веков, продолжается у каждого народа с заметными различиями. Это сказывается и на полном звукоряде, приобретающем постепенно индивидуальные черты в отдельных национальных музыкальных культурах. Проследим последний этап его развития в арабской музыке, связанный с возникновением двадцатичетырехтоновой (четвертитоновой) гаммы.

Первым музыкантом, кто проницательно подметил наличие этой гаммы в арабской музыке и теоретически обосновал ее, был Михаил Мишака (2-я пол. XIX века), но нам представляется, что эта гамма оформилась уже к XVIII веку. Можно предположить, что к этому времени она выступает как общая система арабской, турецкой, возможно, той части армянской музыки, которая относится к разряду профессиональной музыки устной традиции. Мы пришли к такому выводу после тщательного анализа теоретической системы в изложении двух авторов — армянского музыканта Тамбуриста Арутина (XVIII век) ³ и арабского музыканта-теоретика Мухаммеда Закир Бека (XIX век) ⁴. Несмотря на значительное время, отделяющее два рассматриваемых трактата (около 100 лет), система полного звукоряда у них тождественна. Она же яв-

¹ По Заксу S — обозначение полутона (90 центов); s — обозначение коммы (24 цента).

² Например, В. Беляевым, ал-Укейли, Т. Вызго и т. д.

³ Тамбурист Арутин. Руководство по восточной музыке. Н. Тагмизяном было высказано предположение, что Тамбурист Арутин, много лет живший в Константинополе и овладевший местной музыкальной традицией, — это выдающийся поэт и музыкант XVIII века Арутин Саят-Нова, корифей армянского ашугского искусства, слагавший свои песни на армянском, грузинском и азербайджанском языках.

⁴ Закир Бек Мухаммед. Хаят ал-инсан фи'л тардид ал-алхан (Мелодия — смысл человеческой жизни). Каир, 1879.

ляется корнем двадцатичетырехтоновой полной гаммы современной арабской музыки и даже совпадает с нею самой ¹.

Докажем тождественность системы полного звукоряда у обоих музыкантов.

В трактате Арутина звуки системы разделены на основные и видоизмененные ступени Арутина (последние помечены знаками + и —) ². У Закир Бека заимствован порядок следования звуков схемы — снизу вверх.

Сравнительная схема демонстрирует явное сходство систем двух музыкантов:

52. Полный звукоряд Арутина—Закир Бека (трактовка Ф. Аммара)

Арабские названия ступеней	Европейские названия ступеней	Турецкие названия ступеней	Регистр, указанный автором
Тиз-нава	ре ²	29 Тиз-нева	d ³
Тиз-хиджаз	до # ¹	28 Тиз-саба	cis ³
Тиз-гарка	до ¹	27 Тиз-чаргях	c ³
Тиз-бусалик	(+) → си ¹	26 Тиз-буселик	(+) his ²
Тиз-сика	(-) → си ¹	25 Тиз-сегах	(-) h ²
Сомбула	ля # ¹	24 Сюмбюлэ	ais ²
Мухайар	ля ¹	23 Мухайер	a ²
Шахназ	соль # ¹	22 Шехназ	gis ²
Кердан	соль ¹	21 Гердание	g ²
Махур	(+) → фа # ¹	20 Махур	(+) fis ²
Авидж (или Аудж)	(-) → фа # ¹	19 Эвидж	(-) fis ²
Аджам	фа ¹	18 Аджем	eis ²
Хусейни	ми ¹	17 Гусейни	e ²
Хисар	ре # ¹	16 Беяти (или Хисар)	dis ²
Нава	ре ¹	15 Нева	d ²
Хиджаз	до #	14 Саба (или Гиджаз)	cis ²
Гарка	до	13 Чаргях	c ²
Бусалик	(+) → си	12 Буселик	(+) his ¹
Сика	(-) → си	11 Сегах	(-) h ¹
Корд (или Курд)	ля #	10 Нихавенд (или Кюрди)	ais ¹
Дока	ля	9 Дюгях	a ¹
Зиркола	соль #	8 Зиркюлэ	gis ¹
Раст	соль	7 Раст	g ¹
Кавашт	(+) → фа #	6 Гевешт	(+) fis ¹
Ирак	(-) → фа #	5 Арак	(-) fis ¹
Аджам-аширан	фа	4 Аджем-ашран	eis ¹
Аширан	ми	3 Ашран	e ¹
Каба-хисар	ре #	2 Шоризан	dis ¹
Яка	ре	1 Егах	d ¹

¹ Наше суждение основано на том, что эта система позволила произвести и транспонировать все современные арабские темперированные лады. Она позволяет также произвести нетемперированные (четвертитоновые) арабские лады, но не пригодна для их транспозиции.

² Из нашей схемы исключен 16-й основной звук Арутина (тиз-гусейни), который теоретически не должен участвовать в полном звукоряде, так как превышает две октавы (см. «Руководство» Тамбуриста Арутина, с. 128).

Что здесь общего? Количество тонов системы (29 ступеней), диапазон звукоряда, рассмотрение полного звукоряда в пределах двух октав, регистр всех ступеней полного звукоряда и высотное положение всей системы в целом. Есть и более важное обстоятельство. У Закир Бека надо обратить внимание на звуки ирак и кавашт (*фа #*), сика и бусалик (*си*), а также на их октавные эквиваленты (авиндж и махур, тиз-сика и тиз-бусалик). Как указывает Закир Бек, они не совпадают по высоте: ирак ниже кавашт на четверть тона; то же самое относительно сика и бусалик и соответствующих эквивалентов. Эта особенность свойственна аналогичным ступеням в теории Арутина. Все это доказывает тождественность систем (разумеется, нельзя принимать во внимание незначительной разницы в произношении названий отдельных ступеней, например, аширан и ашран, ирак и арак, нава и нева).

Приведенный звукоряд применяется в современной теории и практике арабской музыки без изменения, но квинтой ниже. В дальнейшем изложении мы имеем в виду его реальный современный регистр.

Как и теоретические звукоряды, проанализированные в предыдущих главах, полный звукоряд Арутина — Закир Бека для удобства рассматривается в пределах одной октавы. В этом случае он является четырнадцатитоновым.

Докажем, что четырнадцатитоновая гамма Арутина — Закир Бека служит корнем двенадцатичетырехтоновой современной арабской гаммы (полного звукоряда).

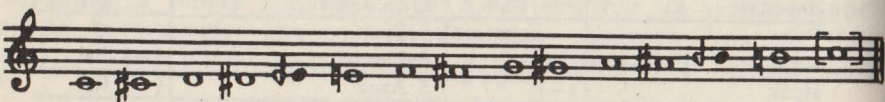
Первая в нотной записи выглядит следующим образом:

53.



Или, для большего удобства, от звука до:

54.



ДВАДЦАТИЧЕТЫРЕХТОНОВАЯ (ЧЕТВЕРТИТОНОВАЯ) ГАММА СОВРЕМЕННОЙ АРАБСКОЙ МУЗЫКИ

Как мы видим, гамма Арутина — Закир Бека является результатом добавления к двенадцатитоновой хроматической гамме двух звуков — *ми б* и *си б*, то есть низких вариантов темперированных *ми б* и *си б*. Забегая вперед, скажем, что это звуки, связанные с

с 5705 к

ладом раст (терция и септима которого понижены на четверть тона сравнительно с темперированными), а также с другими четвертитоновыми, производными от раст ладами.

Что же явилось исходной причиной возникновения двенадцатичетырехтоновой гаммы арабской музыки?

Как известно, в современной арабской музыке имеется два вида ладов — темперированные и нетемперированные¹. По нашему мнению, двенадцатичетырехтоновая арабская гамма возникла как своеобразный универсальный звукоряд современной арабской ладовой системы в результате транспозиции нетемперированных (четвертитоновых, то есть содержащих интервалы в три четверти тона) ладов. В первую очередь это лад раст².

Как известно, теоретической основой транспозиции темперированных ладов (так же, как и альтерации отдельных ступеней) служит двенадцатитоновая темперированная хроматическая гамма. Основой же транспозиции нетемперированных ладов соответственно является двенадцатичетырехтоновая гамма.

Читателю, хорошо знакомому с системой транспозиции темперированных ладов, нет необходимости объяснять возникновение двенадцатитоновой хроматической гаммы. Более сложная и непривычная двенадцатичетырехтоновая (четвертитоновая) гамма требует пояснения.

Вот предварительный элементарный пример. При квинтовой транспозиции мажора (в европейской музыке) через пять квинтовых кругов возникает двенадцатитоновая хроматическая гамма: при транспозиции до мажора на квинту вверх, то есть в соль мажор, необходимо употребить новый звук — *фа #*; следующая транспозиция квинтой вверх ведет к образованию ре мажора, что заставит нас использовать еще один новый звук — *до #*. Таким образом, вплоть до пятого квинтового круга, то есть до си мажора, наряду с семью диатоническими звуками до мажора возникают еще пять новых ступеней (*фа #*, *до #*, *соль #*, *ре #*, *ля #*). Общее количество всех ступеней равно двенадцати.

Результатом объединения всех ступеней в рамках октавы двенадцатитоновой хроматической гаммы будет:

55.



¹ См. об этом подробнее в § 2 настоящей главы.

² Подробнее о расте см. в § 3 настоящей главы.

Этот простой пример может служить основой для более сложного. При транспозиции четвертитоновых ладов (например, раста) таким же путем возникают двенадцать новых четвертитоновых звуков (кроме двенадцати звуков темперированной хроматической гаммы). Общее количество всех звуков будет равно двадцати четырем.

Выше выдвигалась гипотеза о том, что образование четырнадцатитоновой теоретической гаммы Арутина — Закир Бека, возможно, связано с введением в нее двух нетемперированных звуков лада раст — $si\flat$ и $mi\flat$. Необходимо учесть, что благодаря особо устойчивому высотному положению лада раст, который длительное время, по традиции средних веков, не представлялся звучащим в каком-то другом регистре, гамма Арутина — Закир Бека не могла «приобрести» дополнительно новые звуки сверх своих четырнадцати (то есть двенадцати хроматических и двух, характеризующих лад раст). Лишь новое время, после Арутина, изменило эту традицию, и четвертитоновые лады, в том числе раст, получили возможность транспозиции, что обогатило полный звукоряд новыми четвертитоновыми звуками.

В доказательство проведем такую же умозрительную транспозицию звукоряда раст, как это было сделано в отношении до мажора, однако для облегчения не по квинтам, а по тем интервалам, порядок которых обеспечивает последовательное возникновение четвертитонов, недостающих для образования двадцатичетырехтоновой гаммы. При тонике *до* в звукоряде имеется два нетемперированных звука ($mi\flat$ и $si\flat$). При тонике на ступень выше (*ре*) возникает новый звук ($do\sharp$), отсутствующий в четырнадцатитоновой гамме. При отсчете звукоряда раст от $si\flat$ возникает еще один новый звук ($re\flat$). Транспорт от *ми* приводит к возникновению дополнительного звука $re\sharp$. При звучании раста от $fa\sharp$ возникает новый звук $mi\sharp$. При тонике *соль* звукоряд включает звук $fa\sharp$, при $mi\flat$ — звук $соль\flat$. Тоника *ля* ведет к возникновению звука $соль\sharp$; при тонике *фа* звучит $ля\flat$. Транспорт от *си* ведет к включению $ля\sharp$. При тонике *до* \sharp возникает звук $си\sharp$.

Таким образом, четырнадцатитоновая гамма Арутина — Закир Бека обогащается десятью дополнительными четвертитоновыми звуками, что в конечном итоге ведет к образованию двадцатичетырехтоновой (четвертитоновой) гаммы современной арабской музыки.

Наше предположение об основе, на которой складывается полный современный ладовый звукоряд арабской музыки, подтверждает двадцатичетырехтоновая гамма, которую приводит Салах-ад-Дин¹. Хотя Салах-ад-Дин не комментирует гаммы, тем не ме-

¹ Салах ад-Дин Мухаммед. Муфтах ал-алхан ал-арабийя (Ключ к арабской мелодии). Каир, 1947.

нее, мысль его очевидна. Не случайно он выделяет четырнадцать звуков как фундаментальные (двенадцатитоновая гамма плюс характерные III и VII ступени лада раст):



§ 2. Краткий обзор истории изучения арабских ладов (конец XIX века — наше время)

РЕФОРМА ЛАДОВОЙ ТЕОРИИ

Многогранная проблема, касающаяся ладов современной арабской музыки, находится в центре внимания отечественной науки XX столетия¹. Это во многом отражает общую направленность музыкальной науки к углубленному изучению разносторонних вопросов, касающихся лада, ладового мышления. Особенно много сделано в этом смысле советской музыкальной наукой. Среди наиболее ценных работ в области ладовой теории назовем труды У. Гаджибекова², Х. С. Кушнарева³, Ю. Н. Тюлина⁴ и т. д. Необходимо отметить работы И. Р. Раджабова, Ф. М. Кароматова, Т. С. Вызго, Д. Рашидовой, Ю. Г. Кона, М. С. Исмаилова, А. Г. Юсфина, Н. Мамедова, многочисленные сборники и статьи различных советских авторов, посвященные ладовому содержанию восточной музыки.

Проблема лада как системы, лежащей в самой основе музыкального мышления, относится к философско-психологической области теоретического музыкознания, связана с акустическими и логическими закономерностями и требует проникновения в самую сущность рассматриваемых явлений, постижения их внутренних

¹ Назовем следующие издания (для удобства даем их наименования в русском переводе; арабские наименования см. в перечне использованной литературы): «Шихабский трактат о музыкальном искусстве» Михаила Мишаки (1879); «Мелодия — смысл человеческой жизни» Мухаммеда Закир Бека (1894); «Книга восточной музыки» Камеля ал-Холаи (1904); «Закон длины струны» Ахмеда Амина ад-Дика (1926); «Книга конгресса арабской музыки» (1932); «Лады в Египте» Махмуда Мухтара (1944); «Ключ к арабской мелодии» и «Транспозиция арабских мелодий» Мухаммеда Салах-ад-Дина (1950, 1951); «Работы Комитета по исследованиям арабской музыки» (1959); «Измерение арабской гаммы» Юсифа Шауки (1969) и другие.

² В нашей работе неоднократно упоминается его книга «Основы азербайджанской народной музыки».

³ Вопросы истории и теории армянской монодической музыки.

⁴ Натуральные и альтерационные лады.

закономерностей. Естественно, что лишь многостороннее развитие науки способствует глубокой разработке многочисленных и сложных аспектов этой проблемы. Она настолько трудна, что, несмотря на активную деятельность многих ученых, целый ряд связанных с ней вопросов до сих пор толкуется по-разному.

Сам термин лад приобрел, как сообщает Ю. Н. Тюлин, в последнее десятилетие новое смысловое значение. Под ладом стала подразумеваться возникшая в художественной практике система взаимоотношений звуков, выраженная в октавном участке секундого звукоряда.

Определение Тюлиным понятия лад полностью совпадает с нашей теорией ладов арабской музыки.

XX век дал науке о ладах арабской музыки несколько работ, важных с точки зрения содержащейся в них классификации ладов, выявления структуры звукорядов и т. п.

Начиная с середины XIX века теоретики твердо говорят о двадцатичетырехтоновой системе в качестве полного звукоряда современной арабской музыки¹. Впервые об этом писал Михаил Мишака (ум. в 1888), автор опубликованного в Бейруте «Послания к эмиру Шихабу», послужившего «манифестом реформы арабской музыкальной системы»². На теории Мишаки в дальнейшем и основывается объяснение современных арабских макамов (ладов). Трактат Мишаки, подлинное наименование которого «Шихабский трактат о музыкальном искусстве», — одна из первых работ, относящихся к современной школе теории арабской музыки³. К сожалению, он известен нам лишь по каталогу Библиотеки ал-Азхар (Каир), сообщающему, что трактат завершен в 1256 г. х. (1879 г. н. л.) и затрагивает несколько важных проблем, в том числе касающихся диатоники, транспозиции и т. д.

В своей «Книге восточной музыки» Камель ал-Холаи продолжает тенденции теории Мишаки⁴. Он приводит таблицу двадцатичетырехтоновой гаммы в диапазоне двух октав с наименованием всех ее ступеней⁵. Позже А. Идельсон, заимствовавший у этих авторов систему анализа арабских макамов, приводит обе таблицы — Мишаки и Холаи⁶.

¹ Теория арабских ладов, основанная на принципах двадцатичетырехтоновой темперированной гаммы, изучается в настоящее время в высших музыкальных учебных заведениях АРЕ и других арабских стран.

² Кузнецов К. А. Арабская музыка. — В кн.: Очерки истории и теории музыки.

³ Мишака Михаил. Ар-рисаля аш-Шахабийя фи'л синаат ал-мусикийя (Шихабский трактат о музыкальном искусстве). Бейрут, без указ. года изд.

⁴ Об этом свидетельствуют и советские специалисты, в частности К. А. Кузнецов в упоминавшемся издании.

⁵ Ал-Холаи Камель. Китаб ал-мусика аш-Шарки (Книга восточной музыки). Каир, 1904, с. 32.

⁶ Idelsohn A. Die Maqamen der arabischen Musik. — Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, S. 6.

В теории ладов арабской музыки конца XIX — начала XX века примечательна традиция, представленная в трактате Мухаммеда Закир Бека «Мелодия — смысл человеческой жизни». Здесь удивляет огромное число обозначенных автором ладов. Пользуясь установившимися в арабской теории наименованиями ступеней (а не современной нотацией), Закир Бек приводит звукоряды ряда арабских ладов, большую же часть ладов лишь перечисляет. Не давая пояснений относительно их звукорядов, он указывает на происхождение и значение наименования того или другого лада. Так, например, он сообщает, что название макама кучюк (маленький макам) турецкого происхождения; наименование макама рахат ал-аруах (успокоение души) арабского происхождения и т. п. Общее число упомянутых Закир Бек ладов превышает 300, при этом возможно, что сюда попали лады, принадлежащие другим национальным культурам. Закир Бек приводит настолько значительное число ладов, что возможность практического бытования их весьма сомнительна. Между тем создается представление, что огромное число названий отражает и реальное существование ладов.

По нашему мнению, есть несколько причин подобной гипертрофии наименований ладов в арабской музыке¹. Главные из них:

1) недостаточная теоретическая осведомленность многих музыкантов Востока после Сафи-ад-Дина, благодаря чему в освоение классического наследия было внесено немало путаного и ошибочного²;

2) нередко новое звуковысотное положение лада (его транспозиция) ведет к тому, что он получает новое наименование, и, таким образом, один и тот же лад может иметь несколько названий³;

3) комбинация ладов — явление, характерное для позднейшего времени. Комбинированные лады требуют специального изучения, определения их места в системе арабских ладов, принадлежности к той или другой группе. Существующие принципы теории арабских ладов еще не дают нам возможности для такого исследования;

¹ Тенденция к увеличению наименований ладов характерна для музыкальных трактатов, созданных после Сафи-ад-Дина.

² Это характерно особенно для арабской музыкальной науки последних трех веков.

³ Явление это имеет место не только в арабской музыке, но и в музыке других народов Востока. Так в азербайджанской музыке лад, имеющий звукоряд из трех тетрахордов по формуле 1, 1, 1/2, то есть раст, получает четыре разных наименования в зависимости от звуковысотного положения: раст (с тоникой соль), махур-хинди (с тоникой до), орта-махур (с тоникой фа), баяти-гаджар (с тоникой си б), дугях (с тоникой ми б). То же и относительно лада сегях; при тонике ми он известен как забул-сегях, при тонике соль — как етим сегях, при тонике си получает наименование харидж сегях, при тонике ля — гусейн-сегях.

4) альтерация отдельных ступеней лада. Лад какой-либо мелодии получает новое наименование лишь благодаря наличию временных повышений или понижений одной или двух ступеней. Необходимость нового названия более сомнительна в том случае, когда альтерация связана со звуками верхнего тетра хорда, который в теории арабской музыки не имеет значения основного¹.

Многочисленность наименований арабских ладов — вопрос, вызывающий сомнение у многих ученых². Он находится в центре их внимания начиная с 1932 года, когда в Каире проходил Международный конгресс арабской музыки, в котором участвовали видные ученые всего мира³. Одна из главных задач конгресса заключалась в постановке проблемы изучения и классификации ладов во всех арабских странах, уточнения их числа в каждой стране, определения и классификации тетра хордов, способов их соединения, облегчения способов воспроизведения ладовых систем и т. п.

Конгрессом были также предприняты меры против искусственного увеличения наименований арабских ладов: он добился сокращения этих наименований до 52 в Египте, 37 — в Иране и Саудовской Аравии, 18 — в Тунисе и Магрибе; все наименования, не соответствующие практике, были упразднены. Было установлено, что лады, бытующие в Египте, существуют также в Сирии и Халебе (Алеппо), что семнадцать из восемнадцати ладов, распространенных в Тунисе и Магрибе, одновременно бытуют и в Египте⁴. Одни и те же лады в разных арабских странах отличаются лишь наименованиями. Так, макам, именуемый в Египте растом, в Тунисе называется ладом таб ас-зайль; египетский баяти в Тунисе имеет наименование лада таб ал-хусейни ас-л, макам, известный в Египте как хусейни, получает в Ираке и Саудовской Аравии название абу-ата и т. д.

Участники Конгресса 1932 года принимали во внимание также звуковысотное положение лада, ставя его название в зависимость от высоты. В дальнейшем же заметно обозначилась тенденция игнорировать абсолютную высоту тоники. Лишь в некоторых случаях до сих пор сохранена традиция связывать арабские лады с определенной по высоте тоникой. Так, арабский раст связан всегда с абсолютной тоникой *до*, баяти — с тоникой *ре*, сегях —

¹ Не случайно теория обозначает нижний тетра хорд лада словом *геза* (стол), верхний же — *фарэ* (ветвь).

² Этот вопрос поставлен во многих трудах — в книге Тауфика Эс-Саббага «Ад-далил алам фа атраб ал-ангам» («Общие сведения о прекрасных мелодиях». Халеб, 1960), Сборнике материалов Конференции арабской музыки (Каир, 1932), Сборнике работ Комитета по исследованию музыки при Совете искусства, литературы и социальных наук (Каир, 1959) и других.

³ В том числе Г. Фармер (Англия), Р. д'Эрланже (Франция), К. Закс (Германия), Р. Екта Бей (Турция) и другие.

⁴ В египетской практике отсутствует лад *таба ирак ал-аджам*.

с тоникой *миф*, аджам — с тоникой *сиф* и т. д.¹. Но общая направленность арабской теории музыки ведет к тому, чтобы при транспозиции не присваивать ладам новых названий, и ее следует считать прогрессивной.

Комитет по исследованию арабской музыки, созданный в Каире в 1959 году и продолживший работу Конгресса 1932 года, пришел к следующим выводам:

1) двадцатичетырехтоновая (четвертитоновая) темперированная гамма — полный звукоряд современной ладовой системы — является строительной базой всех арабских ладов²;

2) секундовые интервалы, содержащиеся в арабских ладах между любыми соседними ступенями, могут быть только четырех видов:

а) малый интервал = двум четвертитонам (т. е. $\frac{1}{2}$ тона),

б) средний интервал (нейтральный) = $\frac{3}{4}$ тона,

в) большой интервал = $\frac{4}{4}$ тона (т. е. 1 тона),

г) увеличенный интервал = $\frac{6}{4}$ тона (т. е. $1\frac{1}{2}$ тона);

3) специальная подкомиссия Комитета, связанная с проблемами арабских ладов, пришла к заключению о необходимости исключить из теории те лады, которые не используются творческой практикой, а также все альтерированные и транспонированные лады. Основанием для обозначения лада был признан лишь нижний тетра хорд, что, естественно, также послужило сокращению названий;

4) один из выводов Комитета сводился к необходимости рассматривать каждый арабский лад в пределах октавы³. Любой современный ладовый звукоряд арабской музыки имеет два тетра хорда, или генса, генс ал-геза (основной) и генс ал-фарэ (верхний)⁴;

5) согласно решению Комитета, ладообразующими генсами признаны следующие девять: агам (аджам), нахаванд, раст, баяти, саба, хигаза (хиджаз), корд, сика (сегях) и навасар. Соответственное число основных ладов также равно девяти. Лады получают названия по генсам;

6) генсы ирак и хузам входят в сика; они сходны и, как исключение, имеют по 3, а не по 4 ступени;

¹ При практическом освоении лада важно учитывать тембр инструмента (уда) в определенном диапазоне, так же как удобство исполнения. К примеру, лад сегях звучит особенно приятно, имея тонику *миф*; удобство исполнения в этом регистре обеспечивает много виртуозных возможностей. При тонике *до* или *ре* исполнение было бы затруднено, художественно-технические возможности исполнителя ограничены, кроме того, была бы утрачена прелесть тембра уда, характерная для этого диапазона.

² До сих пор, правда, некоторые ученые отрицают это положение на том основании, что четвертитоны этого звукоряда не являются темперированными.

³ Конгрессом 1932 года лады рассматривались в пределах двух октав.

⁴ Генс — транскрипция средневекового термина джис. В современном египетском диалекте арабского языка буква «дж» отсутствует, ее заменяет буква «г».

7) Комитетом по обследованию арабской музыки было предложено аннулировать прежние наименования ступеней ладового звукоряда¹. Комитет стоял за введение в арабскую музыкальную теорию общепринятых европейских терминов, иначе говоря звука дока (второй) обозначается как *ре*, сика (третий) — как *ми*, а гам — *си* и т. д.;

8) согласно реформе Комитета, высота тоники окончательно перестала иметь значение для существа лада: транспонированный вверх или вниз лад не должен приобретать новое название, необходимо лишь указать его тонику, например до-раст, то есть раст с тоникой *до*, фа-раст, то есть раст с тоникой *фа* и т. д.;

9) комиссия рекомендовала использовать при записи ладовых звукорядов четыре ключевых знака: а) знаки макама раст, б) макама баяти, в) макама агам, г) макама нахаванд²;

10) теория сохранила представление о возможности транспозиции любого лада на все двадцать четыре ступени современной полной гаммы, учитывая, что выбор высотного положения лада в творческой практике зависит от художественности вкуса и технической оснащенности исполнителя.

Необходимо особо выделить интереснейший труд одного из участников Конгресса 1932 года — «Муфтах ал-алхан ал-арабийя» («Ключ к арабской мелодии») Мухаммеда Салах-ад-Дина, в котором научно обоснованы многие положения Конгресса. Книга Салах-ад-Дина выделяется среди многих работ, посвященных теории арабских ладов: Она представляет собой систематическое изложение фактического материала о современных тетрахордах и ладах, содержит их классификацию. Теории арабской музыки посвящена вторая часть книги³. Салах-ад-Дин последовательно рассматривает интервалы, применяемые в современной арабской музыке, знаки альтерации, тетрахорды, способы их соединения в

¹ Названия эти не только арабского, но персидского и турецкого происхождения.

² Подробнее о них см. ниже.

³ Первую часть составляет изложение европейской теории музыки, что соответствует традиции учебного процесса: в Каирской консерватории так же, как и в других арабских высших музыкальных учебных заведениях, студенты изучают поначалу общую теорию музыки, и лишь на этой основе переходят к изучению арабской. Отсюда и логически обоснованный метод, применяемый Салах-ад-Дином, то есть объяснение арабских ладов путем сравнения их с мажороминорной европейской системой. При известных потерях в смысле ориентации на характерные для Востока законы монодического развертывания, метод Салах-ад-Дина, с одной стороны, облегчает восприятие сложной теории арабских ладов, с другой же — позволяет понять, что восточная система не отделена непроходимой стеной от европейской. В советской науке тем же принципом объяснения ладовых основ музыки некоторых восточных народов пользуется В. Беляев (к примеру, так рассмотрена ладовая основа азербайджанской народной музыки. См.: Очерки по истории музыки народов СССР. М., 1963, вып. 2).

ладовые звукоряды, а также принцип двадцатичетырехтоновой (четвертитоновой) арабской гаммы (полный звукоряд современной музыкальной системы). Положения Салах-ад-Дина служат крепким фундаментом для дальнейшей классификации арабских макамов, выявления их различных видов, определения сущности основных и производных от них ладов.

В настоящем исследовании мы опираемся на принципы и терминологию, положенные в основу труда Мухаммеда Салах-ад-Дина, с некоторыми коррективами.

§ 3. Понятие макам (лад) и классификация современных арабских ладов

Современными исследователями музыки народов Востока, в том числе советскими музыковедами, неоднократно ставился вопрос о многозначности термина макам и об отсутствии «общепринятых определений его в современной музыковедческой литературе»¹. Действительно, применительно к различным национальным музыкальным культурам, термин макам (и его варианты мугам, маком) в наши дни может быть связан как с понятием лада (в арабской музыке), так и обозначать характерные жанры устной традиции (мугам в азербайджанской или армянской музыке, маком — в узбекской и таджикской и т. п.). В ряде случаев термин применяется одновременно в двух значениях².

Такая многозначность имеет свои исторические основания³. Вопрос этот очень сложен и нуждается в глубоком всестороннем изучении, но в задачу настоящей работы не входит. Соответственно арабской научной традиции и отвечая музыкальной практике, мы применяем здесь термин макам исключительно в смысле лада.

Макам и лад в современной арабской музыке — одно и то же понятие. Термин макам, хотя и имевший в средние века многозначный смысл, никогда не употреблялся в арабской музыке для обозначения жанра: все его дефиниции были связаны с ладовыми категориями — от звукоряда до типовой попевки, выявляющей функцию ступеней лада⁴.

¹ См., например: Вызго Т. К вопросу об изучении макамов. — В кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана — М., 1972, с. 288.

² Например, в ряде работ об азербайджанской музыке.

³ Попытке рассмотреть их посвящена упоминавшаяся статья Т. Вызго.

⁴ Кстати, следует отметить теснейшую взаимосвязь мугама-лада и мугама-жанра в тех национальных культурах, где последний получил развитие. Так, в Азербайджане мугам-жанр представляет собой не что иное, как типизированное в своем содержании максимальное выявление в монодийном цикле функционально-структурных закономерностей того или другого лада. — Прим. ред.

Основной принцип классификации ладов современной арабской музыки — подразделение их на темперированные и нетемперированные.

Как известно, интервал в целый тон в темперированном строе европейской музыки содержит два равных полтона. В арабской музыкальной теории и практике тон содержит четыре четвертона¹.

Напомним, что в средневековой теории музыки интервал, равный тону (то есть секунда), обозначался термином *буд танини*, интервал в три четверти тона — термином *мужданнаб кабир*, интервал в полтона — *мужданнаб сагир*. Четверть тона практически не существовала. В современной теории арабской музыки тон определяют как большой интервал (большая секунда), три четверти тона — как средний или нейтральный интервал (промежуточный между большой и малой секундой), полтона — как малый интервал (малая секунда).

Поскольку в нотной записи качество интервала определяется знаками альтерации, дадим пояснение к этим знакам в арабской музыке.





Знаки повышения:

- ♯ — полдиеза, то есть знак повышения на $\frac{1}{4}$ тона,
- ♯ — диез, то есть знак повышения на $\frac{1}{2}$ тона,
- ♯♯ — полтора диеза, то есть знак повышения на $\frac{3}{4}$ тона.

Знаки понижения:

- ♭ или \flat — полбемоля, то есть знак понижения на $\frac{1}{4}$ тона,
- ♭ — бемоля, то есть знак понижения на $\frac{1}{2}$ тона,
- ♭♭ — полтора бемоля, то есть знак понижения на $\frac{3}{4}$ тона².

Для наглядности и большей простоты в нотной записи применяются также следующие четыре вида знаков:

1.  — дуга над нотными знаками соответствует интервалу в один тон;
2.  — дуга под нотами обозначает интервал, равный $\frac{3}{4}$ тона;
3.  — знак под нотами, обозначающий интервал, равный $\frac{1}{2}$ тона;
4.  — знак, помещаемый поверх нотных знаков, обозначает интервал, равный $1\frac{1}{2}$ тонам.

Согласно классификации Салах-ад-Дина, макамы арабской музыки подразделяются на два вида:

1) нечетвертитоновые, то есть лады, которые подобно мажору и минору не содержат в своем составе интервалов в $\frac{3}{4}$ тона. Эти лады совпадают с европейской темперированной системой и во многих случаях в настоящей работе обозначаются как темперированные;

¹ Это не означает наличия в ладах арабской музыки интервала, равного $\frac{1}{4}$ тона. Арабские, а также зарубежные музыканты неоднократно подчеркивают, что ход на $\frac{1}{4}$ тона в арабской музыке и сегодня практически отсутствует (см., например, упомянутые работы Салах-ад-Дина, Шауки, К. Кузнецова и других).

² Кроме этих знаков альтерации используются и другие, принятые в европейской музыке. Выше мы отмечали очень удачно введенный В. М. Беляевым знак \flat для обозначения понижения на одну комму. В настоящей работе мы неоднократно прибегаем к этому знаку.

2) четвертитоновые лады, то есть лады, содержащие в своем составе интервалы в $\frac{3}{4}$ тона и присущие только арабской музыке. Их два вида:

а) лады, условно близкие системе мажорных ладов (раст и, соответственно, производные от него),

б) лады, условно близкие системе минорных ладов (баяти и, соответственно, производные от него). Мы их нередко обозначаем как нетемперированные лады.

Каждый из этих видов имеет свойственную лишь ему систему ключевых знаков (арматуру)¹.

ТЕТРАХОРДЫ СОВРЕМЕННЫХ АРАБСКИХ ЛАДОВ

В работе Салах-ад-Дина, появление которой хронологически предшествовало началу деятельности Комитета по исследованию арабской музыки (1959), приведены тетра хорды четырнадцати видов. Семь из них являются темперированными, семь — нетемперированными. Приводим, с незначительными коррективами, все виды тетра хордов, как их изложил Салах-ад-Дин. Тетра хорды в пределах чистой кварты обозначены этим автором как чистые, тетра хорды в пределах уменьшенной кварты — как уменьшенные, тетра хорды в пределах увеличенной кварты названы увеличенными (см. с. 89—90).

Выявление Комитетом лишь девяти основных тетра хордов спустя двенадцать лет после выхода в свет работы Салах-ад-Дина говорит о постоянных изменениях, которые происходят в творческой практике и отражаются в теории. Это еще одно подтверждение краеугольного положения марксистско-ленинской философии: все в мире развивается по законам материалистической диалектики. «Ни в одной области, — указывает К. Маркс, — не может происходить развитие, не отрицающее своих прежних форм существования»². По законам диалектики новое не совсем уничтожает старое, но сохраняет все лучшее, что в нем имелось. Для марксистской диалектики характерно не «голое», «зряшное» отрицание, а отрицание «как момент связи, как момент развития, с удержанием положительного» (В. И. Ленин).

Изменения в системе современных ладов арабской музыки — не просто отказ от того, что было характерно для теории Салах-ад-Дина (не метафизическое, «зряшное» отбрасывание). Отдельные тетра хорды, отмеченные им в системе ладов, естественно, противоречили реальной творческой практике. Разрешением этих противоречий явилось отрицание музыкальной теорией ряда исходных положений учения Салах-ад-Дина при сохранении всего положительного.

¹ Таким образом, имеется четыре вида арматур: 1) арматура «мажорных» ладов; 2) арматура «минорных» ладов; 3) арматура лада раст; 4) арматура лада баяти.

² Маркс К. и Энгельс Ф. — Соч., т. 4. М., 1955, с. 297.

ТЕМПЕРИРОВАННЫЕ ТЕТРАХОРДЫ

57a)

Названия тетрахов	Виды тетрахов	Интервалы тетрахов	Нотное выражение тетрахов
Агам (мажор)	чистый	$1, 1, \frac{1}{2}$	
Нахаванд (минор)	чистый	$1, \frac{1}{2}, 1$	
Корд	чистый	$\frac{1}{2}, 1, 1$	
Хигаз	чистый	$\frac{1}{2}, 1\frac{1}{2}, 1$	
Саба́ замзама́	уменьшенный	$\frac{1}{2}, 1, \frac{1}{2}$	
Саба́ бусалик	уменьшенный	$1, \frac{1}{2}, \frac{1}{2}$	
Навасар	увеличенный	$1, \frac{1}{2}, 1\frac{1}{2}, \frac{1}{2}$	

с 5705 к

НЕТЕМПЕРИРОВАННЫЕ ТЕТРАХОРДЫ

б)

Названия тетрахов	Виды тетрахов	Интервалы тетрахов	Нотное выражение тетрахов
Раст	чистый	$\frac{4}{4}, \frac{3}{4}, \frac{3}{4}$	
Баяти	чистый	$\frac{3}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}$	
Ирак	чистый	$\frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{3}{4}$	
Хузам	уменьшенный	$\frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{2}{4}$	
Саба́	уменьшенный	$\frac{3}{4}, \frac{3}{4}, \frac{2}{4}$	
Сика	увеличенный	$\frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{4}{4}$	
Агам-мураса́	увеличенный	$\frac{4}{4}, \frac{4}{4}, \frac{3}{4}$	

с 5705 к

В настоящее время число тетрахордов, реально отражающих практику, как уже было сказано, сократилось. Теорией исключены теперь пять тетрахордов, имевшихся у Салах-ад-Дина, — саба замзама, саба бусалик, ирак хузам и агам мураса. Тетрахорды эти действительно не имели особого распространения в музыкальной практике даже в период создания Салах-ад-Дином его труда. В настоящее же время они почти совсем исчезли из практики.

Нижеследующая таблица воспроизводит основные тетрахорды, определяющие строй современной арабской музыки (виды тетрахордов даны согласно установлению Комитета по исследованию арабской музыки).

58. ТЕМПЕРИРОВАННЫЕ ТЕТРАХОРДЫ

Названия тетрахордов	Виды тетрахордов	Интервалы тетрахордов	Нотное выражение тетрахордов
Агам	чистый	$1, 1, \frac{1}{2}$	
Нахаванд	чистый	$1, \frac{1}{2}, 1$	
Корд	чистый	$\frac{1}{2}, 1, 1$	
Хигаз	чистый	$\frac{1}{2}, 1\frac{1}{2}, \frac{1}{2}$	
Навасар	увеличенный	$1\frac{1}{2}, 1\frac{1}{2}, \frac{1}{2}$	

НЕТЕМПЕРИРОВАННЫЕ ТЕТРАХОРДЫ

Раст	чистый	$1, \frac{3}{4}, \frac{3}{4}$	
Баяти	чистый	$\frac{3}{4}, \frac{3}{4}, 1$	
Сика	увеличенный	$\frac{3}{4}, 1, 1$	
Саба	уменьшенный	$\frac{3}{4}, \frac{3}{4}, \frac{1}{2}$	

с 5705 к

Развитие теории генса (тетрахорда) также подтверждает неопровержимость законов диалектики. Некоторые черты средневековой теории генса сохранены до настоящего времени. С другой стороны, в этой теории происходят непрерывные изменения.

Назовем те общие черты теории генса, которые мы видим у разных музыкантов-теоретиков Востока и которые сохранились до нашего времени. Генс представляет собой поступенную последовательность четырех звуков. Интервалы любого арабского ладового тетрахорда не превышают диапазона чистой кварты. Между ступенями генса заключены три секундовых интервала различного качества. Напомним, что начиная с ал-Кинди (IX век) тетрахорд в восточной теории музыки рассматривался с точки зрения качества интервалов, без учета их порядка¹. Последующие теоретики заимствовали у ал-Кинди подобное понимание джинсов. Это легко обнаружить по трактатам Ибн-Сины² или Абу Мансура ибн-Зайлы³. Первым, кто отказался от такого рассмотрения, был гениальный ал-Фараби, который рассмотрел джинсы, имея в виду конкретный порядок их интервалов⁴. Семь видов джинсов в системе Сафи-ад-Дина ал-Урмави очевидно доказывают, что порядок интервалов внутри джинса имел для ученого принципиальное значение. Это совпадает с наиболее современными представлениями о генте в учениях арабских музыкальных теоретиков.

В первой половине XX века существовало мнение, что генс может рассматриваться не только как последование четырех ступеней в пределах чистой кварты. При подавляющем большинстве именно подобных гентов как исключение встречаются генты из трех или пяти ступеней (к числу таких принадлежит, например пятиступенный генс на в а с а р).

СПОСОБЫ СОЕДИНЕНИЯ ТЕТРАХОРДОВ

Принципы соединения тетрахордов в ладовых звукорядах в современной теории арабской музыки имеют много сходного с тем, что сообщает У. Гаджибеков в отношении организации звукорядов азербайджанских ладов⁵. Вот почему, рассматривая способы соединения тетрахордов, существующие в арабской ладовой системе, возможно и интересно сравнить арабскую и азербайджанскую ладовые теории.

¹ Этот вопрос подробно разъяснен в первом разделе настоящей работы.

² Ибн-Сина Абу Али. Математические главы «Книги знания» (Дониш-нома).

³ Ибн-Зайла Абу-Мансур. Ал-кафи фи'л мусика (Энциклопедия музыки). Комментар. Закария Юсифа. Каир, 1964.

⁴ Ал-Фараби. Книга ал-мусика ал-Кабир (Большая книга о музыке).

⁵ См.: Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки, с. 15—16.

с 5705 к

Первый способ соединения арабских тетрахордов — цепное соединение, при котором последний тон нижнего тетрахорда совпадает с первым тоном верхнего. Этот способ соединения совпадает с первым способом соединения тетрахордов в азербайджанской музыке, который определен У. Гаджибековым как цепной или слитный. В арабской музыке он получил название гам'а муттасыл:

59.

Лад баяти



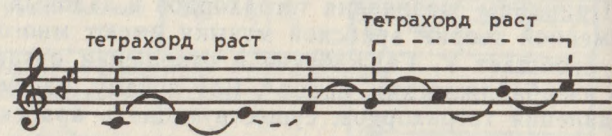
Лад хигаз



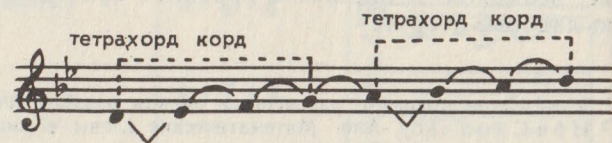
Второй способ образования звукорядов арабских ладов связан со смежным соединением тетрахордов: последний тон нижнего тетрахорда и первый тон верхнего образуют интервал большой секунды. Этот способ совпадает со вторым — смежным, по определению У. Гаджибекова, способом соединения тетрахордов в азербайджанской музыке. Теорией арабской музыки он определяется как гам'а мунфасыл. Добавим, что смежное соединение как в арабской, так и в азербайджанской музыке в качестве разделительного тона допускает только большую секунду; ни малая, ни увеличенная секунды разделительными тонами быть не могут:

60.

Лад раст



Лад корд



Третий способ образования арабских ладовых звукорядов — так называемый гам'а мутадахил. При этом способе тетрахорды «вплетаются» друг в друга: верхний тетрахорд начинается со ступени, входящей в нижний тетрахорд. Как правило,

с 5705 к

это предпоследняя ступень нижнего тетрахорда. Подобного способа соединения в азербайджанской музыке нет¹:

61.

Лад хузам



Лад саб'а



Выскажем соображения по поводу того, что в теории образования ладов должно быть критерием соединения тетрахордов.

Думается, что единственным основанием ладового звукоряда должна быть первая ступень лада — тоника. В ладах любой народной музыкальной культуры, кроме тоники, своим значением выделяется еще одна или несколько ступеней. И если тоника служит главным устоем основного тетрахорда, а также основным тоном всего лада, то следующий по значению опорный звук должен быть устоем второго тетрахорда данного лада. В арабской музыке, как и в ряде других восточных музыкальных культур, заключительным устоем мелодии является самый низкий тон первого тетрахорда, то есть тоника².

В теории азербайджанских ладов Узеира Гаджибекова отражена другая концепция³. Характеризуя строение ладовых звуко-

¹ В свою очередь, в азербайджанской музыке возможно соединение посредством промежуточного полутона (между последним тоном нижнего и первым тоном верхнего тетрахордов образуется интервал малой терции — по У. Гаджибекову, третий способ соединения) и соединение посредством промежуточного тона (между последним тоном нижнего тетрахорда и первым тоном верхнего тетрахорда образуется интервал большой терции — по У. Гаджибекову, четвертый способ соединения). В арабской музыке эти два способа отсутствуют. — Прим. ред.

² Об этом же в связи с древневосточными культурами пишет К. Закс (Музыкальная культура древнего мира, с. 136). Проблему «нижней тоники» в узбекской музыке рассматривают Ю. Кон, а также С. Галицкая. (Этот автор опирается в своих доводах на рукопись кандидатской диссертации Ю. Кона «Некоторые особенности ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизация».) См.: Галицкая С. Принцип нижней тоники и его претворение в узбекской монодии. — В кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана.

³ Лад азербайджанской народной музыки не являются октавными, и звукоряды их могут содержать различное число ступеней. Таким образом, по Гаджибекову, из звукорядов семи основных ладов азербайджанской музыки звукоряд шюштэр имеет восемь ступеней (в пределах уменьшенной октавы), баяти шираз и хумаюн — по девять, раст, шур и сегях — по десять, чаргях — одиннадцать ступеней. — Прим. ред.

рядов азербайджанской музыки, Гаджибеков исходит из подобия (тождества) тетракордов. Иными словами, каждый ладовый звукоряд, по теории Гаджибекова, содержит, как правило, лишь один вид тетракорда, но в зависимости от диапазона данного звукоряда тетракорд повторяется дважды или трижды. К примеру, основной строения азербайджанского лада раст является тетракорд по формуле 1 тон, 1 т., $\frac{1}{2}$ т., повторенный три раза, лада шур — тетракорд по формуле 1 т., $\frac{1}{2}$ т., 1 т., лада сегях — тетракорд по формуле $\frac{1}{2}$ т., 1 т., 1 т.

Первый тон нижнего тетракорда у Гаджибекова не всегда является главным устоем лада (тоникой)¹.

Одно из больших достоинств теории Гаджибекова — ее логичность и стройность, тенденция к внутренней симметрии в обосновании ладовых закономерностей, в толковании ладов. Но последнее может быть и иным, причем, на наш взгляд, более выигрышным в смысле большей точности определения местоположения тоники в ладовом звукоряде.

Приведем конкретный пример. Азербайджанский лад шюштэр у Гаджибекова состоит из двух равных тетракордов по формуле: $\frac{1}{2}$ т., 1 т., $\frac{1}{2}$ т., соединенных через увеличенную секунду (см. пример 62). С общепринятой точки зрения, согласно которой самый низкий тон звукоряда является его основным тоном, таким надо было бы считать звук *си*, а звук *фа#* должен быть основным тоном верхнего тетракорда. Однако *си* не может быть основным тоном нижнего тетракорда шюштэр. Если звук *си* наделить функцией основного тона, то весь нижний тетракорд приобретает значение структурного элемента лада сегях забул. *Фа#* также не может быть основным тоном верхнего тетракорда шюштэр и, следовательно, выполнять роль заключительного устоя мелодии, потому что наделен функцией вводного тона тоники и должен в нее разрешаться. Звук *фа#*, играющий определенную роль в конкретной мелодии, в том числе мугамной (иной раз и роль относительно устойчивого тона), никогда не превышает функции тона *соль*, который, по Гаджибекову, является тоникой этого лада.

Мы предлагаем рассмотреть структуру звукоряда азербайджанского лада шюштэр по-другому. Согласно нашей концепции, его звукоряд состоит не из равных (тождественных) тетракордов, а из двух различных: нижнего по формуле $\frac{1}{2}$ т., $1\frac{1}{2}$ т., $\frac{1}{2}$ т., верхнего — по формуле 1 т., $\frac{1}{2}$ т., 1 т. При этом тетракорды соединяются слитным, а не раздельным способом через увеличенную секунду:

¹ В ладах раст, шур, сегях, чаргях и баяти шираз тонику является четвертая ступень звукоряда, в ладе шюштэр — шестая ступень, в ладе хумаюн — четвертая и девятая ступени, точнее — четвертые ступени верхнего и нижнего тетракордов. — *Прим. ред.*

62. Шюштэр
По Гаджибекову

По Аммару

Стало быть, в ладе шюштэр звук *ре* занимает положение основного тона нижнего тетракорда, а звук *соль* — основного тона верхнего, что соответствует общепринятой теории тетракордового строения ладов. Творческая практика дополнительно подтверждает это, поскольку важнейшими ступенями здесь являются, во-первых, *ре* (не только основной тон нижнего тетракорда, но также тоника лада в целом и заключительный тон)¹, а во-вторых, *соль* (основной устой верхнего тетракорда, важный опорный звук лада, выполняет часто роль половинной каденции).

ПАРАЛЛЕЛЬНОСТЬ КАК ВАЖНЫЙ ФАКТОР ВЗАИМОСВЯЗИ АРАБСКИХ ЛАДОВ

Прежде чем перейти к объяснению современных ладов арабской музыки, необходимо дать понятие об их органической связи между собой. В этом смысле важна так называемая теория параллельности ладов. Постановка проблемы и анализ явления принадлежат автору настоящего исследования.

Параллельность ладов, позволяющая естественно и свободно переходить из лада в лад в арабской музыкальной практике, не пользуясь в целом ряде случаев какими-либо дополнительными знаками альтерации, — явление, присущее музыкальным культурам многих народов Востока. Мы встречаемся с параллельностью ладов у Сафи-ад-Дина, хотя теоретически это явление им обосновано не было. Приведенная нами выше таблица двенадцати ладов ал-Урмави (см. пример 36) позволяет увидеть в ряде случаев их параллельность.

Необходимо уточнить, какие два вида параллельных ладов выявлены нами у ал-Урмави. К ним мы относим: 1) лады, расположенные параллельно, начиная с тоники (ряды 1, 2, 3 таблицы) и 2) лады, идущие параллельно, начиная с других ступеней — II, III, IV и т. д. Первый вид параллельности говорит о том, что эти лады в сущности являются транспозицией одного лада. Дру-

¹ У. Гаджибеков разделяет понятия тоники и заключительного тона.

гой вид параллельности говорит о том, что лады являются различными.

Любые два звукоряда из приведенной выше схемы транспозиции ладов служат примером первого вида параллельности:

Ушшак

63.

1 табака лада ушшак

2 табака лада ушшак

Примерами параллельных восточных ладов второго вида могут быть лады, принадлежащие не только одной, но и различным системам (в том числе и национальным). Ниже приводятся три параллельных лада — теоретический средневековый, по ал-Урмави (а), народной азербайджанской музыки (б) и современной арабской музыки (в):

64. а)

Ушшак

б)

Нава

в)

Абусалик

т 204 204 90 204 204 90 204

т 204 90 204 204 90 204 204

т 90 204 204 90 204 204 204

Как видим, приводимые звукоряды параллельны, начиная с различных ступеней, и являются совершенно разными ладами, причем не только по наименованию, но и по структуре. Эта параллельность не является полной (совершенной). Если предположить единую тонику для всех ладов, то их интервалы не совпадут по качеству.

К сожалению, современная теория арабской музыки не дифференцирует два названных выше вида параллельности. Это тоже

служит одной из причин увеличения наименований арабских ладов, одним из искусственных препятствий на пути к их изучению¹.

Приведем примеры совершенной и несовершенной параллельности современных арабских ладов.

1. Параллельность совершенная:

65 а)

Хузам

Рахат ал-аруах

б)

Навасар

Хисар

Очевидно, что в обоих парах звукорядов все интервалы начиная от тоники совпадают, следовательно, здесь надо ставить вопрос о транспозиции, а не о разных ладах. Восприятие еще более усложняется, когда один и тот же звукоряд приписывается не только двум, но и пяти-шести ладам! Это имеет место, например, по отношению к звукоряду лада хигаз-кар.

2. Параллельность несовершенная.

Теперь рассмотрим второй вид параллельности (несовершенной), исходя одновременно из современной теории арабской музыки и теории азербайджанских ладов У. Гаджибекова:

¹ Любопытно, что ал-Урмави считал транспонированные звукоряды первого вида (то есть полностью параллельные) принадлежащими одному ладу и не выделял их различными названиями. Ряд современных арабских теоретиков, обеспокоенных увеличением числа ладовых наименований, считает нужным не давать совершенно параллельным звукорядам разных названий, а указать лишь их регистры, например, *миф-хузам*, *сиф-хузам*, *до-раст* и т. д. Однако ученых, которые считают транспонированные лады разными, — преобладающее большинство.

Хигаз-кар
Шят-арабан
Суздель
Авиг-ара
Шахназ
Гарка-тюрки

От современного арабского лада раст производны, например, хусейни (разновидность лада баяти) и сика. Хусейни строится со второй ступени звукоряда раста, сика же — от третьей (*mid*). Иными словами, все ступени хусейни идут параллельно ступеням раста начиная со второй его ступени. Звукоряд сика идет параллельно расту, начиная с его третьей ступени.

Аналогичное явление наблюдается в азербайджанской музыке. Основные азербайджанские лады шур и сегях также можно считать производными от лада раст. Их звукоряд параллелен ладу раст, соответственно начиная со второй и третьей ступеней последнего¹:

67а) В арабской музыке:

раст
хусейни
сика

¹ Для большей наглядности мы не принимаем во внимание тетрахорда, лежащего ниже тоники в звукоряде азербайджанского лада раст.

В азербайджанской музыке:

раст
шур
сегях

Можно, разумеется, назвать и другие, несовершенен параллельные лады и в арабской, и в азербайджанской музыке. Как говорилось, они позволяют произвести модуляцию особого типа из одного лада в другой, широко применяемую в музыкальной практике. Так, в арабской музыке, в ладе раст например, любопытен следующий феномен: при остановке на терции (*mid*) чувствуется, что мы находимся уже в ладе сика (подробнее об этом будет сказано в связи с анализом конкретных музыкальных произведений). Переход из раста в хусейни совершается реже, с остановкой не на терции, а на верхнем вводном тоне тоники (*re*).

В какой-то мере аналогичное явление мы наблюдаем в группе параллельных ладов (например, раст, шур, сегях) в азербайджанской народной музыке.

Совершенно очевидно, что все это — абсолютно различные лады. Здесь необходимо учитывать не только качество интервалов, но и порядок их в структуре лада. Вот почему правомерны и различия в названиях этих ладов. Это очевидно, если привести указанные выше звукоряды к единой тонике:

68.

Раст
Нава
Абусалик

Девять основных ладов арабской музыки следующие: агам, нахаванд, раст, баяти, саба, хигаз, корд, сика, навасар. Основные (нижние) тетрахорды их имеют те же названия.

Современной арабской теорией лад (макам) рассматривается только как поступенный звукоряд в пределах октавы, имеющей тонику. Следует ли считать такую трактовку ошибочной (или, по крайней мере, ограниченной)? Ведь совершенно ясно, что лад — понятие более широкое, чем звукоряд. Как утверждает Л. А. Мазель, «описать какой-либо лад — это значит указать не только его звукоряд, но и главные функции его звуков, а также закономерные их связи, то есть круг наиболее типичных для данного лада интонаций»¹. Однако наука требует, чтобы внимание исследователя было сосредоточено и на какой-то одной, обобщающей, стержневой стороне явления. Как пишет Ю. Кон, «всякая научная дисциплина, в том числе и музыковедение, неизбежно вынуждена абстрагировать отдельные стороны изучаемого объекта с целью его более полного исследования»².

Что же дает арабской теории рассмотрение лада как схематического поступенного звукоряда? Во-первых, оно уточняет тонику лада, которая во всех случаях является первой ступенью звукоряда. Во-вторых, наглядно демонстрирует виды тетрахордов и качество интервалов, составляющих данный лад. Схематичное рассмотрение лада делает очевидным диатоничность и октавность системы, позволяет понять зависимость способа соединения от реального функционального значения той или другой ступени ладового звукоряда.

Присоединяясь в анализе лада к методу современных арабских ученых, мы одновременно считаем, что для углубления понимания категории лада необходимо рассматривать ее не только в аспекте структурно-функциональном, но дополнительно и в нескольких других аспектах: 1) в живом претворении творческой практикой, 2) в сравнении с ладами родственных музыкальных культур, 3) в ходе исторического развития³.

¹ Мазель Л. А. О мелодии. — М., 1952, с. 39.

² Кон Ю. К теории народных ладов. — В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961, вып. 1, с. 120.

³ В настоящем исследовании рассмотрены новые для науки об арабской музыки проблемы. Мы не претендуем ни на полноту, ни на равноценность их освещения. Первой из проблем целиком посвящена вторая глава второго раздела.

Параллели с другими народными музыкальными культурами, которые в меру нашей осведомленности мы старались проводить в предыдущем изложении, будут продолжены и далее. Мы частично касались и хода исторического развития системы ладов арабской музыки, и эволюции современных ладов. Наиболее же детально эти процессы будут прослежены ниже, только в связи с одним ладом — раст; его эволюция представляется особенно показательной, поскольку это наиболее устойчивый лад на всем Ближнем и Среднем Востоке.

ОБЗОР ОСНОВНЫХ ЛАДОВ СОВРЕМЕННОЙ АРАБСКОЙ МУЗЫКИ

Теория современной арабской музыки называет девять основных ладов:

69.

Раст тетракорд раст тетракорд раст

Баяти тетракорд баяти тетракорд нахаванд

Сика тетракорд сика тетракорд раст

Саба тетракорд саба тетракорд хигаз

Агам тетракорд агам тетракорд агам

Нахаванд тетракорд нахаванд тетракорд хигаз

Навасар икед навасар тетракорд хигаз

Хигаз тетракорд хигаз тетракорд нахаванд

Корд тетракорд корд тетракорд корд

Приведенные выше звукоряды иллюстрируют следующие закономерности:

1) первые четыре лада являются нетемперированными (четвертитоновыми). Их нельзя воспроизвести на темперированных инструментах, можно только на арабских, в том числе классических (уд, канун);

2) последние пять ладов являются темперированными; исполнение их на темперированных инструментах вполне возможно и естественно по характеру звучания;

3) каждый из ладов принимает наименование основного тетрахорда¹;

4) тетрахорды четырех ладов (раст, агам, нахаванд, корд) соединены отдельным способом (мунфасил), тетрахорды трех ладов (баяти, нарасар, хигаз) — слитным способом (муттасил), тетрахорды двух ладов (сика и саба) вплетаются один в другой (способ соединения мутадахил);

5) звукоряды ладов даны в том высотном положении, которое соответствует установившейся в творческой практике традиции, но это абсолютно не исключает возможности их транспозиции в другие регистры;

6) применены лишь четыре вида ключевых знаков: лада агам (си \flat , ми \flat), нахаванд (си \flat , ми \flat , ля \flat), раст (си \natural , ми \natural), баяти (си \flat , ми \natural)²;

7) в каждом виде имеется два опорных звука: тоника лада, которая является также основным тоном нижнего тетрахорда, и основной тон верхнего тетрахорда, выполняющий функцию относительного устоя.

Рассмотрим каждый из девяти основных ладов³.

Лад баяти

Лад этот принадлежит к четвертитоновым арабским ладам и имеет черты, сближающие его с азербайджанским «минорным» ладом шур. От минора баяти отличается понижением II ступени на четверть тона:

¹ Кстати, следует заметить, что наряду со звукорядами, основанными на соединении различных по качеству тетрахордов, в приводимом примере имеются звукоряды, в основе которых лежат качественно тождественные тетрахорды (раст, агам, корд), что позволяет вспомнить о теории азербайджанских ладов У. Гаджибекова.

² Любопытно отметить, что нередко в каденционных оборотах в азербайджанском ладе шур также происходит понижение той же ступени (ми \flat при тонике ре).

³ Мы сознательно нарушаем установившуюся традицию, следуя которой все музыкальные теоретики начиная со средних веков рассматривали в первую очередь лад раст. И в нашем примере-таблице лад раст стоит на первом месте — как уже было сказано, он будет рассмотрен наиболее детально и широко, однако после обзора всех других ладов.

70.



Кроме тоники, опорными звуками лада баяти в его практической (мелодической) реализации могут быть кварта (начало второго тетрахорда), а также квинта и терция. Не следует рассматривать это как противоречие такой музыкальной теории, которая в качестве второго опорного звука допускает лишь кварту. Доказательством правильности нашего положения служат конкретные образцы мелодий, в которых вторым из опорных звуков может быть не кварта, а квинта или терция, а иной раз в одной и той же мелодии все три дополнительные (кроме тоники) опоры могут чередоваться.

Приводим образец арабской мелодии, в которой значение квинты как второго опорного звука превышает значение кварты:

71. Танцевальная мелодия Абдель-Фаттаха Сабри.



Лад сика

Третий лад в нашей схеме — сика (искаженное наименование первоначального сегях), как и баяти, является производным от раст. По структуре и эмоциональному характеру он сходен с азербайджанским ладом сегях. Разница заключается лишь в большем понижении терции и септимы арабского сика (приблизительно на четверть тона сравнительно с азербайджанским ладом).

Проследим, как реализуется лад сика в конкретной мелодии

на примере отрывка (первый куплет — хана — и таслим) из самаи, сочиненного Сафаром Али¹:

72.

1-я хана

таслим

Обратим внимание прежде всего на альтерацию вводного тона тоники (*ре**) — важную деталь мелодики в ладе сика. Любопытно, что альтерация того же тона (с соответствующей коррективной в четверть тона) имеет место и в азербайджанском ладе сегях (особенно в сегях-забул)².

Что касается опорных звуков арабского сика, то мы видим, что кроме тоники, таковым является терция лада (*соль*). Приведенный отрывок хорошо демонстрирует параллельность ладов сика и раст: мелодия естественно и плавно переходит из одного лада в другой (шестой такт целиком относится к ладу раст). Подобное мы можем наблюдать и в азербайджанской музыке.

Есть еще одна общая черта между арабским сика и азербайджанским сегях: в обоих ладах понижение IV ступени и повышение V образуют увеличенную секунду (*ляб — си ♯*). В результате

¹ Самаи — один из жанров арабской музыки устной традиции. Подробнее о нем см. во второй главе раздела. Хана в арабской музыкальной форме — подобие куплета, таслим — вид рефрена.

² По теории У. Гаджибекова, вводный тон тоники лада сегях (точнее, нижний вводный тон, согласно терминологии Гаджибекова) — это III ступень звукоряда. — Прим. ред.

соответствующих альтераций возникают азербайджанский сегях-забул и арабский хузам¹:

73. Арабский хузам

ув. секунда

Лад саба.

Четвертый в схеме (см. пример 69) четвертитоновый лад саба имеет специфический, присущий только ему характер. Имея много совпадающих с ладом баяти ступеней, лад саба отличается от него понижением IV ступени на полтона, а также наличием уменьшенной октавы (*ре — ре б*). Сравним эти лады:

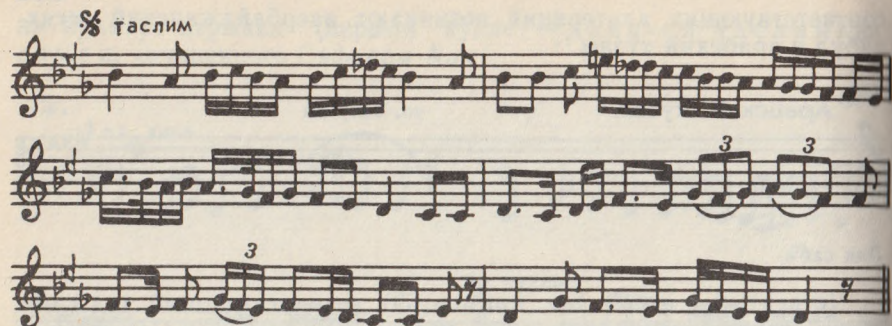
75. Баяти

В ладе саба опорным звуком, кроме тоники, является терция лада. Приводим отрывок из самаи в ладе саба, принадлежащего Абд ал-Муним Арафе:

76. 1-я хана

¹ С точки зрения теории У. Гаджибекова, звукоряд азербайджанского сегях-забул имеет следующий вид:

74.

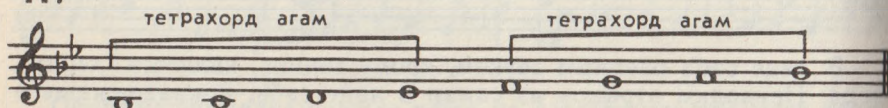


Здесь налицо все названные выше черты. Особая рельефность терции (фа) как опорного звука наглядно поясняет, почему для образования этого лада избран способ «сплетения» его тетра- хордов.

Лад агам

Лад агам, или агам аширан — один из основных темпериро- ванных ладов арабской музыки:

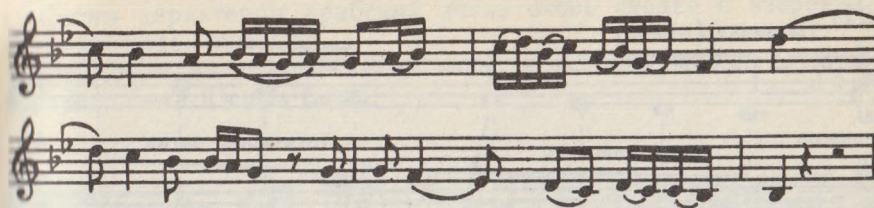
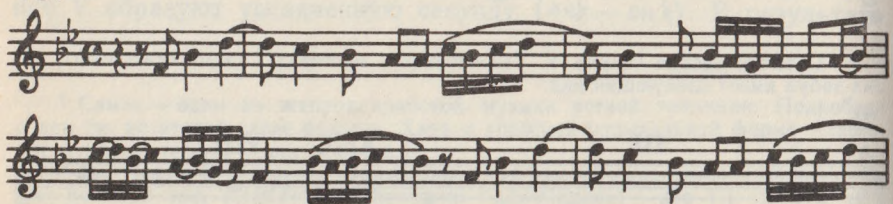
77.



Он совпадает с европейским $сi\flat$ мажором, и воспроизведение мелодий в этом ладе на фортепиано и на остальных темпериро- ванных инструментах звучит вполне естественно.

Как видно, лад агам имеет два тождественных тетра хорда по формуле 1 т., 1 т., $\frac{1}{2}$ т., соединенных отдельным способом бла- годаря рельефности квинты лада. Именно роль квинты лада в конкретных музыкальных произведениях дает основание выбрать ее в этом ладу как основной тон верхнего тетра хорда. Покажем это на примере народной песни «Хоть раз в год приди»:

78.



Лад нахаванд

Это тоже темперированный лад:

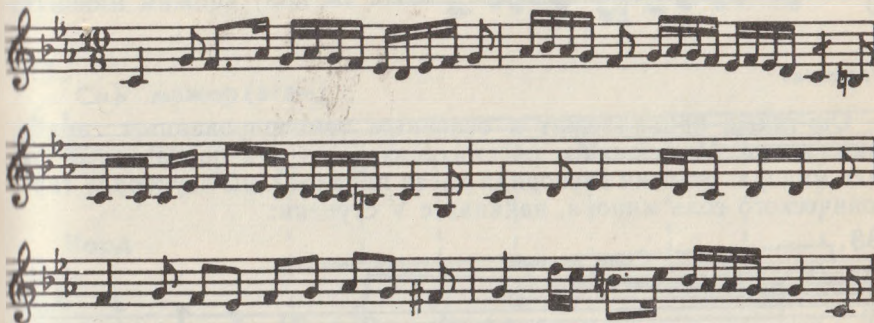
79.



Его интервалы полностью совпадают с европейским гармониче- ским до минором, и естественно, что исполнение мелодий в этом ладу на темперированных инструментах вполне возможно. Как и агам, лад нахаванд распространен у многих народов не только Востока, но и всего мира.

Проследим, как реализуется лад нахаванд в мелосе жанров арабской музыки устной традиции. Приводим первый куплет са- маи в ладе нахаванд Юсифа Баша:

80.



Обращаем внимание на опорные звуки лада до и соль (тони- ку и квинту); характерно, что они дополнительно подчеркнуты «вводными» звуками ($сi\flat$ и $фа\sharp$).

Лад навасар

Этот также темперированный лад имеет минорный характер и фактически отличается от европейского минора или же от араб- ского нахаванда лишь повышением квинты на полтона:

81. Нахаванд (минор)

Навасар икед лаврасар тетракорд хигаз

Лад навасар в виде исключения имеет в нижнем генсе пять, а не четыре звука. Причина тому — в наличии диссонантного интервала увеличенной кварты (до — фа #), требующей разрешения в соль¹.

Приведем мелодию арабского самаи, принадлежащего Абд ал-Муним Арафе, в которой присутствует навасар:

82.

Лад хигаз

Он также принадлежит к основным темперированным арабским ладам. Мы склонны рассматривать его как производный от соль минора: ступени звукоряда хигаз параллельны звукоряду гармонического соль минора, начиная с V ступени:

83.

Соль минор

тетракорд хигаз тетракорд нахаванд

лад хигаз

¹ Некоторые арабские теоретики рассматривают нижний генс навасара как тетракорд, имеющий диапазон увеличенной кварты.

Своим характером арабский хигаз очень сходен с азербайджанским ладом шюштэр.

Примером воплощения лада хигаз в мелодии может служить образец самаи Юсифа Баша:

84.

Лад корд

Этот темперированный лад образуется из двух равных тетракордов по формуле $\frac{1}{2}$ т., 1 т., 1 т., соединенных отдельным способом. Сходный со средневековым (церковным) фригийским ладом, корд имеет широкое распространение у многих народов не только Востока, но и Запада. Его можно считать производным от мажора или же от лада агам. Ступени звукоряда параллельны ступеням мажора (или же агама), начиная с III ступени:

85.

Сиб мажор (агам)

Корд

Вот почему при любой, даже незначительной, остановке мелодии на терции лада агам мы воспринимаем ее уже в ладе корд.

Лад корд несколько близок по характеру азербайджанскому ладу шур. Все ступени обоих ладов совпадают (начиная с тоникой), кроме второй, которая в арабском ладе на полтона ниже, чем в азербайджанском. Напомним, что соответствующая ступень азербайджанского шур также нередко понижается на полтона при нисходящем направлении и в каденционных оборотах.

Корд отличается от лада баяти понижением второй ступени на четверть тона:

86.

Баяти

Корд

Эта, казалось бы, незначительная разница существенна для характера лада корд.

Корд — один из немногих ладов, практическое применение которого связано с двумя фиксированными регистрами — с тоникой *до* и тоникой *ре*.

Перед нами образец мелодии из самаи, создателем которого является Татюс:

87.

Ладовый звукоряд отрывка, который нередко определяется как хигазкар-корд, в сущности является транспонированным на большую секунду вверх звукорядом корд:

88.

Приведенный пример подтверждает характерную для современной теории тенденцию увеличения числа наименований арабских ладов.

Приводим таблицу самых распространенных побочных ладов арабской музыки:

89.

генс корд генс хигаз

генс хигаз генс агам

генс корд генс хигаз

генс баяти генс хигаз

генс сика генс баяти

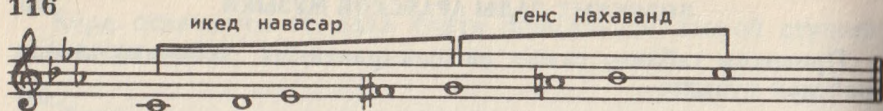
генс раст генс хигаз

генс сика генс хигаз

генс саба генс хигаз генс хигаз

генс хигаз генс хигаз генс хигаз

генс агам генс раст



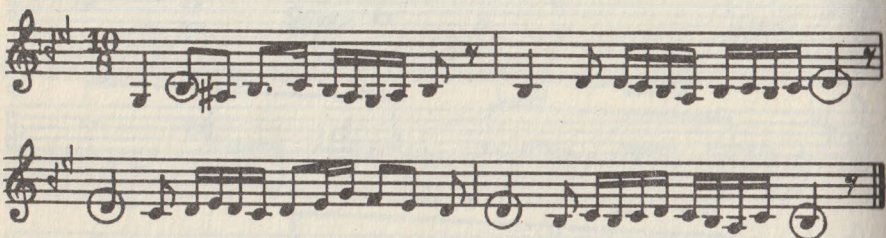
Вопрос о побочных ладах относится к наиболее сложным в теории арабской музыки, он нуждается в безотлагательном решении. Число побочных ладов, представленных в такой, например, в целом весьма солидной работе, как много раз упоминавшийся труд Мухаммеда Салах-ад-Дина, приближается к ста.

В действительности же это далеко не так. Салах-ад-Дином сведены воедино все побочные, транспонированные, комбинированные и альтерированные лады, причем каждый лад получил особое наименование. В противовес Салах-ад-Дину мы стремились в приведенной выше таблице выделить именно побочные лады. Но проблема разграничения этих и всех остальных ладов арабской музыки требует дополнительного анализа и выходит за рамки данной работы.

Продемонстрируем, как преломляются самые распространенные побочные лады в музыке устной традиции, обращая при этом внимание на роль опорных ступеней, определяющих способ организации звукоряда того или другого лада (то есть способ соединения генсов).

Вот отрывок из самаи в ладе ирак Заки Мухаммед Аги:

90.



Фрагмент из дуляба¹ в ладе хузам:

91.



¹ Дуляб — небольшая инструментальная пьеса, возникновение которой относится, вероятно, к средним векам.

§ 4. Арабский лад раст и вопросы его развития

ИСТОКИ СРЕДНЕВЕКОВОГО ЛАДА РАСТ

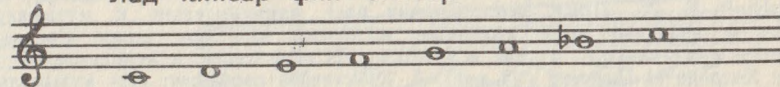
Лад раст — один из основных ладов музыки так называемого мусульманского Востока. Благодаря жесткой логике строения звукоряда, основанного на последовательности двух равных, родственных мажору тетракордов, из всех двенадцати основных макамов древней восточной системы раст, сравнительно с наиболее ранними формами его бытования, дошел до наших дней почти без изменения.

«Естественно, что название 12 классических макамов, а также сами макамы, — писал У. Гаджибеков, — подверглись большому пертурбациям [...] Единственный макам, который сумел противостоять сокрушительному влиянию времени и событий, это был и есть макам «Раст». Устой этого макама настолько крепки и логичны, что вполне оправдывают значение названия макама: «Раст» — значит прямой, правильный. Древние музыковеды называют «Раст» матерью макамов»¹.

Легендарную древность «матери всех макамов» подтверждают слова среднеазиатского музыканта XVII века Дервиша Али. Он сообщает, что «по словам музыкальных авторитетов: Ходжи Абдул-кадыр бен-Абдуррахман-и-Марагия, Ходжи Сайфуддин-и-Абдулму'-мина и Султан-Увейс «джелаира» [...] макам Раст остался от Адама; он представляет собой плач первого человека о потерянном рае и утраченном блаженстве»².

Первое из дошедших до нас теоретических определений лада раст относится к XIII веку. Но выше мы говорили о том, что в одном из ладов, распространенных во времена ал-Кинди (IX век), со всей очевидностью можно увидеть своего рода исток лада раст. Напомним, что под названием хинсар фи'л бинсар он содержится в числе восьми ладов таблицы ал-Укейли, которую современный арабский музыковед заимствовал из «Большой книги песен» ал-Исфахани (IX век):

92. Лад хинсар фи'л бинсар



Напомним также, что автору настоящих строк посчастливилось выявить ладовую основу хинсар фи'л бинсар в наиболее раннем из дошедших до нас письменных образцов арабской музыки —

¹ Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки, с. 11.

² Семенов А. А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII век), с. 8.

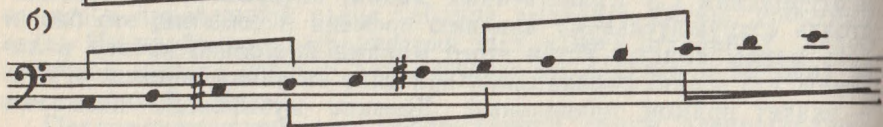
двухголосном «Упражнении» ал-Кинди для уда. Очевидно, лад этот бытовал даже ранее времен ал-Кинди.

Наблюдая исторические связи ладов туркменской музыки, В. М. Беляев подметил сходство одного из туркменских звукорядов (см. пример 93а) со звукорядом «восточного гидравлического органа X века, который был в свое время приведен в одной из статей Г. Фармера»¹ (см. пример 93 б):

93 а)



б)



Нетрудно увидеть сходство звукоряда приведенного примера со звукорядом хинсар фи'л бинсар, однако с другой тоникой.

В созданном спустя почти четыре века после ал-Кинди трактате «Китаб-ал-адуар» Сафи-ад-Дина ал-Урмави мы находим описание лада, имеющего сходную с ладом хинсар фи'л бинсар структуру и ту же функцию ступеней. В таблице ал-Урмави он обозначен персидским термином раст, сохранившимся по сей день².

Не содержит каких-либо существенных изменений, сравнительно с теорией ал-Урмави, и описание лада раст в «Трактате о музыке» (на персидском языке) выдающегося музыканта-теоретика XV века Абдурахмана Джамии. Звукоряд лада раст у Джамии

¹ Успенский В. И. и Беляев В. М. Туркменская музыка, с. 61 и 66.

² Раст в переводе на русский язык с персидского означает прямой, правильный, генеральный. А. Идельсон одновременно дает и другое толкование — Rascht (Решт), по названию города на севере Персии (см.: Idelsohn A. Z. Die Maqamen der arabischen Musik. — Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, S. 7). Прим. ред.: Термин раст применительно к музыкальной теории и практике имел хождение в Иране еще при дворе Сасанидов. Называя музыкальные жанры и мелодии, их создателей и исполнителей при дворе Хосрова II Парвеза (VI век), А. Кристенсен сообщает: «Из музыкальных терминов отметим Раст («прямой, правильный») — слово, означающее вплоть до нашего времени один из 12 макамов или основных видов (modes) арабо-персидской музыкальной системы» (Christensen A. L'Iran sous les Sassanides. Copenhagen, 1944, p. 486). Согласно Кристенсену, традиция приписывает изобретение иранской музыкальной системы, как и хусровани, т. е. «царских» типовых мелодий в определенном ладу (modes), знаменитому музыканту Хосрова II Барбеду (Фахлабаду). «В действительности, — замечает Кристенсен, — эта система должна быть древнее» (с. 484; выделено мной, цитирую в пер. И. М. Дьяконова. — Л. К.). Хорошо известно, как часто упоминается лад раст в хроникальной, мемуарной и художественной литературе, в поэзии Востока XI—XVII веков.

аналогичен звукоряду ал-Урмави. Разница лишь в том, что при сохранении пальцевых наименований всех ступеней и буквенных обозначений мест их извлечения на струнах уда он перенесен вниз на кварту:

94.

а) У ал-Урмави

мутлак зир	йа-х (يـا) саббаба	йа-х (حـ)	зир (До)
мутлак масна	х (ح) саббаба	йа (يـ) зальзаль	йа-дж (جـ)
мутлак маслас	а (ا) саббаба	g (جـ) зальзаль	б (بـ)
мутлак бам	маснас	маснас	бам (Ля)

б) У Джамии

мутлак зир	йа-х (يـا) саббаба	йа-х (حـ)	зир (До)
мутлак масна	масна	масна	масна (Соль)
мутлак маслас	х (ح) саббаба	йа (يـ) зальзаль	йа-дж (جـ)
мутлак бам	а (ا) саббаба	g (جـ) зальзаль	б (بـ)
	бам	бам	бам (Ля)

Переведя эти чертежи на современные нотные знаки, получаем:

95. У ал-Урмави:



У Джамии:



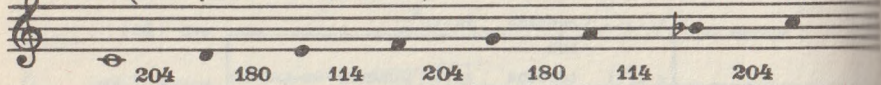
Из схемы ясно, что звукоряды в обоих случаях содержат по два равных тетрахорда. Все ступени обоих ладов совпадают; стало быть, качественно равны и интервалы: 204 ц., 180 ц., 114 ц., 204 ц., 180 ц., 114 ц., 204 ц. В обоих случаях имеется четкий консеквентный порядок чистых кварт.

Сравним со звукорядом ал-Урмави—Джамии звукоряд хинсар фи'л бинсар:

96. Хинсар фи'л бинсар



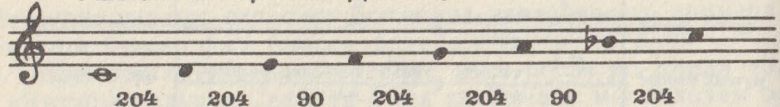
Раст (ал-Урмави и Джами)



Совпадают все ступени, кроме третьей и шестой, которые в звукоряде ал-Урмави—Джами понижены на одну комму.

В то же время мы замечаем, что с хинсар фи'л бинсар целиком совпадает еще один звукоряд, который можно образовать из хроматической гаммы ал-Кинди. По трактатам ал-Урмави и Джами он известен как макам ушшак:

97. Ушшак ал-Урмави—Джами:

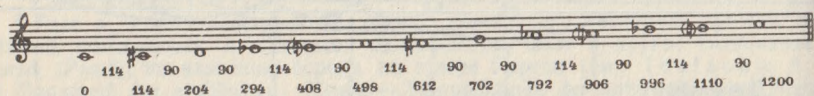


Означает ли это, что ошибочно считать хинсар фи'л бинсар источником макама раст?

Обратимся еще раз к таблице, с помощью которой ал-Хефни дает в центах хроматический звукоряд ал-Кинди (см. прим. 6).

В современной нотации хроматическая гамма ал-Кинди в пределах октавы (если взять за основу звукоряда тон *до*) будет выглядеть следующим образом:

98.



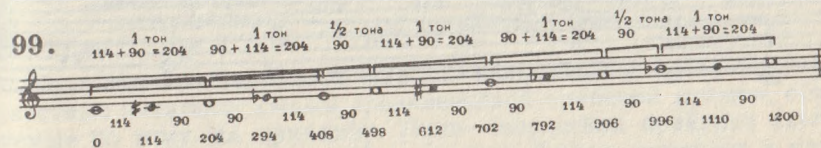
Если (как это считал ал-Укейли) все ступени лада хинсар фи'л бинсар, зафиксированного ал-Кинди, темперированные (то есть пифагорейские, с натуральными терциями и секстами), то можно сказать, что он скорее всего является прямым прототипом макама ушшак, упоминаемого в дошедшей до нас специальной литературе начиная с XII века¹. Однако с таким же правом мы можем думать, что терция и секста хинсар фи'л бинсар были при ал-Кинди

¹ Что касается исторической, мемуарной, художественной литературы и поэзии, то упоминание о ладе ушшак встречается в них еще ранее. — Прим. ред.

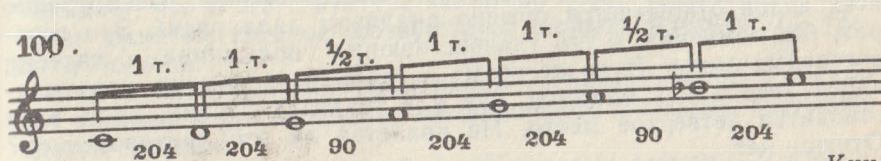
пониженными на комму, и тогда звукоряд хинсар фи'л бинсар совпадает со звукорядом лада раст¹.

Если из звукоряда ал-Кинди можно выделить как макам ушшак, так и макам раст в том виде, как они были зафиксированы ал-Урмави и Джами, то очевидно, что он действительно является фундаментом более поздней семнадцатитоновой «восточной» гаммы, звукоряд которой фигурирует во всех среднеазиатских, иранских и арабских трактатах средневековья, как полагают Т. Вызго и Д. Рашидова².

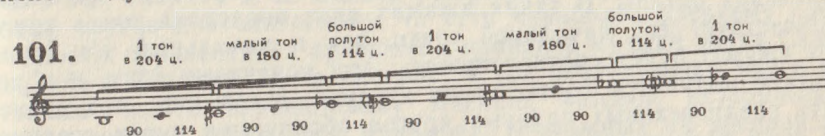
Докажем это, воспользовавшись гаммой ал-Кинди:



Из этого примера ясно, что средневековый звукоряд ушшак (два равных тетрахорда по формуле 1 т., 1 т., 1/2 т., соединенных слитным способом) без труда выводится из хроматического звукоряда с основанием *до*. Следующий ниже пример является упрощенным вариантом предыдущего; в нем сняты хроматические заполнения промежутков между диатоническими ступенями:



Легко, однако, представить, что хроматическая гамма ал-Кинди теоретически имеет основанием другой тон, скажем, тон *си* или же соответственно (двигаясь по квартам вверх) — *ми*, далее *ля* и т. д. В этом случае ее интервальное содержание будет выражено следующим образом³:



¹ Со всей точностью определить в настоящее время, был ли лад хинсар фи'л бинсар эпохи ал-Кинди натуральным (в пифагорейском смысле) или же терция и секста его были понижены на комму, не представляется возможным.

² См.: Вызго Т., Рашидова Д. Музыкально-теоретическое наследие великих среднеазиатских мыслителей. — В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1969, вып. 2, с. 169.

³ Напомним о наших соображениях относительно возможных качественных вариантах тонов и полутонов в системе, зафиксированной ал-Кинди.

Тогда из этого хроматического звукоряда естественно выводится слитное соединение двух равных тетрахордов, каждый по формуле: один большой тон (204 ц.), один малый тон (180 ц.), один большой полутоном (114 ц.), то есть звукоряд лада раст, каким мы видим его у ал-Урмави, Джами и других средневековых музыкантов Востока.

В транспозиции на малую секунду вверх звукоряд предстанет в следующем, уже знакомом нам виде:



РАСТ В СРЕДНИЕ ВЕКА

На основании вышесказанного можно разрушить некое мнимое противоречие, имеющее место в средневековой теории восточной музыки. Теория ал-Урмави положила начало традиции, сохранившейся в трудах большинства последующих музыкантов-теоретиков Востока, в том числе и наших современников: рассмотрение всех видов открывается обычно анализом лада раст¹. Это говорит, без сомнения, о его главенствующем положении в системе восточных ладов. В то же время в таблице ал-Урмави, охватывающей двенадцать макамов, как и в трактате Джами, ладу раст отводится четвертое место. Не является ли это противоречием? Отнюдь нет.

Четвертое место макама раст в средневековых таблицах объясняется его принадлежностью к четвертому кругу системы восточных ладов. Это требует пояснения.

Как мы уже знаем, понятие круг (даур) в средние века относилось к последовательности тонов ладового звукоряда (джам) в пределах октавы. В таких джамах «как последняя точка круга соответствует его начальной точке, так и начальный тон [каждого джама] будет соответствовать [его] конечному тону, и в результате получится соответствие кругу»². Напомним, что двенадцать средневековых ладовых кругов образуются путем соединения семи разновидностей тетрахордов (джинс) в нижнем регистре (табака) с двенадцатью пентакордами (икд) в верхнем регистре. Нам известно также, что существует строгий порядок

¹ А. Идельсон приводит традиционный порядок чередования макамов в различных арабо-персидских диванах (то есть цикле макамов) XVI—XX веков, где макам раст занимает неизменно первое место. См. упом. исследование: Die Maqamen der arabischen Musik, S. 14—16.

² Джами Абдурахман. Трактат о музыке, с. 29.

джинсов, а также производимых от них икдов; в джинсе он определяется качественным соотношением интервалов (бу'д) в последовательности тонов в пределах чистой кварты (зуль арба'а), а в икде — чистой квинты¹.

Таким образом, слитное соединение четвертого джинса по средневековой терминологии образует круг макама раст, занимающего четвертое место в таблицах средневековых теоретиков:



Здесь нет необходимости еще раз называть все остальные, уже известные читателю джамы средневековой арабской музыки, образуемые по тому же принципу. Лишь творческая практика всегда определяла значение лада. Не случайно Джами отмечает в качестве эстетически наиболее привлекательных лишь восемь джамов из двенадцати (не конкретизируя их), ибо «здоровое чувство одобрит присоединение не всякого джинса второго отдела [всякому] джинсу первого отдела, хотя бы каждый из этих джинсов в отдельности, сам по себе и является приятным»². Устойчивое важнейшее положение макама раст в течение многих веков подтверждает, что в его структуре заложено особо «нежное [...] сочетание» джинсов, которое соответствует стойкой эстетической традиции Востока.

Вопрос интервального содержания средневосточного макама раст неотделим от проблемы эволюционного развития восточной ладовой системы.

Если средневековые макамы I—III ладовых кругов — ушша к, нава, бусалик образованы из интервалов в 204 и 90 центов, то раст, помещенный ал-Урмави и Джами в четвертый круг (подобно следующим за ним макамам хусейни, хиджаз, рахаби), основан, как уже говорилось, на использовании интервалов в 204, 180, 114 ц. В. Беляев утверждает соответствие I—III ладовых кругов диатоническому, то есть «наиболее древнему слою в ладовых образованиях арабской и иранской музыки эпохи Сафиад-Дина и Джами», тогда как раст и три последующих круга составляют, по его справедливому мнению, «второй исторический слой в системе двенадцати макамов», возможных «к воспроизведению в бемольной хроматической двенадцатиступенной гамме»³. Последующие слои составляют макамы, возможные лишь в семнадцатиступенной гамме⁴.

¹ Порядок этот воспроизведен, например, в «Китаб ал-адуар» ал-Урмави, а также в «Трактате о музыке» Джами.

² Джами Абдурахман. Трактат о музыке, с. 30.

³ Джами. Указ. соч., с. 84, 85.

⁴ Там же, с. 85 и 88.

Как мы стремились показать в связи с анализом процесса развития полного звукоряда арабской ладовой системы, процесс этот был направлен в сторону «выявления более тонких мелодических интонаций, дробления более крупных интервальных величин хроматической гаммы на более мелкие»¹.

Сравнение макама хинсар фил бинсар в теории ал-Кинди с растом по ал-Урмави — Джами как раз и свидетельствует о микроинтонационном различии в трактовке отдельных ступеней. Оно является, как можно предположить, результатом развития одного и того же макама. Подчеркнем, что, на наш взгляд, эти изменения весьма незначительны и не затронули основ структуры. Гораздо важнее черты сходства между хинсар фил бинсар и старинным растом. Оба звукоряда представляют слитное соединение двух равных тетрахордов (по 9, 9, 4 коммы каждый у ал-Кинди и 9, 8, 5 комм у ал-Урмави и Джами) при четком консеквентном порядке чистых кварт.

Многие исследователи восточных ладов не без основания утверждают, что при наличии микроинтонационных отклонений внутри отдельных звукорядов существом системы все-таки является диатоника².

АРАБСКИЙ И АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ РАСТ

Дополнительным доказательством незначительной роли коммы в тетрахорде раст по ал-Урмави — Джами, отнюдь не колеблющей его структуру, может служить его сравнение с современным азербайджанским ладом раст по концепции У. Гаджибекова.

104. У ал-Урмави и Джами:



¹ Беляев В. Организация народных ладовых систем, — В кн.: О музыкальном фольклоре и древней письменности, с. 216—218.

² Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки; Беляев В. Организация народных ладовых систем; Векслер О. История узбекской музыкальной культуры. Ташкент, 1965; Эль-Саид Мохаммед Авад Хавас. Современная арабская народная песня и другие работы.

Вопрос этот требует специального изучения¹.

Мы видим, что все ступени обоих ладов совпадают (если не принимать во внимание комму, понижающую терцию и сексту в ладе раст по ал-Урмави). В обоих ладах имеется четкий консеквентный порядок чистых кварт. Напомним, что по концепции У. Гаджибекова звукоряд азербайджанского лада раст состоит не из двух, а из трех равных тетрахордов по формуле: 1 т., 1 т., 1/2 т. Семнадцатитоновый звукоряд азербайджанского тара приведен В. Беляевым в сводной таблице музыкальных звукорядов в упомянутой статье «Организация народных ладовых систем» (с. 212—213). Если условно отбросить нижний тетрахорд звукоряда раст по У. Гаджибекову, то звукоряды арабского и азербайджанского ладов совпадают начиная с тоники как составом (два равных тетрахорда), так и способом их соединения (слитное). Добавим к этому, что слух всегда уловит в азербайджанской мелодии в ладе раст органическое понижение соответствующих ступеней при исполнении ее на нетемперированных народных инструментах.

Есть основание предполагать, что старинный арабский макам раст и современный азербайджанский раст тождественны. И хотя У. Гаджибеков, анализируя азербайджанские лады, полностью игнорирует акустическую разницу между строем народных и темперированных инструментов, он прекрасно знает об этой разнице и не умалчивает о ней, что очевидно из объяснения им звуковой системы азербайджанской музыки: «При исполнении азербайджанских мелодий на темперированных инструментах (особенно на фортепиано) чувствуется некоторое несоответствие в высоте тонов, особенно терцовых и секстовых: в азербайджанской музыке большая терция уже темперированной, малая терция — шире темперированной. Полутон — шире темперированного; разница приблизительно — одна комма»².

Очевидно, что терция и секста тоники азербайджанского раста в их натурально-пифагорейском значении ниже на одну комму. Отсюда ясно, что ступени азербайджанского звукоряда раст, а следовательно, его интервалы совпадают со всеми ступенями и интервалами звукоряда арабского лада раст по ал-Урмави — Джами³.

Это дает нам основание определить интервалы обоих ладов в центах:

¹ Высказывались соображения о сложности применения термина «диатоника» к восточным гаммам, в частности к арабской гамме раст, содержащей нейтральную терцию. См.: Тараканов М. Проблема лада и тональности в трех книгах о Прокофьеве. — В кн.: Музыкальный современник. М., 1973, вып. 1, с. 295.

² Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки, с. 15.

³ Отметим лишь, что, по Гаджибекову, пределом, наиболее высоким звуком лада раст является *си-бемоль*. Звук, отстоящий вверх от тоники на октаву, не входит в состав его звукоряда. Это расходится с арабской теорией, неизменно, с IX по XX век, включающей этот звук в состав звукоряда.

105. Арабский лад раст

Понижение терции и сексты на одну комму в обоих случаях способствует образованию новых интервалов, отличающихся от акустически темперированных: а) интервала в 180 ц., который условно можно назвать «узким» тоном; б) интервала в 114 ц., условно — «широкого» полутона; в) интервала в 204 ц. — целого тона по пифагорейской системе.

Таким образом, структура звукоряда лада раст, которую мы думаем, по праву усматриваем еще в теории ал-Кинди, а затем уточняем по ал-Урмави — Джамии и У. Гаджибекову, показывает, что этот лад не подвергся сколько-нибудь существенным изменениям от IX к XX веку.

СОВРЕМЕННЫЙ АРАБСКИЙ МАКАМ РАСТ

Тем не менее, эволюция лада раст в творческой практике арабского народа продолжается; при этом, сохраняя основные принципы структуры лада, она направлена в сторону выявления более тонких интонационных нюансов. Попытаемся проследить эти изменения.

Трудно определить время, когда они стали появляться и окончательно сложился современный вид арабского раста; нет также возможности уточнить, происходили ли они постепенно или же возникновение нового вида лада связано с деятельностью какого-либо музыканта-реформатора. На основании разрозненных исторических данных время, к которому накопились качества, позволяющие рассматривать раст с точки зрения двадцатичетырехступенной (современной) ладовой системы, мы условно относим к XVIII веку¹.

Трактовка современного арабского лада раст музыкальными теоретиками опирается на концепцию, согласно которой: 1) он является основным натуральным ладом арабской музыки; 2) современный его звукоряд состоит из двух равных тетрахордов по формуле: 1 т., $\frac{3}{4}$ т., $\frac{3}{4}$ т., соединенных смежным способом в пре-

¹ Основанием для такого предположения может служить тип лада раст, описанный в неоднократно упоминавшемся нами трактате Тамбуриста Арутина. По этому же трактату мы имеем возможность судить и о развитии всей системы арабских ладов к началу XVIII века.

делах одной октавы; 3) ключевыми знаками при тонике до являются *mi* и *si*, так как сравнительно с до мажором в современном арабском ладе каждый из этих звуков понижен на четверть тона.

Эти общие положения, принятые современной теорией ладов арабской музыки, помогают установить отличие современного лада раст от средневекового. Приводим его звукоряд¹:

106. Современный лад раст

Вот важнейшие перемены, которым подвергся современный арабский раст по сравнению со средневековым:

- 1) более значительное понижение терции, достигающее приблизительно четверти тона и соответственное повышение септимы также примерно на четверть тона²;
- 2) тетрахорды лада соединяются не слитным, а смежным способом;
- 3) не кварта, а квинта является начальным тоном (основанием) верхнего тетрахорда;
- 4) соответственно, кварта теряет внутри ладового звукоряда свою преобладающую функцию³;
- 5) принципом организации звукоряда становится консеквентный порядок не кварт, а чистых квинт.

ПУТИ И ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ МАКАМА РАСТ

Как уже было сказано, самой ранней из работ, в которой освещены основные арабские макамы, является трактат Мухаммеда Закир Бека⁴. По традиции, он в первую очередь рассматривает

¹ Очень важно подчеркнуть еще раз, что большинство средневековых и современных нам восточных музыкальных теоретиков рассматривает все лады (макамы) в пределах октавы, включая и те, которые содержат более восьми ступеней, как, например, средневековые лады ирак, исфахан, зирфаканд и бузрук. Исключение, как мы уже отметили, составляет теория У. Гаджибекова, в которой представлены диапазоны ладовых звукорядов, соответствующих творческой практике.

² Точнее разница эта меньше четверти тона: терция у ал-Урмави равна 384 ц., современная же «нейтральная» терция — 354 ц.; таким образом, разница составляет приблизительно 30 ц. (то есть меньше четверти тона).

³ Напомним, что в средневековом ладе раст кварта превосходила квинту по значению, что и определяет начало второго тетрахорда с кварты тоники.

⁴ Закир Бек Мухаммед. Хаят ал-инсан фи тардид ал-алхан (Мелодия — смысл человеческой жизни), с. 6.

макам раст. Последовательность ступеней одного лада представлена на следующей таблице¹:

107.

Названия ступеней (пардэ)	Названия ступеней по европейской системе	Примечание
8 Кердан	Соль (октава)	При необходимости вести мелодию выше или ниже тоники следует воспользоваться этими же ступенями в разных октавах.
7 Авдж	Фа	
6 Хусейни	Ми	
5 Нава	Ре	
4 Гарках	До	
3 Сика	Си	
2 Догах	Ля	
1 Раст	Соль (основной тон)	

Раст Закир Бека совпадает с современным арабским ладом раст и имеет те же нетемперированные ступени (III и VII)². Разница в том, что регистр макама раст у Закир Бека на чистую квинту выше (то есть тоникой его служит *соль*). Возможно, звук *до* стал тоникой макама лишь в начале XX века.

О звуке *соль* малой октавы в качестве тоники лада раст сообщает У. Гаджибеков: «Макам раст до наших дней сохранил не только свое название и строй своего звукоряда, но также высоту своей тоники. У всех народов Ближнего Востока макам раст имеет одно и то же построение, а также одну и ту же высоту тоники. Этой тоникой является *соль* малой октавы»³.

У. Гаджибеков совершенно прав относительно азербайджанской народной музыки, однако он не учитывал изменений, которым подвергся раст в арабской музыке позднего времени, во-первых, потому, что целью его труда было обоснование в первую очередь творческой практики азербайджанской музыки; во-вторых, воз-

¹ Закир Бек Мухаммед. Хаят ал-инсан фи тардил ал-алхан (Мелодия — смысл человеческой жизни), с. 6. Таблица дана нами в переводе на русский язык.

² Автор таблицы указывает, что в этом макаме ступени сика и авдж (т. е. III и VII) должны быть понижены на четверть тона.

³ Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки, с. 11. с 5705 к

можно, из-за немногочисленности теоретических изданий по арабской музыке после трактата Закир Бека.

Любопытно заметить, что особенности современного арабского макама раст (так же, как и ладовой системы современной музыки арабского Востока, то есть системы двадцатичетырехтоновой гаммы) зафиксированы в зарубежных трактатах значительно ранее, чем в трудах наших теоретиков. Один из примеров тому — трактат Тамбуриста Арутина. Есть основания полагать, что Арутином зафиксирована одна из ветвей восточной ладовой системы, которая стала основой современной ему турецкой профессиональной музыки устной традиции. Сравнение трактата Арутина и упоминавшейся выше работы Закир Бека свидетельствует в пользу этого соображения, подводя к выводу об устойчивости системы, хотя в двух рассматриваемых случаях ее разновидности имеют локальные отличия и отделены периодом почти в 200 лет.

Большинство терминов и наименований, применяемых Закир Бекком и Арутином, бытует у арабов по сей день. Не составляет труда перевести все макамы, шобэ и авазэ (то есть звукоряды, их разделы и ладовые типовые мелодии), включенные в трактат Арутина, на современную нотацию. Нередко обнаруживается, что все ступени этих макамов, шобэ и авазэ совпадают по названию и регистру с соответствующими элементами системы Закир Бека.

По восточной традиции, Арутин применяет лигатурный способ музыкальной записи, указывающий на последовательность типовых интонаций какого-либо лада. Способ этот намечает канву, на которую должна ориентироваться творческая фантазия творца-исполнителя произведения в данном ладе. Арутин указывает: «... мы стремимся показать (действительное) разнообразие, присутствующее мелодическим образованиям, группирующимся вокруг одного пердэ¹. Все они записаны нами по мызрабам². Учащийся пусть расшифрует эти записи и выучит их»³.

Ниже приводится запись шобэ раста по Арутину, переведенная на современную нотную запись. При переводе нами учтены реальные регистры современных арабских ладов (У Арутина лады расположены квинтой выше и имеют названия, сохранившиеся в турецкой музыке).

По Арутину авазэ раста подвластны следующие шобэ:

¹ Под пердэ (термин, обозначающий также ладок, место извлечения звука) в данном случае следует понимать ступень лада, вокруг которой формируется типовой мелодический оборот, попевка. Иногда термин пердэ употребляется в смысле: ладоинтонационное «зерно» мелодии. — Прим. ред.

² Мызраб в средние века и по сей день в арабской исполнительской традиции — это удар плектром по струне (термин мызраб соответствует понятию плектр). Таким образом, Арутин трактует каждый удар мызраба как каждый извлеченный музыкантом звук. — Прим. ред.

³ Руководство по восточной музыке Тамбуриста Арутина, с. 78.

108.

Рахаби

Пенджугах

Нигриз

Нихавенд-сагир

Нихавенд

Махур

Рекиб

Бюзрюк

Завил

Зерафкенд-руми

Сазкар

Мюберкан-руми

Мюберки

Махурек

с 5705 к

Не все термины, встречающиеся у Арутина, имеют такое же значение в арабской музыке. Так самаи, по Арутину, — жанр профессионального песнетворчества, определяемый стихотворным размером; в современной же арабской музыке самаи — это чисто инструментальный жанр. То же и в отношении термина шобэ, который обозначает у арабов часть макама-звукоряда (или же ветвь), то есть какой-то его раздел. Шобэ в «Руководстве» Арутина (и, добавим, в практике азербайджанского мугамного творчества) — это типовая мелодия в том или другом разделе, ответвленном от авазэ, в свою очередь также понимаемых Арутином как типовые мелодии, охватывающие больший раздел макама, то есть основной типовой мелодии, отражающей лад в целом.

Пользуясь данными Арутина, мы абстрагируем из синтеза понятий «лад-звукоряд — попевка-мелодия» наиболее важную для нас в данном случае категорию, то есть «лад-звукоряд», поскольку нас привлекает в теории Арутина наличие сходных моментов, позволяющих уточнить некоторые стороны процесса эволюции восточной ладовой системы, в частности, касающиеся лада раст.

Нередко сходство не ограничивается одним названием. Так, нижний тетрахорд арабского лада накриз почти совпадает с тетрахордом лада нигриз, выведенным нами из соответствующего шобэ Арутина:

109. Нигриз по Арутину

Арабский накриз

Разницу определяет чуть повышенная терция у Арутина и, следовательно, увеличенная секунда, которая здесь уже, чем в арабском тетрахорде, приблизительно на $\frac{1}{4}$ тона, то есть равна примерно $\frac{5}{4}$ тона, в то время как по арабской современной теории она равна $\frac{6}{4}$ т., то есть полутора тонам по общепринятой европейской системе¹.

Со звукорядом арабского лада на хаванд совпадает также звукоряд, выводимый из соответствующего шобэ по Арутину и имеющий сходное название — нихавенд:

110. Арабский лад нахаванд

¹ См. упоминавшиеся труды Мухаммеда Закир Бека, Камеля ал-Холан, а также А. Идельсона. Попутно заметим, что у многих арабских музыкантов начала XX века (как и у зарубежных авторов, писавших об арабских ладах) увеличенная секунда равна $\frac{5}{4}$ т.

с 5705 к

В творческой практике VII ступень арабского раста часто дополнительно понижается, достигая качества *си♭* при исполнении мелодии в нисходящем к тонике направлении.

Что касается наименований ступеней арабского раста, то, как и в турецком одноименном макеме, они во многом совпадают с персидскими порядковыми обозначениями, но часто включают в себя также смысловые понятия, во многом утраченные для современного читателя.

115.

Ступени	Персидские наименования	Арабо-турецкие наименования	Ступени	Персидские наименования	Арабо-турецкие наименования
	Чаргах (четвертый)	Чаргах, или Гаргах (четвертый)		Хаштгах (восьмой)	Кердан (предельный, пограничный)
	Сегах (третий)	Сегах, или Сика (третий)		Хафтгах (седьмой)	Авдж (наивысший)
	Дюгах (второй)	Дюгах (второй)		Шешгах (шестой)	Хусейни (макам имама Хусейна)
	Егах (первый)	Раст (прямой, генеральный)		Пенджгах (пятый)	Нава (зерно разума, полнозвучный)

АРАБСКИЙ И АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ЛАД РАСТ

Изучая лад, необходимо выяснить функцию ступеней его звукоряда и соотношение главнейших из них, в частности с тоникой. В теории ладов восточной музыки особо важен вопрос, касающийся тоники, — ее местоположение в звукоряде, абсолютная высота и тому подобное. Многое проясняется при рассмотрении лада в его живом воплощении, то есть в конкретных образцах народного творчества и профессиональной музыки устной традиции. Функ-

которых имеет по $\frac{1}{4}$ тона, — $3 \times 4 = 12$. Общее количество четвертитонов в четырех средних интервалах, каждый из которых имеет по $\frac{3}{4}$ тона, — $4 \times 3 = 12$.

с 5705 к

циональный смысл ступеней арабского раста становится особенно ясен при сравнении с одним из ближайших его «родственников» — азербайджанским ладом раст.

Арабская и азербайджанская музыка устной традиции, как и музыкальный фольклор этих народов, имеют, как говорилось, много исторически обусловленных общих черт. Сравнение арабского и азербайджанского лада раст в творческой практике дает возможность увидеть типологически общие и национально своеобразные особенности арабской и азербайджанской музыки.

ОБ ОПОРНЫХ ЗВУКАХ ЛАДА РАСТ
В АРАБСКОЙ И АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКЕ

Если устоями европейского мажора в каждом конкретном произведении являются одни и те же ступени звукоряда (I—III—V), имеющие в основном гармоническое значение, то устоями (опорными звуками) азербайджанских ладов являются различные в зависимости от того или другого лада ступени, имеющие не столько гармоническое, сколько мелодическое значение. Эта мысль знатока азербайджанской народной музыки и ее теоретика М. С. Исмаилова целиком распространяется на арабскую музыку¹.

Опорные ступени в восточной монодии выявляются благодаря опеванию (обыгрыванию) группой близлежащих звуков. При этом возникают различные по продолжительности и по характеру типовые мелодические построения — шобэ (или разделы) того или иного мугама, теснифа, рянга и других видов азербайджанской музыки, и, соответственно, — тагасима, дора, лонги, и других видов арабской музыки устной традиции. Во всех случаях в образовании мелодии особенно важна роль опорных звуков.

Интересующий нас лад раст в азербайджанской музыке имеет четыре опорные ступени: это тоника, терция, кварта и квинта тоники²:

116.

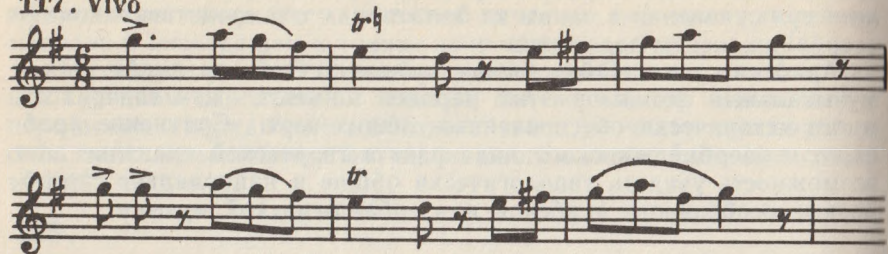


Каждая мелодия в ладе раст, а также составляющие ее внутренние разделы опираются на эти ступени:

¹ Исмаилов М. С. Ладовые особенности азербайджанской народной музыки. — Ученые зап. Азерб. гос. конс. имени Узеира Гаджибекова, 1969, № 2 (7), с. 5.

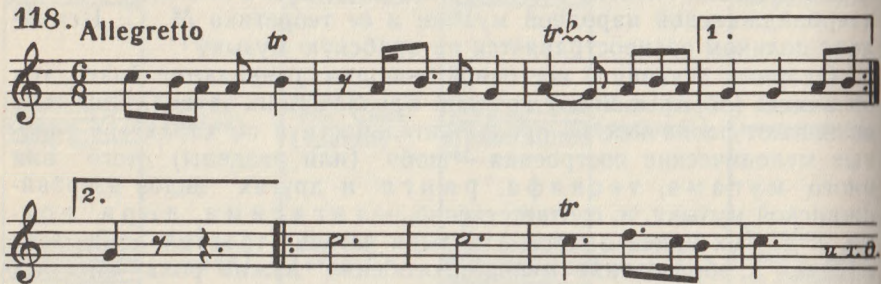
² По терминологии У. Гаджибекова.

с 5705 к

117. *Vivo*

Приведенная выше мелодия — начальный раздел народного танца «Аскерани» — звучит в соль-расте. Она связана с опеванием тоники лада — звука *соль*. Средний раздел танца целиком опирается на квинту тоники — *ре*.

В следующем ниже рянге «Гусейни», звучащем в соль-расте, средний раздел имеет опорой верхнюю кварту от тоники — *до*:

118. *Allegretto*

Рянг «Дерамед махур-хинди» от начала до конца опирается на тонику лада — *до*. Средний раздел рянга «Второй гатар», также звучащий в до-расте, опирается на квинту тоники. Приведенных примеров достаточно, чтобы увидеть, какую большую роль играет в азербайджанском ладе раст множественность опорных звуков, связанная с многочисленностью разделов¹. Более всего она проявляет себя в жанре мугама, где виртуозная интонационная разработка почти каждого раздела (шобэ) нередко ведет к тому, что они разрастаются до самостоятельных частей, составляя в своей последовательности большой мугамный цикл².

¹ Переменность устоев в азербайджанской монодии — важное средство образных контрастов и формообразования. — *Прим. ред.*

² Превосходной иллюстрацией этого являются записи азербайджанских мугамов Н. Мамедова, анализ которых см. в ст.: Карагичева Л. Уникальное исследование. — *Сов. музыка*, 1972, № 8.

Опорные звуки азербайджанского раста совпадают с опорными звуками арабского раста. Исключение — кварта тоники, которая не играет в арабской мелодике большой роли в качестве опорного звука. Звуками-устоями арабского раста служат: тоника (*асас*), терция тоники (*сика*), квинта тоники (*нава*):

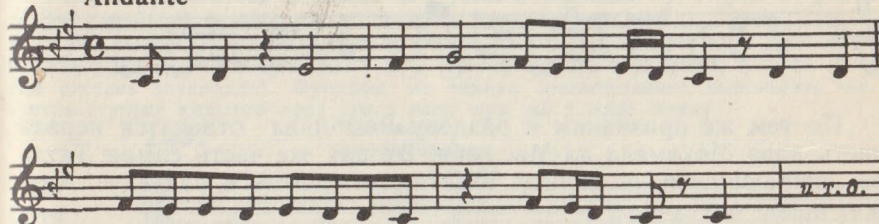
119.

Азербайджанский раст

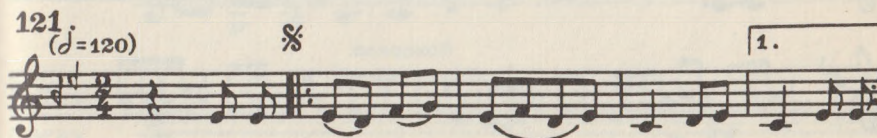
Арабский раст

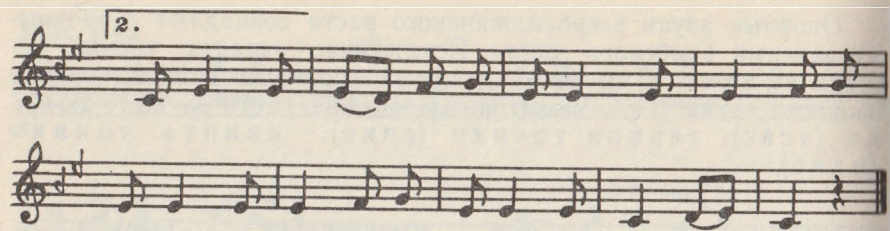
Наиболее важны из них тоника и терция тоники. Все мелодии в арабском ладе раст, а также внутренние их разделы опираются на эти ступени лада.

Приводимая первая часть дора (вид лирической песни-романса), автором которой является Давуд Хусни, построена в до-расте и опирается на тонику лада:

120. *Andante*

Народная песня «Ала байаин эль энаб» («Торговцы виноградом») опирается на тонику, а также терцию тоники — *ми* ♯:



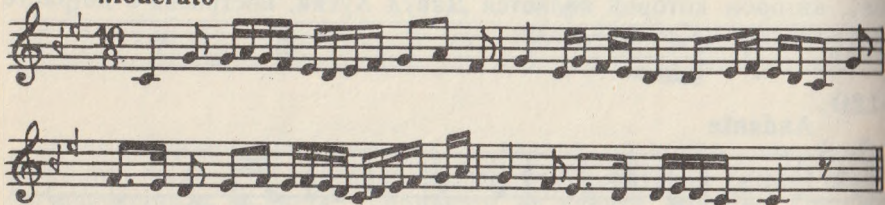


Опорным звуком народной песни «Налик алаоми» («Морская волна») на всем ее протяжении служит тоника.

Интересно, что и в азербайджанском и арабском ладах раст квинта тоники в качестве опорного звука «обслуживает» два раздела мугама — Шикестей фарс и Вилайти в азербайджанской музыке, Раст-нава и Хиджаз-нава — в арабской.

В отличие от Раст-нава, где мелодия основывается на натуральном ладе, в Хиджаз-нава применяется альтерация, то есть на полтона понижается VI и повышается VII ступени (ля^b, си^к). Ряд примеров из арабского творчества устной традиции подтверждает это. Так, к разделу Раст-нава относится первый раздел самай Татюса: при опоре на квинту тоники мелодия основывается на натуральном ладе:

122. Moderato



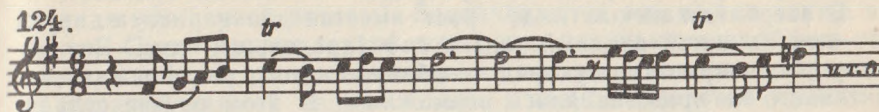
По тем же признакам к разделу Раст-нава относится первая часть дора Мохамеда ал-Маслюба. Вторая же часть самай Татюса, опирающаяся на квинту тоники, относится к разделу Хиджаз-нава:

123.



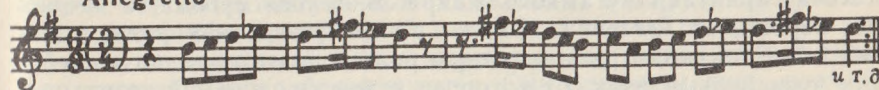
с 5705 к

Сравним эти примеры с соответственными образцами азербайджанской музыки. Средний раздел танцевальной мелодии «Аскерани» относится по типу к разделу Шикестей-фарс.



Сравним ее с мелодией, относящейся к Вилайти¹.

125. Allegretto



МЕСТОПОЛОЖЕНИЕ ТОНИКИ В ЗВУКОРЯДЕ

Сравнивая средневековую и современную теорию арабского лада раст с теорией азербайджанского раста по У. Гаджибекову (см. выше), мы обратили внимание читателей на следующие моменты отличия: тоникой в звукоряде раст по Гаджибекову является IV ступень, а все арабские источники (с IX века и по сей день) тоникой обозначают I ступень. Это отличие связано с подходом в арабской теории к звукоряду как к октавному, а в азербайджанской теории как к имеющему различное число ступеней в зависимости от того или другого лада². Все, что расположено ниже то-

¹ Таким образом, в азербайджанском расте тоже налицо подобная же вариантность ступеней, окружающих квинту тоники (по теории У. Гаджибекова — IX и X ступеней). Интересно, однако, что в противоположность арабской традиции, альтерация применяется в первом разделе, в котором опеваётся квинта (в Вилайти на полтона понижена IX ступень и повышена X), второй же раздел (Шикестей-фарс) основан на натуральном ладе. — Прим. ред.

² По теории У. Гаджибекова, высотное положение тоники лада раст соответствует основному тону в ладах шур (третья ступень звукоряда) и сегях (вторая ступень звукоряда). Функцию же тоники соответственно выполняют четвертые ступени каждого лада (ре в ладе шур, ми в ладе сегях).

126.

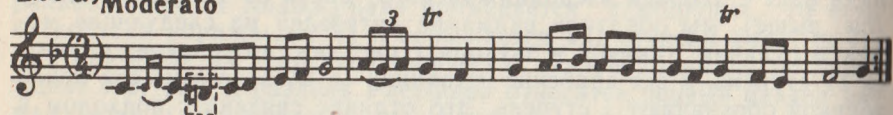
	основной тон звукоряда тоника
Шур	
	основной тон звукоряда и тоника
Раст	
	основной тон звукоряда тоника
Сегях	

с 5705 к

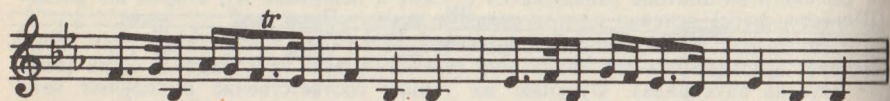
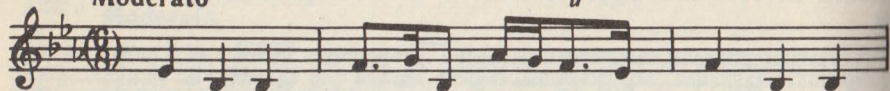
ники, воспринимается арабскими теоретиками как относящееся к нижней октаве того же звукоряда. Отсюда и наличие двух, а не трех тетрахордов в арабском звукоряде.

В азербайджанском ладе раст имеется два варианта звука *си—си* ♯ (нижний вводный тон) и *си* ♭ (предельный тон). Вот почему рассматривать звукоряд азербайджанского раста в качестве октавного не представлялось возможным. В этом случае сгладилась бы вариантность ступеней в разных октавах. У. Гаджибеков исходит в своей теории непосредственно из практики и прежде всего из практики мугамного жанра. В мелосе мугама, в частности, первого его раздела Майе-раст отрезок звукоряда, лежащий ниже тоники, играет заметную роль в подготовке последней¹. При этом первый звук, от которого строится нижний тетрахорд, является реальным нижним пределом азербайджанской народной мелодии в любом жанре. Исключения чрезвычайно редки:

127 а) Moderato



б) Moderato



¹ На примере азербайджанского теснифа Р. Зохранов трактует нижний тетрахорд азербайджанского лада раст как вводный. См.: Зохранов Р. Азербайджанские теснифы (автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения). Баку, 1974, с. 18.

В этом случае имеет место опевание нижнего предельного тона.

Арабские мелодии в ладе раст чаще всего начинаются с тоники лада (*до* первой октавы). Заканчиваются они всегда также на тонике. Среди других звуков, которыми начинаются арабские мелодии, наиболее употребительна нижняя кварта тоники, близкая по функции нижней кварте тоники в азербайджанской музыке и европейской доминанте. Типичен скачок от нижней кварты к тонике, хотя встречаются мелодии, в которых восходящий интервал кварты заполнен поступенным движением. В случае начала того или другого образца арабской мелодии с нижней кварты, ни этот звук, ни следующие за ним не играют существенной роли в строении тематизма в арабской музыке. Они призваны лишь подчеркнуть значение тоники, придают ей особую весомость. Вот почему звукоряд арабского лада раст (как, впрочем, и всех других ладов) следует отсчитывать непосредственно от тоники, которая всегда обозначается как I ступень лада, а не как IV, в противоположность теории азербайджанского лада раст. В исключительно редких случаях нижняя кварта участвует в половинной каденции.

В подтверждение сказанного приведем примеры, демонстрирующие роль в арабской и азербайджанской мелодике звуков, предшествующих тонике и подчеркивающих ее весомость:

128 а) Maestoso Арабский башраф Асим Бека



б) Maestoso Азербайджанский „Эйраты“

О ЛАДАХ, ПРОИЗВОДНЫХ ОТ ЛАДА РАСТ
В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ И АРАБСКОЙ МУЗЫКЕ

Из основных ладов, производных от арабского раста, самыми значительными и распространенными являются лад хусейни (разновидность лада баяти) и сика. Хусейни строится на второй ступени раста, то есть на звуке *ре*, сика же — на третьей ступени, то есть *ми* ♯. Выше мы рассматривали эти лады в качестве параллельных расту: напомним, что все ступени хусейни

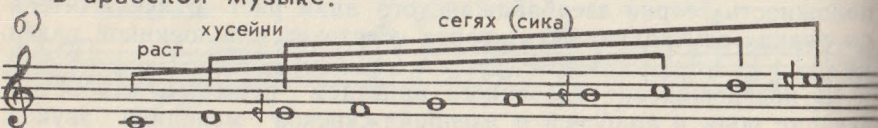
параллельны ступеням звукоряда раст начиная со второй его ступени; ступени же сегях параллельны звукоряду раст начиная с его третьей ступени.

Аналогичное явление мы наблюдаем в азербайджанской музыке. Основные азербайджанские лады шур и сегях также можно считать производными от лада раст. Их ступени соответствуют ступеням лада раст в первом случае начиная со второй и во втором случае — с третьей ступеней звукоряда ¹.

В азербайджанской музыке:



В арабской музыке:



Добавим еще несколько слов о следующем любопытном феномене в арабской мелодии в ладе раст. При остановке на терции *ми* слух воспринимает мелодию уже в ладе сика. Переход из раста в сика очень типичен и органичен. Из раста в хусейни он совершается реже — при остановке мелодии на верхнем вводном тоне (*ре*).

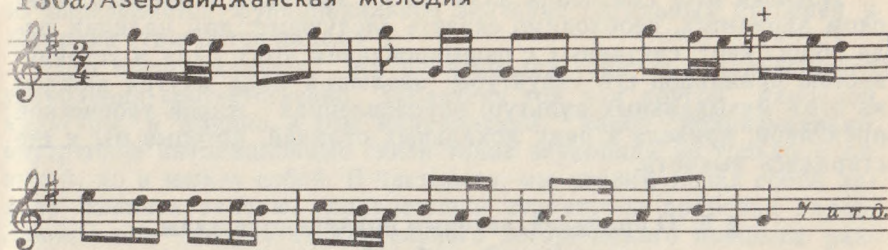
О ХАРАКТЕРЕ VII СТУПЕНИ В АРАБСКОМ РАСТЕ И X СТУПЕНИ (ПРЕДЕЛЬНОГО ТОНА) В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ РАСТЕ

Важным признаком сходства азербайджанского и арабского раста является характер использования двух его ступеней — седьмой ступени в арабском мелосе и десятой — в азербайджанском. В различных образцах арабской и азербайджанской музыки в нисходящем к тонике направлении мелодии эти ступени понижаются ²:

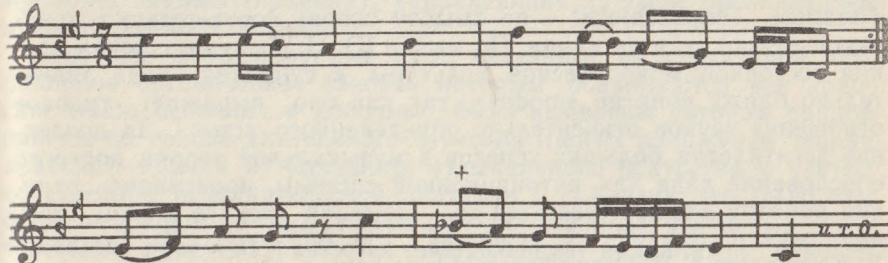
¹ Подробнее вопрос об отклонениях внутри лада раст будет рассмотрен ниже, в разделе, посвященном одному из популярных жанров арабской музыки устной традиции — башрафу.

² В этом смысле следует отличать современный лад раст от другого арабского лада — суздель-ара. Если в расте имеется нейтральная септима (*си*), расположенная между *си* и *си*, то в относящемся к группе раст ладе суздель-ара VII ступень всегда низкая (*си*) как в восходящем, так и в нисходящем направлениях.

130а) Азербайджанская мелодия



б) Арабская мелодия



ЭСТЕТИКО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ЛАДА РАСТ

Согласно многовековой музыкальной практике, за азербайджанским ладом раст в представлении народа закрепилось устойчивое эстетико-психологическое содержание. У. Гаджибеков лаконично выразил его сущность следующим образом: «По характеру своему (эстетико-психологического порядка) раст вызывает чувство мужества и бодрости» ¹. Эту характеристику любопытно сравнить с высказыванием Джами: «[...] в то же время раст, ирак и исфахан пригодны для возбуждения веселья и радости» ².

В практике современной арабской музыки лад раст благодаря упоминавшимся оттенкам третьей и седьмой ступеней имеет несколько иную эмоциональную окрашенность. Он воспринимается как лад, несущий в себе чувство спокойствия, уравновешенности, мягкого лирического созерцания. В этом смысле можно противопоставить арабский раст европейскому мажору с характерными для последнего «твердыми» терцией и септимой.

¹ Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки, с. 9.

² Джами Абдурахман. Трактат о музыке, с. 65.

Подводя итог сравнения лада раст в арабском и азербайджанском вариантах, необходимо сказать следующее: при наличии ряда общих черт, связанных с формированием этого лада и устойчивостью принципов его структуры, эволюция лада внутри каждой из этих музыкальных культур, обусловленная живой творческой практикой, привела к ряду локальных отличий, которые мы и постарались выявить.

§ 5. О правилах, которым подчиняются лады современной арабской музыки

Вопрос о сущности лада до настоящего времени не получил еще полного освещения. Как верно заметил Ю. Н. Тюлин, не существует единого термина для определения лада в международном масштабе; наиболее распространенные термины — *Tonart*, *Tonalität*, *Tongeschlecht* — по смыслу скорее соответствуют понятию «звукоряд», а не «лад». По мысли Ю. Н. Тюлина, с точки зрения восточной монодической культуры, к существу лада значительно ближе понятие «modus», так как оно выражает типовое отношение звуков относительно определенного устоя¹. За последние десятилетия больших успехов в музыкальной теории достигло обоснование лада как интонационной системы, проявились отличия понятий «лад» и «звукоряд». Немалая заслуга в этом принадлежит К. Заксу², Б. Асафьеву³, В. Беляеву⁴, Ю. Тюлину⁵, Х. Кушнареву⁶, У. Гаджибекову⁷ и другим.

Согласно положению, разработанному теоретическим музыковедением, полный звукоряд какой-либо музыкальной культуры представляет собой систематическое объединение тонов, расположенных в порядке высотности и являющихся звуковым запасом, которым данная культура обладает на определенном этапе своего развития. Лад же — исторически сложившийся комплекс звуков, имеющих опорный тон (тонику) и связанных с ним конкретными отношениями. Запас тонов данного лада, расположенных в высотном порядке и абстрагированных от функциональных соотношений между собой, составляет звукоряд данного лада. Различие четко сформулировано У. Гаджибековым: «Звукоряд без определенных функциональных отношений его ступеней остается звукорядом. Когда же одна из ступеней занимает положение тоники,

¹ Тюлин Ю. Н. Натуральные и альтерационные лады, с. 5.

² Sachs Curt. The Rise of Music in the Ancient World, East and West. New York, 1943.

³ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1963.

⁴ Беляев В. М. О музыкальном фольклоре и древней письменности.

⁵ Тюлин Ю. Н. Указ. соч.

⁶ Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки.

⁷ Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки.

то определяется функциональное значение остальных ступеней и звукоряд становится ладом»¹.

Нам представляется, что понятие лад требует и дальнейшего углубления соответственно характеру той или другой народной культуры, и именно в том направлении, какое подразумевают внутренние интонационные связи тонов звукоряда не только с тоникой, но и между собой. В частности, мы ставим перед собой задачу выявить законы, управляющие структурой арабских ладов. Законы эти — результат длительного исторического процесса развития музыкального мышления народа. Лад суммирует и как бы «программирует» в своей организации условия (законы) развертывания восточной монодии. Создаваемая народом музыка интуитивно на них опирается.

Анализируя народную музыку, исследователь выводит и формулирует законы (правила), управляющие ладовой организацией художественного образца.

Впервые формулируемые нами связанные со структурой тетрахордов органические законы, которым подчиняются все арабские лады, основные и побочные, были выявлены автором данной работы на основе длительного изучения многих положений теории арабской музыки и народного музыкального искусства с учетом собственной исполнительской практики². Сделать это было тем более необходимо, что музыкальной теорией ряда восточных культур также предусматриваются определенные правила по отношению к звукорядам. Таковы, например, правила, формулируемые У. Гаджибековым относительно звукорядов азербайджанских ладов: «Звукоряды, предназначенные для образования азербайджанских основных ладов, должны отвечать двум условиям:

1) строгий консеквентный порядок построения, то есть звукоряды должны состоять из поступенного следования чистых кварт или чистых квинт, малых или больших секст; 2) ступени звукоряда не должны образовать тритон»³.

Согласно учению выдающегося армянского музыканта XIX—XX веков С. Комитаса, звукоряды армянских ладов имеют следующие характерные особенности⁴:

1) армянской монодической музыке, будь то народная или церковная, не свойственны «гаммы» в общепринятом смысле слова (под гаммами здесь понимаются звукоряды и лады октавного строения);

2) основной ячейкой лада является тетрахорд;

¹ Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки, с. 27.

² Фарук Хасан Аммар, получивший специальное образование как теоретик арабской музыки, одновременно является превосходным исполнителем-виртуозом на арабском уде. — *Прим. ред.*

³ Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки, с. 20.

⁴ Мы приводим их в суммарном изложении Х. С. Кушнарева. См.: Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, с. 314—315.

3) развитые ладовые системы образуются путем сцепления тетракордов. Согласно воззрению автора, при таком сцеплении «верхний тон нижнего тетракорда одновременно служит нижним тоном верхнего»;

4) лады армянской монодии не содержат тритоновых рядов, звукоряды, следовательно, располагаются вверх в сторону бемолей, вниз — в сторону диэзов. Тритоновые мелодические последовательности, будучи, по Комитасу, «немелодичными» и «противоречащими» квартовому строению ладов, применять недопустимо;

5) игнорирование вышеприведенных закономерностей приводит к стилистической «фальши»¹.

Не комментируя тех или иных положений, высказанных знатоками азербайджанской и армянской ладовой теории и практики, а также не останавливаясь на проблеме сходства и отличия в подходе указанных выше авторов к рассматриваемому вопросу, предлагаем вниманию читателей правила построения звукорядов арабских ладов.

Следует отметить, что ряд приводимых ниже законов действует и в некоторых других народных восточных музыкальных культурах, например, в азербайджанской, персидской, турецкой и т. д. Это тоже один из многочисленных факторов, подтверждающих исторически сложившиеся родственные закономерности музыки народов так называемого передневозвосточного региона. Каковы же эти законы?

1. При смежном способе соединения тетракорды лада могут быть соединены лишь посредством большой секунды.

2. В звукоряде недопустима последовательность из целых тонов более трех.

3. Недопустима также последовательность трех малых, нейтральных и увеличенных секунд.

4. Звукоряд лада не может начинаться с последовательности двух малых секунд.

5. Запрещается начинать звукоряд с увеличенной секунды.

6. До и после увеличенной секунды недопустим никакой другой интервал, кроме малой секунды.

7. Тетракорд не может заключать в себе интервала шире увеличенной и уже уменьшенной кварты.

В силу устанавливаемых нами законов приводимые ниже звукоряды являются искусственными и не могут быть ладами арабской музыки (сравним их со звукорядами основных арабских ладов в примере 69).

В нижеследующем звукоряде нарушено сразу два из названных правил (1 и 6), поскольку: а) тетракорды здесь соединены

¹ Х. С. Кушнарв в упомянутом труде затрагивает некоторые другие положения Комитаса, но подробное рассмотрение этого вопроса не входит в нашу задачу.

с помощью малой секунды; б) вслед за увеличенной секундой следует большая:

131.



Дважды нарушены законы (5 и 7) в следующем звукоряде:

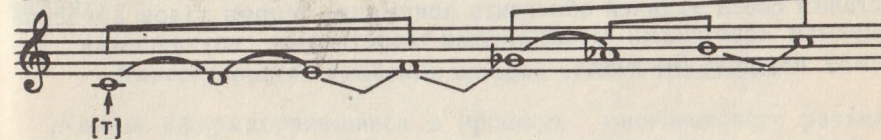
132.



Здесь: а) звукоряд начинается с увеличенной секунды; б) тетракорды соединены через увеличенную секунду.

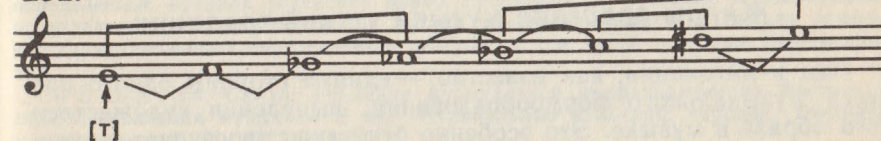
Приводим звукоряд, возникающий в случае соединения его тетракордов через малую секунду и содержащий большую секунду, предшествующую увеличенной. В силу нарушения двух законов (1 и 6) он не может стать звукорядом арабского лада:

133.



Дважды нарушены законы (4 и 6) в звукоряде, который начинается двумя малыми секундами, причем большая секунда предшествует увеличенной:

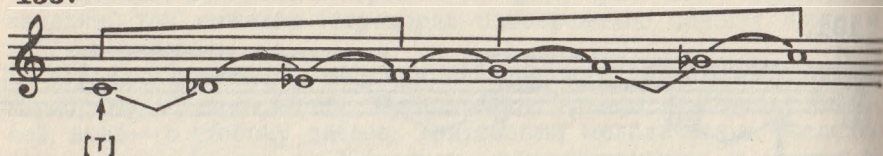
134.



Четыре последовательных целых тона в следующем далее звукоряде свидетельствуют о нарушении второго закона, следовательно*

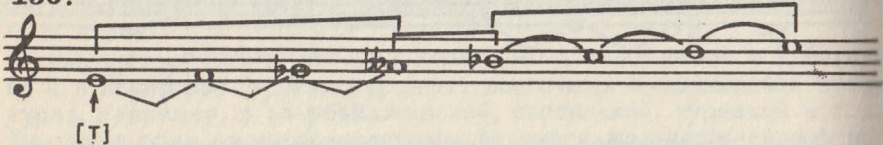
тельно, такой звукоряд не может стать частью арабского лада:

135.



В нижеследующем звукоряде законы (1, 3, 6, 7) нарушены четырежды: тетрахорды соединены через увеличенную секунду; имеются три последовательные малые секунды; большая секунда следует после увеличенной; первый тетрахорд уже уменьшенной кварты:

136.



Думается, что введение в теорию ладов арабской музыки названных выше законов расширяет представление о ладе как системе взаимодействия тонов, что отражается и в структуре ладового звукоряда. Формулируя основные законы строения звукорядов арабских ладов (они распространяются не только на приведенные выше, но и на абсолютно все арабские лады), мы одновременно ставим своей задачей облегчить понимание теории ладов арабской музыки советскими музыкантами-теоретиками, изучающими музыку народов Востока.

Глава 2

Жанры арабской музыки устной традиции

Лад и интонация, как известно, — единые стороны одного процесса музыкального формообразования, выявления художественного образа в музыке. Это особенно отчетливо проступает в монодийных культурах. Вне лада невозможна народная музыкальная практика; лад проявляется в интонационном содержании мелодии. Обнаружение закономерностей мелодического развертывания од-

с 5705 к

новременно есть путь к раскрытию и ладовых закономерностей, так как в живом мелосе взаимодействие звуков происходит не в статике, а в процессе развития.

Вот почему успех в изучении народных ладов всегда обусловлен опорой на конкретные мелодические образцы.

Это и побудило нас рассмотреть некоторые принципы формообразования на примере ряда образцов, принадлежащих различным жанрам арабской музыки устной традиции¹. В этих жанрах (как, например, в азербайджанских мугамах) особенно ясны законы того или другого лада.

В развитии мелодики музыкальных культур так называемого мусульманского Востока следование четким конструктивным закономерностям сочетается с принципом импровизации. В понятие «импровизация» в данном случае мы вкладываем тот же смысл, что и видный египетский музыковед Самха эль-Холи: это «настроение исполнителя, его фантазия, соединенные с его теоретическими знаниями, его техническое мастерство»².

Канонизированные, типовые попевки в монодийных жанрах устной традиции, зачастую сложившиеся еще в средние века, разрабатываются в пределах лада творчески свободно. Не случайно в «Руководстве по восточной музыке» Тамбуриста Арутина имеется целый раздел, содержащий перечень последований тонов в 168 шобэ: «Эти [...] шобэ, — сообщает Тамбурист, — мы просили у иранских, турецких, индийских и синдских мастеров и точь-в-точь переписали, дабы учащиеся [лучше] поняли изучаемый предмет»³. Все, что следует в трактате Арутина далее, убеждает нас в том, что он имеет в виду не звукоряд, а схему нормативных (типовых) попевок данного лада, которые суммирует ладовый звукоряд. Эту канву виртуоз-импровизатор расцветчивает в меру своего таланта⁴.

Классификация арабских жанров устной традиции

Жанры, сформировавшиеся в процессе многовекового развития арабской музыки, составляют две группы: а) инструментальные, б) вокальные с инструментальным сопровождением. Все они отчетливо отражают высокую степень зависимости содержания и

¹ Под понятием устная традиция мы подразумеваем как форму распространения уже сложившихся музыкальных художественных образцов, так и определенные правила сочинения новых произведений. Наряду с анонимными произведениями арабской музыки устной традиции существует немало сочинений, принадлежащих определенным авторам, в том числе и нашим современникам.

² Эль-Холи Самха. Традиция музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка. — В кн.: Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М., 1973, с. 185.

³ Тамбурист Арутин. Руководство по восточной музыке, с. 81.

⁴ Напомним высказывание Арутина о том, что его указания на последования тонов лада есть не что иное, как канва для творческой разработки ее исполнителем-творцом (там же).

с 5705 к

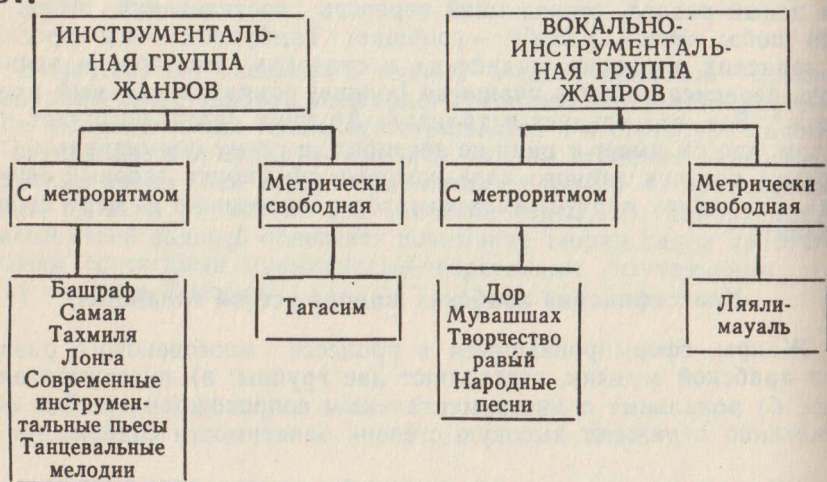
формы монодии от норм конкретного лада. Каждая из названных групп содержит жанры, связанные с определенной метроритмической организацией, и метрически свободные жанры.

К числу вокально-инструментальных жанров арабской музыки относятся народные песни, лирические вокальные формы (дор и мувашшах), и жанры, сложившиеся в творчестве народных певцов-сказителей (равый), некоторыми особенностями близкие к искусству азербайджанских ашугов¹. Все они имеют определенную метроритмическую организацию. Среди вокальных жанров следует назвать также ляяли мауаль, не имеющий устойчивого размера и в известном отношении родственный азербайджанскому мугаму.

Самаи, башраф, тахмиля, лонга, относящиеся к инструментальным жанрам арабской музыки, характеризуются определенностью своей метроритмической структуры. Тагасим, по принципам ладового развертывания сходный с азербайджанским инструментальным мугамом, не имеет четко определенного размера.

Следующая таблица дает наглядное представление о предложенной нами классификации жанров арабской музыки²:

137.



¹ Р. И. Грубер упоминает об искусстве рави в связи с доисламской арабской культурой. По его сведениям, это были своего рода «подручные» (ша'ире) при поэте, выступавшие как хранители и исполнители репертуара во время различных межплеменных сборищ. См.: Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. I, с. 451. Вероятно, термин рави послужил в дальнейшем для определения жанра, о котором мы упоминаем. Рави выступали в своеобразных поэтических состязаниях, часто на заданную тему.

² Мы называем важнейшие жанры, которые можно определить как классические. Значительно менее в современной музыкальной практике распространены для б.

Среди жанров арабской музыки прошлого упоминается нуба (или нуба). Толкование этого жанра у разных авторов различно. Б. Барток приводит несколько нуба в качестве танцевальных мелодий (Nuba des Sidi Abd āl Kadr, Nuba des Marabu Salhem, Nuba Zidān, Algier Nuba, Nuba Osmanli и другие)¹. А. Христианович рассматривает нубу как своеобразный цикл — «жанр, который по своему построению приближается к европейской симфонии»². Такое же содержание имеет нуба по свидетельству современного алжирского композитора Башира Хадж Али³. В XX веке нуба-цикл стала значительно менее популярной даже в Алжире, где, по свидетельству Башира Хадж Али, она считалась образцом классической музыки. В настоящее время почти вся арабская, в частности египетская, музыка этого жанра не знает, но, как сообщает Самха эль-Холи, «андалузская нуба все еще живет в Северной Африке»⁴.

Современная исполнительская практика довольно четко разделяет вокальные и инструментальные жанры. Как правило, из этих жанров составляются самостоятельные концертные программы⁵.

В настоящей работе рассматриваются некоторые образцы сохранившихся до настоящего времени инструментальных жанров устной традиции.

ТАГАСИМ

Наиболее популярным из них является тагасим. Это единственный в арабской инструментальной музыке жанр сквозного развертывания. Его «вокальный двойник» (по выражению Самхи эль-Холи) — ляяли-мауаль — тоже единственный в своем роде среди вокальных жанров арабской музыки устной традиции. Вокально-инструментальной аналогией арабского тагасима в странах Север-

¹ Bartok B. Die Volksmusik der Araber von Biskra Umgebung. — Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1920, Juni.

² Christianowitsh A. Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens. Cologne, 1863, p. 10.

³ Хадж Али Башир. Алжирская музыка сегодня. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки. Сост. и ред. В. С. Виноградов. М., 1973, вып. 2.

⁴ Эль-Холи Самха. Традиция музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка, с. 187.

⁵ Еще в конце XIX и начале XX века популярным был традиционный концертный цикл типа сюиты — в а с л а, — исполнявшийся в специально предназначенном театральном-концертном зале (м а с р а х). В цикл входили образцы обеих жанровых групп, чередовавшиеся в строго определенной последовательности и имевшие композиционно-драматургическую функцию. Наиболее популярной являлась следующая последовательность жанров: башраф, тагасим, ляяли-мауаль, дор, иногда также мувашшах. Стержнем сюиты был лад, единый для всех входивших в нее пьес. В качестве солирующих или сопровождающих выступали инструменты так называемого ансамбля т а х т: уд, канун, най, рабаб, даф, иногда скрипка.

ной Африки (Алжир, Тунис, Марокко) является истихбар, в Индии — рага, в Пакистане — хайял, в Иране — дастгах, в Азербайджане — мугам и т. д. Для определения основной особенности тагасима как жанра можно применить характеристику азербайджанского мугама — «импровизация речитативно-напевного склада, в основе которой лежит длительное, изобретательно разработанное опевание опорных ступеней того или другого лада [...] Сильно развитая импровизационность оригинально сочетается с незабываемостью ладовых рамок, «запрограммированностью» узловых точек мелодического развертывания. Мотивно-интонационное содержание каждого образца отмечено характерностью ритмоформул, «обыгрывающих» устои попевок, каденционных оборотов и проч.»¹. Иначе говоря, в основе интонационного содержания тагасима, как и мугама, лежит система попевок, кристаллизующихся и разрабатываемых в разделах того или иного ладового звукоряда. «Попевки эти претерпевают многочисленные изменения (в зависимости, конечно, от индивидуальной фантазии исполнителя), связанные со стремлением последнего наиболее полно раскрыть выразительные возможности лада»². Именно благодаря большой роли импровизационного начала жанр тагасим — самый сложный из жанров арабской музыки устной традиции.

До настоящего времени нет ни одного образца его нотной записи. Здесь имеют место те же трудности, которые возникали в свое время, например, при записи узбекских вокально-инструментальных частей макомов или азербайджанских мугамов. Поэтому о принципах развертывания тагасима мы можем говорить только в общих чертах, не конкретизируя их с помощью примеров.

Тагасим исполняется на одном из инструментов ансамбля тахт³. Импровизируя, музыкант во время исполнения часто переходит в лады, родственные ладу данного тагасима, в конце же обязательно возвращается к первоначальному ладу. Тагасим заканчивается на тонике этого лада и обозначается его названием (например, тагасим макама раст).

Тагасим состоит из нескольких разделов. Они образуются в результате поочередного мелодического опевания опорных тонов лада, путем «вращения» мелодии вокруг этих ступеней, которые воспринимаются как своеобразные «точки покоя» в процессе непрерывного динамического и звукового нарастания; оно свя-

¹ Карагичева Л. Уникальное исследование, с. 106.

² Абасова Э., Мамедов Н. Из реферата на Международной музыкальной трибуне стран Азии и Африки (Алма-Ата, 1973). — Сов. музыка, 1974, № 4, с. 104.

³ В цикле тагасим исполняется непосредственно вслед за вступительным башрафом (о нем ниже). Все участники ансамбля (инструменталисты) исполняют свою импровизацию поочередно, за последним музыкантом (канунистом) следует импровизация певца в жанре ляли-мауаль, где пение с инструментальным сопровождением чередуется с эпизодами чисто инструментальными (игра на кануне).

зано с последовательным, направленным вверх «завоеванием» диапазона.

Вот примерная схема тагасима в ладе раст.

Первый раздел — Карарраст (аналогичен Майе в азербайджанском мугаме) опирается на тонику (асас) лада. Мелодия вращается вокруг тоники, выявление которой требует исполнения нескольких лежащих ниже нее звуков. Мелодический рисунок отличается большой изысканностью, он подобен ажурному орнаменту. Каждая изящная, ритмически прихотливая попевка либо служит украшением основной линии, либо гибко цепляется за последующую попевку, как правило, сходную с ней вариантно, что является характерной чертой восточной мелодии, особенно выразительной в жанрах, не имеющих четкой (периодической) метрической организации. Вот как характеризует известный турецкий композитор А. Сайгун мелодию подобного типа: «Сама мелодия, в большинстве случаев составленная из соседних тонов, избегающая резких переходов, за исключением редких, но тщательно продуманных скачков, представляет собой гибкую и плавную линию»¹.

Положенная в основу тагасима мотивная ячейка, как и в азербайджанском мугаме, постепенно перерастает в более развитые мелодические фразы. Как верно замечает Самха эль-Холи, по мере того, как исполнитель, «разогреваемый восторженными восклицаниями своих слушателей, вдохновляется своей импровизацией, фразы становятся все более протяженными»².

Второй раздел тагасима в ладе раст получает наименование Сегях (Сика). Мелодическое развитие опирается здесь на терцию тоники этого лада, которая называется салиса; ею этот раздел и завершается. Известной аналогией в данном случае может служить раздел Ушшак в азербайджанском мугаме Раст. Здесь часта альтерация (VI — ля[♭] и VII — си[♯]); в этом случае раздел называется Хузам.

В третьем разделе тагасима лада раст (Хиджазнава) монодия опирается на квинту (хамиса) лада; нередко альтерация (VI — ля[♭], VII — си[♯]), как и в разделе Вилайти азербайджанского мугама раст. Образующаяся здесь увеличенная секунда — важный момент колористического расцветивания монодии.

Второй и третий разделы в тагасиме (иногда разделов и больше) — этап постепенного нарастания к кульминации. По традиции здесь происходят кратковременные, но многократные переходы в другие родственные лады. Это, как известно, качество, присущее восточной монодии. Но способность «приближаться к некоторым другим ладам, возвращаясь в конце к исходному»³ в раз-

¹ Сайгун А. Основные принципы выразительности в музыке Среднего Востока. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки, вып. 2, с. 329.

² Эль-Холи Самха. Традиция музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка, с. 186.

³ Сайгун А. Указ. статья, с. 328.

ных национальных культурах проявляется различным способом, в соответствии с установленными закономерностями. В арабском тагасиме оно происходит главным образом через соотношения тетракордовых родственных ладов¹.

Четвертый раздел тагасима — *Р а с т - к е р д а н* — кульминация формы, связанная с обыгрыванием верхнего октавного звука тонике (*г а в а б*); он соответствует разделу *И р а к* в азербайджанском мугаме, *А у д ж* — в узбекском макоме и т. п. Затем следует постепенный спуск к тонике; многообразно орнаментированной каденцией на тонике раст заканчивается весь тагасим.

Какова форма тагасима? Ответим на этот вопрос словами Самхи эль-Холи: «Разговор о «форме» в свободной импровизации звучит парадоксально. И все же традиционный структурный план, которому следует импровизатор, может быть определен как трехчастный»². Эти три части, как указывает эль-Холи, «не соотносятся между собой ни по длительности, ни по психологической атмосфере, поскольку второй раздел представляет кульминацию, выделяющуюся в строении целого. Рискованно отваживаться и на какие-либо обобщения в области ритмики, кроме признания полного отсутствия в этих импровизациях основной повторяющейся пульсации или метра»³.

БАШРАФ

В структуре других инструментальных жанров арабской музыки устной традиции заложена тенденция к четкой многочастности формы. Наиболее распространенным принципом ее организации является вариантное чередование куплетов (*х а н а*). В ряде жанров куплеты перемежаются припевным построением (*т а с л и м*), аналогичным по функции турецкому *т а с л и м*, узбекскому и таджикскому *б о з г у й* и другим построениям, неизменно повторяющимся в восточных рондообразных формах. Отметим попутно сходство наименований куплетов — *х а н а* (арабское)⁴, *х а н е* (турецкое), *х о н а* (узбекское, таджикское) и т. п.

Одним из типичных жанров, связанных с принципом многочастной рондообразной формы, является *б а ш р а ф*. Он не всегда является лишь составной частью сюитного цикла, но может быть и самостоятельным жанром. Башраф типичен не только для арабской музыкальной культуры, он распространен и в музыке многих народов Ближнего и Среднего Востока; истоки его теряются в глубине веков. В наши дни тождественные или сходные инструментальные формы распространены также у персов (*п и ш р у* или

¹ Самха эль-Холи справедливо отмечает и более редкий прием перехода в другой лад — путем прямой смены тонике (см. с. 187 упом. статьи).

² Там же.

³ Там же.

⁴ В азербайджанском языке термин хана применительно к музыке обозначает такт (наименьшая часть формы, заключающая в себе одну ударную долю).

п и ш р а в), узбеков (*п е ш р а в*), таджиков (*п е ш р о в*), турок (*п е ш р е в*) и некоторых других народов. С. Векслер сообщает о большом значении пешравов в хорезмских макомах: [...] обилие пешравов указывает на сохранившиеся со времени XV века музыкальные традиции, когда пешрав являлся основным видом инструментальной профессиональной музыки»¹.

Башраф (пешрав) постоянно упоминается в средневековых восточных трактатах о музыке. До нас дошло немало имен его создателей и исполнителей. Традиционная музыковедческая версия насчет того, что арабская музыка восприняла жанр башрафа от турецкой, представляется спорной². Вероятно, пути развития и распространения жанра на Востоке были достаточно сложными, и арабам, как и другим восточным народам, принадлежит в этом процессе индивидуальная роль. Мы не преследуем цели выяснить генетические истоки жанра. Важно, что арабский башраф, в частности, бытующий в современном Египте, отличается своеобразными особенностями, сохраняя признаки жанровой общности с образцами, распространенными у других народов.

Рассмотрим ладоинтонационное развертывание, которое в башрафе строго регламентировано традициями, сложившимися в арабской музыке. До настоящего времени арабская музыкальная наука не ставила такой задачи.

Проследим типические черты арабского башрафа на примере одного из образцов в ладе раст. Он известен под названием «Башраф Асим-бека», вероятно, по имени своего создателя³.

Наиболее характерное для этого жанра образно-эмоциональное содержание — героико-эпическое, торжественно-повествовательное и философское, чему соответствует, как правило, медленный темп (анданте), простота и четкость метра $4/4$, сохраняемого на всем протяжении мелодического развития. Последняя черта — одно из отличий арабского башрафа от турецкого, где постоянный метр может отсутствовать⁴.

¹ Векслер С. Узбекские макомы. — В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961, вып. 1, с. 89.

² Например, Башир Хадж Али сообщает, что «благодаря турецкой музыке Алжир познал и увеил башраф [...]». См.: Хадж Али Башир. Алжирская музыка сегодня. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки, вып. 2, с. 409.

³ Заимствован из сб. «Изучение уда» (сост. Сафар Али и Абдулмумин Арафа. Каир, 1942, с. 103). Это единственный на сегодняшний день сборник, который может служить источником изучения жанра башраф, долгое время остававшегося достоянием устной традиции. Лишь в самое последнее время к этому жанру (как и к другим жанрам арабской музыки устной традиции, например, *с а м а и*) пробудился научный интерес. Исполнение башрафа на народных инструментах введено в учебные программы Каирской национальной консерватории и других музыкальных учебных заведений АРЕ.

⁴ В. Беляев сообщает о возможном метрическом варьировании последнего раздела (куплета) формы. См.: Беляев В. Турецкая музыка. — В кн.: О музыкальном фольклоре и древней письменности, с. 172.

Другой чертой арабского башрафа является постоянное число куплетов (хана) ¹.

Рассматриваемый ниже башраф — свидетельство четкости, уравновешенности формы, но одновременно и динамичности интонационного развития. Четыре его куплета содержат равное число тактов — четырнадцать. Таслим (припев) наряду с припевным материалом включает половину числа тактов куплета (семь). Это отличает данный арабский башраф от сходных узбекских или таджикских инструментальных жанров ².

Арабский башраф дает возможность отчетливо проследить характер и смысл развертывания лада в конкретном процессе оформления мелодии. Этот процесс рассмотрен нами в статье «О жанре башраф в арабской устной традиции» ³. Не приводя анализа во всех его деталях, обобщим наиболее типичные черты тематизма и формообразования башрафа.

Мелодический материал башрафа состоит из множественных мотивообразований, мотивных формул, органически соединенных в единую линию развития. Наиболее важным для объединения этих мотивов является принцип вариантности — интонационной и метроритмической. Среди приемов вариантной повторности мы обнаруживаем и вариантное развитие, тип которого определяется В. Протопоповым как «прорастание» ⁴. Он проявляется в наиболее ярких, тематически оформленных образованиях.

Важную роль играет повторность выделяемых исполнителем мотивов-формул, которые могут повторяться не только в своем первоначальном виде, но и, варьируясь, в новых, тематически сходных или контрастных образованиях. Чаще всего такие мотивы-элементы представляют собой формулы-опевания, соединяемые в

¹ Одним из редких исключений из этого правила является «Башраф-хиджаз», созданный Сафаром Али в размере мурабба ($13/4$) (см. «Изучение уда», с. 92).

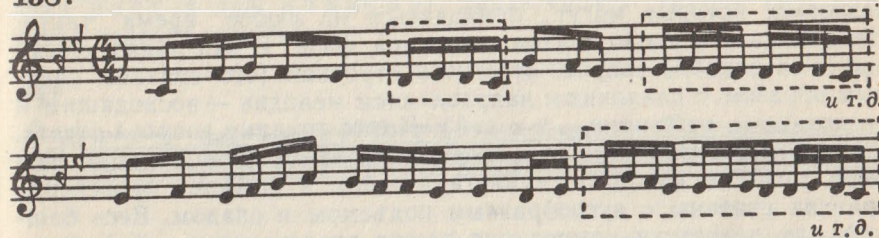
² С. Векслер сообщает, что в узбекских композициях «каждая последующая хона, являясь по сути новым вариантным развертыванием основного напева, начинается на ступень выше предыдущей и расширяется по мере ее подъема вверх». В приводимых этим автором примерах имеются и такие, где припев (бозгуй) по протяженности уступает хона (например, в Дугох гардун), и такие, где оба элемента формы равны (Мухаммас раст). См.: Векслер С. Узбекские макамы, с. 79 и 81. Характерен таджикский тесниф из макома Бузрук, сочиненный в форме пешрова. Каждый из восьми его хона переводит материал первой на ступень выше, а варьирование ведет к последовательному их расширению. См.: Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР. М., 1962, вып. 1, с. 207—209. В работе В. Беляева «Турецкая музыка» интересен пример турецкого пешрева, сочиненного Рауфом Екта беом, в котором при равенстве трех составляющих его куплетов (хана) постоянный припев (таслим) содержит втрое меньше тактов.

³ См.: Аммар Ф. О жанре башраф в арабской музыке устной традиции. — Ученые зап. Азерб. гос. конс. имени Узеира Гаджибекова, 1974, № 2, с. 33—48.

⁴ Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. — М., 1967.

небольшие секвентные звенья, особенно часто в нисходящем направлении:

138.



В организации мелоса рассматриваемого башрафа обнаруживаются черты симметрии, в том числе зеркальной — показатель большой искренности в варьировании материала:

139 а) Симметрия периодичности



б)



Все эти приемы организации мелодической линии взаимодействуют и переплетаются друг с другом, способствуя сложной системе интонационно-тематических арок. Последние создают единство мелодической линии в целом при всей ее изысканной красочной орнаментальности.

В отличие от вокальных форм музыки арабов и некоторых других народов Востока (например, азербайджанской народной песни, теснифа и т. д.), инструментальному башрафу не свойствен принцип членения на периодически повторяющиеся равные по чис-

лу тактов построения, но зато присуща постоянная изменчивость интонационного содержания. Это нашло свое отражение и в его структуре.

Мелодическое развертывание каждой хана и каждого припева образует фразы развития с неравномерными, неперIODическими цезурами, которые могут приходиться на любое время такта. Неодинаково и число тактов в каждой фазе. В отдельных фазах ощутимо подобие вопросо-ответного строения (это связано, главным образом, с различным направлением мелодии — восходящим и нисходящим, от тоники — и к ней). Но не принцип вопроса-ответа, а закономерность дуги определяет содержание фазы. В свою очередь, мелодия каждого куплета в целом и каждое проведение припева связаны с дугообразным подъемом и спадом. Весь башраф как целостная композиция также представляет собой большую мелодическую дугу, сложенную из четырех малых дуг куплетов и припевов, то есть неуклонное движение от нижнего регистра к кульминационной зоне и последующий спад к начальному регистру. В связи со сказанным, каждый куплет башрафа наполнен определенным интонационным содержанием и выполняет свою функцию в формообразовании.

Первый куплет. Основным ладовым содержанием куплета является утверждение тоники (асас) в ее функциональных связях с другими степенями, в первую очередь, с квинтой. Основное тематическое зерно намечено уже в третьем такте и далее постепенно оформляется в рельефное образование. Монотематическое развитие в первом куплете развертывается четырьмя фазами.

Начавшись в подготовительном тетраорде (своего рода вступление, своеобразная нижняя доминантовая зона, настраивающая слух на тонику лада), монодия последовательно выявляет связь тоники и квинты, замыкаясь кадансом, варьирующим каданс вступления:

140. Вступление — ладовая настройка

асас
каденция
зерно тематизма

Таков тезис монодии (первая фаза начального куплета).

Этапы развития во второй ее фазе связаны не только с увеличивающейся рельефностью тематизма и с активной вариантностью, но с большей напряженностью и протяженностью процесса развертывания. Отсюда большие интервальные ходы (наибольший —

ход на большую сексту вверх, подчеркивающий значение квинты), метрические сдвиги в проведении тематического материала.

Последующее расширение диапазона вверх, наконец, ладовая перекраска большей части материала (временное отклонение из лада раст в лад нава сар) характеризует третью фазу развития первого куплета:

141.

Сохраняя общие с предшествующими вариантами мелодические контуры и функциональную связь тонов, вариант в ладе нава сар имеет новые интервальные соотношения (приблизительно — увеличенная квинта, увеличенная секунда), что способствует более напряженной эмоциональной характеристике образа. Более отчетлива и доминантовая функция квинты благодаря подчеркнутому цезурой как бы вопросо-ответному соотношению ее с тоникой.

Таким образом, вариант третьей фазы синтезирует ряд элементов предшествующих вариантов в новом качестве.

Заключительная, четвертая фаза первого куплета, характеризующаяся возвратом в сферу лада раст, имеет немаловажное значение в форме башрафа в целом. Являясь связующим звеном между хана и таслимом, она содержится почти без изменения в каждом следующем куплете. Небольшие изменения в каждом следующем куплете обусловлены индивидуальной его функцией. В частности, эти изменения связаны с различной интерпретацией краткообразованного — своеобразного дополнения к последнему варианту. Этот внезапный взлет на октаву тоники с последующим гаммообразным спуском к асас можно трактовать как кодетту:

142.

кодетта

В целом тип варьирования в первом куплете соответствует его функции в композиции башрафа: утверждение и закрепление господства тоники при максимально возможном для вариативного по своей природе искусства устной традиции сохранении признаков тематического единства.

Второй куплет означает этап активной разработки тематического материала. Цель ладового развертывания отличается от первого куплета: оно идет от квинты лада вверх к октаве тоники, а затем спадает к асас. Уже вторая фаза этого куплета свидетель-

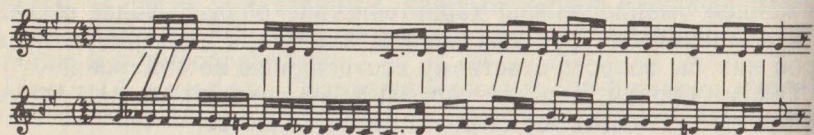
ствует о противоположном мелодическом процессе: в отличие от выпуклой дуги, присущей всем фазам первого куплета, новая дуга вогнутая (источник мелодии и цель движения — *соль* первой октавы, а звук *до* подобен оси зеркальной симметрии):

143.



Мелодическое развитие, свободно заимствующее и сочетающее элементы тематизма первого куплета, определяется, однако, не ладом раст, а отклонением в лад хиджаз-кар. Имея иной ладовый строй, первая фаза нового куплета (б) представляет собой как бы усложненный вариант третьей фазы первого (а):

144.



Одна из острых интонаций рассмотренного варианта — увеличенная секунда *ляб—сиб*, выразительно подчеркивающая, с одной стороны, источник мелодического развертывания (*соль*), а с другой — звук, являющийся целью этого развертывания (верхнее *до*). Интонация эта становится зерном развития второй фазы. Органическим продолжением ее является двухтактовое звено «модуляции» в лад раст, в котором развертывается заключительная фаза. Материал ее аналогичен заключительной фазе первого куплета, варьирование обусловлено типическим для восточной монодии принципом формообразования. Отличия определяются тем, что к началу этой фазы уже достигнут искомый звук — верхнее *до*, которому в первом куплете предшествовал скачок на октаву. Вот почему здесь предельно сглажены признаки зависимости от основного тематизма башрафа. К тому же фаза открывается материалом кодетты, а повторение последней в конце фазы способствует законченности, закругленности развития внутри этой микроволны.

Третий куплет играет в форме башрафа роль кульминационной зоны (гаваба). Подобно ауджу в узбекском макоме или разделу ирак в азербайджанском мугаме раст, гаваб башрафа переносит развитие в высокий регистр. Исходной точкой развития, протекающего по резко выгнутой дуге, становится октава тоники, что способствует большей эмоциональной напряженности. Именно в третьем куплете башрафа находится наивысшая точка всей его звуковой шкалы (*соль*²), за которой следует спад

к тонике. Хана отличается значительно большей импровизационностью, менее четкими гранями как внутри фаз, так и между ними. Образное же содержание куплета, обусловленное, в частности, регистром и характером изложения, позволяет вспомнить характеристику вокальных узбекских ауджей — кульминационных построений, которые «напряженностью звучания действуют на слушателя, вызывая восторженную реакцию»¹.

Вторая фаза этапа гаваб раскрывает зависимость верхнего октавного тонического тона от расположенных ниже тонов, в первую очередь от квинты лада. Одновременно мелодическое развитие освежается новой ладовой окраской звука. Благодаря переходу в квинтовый строй лада раст (раст с тоникой на ва) он временно приобретает значение тонического устоя. С момента переосмысления звука *соль* соответственно строю раст с тоникой *до*, развертывание вступает во вторую фазу. «Прорастающее», сквозное развитие сглаживает здесь черты периодической повторности.

Третья фраза куплета представляет собой вариантное подобие заключения второго куплета. В кодетте буквально повторяется музыка второго куплета и веско подчеркивается октава тоники.

Четвертый куплет возвращает развитие в первоначальный регистр, выявляя в качестве устоя тонику, но закрепление ее проходит несколько стадий (фаз).

1-я фаза

145.



¹ Векслер С. Узбекские макомы. — В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана, с. 87.



Материал первой фазы — извилистое, волнообразное поступенное движение, заполняющее дугой диапазон между асас и квинтовым тоном (нижней квартой вспомогательного тетракорда). Эта микроволна содержит два контрастных двухтактовых построения. В вогнутой мелодической дуге первого из них (от тоники к нижнему *соль* и обратно — к тонике) проявляется принцип зеркальной симметрии. Мелодия второго двутакта движется по прямой от тоники к верхнему *до*, но каждая последующая ступень этой линии опеваётся триольными группами — формула, возникшая в данном башрафе лишь в четвертом куплете.

Вторая фаза заключительного куплета разработочно-импровизационная. Она распадается на отрезки, связанные с вращением мелодии вокруг временных устоев. Попеременно выявляются: *соль* (в расте основного строя), затем *до* (перекраской в системе лада хиджаз) и *ми* (намек на отклонение в строй лада баяти)¹. Характерная интервалика (в том числе и лейтинтонационная для башрафа увеличенная секунда *ля^b—си*) и «скользящие» опоры создают в целом неустойчивый тонус, который оттеняет полноту и рельефность разрешения *ре* в тонику (*асас*), с которой и начинается последняя (третья) фаза.

Таким образом, заключительная фаза четвертого куплета — наиболее близкий вариант соответствующей фазы первого: очевидны его прямая зависимость от основного тематизма, соответственное расположение в нем кодетты. В развертывании мелодии четвертого куплета вообще немало перекличек с мелодическими формулами и тематическими элементами других куплетов. Но самым важным здесь является процесс последовательной кристаллизации и концентрации исходного тематизма башрафа. Напомним, что в кульминационном куплете (гаваб) контуры его «размываются» и не восстанавливаются даже в заключительной фазе.

Таким образом четвертый куплет приобретает черты репризы.

¹ Эти звуки выделяются еще в зерне темы первой хана.

Существенно важную роль в форме башрафа играет неизменность рефрена. Таслим, при всех отклонениях внутри куплетов, неизменно звучит в ладе данного башрафа. В постоянном возвращении к основному ладу, так же как и в тематической остинатности, заключена его функция, благодаря которой башраф приобретает признаки рондо. Заключительные фазы каждого куплета непосредственно вводят в таслим; припев интонационно связан с материалом куплета и содержит в себе все черты развертывания, характеризующие куплеты, но в нем более слитное развитие. Даже заметная цезура в конце первого двутакта, в ладовом отношении отдаленно подобная половинной каденции, сглаживается для слуха благодаря симметрии, вовлекшей мелодическое развитие в дугообразное движение. Подобная слитность в построении рефрена усиливает его значение как материала, подводящего итог развитию.

Рассмотренный башраф представляет собой образец изобретательного ладоинтонационного развития, которое способствует глубине и многогранности образно-выразительного содержания музыки. С точки зрения искусства разработки традиционных канон жанра «Башраф Асим-бека» может быть отнесен к классическим образцам арабской музыки¹. Он содержит в себе все существенные особенности жанра:

1. Сквозное, не связанное со структурой песенного типа мелодическое развертывание, которое имеет общие черты с мугамным в азербайджанской музыке. Но в башрафе оно сочетается с четкостью остинатного метра, в азербайджанском мугаме отсутствующего.

2. Представляет собой крупную инструментальную композицию рондообразной формы — одну из разновидностей «восточного рондо»:

А В С В D В Е В

1 хана таслим 2 хана таслим 3 хана таслим 4 хана таслим
(гаваб)

3. Куплеты чаще всего равны по количеству тактов, но отличаются по своей функции в форме, что определяется многообразием ладовой окраски: первый куплет целиком связан с основным ладом данного башрафа; во втором и третьем куплетах мелодия отклоняется в родственные ладовые сферы; четвертый возвращает ее к основному ладу. Таслим неизменен как по своему тематическому материалу, так и по ладовому содержанию, являясь устойчивым показателем избранного для данного башрафа лада².

¹ В арабской музыке имеется и редкий вид башрафа, содержащий два куплета и таслим. Например, «Башраф-хиджаз», принадлежащий Сафару Али, а также «Башраф-аджам», принадлежащий Амину-Ага (см. упом. сб., с. 92 и 66).

² В рассмотренном «Башраф-расте» таслим содержит половину тактов куплета. Однако это соотношение не постоянно. Встречаются башрафы с равным

4. Процесс раскрытия лада, связанный с принципом дуги: асас—гаваб—асас.

Отсюда явные черты репризности в последнем куплете, индивидуально проявляющиеся в каждом конкретном художественном образце. Во всех известных нам арабских башрафах кульминация приходится на третий куплет¹.

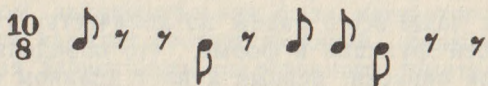
На остальных жанрах инструментальной арабской музыки устной традиции мы останавливаемся более коротко, поскольку процесс развертывания монодии почти во всех этих жанрах принципиально сходен с башрафом.

САМАИ

Как и башраф, самаи принадлежит к восточным рондообразным формам. Жанр этот исполняется ансамблем тахт, но также и солистом (в обоих случаях в сопровождении ударных инструментов даф и табла). Вот общие с башрафом ладово-структурные черты самаи: 1) развивающиеся разделы-куплеты (как правило, их четыре) чередуются с неизменными припевами (таслим); 2) сочинение называется по ладу, в котором развивается; при этом возможны переходы в родственные лады во втором и третьем куплетах; 3) таслим, как и в башрафе, несет в самаи функцию возврата к основному ладу и всегда завершается его тоникой; 4) как в малых, так и в крупных масштабах монодия организуется по принципу дуги (или суммы отдельных дуг). Возможны случаи отсутствия припева после четвертого куплета, который завершает сочинение соответственным утверждением тоники основного лада.

К числу важнейших признаков жанра самаи, отличающих его от башрафа и других жанров арабской музыки устной традиции, относится постоянство размера: $10/8$. Самаи звучит всегда на фоне непрерывного остинатного ритма ударных инструментов. Этот ритм называется с а м а и - с а к и л².

146.



числом тактов в куплете и припеве. Например, хана и таслим в «Башраф-ушшаке» и «Башраф-расте» из упомянутого сборника содержат по 16 тактов. В куплете и припеве «Башраф-наваасара» по 8 тактов, и т. п.

¹ В упоминавшихся двухкуплетных башрафах роль гаваб берет на себя второй куплет, в котором значение напряженно звучащей кульминации усиливается благодаря ладовым отклонениям, обостряющим внимание к самому высокому звуку.

² Исключение составляет четвертый куплет, который выделяется новым метром, одним из указанных ниже: $3/4$ (с а м а и - д а р е г), $3/8$ (самаи-дарег быстрый), $6/4$ (с а м а и - с а н к и н), $6/8$ (самаи-санкин быстрый). В любом ритме арабской музыки, в том числе и в самаи-сакил, можно выделить два основных элемента: 1) тяжелый (сильный) удар (д у м); 2) легкий (слабый) удар (т а к); в нотной записи ноты со штилем вверх обозначают тяжелый удар, со штилем вниз — легкий.

с 5705 к

Каждый куплет в самаи за редким исключением состоит из равного числа тактов. Лишь в последнем куплете тактов всегда вдвое больше. При всех случаях характерна квадратность структуры куплета и припева (по типу периода с вопросо-ответным соотношением предложений). Тип развертывания монодии в жанре самаи проявляется, например, в «Самаи-расте» Татюса¹.

Ладовое содержание первого куплета — становление функциональной связи между тоникой лада раст и его квинтой. Основой развития служит обыгрывание тоники.

В мелодическом содержании этого куплета, служащего своеобразным тезисом формы, различимы несколько типов узловых мотивов. Монодия в целом «вывязывается» из буквальных или вариантных повторений этих мотивов. Это: а) запевный интервальный шаг, выделяющийся среди господствующей далее поступенности и обрисовывающий соотношение тоники и квинты (в данном куплете — нижней). В дальнейшем главной функцией подобного хода становится связь тоники с верхней квинтой. Развитие в кульминационном, третьем куплете ведет к «раздвижению» этого шага до септимы, а также к высотной транспозиции интервала квинты в связи с переходом в лад с и к а; б) последовательность восходящих от тоники звуков, в которых потенциально заключена возможность завоевания более высокого регистра; звуковой предел (кварта тоники через октаву) достигнут в третьем куплете, однако в связи с переходом в лад х и д ж а з начало четвертого куплета повторяет это достижение в основном ладе (раст); в) несколько видов опевающих мотивов, из которых особенно важен каденционный.

В таслиме, в противоположность тезисному куплету, центром, вокруг которого развертывается монодия, становится квинта. Обращает на себя внимание, что заключительное ритмомелодическое темообразование (каданс) первого куплета повторяется и в припеве:

147.

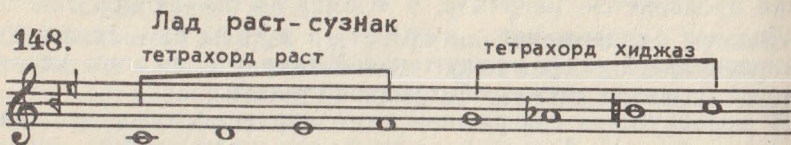


Второй куплет, начинаясь с варианта запева (тоника-квинта), сразу же перекрашивает функциональный смысл звука *солъ* (лад х и д ж а з): колоритной интонацией становится увеличенная секунда, мелодия звучит в рамках нижнего тетра хорда этого лада

¹ Название дано, вероятно, по имени создателя. Заимствован нами из упом. сб. «Изучение уда», с. 50.

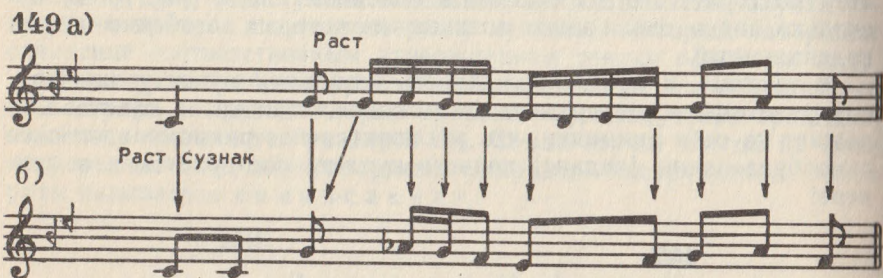
с 5705 к

с тонойкой *соль*. Однако, поскольку мелодия охватывает звуки, расположенные ниже *соль* (*фа, ми, ре, до*), не будет ошибкой считать, что содержание куплета связано с ладом раст-сузнак с остановкой на квинте этого лада:



То же относится к каденции, которая в восточной монодии является едва ли не самым важным признаком, конкретизирующим лад. В данном случае она может быть отнесена к каждому из указанных выше ладов. Если отнести разворачивание второго куплета к ладу хиджаз, то каденция здесь полная (то есть заканчивается на тонике лада). Если же к ладу раст-сузнак, то мы должны считать эту каденцию половинной (то есть оканчивающейся на квинте).

Интересно проявляется отмеченная выше вариантность напевного мотива в рамках нового лада. Сравним начальные такты таслима и второго куплета:



В третьем куплете (кульминации всей формы) первое двухтактовое предложение звучит в верхнем регистре основного лада (раст) и замыкается кадансом на октаве тоники. Следующее двухтактовое предложение переводит развитие в строй лада хиджаз, при этом, в противоположность второму куплету, монодия охватывает все тоны звукоряда, завершаясь полной каденцией на тонике лада (*соль*). Нисходящий обратный процесс развития начинается с пятого такта, где ошутим строй лада сика (ритмически едва заметно выделена тоника сика *ми*). Продолжение нисходящего разворачивания совпадает с нижним регистром раста, утверждая его тонику.

Заметим, что в третьем куплете сравнительно с предшествующими удвоено число тактов, что не является традиционной закономерностью. Это вызвано насыщенностью кульминации данного самай многочисленными мотивными элементами, заимствованными из предшествующих куплетов.

Четвертый, заключительный куплет выполняет роль обобщения всего развития, представляя своего рода синтетическую репризу-коду формы. Она очень динамична и содержит четыре этапа, четко оформленных в двутакты: 1) сначала узловым запевным скачком восстанавливается связь тоники и квинты в наиболее рельефном виде, что заставляет вспомнить соответствующую интонацию в припеве; 2) восстанавливается и взаимосвязь последовательно восходящих от тоники звуков, как она представлена в первом куплете; но монодия теперь значительно «перехлестывает» квинту, достигая предела разворачивания, характеризующего третий куплет (кварта через октаву); в качестве же цели движения представлена октава тоники; 3) возврат-спуск от габаб носит замедленный, ступенчатый характер, с типичным отклонением в сферу родственного лада, каденция которого вполне отчетлива; 4) заключительный двутакт упрощенно суммирует содержание второго и третьего: подъем от тоники ведет непосредственно к ее октаве, а последующие нисходящие к тонике «уступы» полностью исчерпывают возможности строя раст; уместно отметить, что четвертый куплет в «Самай» Татюса заметно выделяется среди других своим ритмическим рисунком.

ТАХМИЛЯ

Это следующий по популярности жанр арабской музыки устной традиции¹. В вокальной музыке ему соответствует *касыда*, сохранившаяся ныне в качестве одной из форм религиозного песнопения². В *касыде* небольшой унисонный мужской хор, открывая форму, приобретает значение метрически четкого оstinатного мелодического построения типа рефрена. За ним следует свободная импровизация певца-солиста. Солист и хор неоднократно чередуются.

Этот принцип неоднократного сопоставления рефрена со свободной импровизацией сохранен в светском жанре *тахмиля*. *Тахмиля* исполняется в сюите *васла* либо сразу же после *башрафа*, либо вместо него, в качестве своеобразной прелюдии. Обычно ее исполняет вся группа виртуозов ансамбля *тахт*.

¹ По данным Международного Конгресса по арабской музыке (1932), жанр *тахмиля* известен лишь в Египте и не получил распространения в других странах арабского мира.

² Эль-Холи Самха. Традиция музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка, с. 185.

152. Presto

Нахаванд

Fine

Навасар

1. 2.

Характер музыки лонги и, в частности ее структура, присутствие в мелодике тонально-функциональных отношений говорят о ее позднем происхождении.

Лонга — жанр, который исполняется либо группой виртуозов инструментального ансамбля тахт в унисон, либо одним из его участников.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрение системы ладов арабской музыки в ее историческом развитии на протяжении длительного времени — от IX века до наших дней — позволяет нам сделать ряд выводов.

I. Современная ладовая система арабской музыки — результат многовековой эволюции. Ее корни — в средневековой системе ладов Ближнего и Среднего Востока, формирование которых опиралось на синтез ладов многих народов передневозвосточного региона, сумму их художественного и теоретического опыта. В высшей точке своего развития, приходящейся на XIII—XIV века, она представляет собой своего рода универсальную систему, не являясь исключительным достоянием какого-либо одного народа. Авторами многочисленных трактатов, в основном на арабском языке (поскольку арабский был в IX—XV веках универсальным языком восточной науки, как латынь — языком средневековой европейской науки), а также на персидском языке являлись ученые-музыканты различного происхождения — арабы, персы, азербайджанцы, представители народностей Средней Азии... Следует подчеркнуть именно теоретическую универсальность системы. Подобно системе мажороминора (которая суммировала к XVII веку общие для музыки многих европейских народов принципы построения ладовых звукорядов, функциональное соотношение тонов, способ деления октавы и т. д.), средневековая система восточных ладов вовсе не исключает конкретных локальных особенностей, свойственных творческой практике, музыке того или другого народа Востока. Эти местные отличия каждой музыкальной культуры позднее, в процессе формирования восточных наций, развились в национально-своеобразные традиции.

В силу конкретных исторических условий развития культур народов Востока, его искусству, начиная с древности и средневековья, присуща особая каноничность, «устойчивость определенных закономерностей в построении художественной формы — образа, жанра, декора, стиля, искусства эпохи в целом»¹. Черты каноничности и сегодня без труда прослеживаются в музыке народов Ближнего и Среднего Востока.

Таким образом, изучение современной ладовой системы каждого народа Ближнего и Среднего Востока требует диалектичес-

¹ Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Введение. М., 1973, с. 3.

кого подхода, то есть одновременно учета тех закономерностей, которые являются общими для ладов определенного круга музыкальных культур, и тех, которые являются специфическими особенностями системы ладов каждого отдельного народа. Сегодня это ясно многим музыкантам Востока. Раздумывая о судьбе профессиональной музыки народов Ближнего и Среднего Востока, известный турецкий композитор и музыковед А. Сайгун сказал на Каирской конференции 1969 года: «[...] мы не можем отрицать родственных отношений, связывающих профессиональную музыку разных народов, населяющих этот район. Я говорю о «родственных отношениях», ибо в традиционной профессиональной музыке этих народов, если речь идет о единой музыкальной системе, видоизмененной в большей или меньшей степени в соответствии с местными художественными традициями, все, связанное с интуитивными и внутренними элементами художественного творчества, оказывается различным»¹.

К современной системе ладов арабской музыки в настоящем исследовании был применен метод раскрытия диалектического единства особенного и общего.

II. Являясь прямыми наследниками средневековой системы восточных ладов, современные арабские лады доказывают ее непрекращавшуюся на протяжении веков эволюцию. К XX веку арабская ладовая система сравнительно с ее классической формой (теория Сафи-ад-Дина) подверглась ряду важных изменений, хотя основные ее принципы остались неизменными. Изменения коснулись строя (как говорилось выше, они проявились в более тонком делении октавы), способов соединения тетрахордов, качества интервалов, интонационного содержания ладов, общего числа арабских макамов, их наименований, названий и функций отдельных ступеней и т. п.

III. Теория современных ладов арабской музыки опирается на музыкальную практику. Особенно много для понимания ладовых закономерностей дают жанры профессиональной музыки устной традиции, ведущим принципом которых является всестороннее раскрытие интонационных (содержательных и формообразующих) возможностей лада. Эти жанры служат надежным критерием, определяющим смысл и направленность ладового развития, содержание данной монодии. Они максимально выявляют функционально-тоновые взаимосвязи, то есть внутренние закономерности лада. Рассмотренным выше жанрам арабской музыки в этом смысле аналогичны такие же широкие по своим возможностям азербайджанский мугам, узбекский маком, казахский кюй, индийская рага и т. п.

Однако не случайно видный египетский музыковед профессор Самха Амин эль-Холи говорит о том, что арабская профессиональ-

¹ Сайгун А. Основные принципы выразительности в музыке Среднего Востока. — В кн.: Музыка стран Азии и Африки, вып. 2, с. 326.

ная музыка устной традиции «переживает сегодня один из самых сложных этапов своей долгой жизни»¹. Ее значение в концертной жизни Египта постепенно падает. Аналогичный процесс происходит и в Алжире, о чем свидетельствует видный музыкант и общественный деятель Башир Хадж Али: «Алжирская классическая музыка находится под угрозой исчезновения»².

Не останавливаясь на вопросе, насколько будет обеднена музыкальная культура мусульманского, в частности арабского, Востока, если исчезнут богатейшие традиции искусства монодиической импровизации, укажем на тот, к сожалению, бесспорный факт, что новые компоненты, вливающиеся сегодня в музыкальное искусство Египта, Алжира, Сирии и других арабских стран, подчас вытесняют классическое искусство устной традиции, одновременно ведя к неорганичным изменениям внутри ладовой системы.

IV. Однако процесс усвоения новых элементов неизбежен. Он ведет не только к обеднению или искажению национальных традиций (в тех случаях, когда в них бездумно и механически вводятся приемы низкопробных эстрадных жанров, коммерческого джаза и т. д.). Процесс глубокого и вдумчивого освоения лучших достижений музыкальной культуры других народов, прошлой и современной, поиски новых выразительных средств, источники которых заключены как в национальном фольклоре, так и в профессиональном композиторском творчестве, ведут к обогащению национальной культуры. Как справедливо указывает Самха эль-Холи, «[...] мы в Египте прошли уже тот этап, когда требовалось отстаивать значение той или иной из сторон наследия. Господствующее в современной египетской культуре течение учитывает существование, с одной стороны, национального наследия, а с другой — общечеловеческой культуры, и на основе взаимодействия и слияния этих двух культур прилагаются усилия по созданию новой национальной культуры с общечеловеческой значимостью»³.

Эти слова определяют отношение передовых музыкантов Египта к проблеме преодоления замкнутости восточной музыкальной культуры, которая еще недавно была ее характерной чертой. Активное развитие восточной музыки, в частности египетской, в XX веке (особенно со второй его половины), направленность ее в сторону интенсивного усвоения достижений мировой культуры связано с резкими социально-политическими сдвигами в жизни арабских народов. Сбылось предсказание В. И. Ленина: «Пробуждение Азии и начало борьбы за власть передовым пролетариатом Европы знаменуют открывшуюся в начале XX века новую полосу всемирной истории»⁴. Падение системы колониализма в арабских

¹ Эль-Холи Самха Амин. Проблемы музыкального наследия сегодня. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки, вып. 2, с. 301.

² Хадж Али Башир. Алжирская музыка сегодня. Там же, с. 411.

³ Эль-Холи Самха Амин. Проблемы музыкального наследия сегодня, с. 301.

⁴ Ленин В. И. — Полн. собр. соч., т. 23, с. 146.

странах ускорило национальное развитие по пути прогресса и социализма.

V. Сегодня перед музыкальными деятелями арабских стран встает ряд сложных проблем. Они связаны с направлением дальнейшего развития арабской музыки. Совершенно ясно, что с достижением высот мирового искусства на первый план профессионального творчества должно выйти композиторское творчество, связанное с новыми жанрами, новыми формами, новыми инструментальными коллективами. В этой области осуществляются весьма значительные мероприятия¹.

В творческой композиторской практике одnogолосная импровизация неизбежно уступает место многоголосным партитурам, созданным для больших составов оркестров европейского типа. За последние десятилетия большого признания на родине и за ее пределами достигли владеющие европейской техникой арабские композиторы — Абу Бакр Хайрат, Гамаль Абдель Рахим, Азиз аш-Шауан, Абдель Халим Нуейра, Рефат Гаран, Камель Салиб и другие.

Эти художники стремятся придать своей музыке национальный колорит, используя традиции родного искусства. Вот что пишет в связи с этим Самха эль-Холи: «Глубоко укоренившаяся потребность в импровизации, однако, нашла выход и в этих новых музыкальных условиях. Наиболее интересные перспективы, позволяющие надеяться на возрождение духа импровизации, создаются новой полифонической музыкой. Некоторые современные арабские композиторы, изучившие западную технику композиции и вдохновленные национальными чувствами, создают то, что можно назвать «третьим» арабским музыкальным языком. Полифоническую и структурную технику Запада они применяют для разработки мелодических, ритмических и структурных элементов, заложенных в классическом и народном музыкальном наследии»². Важно, что полифонические средства развития очень характерны для многих национальных композиторских школ советского Востока. О путях развития многоголосия в азербайджанской музыке Узеир Гаджибеков писал: «Неумелое приложение гармонии к азербайджанской мелодии может изменить ее характер, нейтрализовать яркость ее ладовых особенностей и даже опошлить. Но это не доказывает, что азербайджанская музыка должна оставаться навеки веков одnogолосной. Стройная система азербайджанских ладов и строгие законы образования осмысленной мелодии не только не препятствуют введению многоголосия, а, наоборот, представляют собой крепкий фундамент для строительства крупных многоголосных форм [...]»³.

¹ Подробно о мероприятиях по организации системы музыкального образования, концертной и оперной жизни, научных учреждений и т. п. в АРЕ см.: Эль-Холи Самха Амин. Проблемы музыкального наследия сегодня.

² Эль-Холи Самха. Традиция музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка, с. 188.

³ Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки, с. 32.

И сам У. Гаджибеков в 30-е годы, и его соратник М. Магомаев, и азербайджанские композиторы, творчество которых начинается в 30—40-е годы, — Кара Караев, Фикрет Амиров, Султан Гаджибеков, Джемдет Гаджиев, Ниязи Таги-заде и многие другие — достигли больших успехов в применении в азербайджанской музыке самых различных форм многоголосия — гармонии и полифонии. Особенным мастерством в этом отношении отличается творчество выдающегося композитора-новатора современности Кара Караева.

VI. Проблема применения многоголосия в национальном мелосе — одна из сложных проблем современной арабской музыки. Разрешить проблему сочетания арабских ладов, особенно нетемперированных, с гармонией еще труднее, чем проблему применения средств полифонии. Как добиться здесь сохранения национальной самобытности? Совместимы ли вообще модальные и тонально-функциональные гармонические системы?

Вопросы эти активно обсуждались на состоявшемся в Москве в октябре 1971 года VII Международном музыкальном конгрессе. Против совмещения восточных и европейских традиций и принципов наиболее резко выступали Алан Даниелу (Франция) и Тон де Леув (Голландия). Они видели в этом совмещении опасность европеизации, утраты восточной музыкой специфики. Их оппоненты доказывали не только возможность, но и плодотворность сближения традиций Востока и Запада. К ним принадлежали: Д. Шостакович, В. Протопопов, Ю. Келдыш, Б. Ярустовский, Л. Данилевич, В. Виноградов, И. Мартынов, В. Конен, Н. Шахназарова, М. Сабина, Ф. Кароматов, Г. Орджоникидзе, А. Сохор, М. Друскин (СССР), З. Лисса (Польша), Ю. Эльснер, Г. Кнеплер (ГДР), Ж. Орик (Франция), С. эль-Холи (АРЕ), А. Эуба (Нигерия), Х. Оррего-Сала (Чили), В. Томеску (Румыния), И. Хлебаров (Болгария) и многие другие.

Важнейшим доказательством правильности последней позиции служит сама музыка, в которой органически соединены, слиты традиции Востока и Запада, что очень расширило круг ее художественных образов и выразительных средств, усилило их воздействие, помогло сближению народов. Мы знаем, что издавна к восточной музыке в разной степени и различной форме обращались западные композиторы (не перечисляя всех, назовем Моцарта, Глинку, Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина, Бизе, Франка, Дебюсси, Равеля, де Фалью, Мессиана). И всегда эта музыка сохраняла свою национальную самобытность.

Неоспоримым доказательством совместимости традиций музыки Востока и Запада, широчайших возможностей такого синтеза служит богатый яркими индивидуальными достижениями опыт творчества композиторов советского Востока. Ведь основу национальных традиций азербайджанской, узбекской, таджикской, армянской и многих других музыкальных культур составляет, как и в арабской музыкальной монодии, во многих жанрах имеющая импровизационный тип развития при таких важных об-

щих закономерностях, как типовой характер узловых интонаций-попевок, определяемый данным ладом, множественность устоев, их переменный характер, господствующая роль нижней тоники и т. п. В практике народного, а также профессионального творчества устной традиции в некоторых из этих музыкальных культур имеются нетемперированные лады. Все это не помешало, однако, композиторам Азербайджана, Армении, Узбекистана и других республик советского Закавказья и Востока широко использовать многовековые достижения европейских школ и оставаться глубоко национальными.

Назовем лишь несколько выдающихся имен, известных всему миру, — Согомона Комитаса и Арама Хачатуряна, Узеира Гаджибекова и Кара Караева, — чтоб продемонстрировать, как различны конкретные стилевые явления при общих принципах подхода к проблеме синтеза традиций Востока и Запада.

VII. Опыт композиторов советского Востока, так же как опыт композиторов, проложивших новые пути в развитии национальных культур XX века, — Бартока, Дворжака, Гершвина, Онеггера, Прокофьева, Шостаковича, Стравинского — поможет современной профессиональной музыке арабских стран овладеть многими возможностями. Разумеется, прямое следование за каким-либо одним или даже несколькими композиторами было бы эпигонством, в результате которого происходит утрата национальной самобытности. Каждая музыкальная культура, заимствуя опыт других культур, исходит в первую очередь из соответствия этого опыта ее собственным национальным традициям. В связи с этим одной из самых сложных является проблема строя в будущей музыке арабских народов. Должны ли арабские композиторы применять равномерную темперацию, сходную с европейской? Надо ли вводить «новый темперированный строй с обозначением знаков в четверть тона», чтобы преодолеть препятствие к «организации универсальной музыки», как это предлагает известный музыкант-теоретик Ирана Али-Наги Вазири в отношении персидской музыки? ¹ Следует ли искать ответа на вопрос о «соотношении европейской темперации с национальной восточной ультрахроматикой», как это предлагает известный азербайджанский композитор Фикрет Амиров, автор популярных на Востоке и Западе симфонических мугамов? ² Эту проблему в каждой из культур арабских стран может разрешить только конкретная творческая практика. Но теория должна идти ей навстречу. Необходимо учитывать, что в современной арабской системе ладов есть элементы, общие не только с модальными системами других народов, но и с европейским мажороминором. Так, мы указывали на группы ладов, которые по-

¹ Вазири Али-Наги. Нотная запись: средство сохранения или разрушения музыки, по традиции не записываемой. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки, вып. 2, с. 419.

² См. кн.: Музыкальные культуры народов. Традиции и современность, с. 316.

добны мажору (агам и производные от него) или минору (нахавад и производные от него), на принцип октавности арабских ладовых звукорядов и на ряд других черт общности с европейской системой ладов. Диалектический подход к арабским ладам учитывает, что они содержат в себе не только устойчивые, медленно поддающиеся изменению свойства и элементы, но также и элементы, способные к развитию. Эти изменяющиеся элементы легче приспосабливаются к новым системам. (Так, изменившийся сравнительно с XIII—XV веками способ соединения тетрахордов лада раст в современном его виде заметно обострил функцию квинтового тона, приблизив его по значению к доминанте в европейском мажороминоре.)

Чтобы до конца понять, в каком направлении следует развиваться музыкальной практике, есть ли предел допустимости использования опыта европейской музыки, необходимо осознать, что и ладовое содержание современной европейской музыки значительно эволюционировало по сравнению с эпохой окончательной кристаллизации мажороминора, то есть с XVI—XVII веками. При этом многое в развитии ладов европейской музыки эволюционировало в сторону модальной, в том числе и восточной музыки. Характерны соображения составителя одного из сборников, посвященных вопросам развития ладов современной музыки: «[...] в композиторской практике (под влиянием знакомства с ранее мало изученными областями фольклора) все чаще применяются способы деления октавы, более или менее отличные от равномерной темперации»; новое в ладовой сфере связано «с отходом целого ряда композиторов от гомофонной фактуры в сторону линейного многоголосия», а это, в свою очередь, «оказывает непосредственное влияние на сферу ладовых отношений [...]» Все чаще наукой ставится вопрос о «взаимодействии диатонических и хроматических ладов» ¹.

Автор настоящего исследования стремился выявить, обосновать и сформулировать важнейшие закономерности ладов современной арабской музыки как системы, которая имеет глубокие исторические корни, взаимосвязана с ладовыми системами некоторых других современных восточных музыкальных культур и заключает в себе ряд условий и особенностей, которые создают предпосылки к ее непрерывному развитию, в том числе по пути сближения с европейскими ладовыми системами. Автор вполне отдает себе отчет в том, что не все затронутые им проблемы разработаны в настоящей книге в равной степени. Некоторые лишь намечены, другие гипотетичны. Не считая свое исследование законченным, автор предполагает в будущем обратиться как ко многим затронутым здесь проблемам, так и к новым, которые возникнут в процессе неуклонно поступательного развития арабской музыкальной культуры.

¹ См.: Проблемы лада. Сост. К. Южак. — М., 1972, с. 3—7.

1. Ленин В. И. Полн. собр. соч., 5-е изд., т. 1, 4, 17, 19, 21, 23, 29.
2. Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., 2-е изд., т. 4; 9, 16.
3. Сумбат-заде А. С. Ленин и Восток. — В кн.: Идеи Ленина в развитии прогрессивной мысли народов Востока. Баку, 1970.
4. Философский словарь. Под ред. М. Розенталя и П. Юдина. 2-е изд. М., 1968.

*Средневековые трактаты о музыке
(на арабском и русском языках)*

- Ибн ал-Мунаджим Яхья (IX в.). Рисаля фи'л мусика (Трактат о музыке). Комментарий Закария Юсифа. Каир, 1964.
- Ал-Кинди Абу Юсиф Якуб Ибн-Исхак (IX в.). Рисаля фи хубр талиф ал-алхан (Трактат об искусстве сочинения мелодии). Комментарий ал-Хефни и Р. Лахманна. Лейпциг, 1931; 2-е изд. — Рисаля фи хубр синаат ат-талиф (Трактат об искусстве композиции). Комментарий Юсифа Шауки. Каир, 1959; Рисаля фи агза хабарийа фи'л мусика (Трактат о музыке). Комментарий ал-Хефни. Каир, 1959.
- Ал-Исфхани Абу ал-Фарадж (X в.). Китаб ал-агани ал-Кабир (Большая книга песен). Т. 1—21. 1-е изд. — Каир, 1868; 4-е изд. — Каир, 1927.
- Ал-Фараби Абу-Наср Мухаммед (X в.). Китаб ал-мусика ал-Кабир (Большая книга о музыке). Комментарий Гаттаса Абдул-Малек Хашаба. Каир, 1967.
- Ибн-Сина Абу Али (XI в.). Математические главы «Книги знания» (Доношном; раздел «Музыка»). Пер. на рус. яз. и комментарий. С. У. Умарова и Б. А. Розенфельда. Душанбе, 1967.
- Ибн-Зайла Абу Мансур (XI в.). Ал-кафи фи'л мусика (Энциклопедия музыки). Комментарий Закария Юсифа. Каир, 1964.
- Ат-Туси Насир ад-Дин (XIII в.). Рисаля фи'л мусика (Трактат о музыке). Комментарий Закария Юсифа. Каир, 1964.
- Ал-Урмави Сафи-ад-Дин Абд ал-Мумин Ибн-Юсиф (XIII в.). Китаб ал адвар (Книга о музыкальных кругах). Рукописный список 1236 г. Стамбул, библиотека Нур-Усманийя.
- Джами Абдурахман (XV в.). Трактат о музыке (Музыка хавида трактат). Пер. с перс. А. Н. Болдырева. Ред. и комментарий. В. М. Беляева. Ташкент, 1960.
- Тамбурист Арутин (XVIII в.). Руководство по восточной музыке. Пер. с турецк. и комментарий. Н. К. Тагмизяна. Ереван, 1968.

Исследования на арабском языке

- Абу-Оф Ахмед Шафик. Аду ала ал-мусика ал-арабийа (Свет на арабскую музыку). Каир, 1965.
- Ад-Дин Ахмед Амик. Канун атуал ал-аутар (Закон деления струны). Каир, 1926.
- Ал-Укейли Магди. Ассама энд ал-араб (Музыка у арабов). Дамаск, 1961, т. I.
- Ал-Хефни Махмуд Ахмед. Ал-мусика ал-арабийа ва аламуга мин алгахилийа ила ал-Андалус (Арабская музыка и ее популярность от доисламского периода до периода арабской Испании). Каир, без указ. года изд. Ал-мусика ан-назарийа (Теория музыки). Каир, без указ. года изд.
- Ал-Холан Камель. Китаб ал-мусика аш-Шарки (Книга восточной музыки). Каир, 1904. с 5705 к

- Закир Бек Мухаммед. Хаят ал-инсан фи'л тардид ал-алхан (Мелодия — смысл человеческой жизни). Каир, 1879.
- Закс К. Турас ал-мусика ал-аламиийа (Мировое музыкальное наследие). Пер. с англ. Каир, 1964.
- Китаб муатамар ал-мусика ал-арабийа (Книга конгресса арабской музыки). Каир, 1932.
- Махфуз Хусейн Алн. Муджам ал-мусика ал-арабийа (Словарь арабской музыки). Багдад, 1964.
- Мишака Михаил. Ар-рисаля аш-Шахабийа фи'л синаат ал-мусикийа (Шихабский трактат о музыкальном искусстве). Бейрут, без указ. года изд.
- Салах ад-Дин Мухаммед. Муфтах ал-алхан ал-арабийа (Ключ к арабской мелодии). Каир, 1947; Тасвир ал-алхан ал-арабийа (Транспозиция арабских мелодий). Каир, 1951.
- Турасуна ал-мусики (Музыкальное наследие. Сборник записей адуаров и мувашшахов). Каир, т. I, без указ. года изд.
- Халгат бахт ал-мусика фи'л-аклим ал-мисри (Исследования Комитета по изучению музыки при Совете искусства, литературы и социальных наук. Египетский район). Каир, 1959.
- Шауки Юсиф Мустафа. Кияс ас-сулям ал-мусики ал-араби (Измерение арабской гаммы). Каир, 1969.
- Эс-Сабаг Тауфик. Китаб ад-далил ал-мусики ал-ами (Руководство по восточной музыке). Халеб, 1950.

Литература на русском языке

- Абасова Э., Мамедов Н. Об использовании мугамов в творчестве азербайджанских композиторов. — В кн.: Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья. М., 1956; Выступление на III Международной музыкальной трибуне стран Азии и Африки (фрагмент) — Сов. музыка, 1974, № 4.
- Алексеев Э. О двух томах «Туркменской музыки» и ее авторах. — Сов. музыка, 1973, № 10.
- Аммар Фарук Хасан. О жанре Башраф в арабской музыке. — Ученые зап. Азерб. гос. конс. им. Узеира Гаджибекова. Баку, 1974, № 2; Арабский лад раст и вопросы его развития. — Ученые зап. Азерб. гос. конс. им. Узеира Гаджибекова. Баку, 1975, № 1; К вопросу о правилах, управляющих ладами современной арабской музыки. — Доклады АН АзербССР. Баку, Элм, 1975, т. 31, вып. 3; Ранее многоголосие на Востоке. — Сов. музыка, 1975, № 7.
- Античная музыкальная эстетика. Вступ. очерк и собр. текстов А. Ф. Лосева. М., 1960.
- Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.
- Башир Хадж Али. Алжирская музыка сегодня. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки. Сост. и ред. В. С. Виноградов. М., 1973, вып. 2.
- Беляев В. М. Музыкальные инструменты Узбекистана. М., 1933; Очерки по истории музыки народов СССР. М., 1962, вып. 1; М., 1963, вып. 2; О музыкальном фольклоре и древней письменности (сб. статей). М., 1971.
- Бочкарева О. Некоторые закономерности узбекской народной инструментальной музыки. — В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1969, вып. 2.
- Вазири Али-Наги. Нотная запись: средство сохранения или разрушения музыки, по традиции не записываемой. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки. М., 1973, вып. 2. с 5705 к

- Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана VII—XVII веков. М., 1974.
- Векслер С. Узбекские макамы. — В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961, вып. 1; Очерк истории узбекской музыкальной культуры. Ташкент, 1965.
- Виноградов В. С. Музыка советского Востока. Очерки. М., 1968; Заметки о среднеазиатском многоголосии. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки. М., 1973, вып. 2.
- Вызго Т., Рашидова Д. Музыкально-теоретическое наследство великих среднеазиатских мыслителей. — В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1969, вып. 2.
- Вызго Т. С. Афрасиабская лютия. — В кн.: Из истории искусства великого города (к 2500-летию Самарканда). Ташкент, 1972; К вопросу об изучении макамов. — В кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., 1972.
- Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945; 1957.
- Галицкая С. Принцип нижней тоники и его претворение в узбекской монодии. — В кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., 1972.
- Грубер Р. Н. История музыкальной культуры. М.; Л., 1941, т. I, ч. 1; Всеобщая история музыки. М., 1965, ч. 1.
- Гусейнли Б. Х. Принципы жанровой классификации азербайджанской народной танцевальной музыки. — Ученые зап. Азерб. гос. конс. им. Узеира Гаджибекова, 1974, № 2.
- Закс К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков. — В кн.: Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937.
- Исмаилов М. С., Карагичева Л. В. Народная музыка Азербайджана. — В кн.: Азербайджанская музыка. М., 1961.
- Исмаилов М. С. Ладовые особенности азербайджанской народной музыки. — Ученые зап. Азерб. гос. конс. им. Узеира Гаджибекова, 1969, № 2 (7).
- Карагичева Л. Уникальное исследование (рецензия на запись мугамов Н. Мамедова). — Сов. музыка, 1972, № 8.
- Кароматов Ф. Основные черты музыкального строения узбекских народных песен. — В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961, вып. 1.
- Кон Ю. К теории народных ладов. — В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961, вып. 1.
- Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972.
- Кузнецов К. А. Арабская музыка. Очерки по истории и теории музыки. Л., 1940, вып. 2.
- Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958; К вопросу о закавказских мугамах. — В кн.: Кушнарев Х. С. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.; Л., 1967; Лад. Там же.
- Музыкальные культуры народов. Традиции и современность (материалы VII Международного музыкального конгресса). М., 1973.
- Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.
- Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967; Проблемы лада (сб. статей). М., 1972.
- Раджабов И. К истории нотной письменности на Востоке. — В кн.: Обществ-

- венные науки в Узбекистане. Ташкент, 1962, № 10.
- Розеншильд К. История зарубежной музыки. М., 1969, вып. 1.
- Семенов А. А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII век). Ташкент, 1946.
- Эль-Холи Самха Амин. Проблемы музыкального наследия сегодня. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки. М., 1973, вып. 2.
- Советская музыкальная энциклопедия. М., 1973, т. I.
- Сайгун А. Основные принципы выразительности в музыке Среднего Востока. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки. М., 1973, вып. 2.
- Тран Ван Кхе. Вклад Азии в мировую музыкальную культуру. — В кн.: Музыкальная культура народов. Традиции и современность. М., 1973.
- Тюлин Ю. Н. Натуральные и альтерационные лады. М., 1971.
- Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973.
- Шоттен А. Обзор марокканской музыки. М., 1967.
- Эль-Саид Мохамед Авад Хавас. Современная арабская народная песня. (Объединенная Арабская Республика). М., 1970.
- Юсфин А. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки. — В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.

Литература на языках народов СССР

- Исмаилов М. Азербайжан халг мегамларыным гоһумлуг мунасибэтлари һаггында (О признаках родства азербайджанских народных ладов). — Ученые зап. Азерб. гос. конс. им. Узеира Гаджибекова. Баку, 1972, № 9. (на азерб. яз.).
- Раджабов И. Ноёб музика манбан (Уникальный источник по истории музыки; о трактате ал-Хусейни XV в.). — Общественные науки в Узбекистане, 1969, № 8—9 (на узбек. яз.).

Литература на европейских языках

Английская:

- Farmer H. G. Clues for the Arabian Influence on European Musical Theory. — The Journal of Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland. London, 1925; A History of Arabian Music to the XIII Century. London, 1929; The Sources of Arabian Music: an Annotated Bibliography of Arabian Manuscripts which Deal with the Theory, Practice and History of Arabian Music from the 8 to the 17 Century. Leiden, 1965.

Французская:

- Bártok Béla. Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung. — In: Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1920, Juni.
- Berner A. Studien zur arabischen Musik auf Grund der gegenwärtigen Theorie und Praxis in Ägypten. Leipzig, 1937.
- Chottin A. Tableau de la musique marocaine. Paris, 1939.
- Christianowitsch A. Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens. Cologne, 1863.

Немецкая:

- Kiesewetter R. G. Die Musik der Araber. Leipzig, 1842.
- Idelsohn A. Z. Die Maqamen der arabischen Musik. — In: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, XV. 1913/1914.
- Salvador-Daniel F. La musique arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien. Alger, 1863.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
----------	---

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛАДОВОЙ СИСТЕМЫ НАРОДОВ БЛИЖНЕГО И СРЕДНЕГО ВОСТОКА (IX—XVII ВЕКА)

Глава 1

ДРЕВНЯЯ ШКОЛА И ШКОЛА ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ ФИЛОСОФОВ	10
---	----

§ 1. Первый этап развития ладовой теории арабской музыки. Древняя школа (с VII века до конца IX века)	12
Саид ибн-Мисджам и Исхак ал-Маусили	13
Яхья ибн ал-Мунаджим	13
Полный звукоряд ал-Мунаджима	14
Октавность системы	16
Ладовые наклонения (магра)	16
Проблема вводного тона и увеличенной секунды	17
О хроматизме	18
Мелодическое развертывание («принцип дуги»)	18

§ 2. Второй этап развития ладовой теории арабской музыки. Школа последователей древнегреческих философов	19
Абу Юсиф Якуб ал-Кинди	20
Уд и теория ал-Кинди	21
Тетрахорды (джинсы) и их виды	24
Ладовая система ал-Кинди	28
Соотношение теории и практики в учении ал-Кинди	33
«Упражнение для уда» ал-Кинди	35

Глава 2

СИСТЕМНАЯ ШКОЛА ТЕОРИИ АРАБСКОЙ МУЗЫКИ (ЛАДОВАЯ ТЕОРИЯ САФИ-АД-ДИНА АЛ-УРМАВИ)	45
---	----

Историческое значение ладовой системы ал-Урмави и ее сущность	45
«Китаб ал-адуар» («Книга о музыкальных кругах»)	47
Определение тона (нагама)	48
Деление струны и семнадцатиступенная гамма	49
Интервалы и их качество	52
Тетрахорды по ал-Урмави	56
Лады по ал-Урмави	57
Структурные элементы лада по ал-Урмави	57
Ладовая система ал-Урмави	59
Причина диссонантности ладов	60
Двенадцать дауров по ал-Урмави	62
Транспозиция ладов по ал-Урмави	65
Выводы	67

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛАДОВОЙ СИСТЕМЫ АРАБСКОЙ МУЗЫКИ

Глава 1

СОВРЕМЕННАЯ (ЧЕТВЕРТАЯ) ШКОЛА ЛАДОВОЙ ТЕОРИИ АРАБСКОЙ МУЗЫКИ	70
---	----

§ 1. Проблема полного звукоряда системы	70
Процесс развития теоретического полного звукоряда в арабской музыке	70
Полный звукоряд системы арабских ладов в XVIII веке	78
Двадцатичетырехтоновая (четвертитоновая) гамма современной арабской музыки	80

§ 2. Краткий обзор истории изучения арабских ладов (конец XIX века — наше время)	83
Реформа ладовой теории	83

§ 3. Понятие макама (лад) и классификация современных арабских ладов	89
Тетрахорды современных арабских ладов	91
Теория генса	95
Способы соединения тетрахордов	95
Параллельность как важный фактор взаимосвязи арабских ладов	99
Основные лады современной арабской музыки	104
Обзор основных ладов современной арабской музыки	105
Лад баяти	106
Лад сика	107
Лад саб'а	109
Лад агам	110
Лад нахаванд	111
Лад навасар	111
Лад хигаз	112
Лад корд	113
Побочные лады арабской музыки	115

§ 4. Арабский лад раст и вопросы его развития	117
Истоки средневекового лада раст	117
Раст в средние века	122
Арабский и азербайджанский раст	124
Современный арабский макам раст	126
Пути и проблемы изучения макама раст	127
Арабский и азербайджанский лад раст	134
Об опорных звуках лада раст в арабской и азербайджанской музыке	136
Местоположение тоники в звукоряде	139
О ладах, производных от лада раст в азербайджанской и арабской музыке	141
О характере VII ступени в арабском расте и X ступени (предельного тона) в азербайджанском расте	142
Эстетико-психологический характер лада раст	143
§ 5. О правилах, которым подчиняются лады современной арабской музыки	144

Глава 2

ЖАНРЫ АРАБСКОЙ МУЗЫКИ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ	148
Классификация арабских жанров устной традиции	149
Тагасим	151
Башраф	154
Саман	164
Тахмиля	167
Лонга	169
<i>Заключение</i>	171
<i>Библиография</i>	178

Фарук Хасан Аммар

ЛАДОВЫЕ ПРИНЦИПЫ АРАБСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Редактор Э. Месхишвили. Художник Л. Рабенау
Худож. редактор Г. Христиани. Техн. редактор Е. Ставицкая
Корректоры К. Петрова, Ю. Блинов

ИБ № 1891

Сдано в набор 14.06.81. Подп. к печ. 18.11.83. А 12149. Форм. бум. 60x90 1/16.
Бумага офсетная № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать офсетная.
Печ. л. 11,5. Усл. кр.-отг. 12,00. Уч.-изд. л. 12,54. Тираж 1300 экз. Изд. № 5705.
Зак. 1093. Цена 1 р.

Всесоюзное издательство "Советский композитор",
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14-12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

480

1 p.

3
—
86