Г. Б. Шамилли

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

Теория и практика искусства maqām

ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ
ИСЛАМСКОГО МИРА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ МК РФ

ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Издательский дом ЯСК

ООО «Садра»

Москва 2020

ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ
ИСЛАМСКОГО МИРА

Ответственный редактор серии
академик РАН
А. В. Смирнов

Исследования



Том 5

Г. Б. ШАМИЛЛИ

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

Теория и практика искусства maqām

Ответственный редактор тома
доктор искусствоведения
И. К. Кузнецов

Издательский дом ЯСК

ООО «Садра»

Москва 2020

УДК 781:1(61)
ББК 85.310+85.313(61)
Ш 19

Утверждено к печати решением
Ученого совета Института философии РАН,
Ученого совета Государственного института искусствознания МК РФ

ФОНД
ИССЛЕДОВАНИЙ
ИСЛАМСКОЙ КУЛЬТУРЫ
ИМЕНИ ИБН СИНЫ

Рецензенты:
д. иск. В. Н. Юнусова, д. иск. М. П. Рахманова, Л. Г. Лахути

Шамилли Г. Б.

Ш 19 Философия музыки. Теория и практика искусства maqām / Г. Б. Шамилли; отв. ред. И. К. Кузнецов. М.: ООО «Садра»: Издательский дом ЯСК, 2020. — 552 с., ил., вкладка. — (Философская мысль исламского мира: Исследования. Т. 5).

ISBN 978-5-907041-30-1 16+

В четырех главах и двух приложениях настоящей книги впервые описаны устойчивые закономерности мышления (отношения части и целого, их противоположения и объединения) в теории и практике искусства maqām как устно-профессиональной музыкальной традиции, сохраняемой на древнееврейском, персидском, арабском и языках тюркской группы.

Комментированный перевод и исследование трактата о музыке Фахр ад-Дина Рази (XII—XIII вв.), а также первое издание русского перевода трактата о музыке Анонима XIV в. («Мухаммад Нишапури») подчинены решению проблем онтологии музыки и методологии исторического знания с учетом различия процедур смыслополагания в исследуемых традициях.

Издание предназначено широкому кругу специалистов и студентам вузов.

УДК 781:1(61)
ББК 85.310+85.313(61)

ISBN 978-5-907041-30-1

© Институт философии РАН, 2020
© Государственный институт искусствознания РАН, 2020
© Шамилли Г. Б., 2020
© Фонд Ибн Сины, 2020
© ООО «Садра», 2020
© Издательский дом ЯСК, оформление, макет, 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

Список сокращений ... 9
Транслитерация ... 11
Принятые обозначения ... 13

Введение ... 15
1. О книге ... 15
2. Название ... 17
Философия музыки ... 17
Искусство maqām ... 21
Теория и практика ... 25
3. Задачи ... 31
Основные положения ... 32
Язык описания музыки ... 37
Подход и метод ... 41
4. Материал ... 44
Нотная запись ... 44
Трактаты о музыке ... 50
5. Моя благодарность ... 50

Глава I. Часть и целое ... 53
Введение ... 53
1. Maqām: феномен и концепт ... 55
Эволюция и генезис ... 55
Трансформация и инаковость ... 60
Современные концепции ... 62
Сходство и различие ... 67
Предикативный комплекс ... 77
2. Maqām и картины мира ... 82
Стратегии поведения ... 85
Процесс как «парадокс» ... 87
Maqām как процесс ... 91
Единица речи как целое ... 98
Сумма частей и дополнение ... 105

Maqām как субстанция ... 111
Целое как сумма частей ... 117
Архитектоника смысла ... 124
3. Maqām и тезаурус ... 133
Простые термины ... 137
Mūsīqā ... 137
Laḥn ... 144
Qirā'a ... 146
Naẓariyya ... 148
Maqām ... 149
Сложные термины ... 151
Составные термины ... 153
'Ilm al-mūsīqā ... 153
Ṣinā'a al-mūsīqā ... 155
Fann al-mūsīqā ... 156

Глава II. История и метод ... 158
Введение ... 158
1. История как «парадокс» ... 161
Понимание истории ... 161
Событие и текст ... 162
Синтез жанров ... 168
История аль-Мараги ... 172
Анализ текста ... 177
«Явное-и-скрытое» ... 185
2. История как нарратив ... 191
«Праведные халифы» ... 192
Омейяды ... 194
Аббасиды ... 197
Аль-Кинди ... 200
Аль-Фараби ... 202
Ибн Сина ... 204
Ихван ас-Сафа ... 206
Сельджукиды ... 207
Фахр ад-Дин Рази ... 208
Аль-Урмави ... 209
Аль-Мараги ... 211
3. Исследователь и текст ... 213
Проблемы понимания ... 214
Поэтика противополагания ... 217

Проблемы классификации ... 227
Жанр трактата о музыке ... 231

Глава III. Язык и речь ... 241
Введение ... 241
1. Грамматика языка ... 242
«Основа — ветвь» ... 242
«Окружность — центр» ... 246
Концепция времени ... 252
Единица языка ... 254
Способы связи единиц ... 263
Maqām как смысл ... 276
2. Модели речи ... 284
Системный анализ: radīf М. Карими ... 284
Базовая структура ... 289
Базовый интервал ... 293
Орнаментальный слой ... 298
Пролонгация опоры ... 302
Фраза ... 307
Мелодия ... 320

Глава IV. Мелодика и слово ... 328
Введение ... 328
1. Интонация поэтической и музыкальной речи ... 329
Газаль и музыка ... 329
Единицы поэтической и музыкальной речи ... 334
Взаимодействие синтаксических единиц ... 338
2. Феномен музыкально-поэтической речи ... 343
Противоположение в поэтической речи ... 348
Иерархическая организация ... 355
Неиерархическая организация ... 361
Мирское-и-сакральное в газалях Хафиза ... 365
Инаковость нарратива ... 370
Стих-bayt как единица и целое ... 376
Эмоциональный цикл ... 378
Radīf-i Šūr и radīf-i Rāst-Panǧgāh ... 382
«Жемчужины» и «нить» ... 398

Заключение ... 404

ПРИЛОЖЕНИЕ I
Фахр ад-Дин Рази. ʻIlm al-mūsīqā «Познание музыки» /
Исследование, перевод с персидского, комментарий
и словарь музыкально-философской лексики Г. Б. Шамилли 410
1. Исследование 410
Фахрад-Дин Рази и его трактат о музыке 410
Структура и проблематика трактата..... 416
Звук, тон, инструмент 422
Момент времени, событие, интервал, мелодия..... 426
Процессуальная картина мира 431
2. Перевод и комментарий..... 433
3. Словарь музыкально-философской лексики
Фахр ад-Дина Рази 450

ПРИЛОЖЕНИЕ II
Аноним XIV века (*«Мухаммад Нишапури»*).
ʻIlm-i mūsīqī «Познание музыки» / Исследование, перевод
с персидского и комментарий Г. Б. Шамилли 461
1. Исследование 461
Первичные источники 462
Список С-612 ИВР РАН..... 464
Список из Safinah-i Tabriz 466
Критические и факсимильные издания 467
Переводы..... 467
Проблема атрибуции 468
Комментатор..... 471
Имена музыкантов..... 475
Названия и порядок ладов 477
Основные понятия 482
Pardah 482
Bāng..... 484
Waqt, namāz 489
Субстанциальная картина мира 492
2. Перевод и комментарий..... 495

Список цитированной литературы 504
Указатель терминов..... 527
Указатель трактатов 540
Указатель мелодий 542
Summary..... 545

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

В	Введение
Г	Глава
ИЭС	Ислам. Энциклопедический словарь
МЭСВ	Музыкальная эстетика стран Востока
НФЭ	Новая философская энциклопедия
П	Пример
ПР	Приложение
ПРС	Персидско-русский словарь
ПФ	Проблемы фонетики
ПТРИНА	Персидские и таджикские рукописи Института народов Азии
Р	Рисунок
Т	Таблица
ЭП	Электронная публикация
Az-AMA ƏI	Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma Institutu
Az-AMA MII	Azərbaycan Milli Akademiyasının Memarlıg və Incəsənət Institutu
D-SBL	Deutschland Staatsbibliotek zu Berlin
EI	Encyclopaedia Iranica
EOI	Encyclopaedia of Islam: New edition (CD ROM version, 1999)
GB-OBL	Oxford Bodlean Library
Ir-KMDT	Kitabhane-i Markaz-i Daneshgah-i Tehran
Ir-KMIT	Kitabhane-i Melli-ye Tehran
Ir-KMjT	Kitabhane-i Majlis-i Tehran
NL-LUL	Leiden University Library
RISM	Répertoire international des sources musicales

RF-IOM	Institute of Oriental Manuscripts
RF-NLR	National Library of Russia
Tr-IAK	Istanbul Atif Efendi Kütüphanesi
Tr-IKK	Istanbul Köprülü Kütüphanesi
Tr-INK	Istanbul Nurosmaniye Kütüphanesi
Tr-ISK	Istanbul Suleymaniye Kütüphanesi
Tr-ITS	Istanbul Topkapı Sarayı
Tr-ÜK	Istanbul Üniversite Kütüphanesi
USA-CUL	Columbia University Library
USA-UP	University of Pennsylvania

ТРАНСЛИТЕРАЦИЯ

Международный стандарт для арабографичных текстов (ISO)	
Знаки	Латинская транслитерация
ا	ʾ
آ	Ā ā
ب	B b
پ	P p
ت	T t
ٹ	Ṯ ṯ
ج	Ǧ ǧ
چ	Č č
ح	Ḥ ḥ
خ	Ḫ ḫ
د	D d
ذ	Ż ż
ر	R r
ز	Z z
ژ	Ž ž
س	S s
ش	Š š
ص	Ṣ ṣ
ض	Ẓ ẓ
ط	Ṭ ṭ
ظ	Ẕ ẕ
ع	ʿ
غ	Ġ ġ

Знаки	Латинская транслитерация
ف	F f
ق	Q q
ک	K k
گ	G g
ل	L l
م	M m
ن	N n
ه	H h
و	W w
ة	ẗ
ـَ	a
ـُ	u
ـُو	ū
ـَو	aw
ـِ	i
ي	ī
ـِيّ	iyy
ى	y
ـَى	ay

ПРИНЯТЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

d	discourse	сверхфразовое единство
h	hemistich	полустишье
m	motive	мотив
$_{1\,(2\,\ldots)}$	~ first (second…)	~ первый (второй…)
$_{1a\,(b,\,c\ldots)}$	~ first a (b, c…)	~ первый a (b, c …)
ml	melody	мелодия
ml-phr	melodic phrase	мелодическая фраза
pc	pitch-center	высотный центр
u-pc	~ unstable	~ временный
s-pc	~ stable	~ постоянный
pre-c	pre-center	прецентр
pst-c	post-center	постцентр
phr	phrase	фраза
$_{1\,(2,\,3\ldots)}$	~ first (second…)	~ первая (вторая…)
$_{1a\,(b,\,c\ldots)}$	~ first a (b, c…)	~ первая a (b, c…)
spc	subject-predicate construction	субъект-предикатная конструкция
stg	syntagma	синтагма
$_{1a\,(b,\,c\ldots)}$	~ first a (b, c…)	~ первая a (b, c…)
stg-ml	~ melodic	~ мелодическая
stg-v	~ verbal	~ вербальная
snc-evt	semantic event	смысловое событие
snd-evt	sound event	звуковое событие
tc	ton-center	тон-центр
v	verse	стих

Светлой памяти
Марка Генриховича Арановского
(1928—2009)

ВВЕДЕНИЕ

1. О книге



В-И-1. М. Г. Арановский (1928—2009)

Замыслом этой книги я обязана М. Г. Арановскому, помогавшему в работе над ней на протяжении двух лет, до конца 2009 г., когда отдел Современных проблем музыкального искусства (ныне сектор Теории музыки) Государственного института искусствознания потерял своего любимого руководителя.

Прошло немало времени, прежде чем рукопись попала в издательство. Моя позиция заключалась в том, чтобы сохранить текст в том виде, в каком он был завершен 7 января 2014 г., не добавляя ничего из новоизданной литературы, а также результатов собственных исследований, которые далеко продвинулись за последние годы. Вначале цель работы состояла в необходимости осмыслить онтологические проблемы теории музыки в контексте классической арабо-мусульманской (исламской) философии[1], ее основных направлений —

[1] «Арабо-мусульманская философия — это традиция философской рефлексии, возникшая и развившаяся в эпоху господства исламского мировоззрения в условиях преимущественно арабоязычной цивилизации и претерпевшая в наши дни значительную трансформацию под влиянием западной цивилизации и философии. История арабо-мусульманской философии включает три основных этапа, которые в целом совпадают с одноименными этапами развития арабо-мусульманской культуры: классический, или средневековый (VIII—XIV вв.); постклассический (XIV—XIX вв.); современный (вторая пол. XIX в. — наст. вр.)» [История 2013: 52].

фальсафы (арабоязычного перипатетизма)[2], суфизма[3] и ишракизма[4], однако ход исследования внес существенные коррективы и изменил облик книги.

Замечу, что понятие онтологии музыки не является метафорическим ни для музыки, ни для области теоретического знания. Если онтология как «учение о бытии» связана с пространственно-временны*ми* грамматиками, которые осмысливаются как отношения «Бог — мир», «вечностное — временно*е*», «единое — множественное» и т. д., то онтология музыки связана с грамматиками — звуковысотной, отвечающей за пространственные отношения в музыке, и метроритмической, управляющей ее временны*ми* характеристиками. В музыкознании грамматикам придавали исключительно технологический смысл, за пределами которого оставался человек с его бессознательным и т. д. Их рассматривали как далеко не главную составляющую онтологии музыки. Между тем в одной из последних работ М. Г. Арановский показал фундаментальный характер грамматик, в которых имплицитно заложены правила музыкального языка, на основании чего они «выполняют главные роли в определении онтологических характеристик музыки» и «в этом смысле типологичны»[5].

Значит ли сказанное, что грамматики содержат «внутреннее» и «внешнее» бытия художественной вещи? Какова степень «согласия» грамматик и моделей музыкальной речи (мотив, синтагма, фраза, сверхфразовые единства)? Можно ли понимать грамматики как сжатый смысл, разворачивающийся в музыкальный текст, а если так — как и благодаря чему происходит это разворачивание? На эти и другие вопросы предстояло искать ответы с помощью методов и подходов, которые свели бы к минимуму возможность досадных промахов и грубых ошибок.

[2] Перипатетизм арабоязычный — одно из основных направлений в арабо-мусульманской философии, развивавшее античные модели, в большей степени аристотелевскую модель философствования. Термин «фальсафа» (от *греч.* φιλοσοφια) обозначал как саму античную философию (falāsifa), так и творчество каждого из ее продолжателей (faylasūf).

[3] Суфизм — одно из основных направлений классической арабо-мусульманской философии, использующее опыт мистического откровения.

[4] Ишракизм (*араб.* išrāq 'озарение'), или «философия озарения» — одно из направлений классической арабо-мусульманской философии, переосмысливше*е* с монистических позиций наследие доисламской иранской культуры.

[5] [Арановский 2007б: 27].

В обозначенном выше ракурсе проблемы онтологии музыки сомкнулись с поисками современной философской[6] и филологической[7] мысли, работающей в направлении описания механизмов, отвечающих за минимум нередуцируемого смысла. Логико-смысловая теория в ее приложении к анализу классической арабо-мусульманской философии и культуры, разрабатывающая «логику процесса»[8], имела прямое отношение к исследуемой теме. Рукопись этой книги прошла обсуждение на секторе философии исламского мира Института философии РАН, а выводы, отраженные в Заключении (7 января 2014 г.), имели значение для осмысления субъект-предикатного конструирования как ядерной формулы для любого выражения мысли[9].

В настоящей работе впервые показаны контрастные типы субъект-предикатного конструирования как минимума нередуцируемого смысла на вербальном и невербальном материале в объеме поставленных задач, которые решаются в четырех главах и двух приложениях[10].

2. Название

Приступая к разъяснению названия книги, ее структуры и применяемого подхода, я надеюсь зафиксировать внимание читателя на опорных точках размышлений, развернутых в отдельных главах исследования.

Философия музыки

«Философия музыки» в названии книги указывает на путь целостного понимания музыки в аспекте логических оснований, управляющих жизнедеятельностью человека. Философия музыки не является

[6] См. [Смирнов 2001].

[7] См. [Фролов 2006: 17—34].

[8] Логика процесса, в отличие от бергсоновского представления о временно*й* субстанции как основе мироздания, направлена на исследование отношения «временно*е* — вечностное».

[9] Новый интерфейс страницы «Логика смысла», см.: http://smirnov.iph.ras.ru/win/staff/smir1.htm. Дата обращения: 13.01.2014.

[10] Впервые о иерархическом и неиерархическом типах субъект-предикатного конструирования на уровне мелодической фразы см. [Шамилли 2013б: 157—165].

ни объектом исследования[11], ни предметом[12]; она не мыслится и как часть эстетики[13]. Цель философии музыки, думается, состоит в преодолении *ви*дения музыки как области искусства, изучаемой сквозь призму «теории», «истории» и «эстетики». Такое разделение условно и с каждым десятилетием становится все более уязвимым, поскольку работает на разрыв знаний о человеке. Системное изложение философских подходов к пониманию музыки в западноевропейской культуре породило вопрос: что может быть предметом философии музыки и существуют ли бытийные составляющие музыки, постижение которых возможно только путем философского вопрошания, — рассматривая который, ученые полагают, что философия музыки как особая область философского знания может быть обоснована в том случае, если будет выявлен «специфический предмет философии музыки, отличный от предмета истории и теории музыки, культурологии, психологии и любых других форм знания», то есть «философия музыки должна говорить о музыке нечто такое, что невозможно обнаружить в рамках других форм знания, что может сказать о ней только философия»[14]. Такая позиция исходит из понимания философии как науки, а редкие суждения о необходимости осознать музыку в пространстве философски ориентированного дискурса в целом вызывают скорее скепсис, нежели понимание.

Между тем мысль о бесперспективности философии музыки основана на заведомо ложной посылке о необходимости равноценного познания двух областей — музыки и философии. Целостное понимание музыки какого-либо макрокультурного ареала или отдельно взятой культуры не подразумевает, скорее делает невозможным рассмотрение философии и музыки в качестве двух рядоположенных наук. В этом случае философия даже не выполняет функцию науки,

[11] В качестве объекта исследования понятие философии музыки фигурирует в монографии, см. [Даукеева 2002].

[12] См. [Bowie 2007; Bowman 1998].

[13] «Достаточно свободная трактовка термина “философия музыки”, позволяющая порой использовать его для “обозначения буржуазных теорий музыки, имеющих философскую ориентацию”, или подразумевать под ним определенный “уровень музыкальной эстетики”, ведет, конечно, к лишней путанице. И поэтому следует обратить особое внимание на саму основу научного подхода, объединяющую в этом русле различных исследователей» [Соколов 2007: 8]. Кроме этого, существует и понимание философии музыки как «метапоэтического жанра», связывающего «между собой важнейшие характеристики русского искусства и национальной философской традиции», что отражено в работе [Уваров 2012].

[14] [Фомина 2011: 4].

проявляясь как метадисциплина, позволяющая задать горизонты максимально широкого осмысления предмета любой науки[15], она вооружает методом, открывающим возможность увидеть и описать действие универсальных законов мышления, и в этом видится ее предназначение.

> Она связана, как представляется, именно *с общностью характера мыслительного процесса*, воплощаемого как в вещественном материале искусства, так и в выстраиваемых на основании этого искусства умозаключениях[16].

Таким образом, *предметом* философии музыки являются фундаментальные процедуры мышления в музыке и в мысли о музыке (отношения «часть — целое» и их «противоположение — объединение»), то есть *основания для построения того или иного содержания, но не само содержание, исследованием которого занимаются собственно музыкальные дисциплины*. Вот почему философия музыки призвана преодолеть разделение областей знания о музыке и увидеть единство там, где оно ранее не представлялось возможным. Это единство заключено в самом способе построения мысли независимо от вида материи, которая облекается в те или иные формы, будь то слово, жест или звук, и отследить это единство можно только при условии выделения минимума нередуцируемого смысла не только в вербальной, но и в невербальной области культуры.

«Философия музыки» в названии книги не указывает на комплементарную связь двух вышеназванных дисциплин, а на путь осмысления музыки, одновременно определяющий методологические основания науки о музыке[17]. Критически настроенный читатель

[15] Рассмотрение вопроса «что такое философия» и какова ее роль относительно наук привело к выводу о том, что философия в отличие от наук «постоянно стремится к тому, чтобы прояснить собственное основание. Наука не стремится к этому; более того, она и не должна к этому стремиться. Наука становится возможной только после того, как перестает отвечать на этот вопрос; после того, как примет свое основание в качестве данности, как очевидность. Ситуация в философии тем и отличается, что философия не может принять в качестве собственного основания нечто внешнее себе, нечто *пред*заданное» [Смирнов 2008в: 37—43].

[16] [Соколов 2007: 8]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[17] В 2010 г. был реализован международный проект по изданию первого выпуска ежегодника по исламской философии, см. [Ишрак 2010]. Впервые для такого рода изданий был выделен раздел «Философия искусства», однако проблема разрыва научных знаний как в процессе обучения студентов, так и в самой

может подумать, что философия до сих пор не может оправдаться перед искусством за стремление учить, как надо, а как не надо думать, сочинять, творить и т. д., намекая на еще не так давно присутствовавшее в нашей жизни засилье марксистско-ленинской методологии. Однако это скорее запоздалые отголоски прошлого, нежели актуальное настоящее современной науки. Логико-смысловой подход, нацеленный на изучение механизмов смыслопорождения, дает основание рассмотреть музыку и мысль о музыке как целостность, между тем как вопрос: чем она обусловлена в пространстве классической арабо-мусульманской культуры (VII—XV вв.) — всегда решался по-разному. Одни видели ее в Коране, или Священной книге мусульман[18], другие — в «религиозном духе»[19], третьи — в заимствованном «светском»

реализации научных проектов по-прежнему носит системный характер. Музыке исламского мира не уделено внимания ни в одной из статей «Новой философской энциклопедии» [НФЭ]. Философы не видят оснований для работы над переводами трактатов о музыке, а музыковеды — над арабографичными источниками, тем более рукописными текстами. Речь о сбое в системе современного образования в целом, когда музыковед, не владеющий философскими знаниями, не в состоянии профессионально раскрыть суть внешне незатейливой притчи о Пифагоре. Исследования по философии музыки классической арабо-мусульманской культуры сегодня напоминают неразобранный «склад», в котором хранятся факты, вырванные из контекста и привязанные к категориальной сетке западноевропейской науки, возможно удобной для исследователя, но часто выставляющей арабо-мусульманскую культуру в юмористическом свете.

[18] См. [Nasr 1987]. Мысль, в свое время высказанная мэтром востоковедения Луи Масиньоном (1883—1962), о том, что «вместе с традицией чтения Корана по всем мусульманским странам, несмотря на все разнообразие их народов, распространилась единая своеобразная концепция музыки» [Масиньон 1978: 46], не подтвердилась. Напротив, изучение локальных музыкальных традиций показало, что сама кораническая рецитация появилась в результате адаптации местных музыкальных традиций покоренных народов, поэтому она в крайней степени различна на полюсах исламского мира. Более того, сама концепция музыки никогда не была «единой» и тем более «своеобразной», в чем, напротив, убеждены сторонники традиционного универсалистского подхода.

[19] Со слов Л. Л. Фаруки (1926—1986), «ислам — это не только пятикратная молитва — это комплексная система мышления и поведения, которая одновременно регулирует физическое и духовное благополучие всех мусульман. Это социальное, экономическое, политическое, интеллектуальное и также художественное выражение религиозного духа, который получил мощную движущую силу в седьмом веке в арабском мире, вместе с появлением Корана и проповедями Мухаммада. Нет аспекта мусульманской жизни, который бы не находился под влиянием процесса кристаллизации монотеизма — концепции "единичности Творца"» (tawhid) [Faruqi 1988: 175].

комплексе знаний, в так называемых «греческих науках»[20]. Между тем *целостность обусловлена самим способом выстраивания мысли* в музыке, поэзии, живописи и т. д., объединяющим, казалось бы, разные вещи не внешним содержательным сходством, а глубинными принципами смыслопорождения. Именно такое единство связывает теорию и практику искусства maqām и обусловливает необходимость их неразрывного изучения. Наконец, понимание принципов, обусловливающих единство пространственно-временных грамматик в разных сегментах культуры, на том основании, что это единство заключается «не в чем-то субстанциальном, не в каком-то тексте или сумме текстов», а «в механизме смыслопорождения»[21], думается, позволит специалистам в будущем описать Текст классической арабо-мусульманской культуры в целостности составляющих его сегментов и, в частности, увидеть иную возможность решения проблемы «суфизм и музыка».

Искусство maqām

Центральным понятием, связывающим музыку и философию в пространстве классической арабо-мусульманской культуры, является maqām (*араб.* 'место стояния')[22], однако эта связь не ограничивается ни суфизмом, ни собственно музыкальными реалиями. Важно помнить, что понятию maqām не было дано определения на страницах трактатов о музыке классического периода (IX—XV вв.), где оно первоначально использовалось в словарном значении «места [возбуждения струны]» или «остановки [времени]»[23]. В отличие от таких фундаментальных категорий музыки, как тон-naġmaẗ, интервал-bu'd, тетрахорд-ǧins и др., категория maqām изначально не рассматривалась как «вещь»-субстанция, обладающая акциденциями, поэтому не подпадала под дефиницию, необходимость восполнения которой так остро ощущают современные исследователи, предлагая собственные концепты. Таким образом, необходимо строго различать стратегии звуковой организации maqām в каждом из случаев его контрастного проявления.

[20] См. [Shehadi 1995]. Подробнее о подходе Ф. Шехади см. Г-II-3 наст. книги.
[21] [Смирнов 2005а: 79].
[22] См. Г-I-1 наст. книги.
[23] См. [Fārābī 1967: 78].

Понятия «исламский мир»[24] или «исламская цивилизация»[25], за каждым из которых стоит вполне конкретное географическое и временное содержание, не имеют принципиального значения для понимания сути феномена искусства maqām, *как профессиональной (классической) музыки устной традиции*, простирающейся от стран Магриба на западе и до границ Китая на востоке. Напротив, ключевым является понятие «классическая арабо-мусульманская культура», и оно передает сущностные черты этой культуры, сформированные за период VII—XV вв.

Классическая арабо-мусульманская культура не является культурой арабов и мусульман — это неверное понимание по умолчанию установилось в результате неправильного перевода, соответственно, понимания западноевропейских исследований конца XIX — первой половины XX в. В первую очередь, классическая арабо-мусульманская культура указывает на «*способ осмысления мира*, находящий свое выражение в *картине мира* и определенной *эпистеме*»[26]. Также известно, что «арабо-мусульманская культура немыслима без арабского доисламского наследия, она включает в себя элементы неисламского происхождения, а на современном этапе характеризуется сужением роли религии и вторжением западных цивилизационных образцов»[27]. Кроме того, «*развитие арабо-мусульманской культуры связано с развитием ислама как религии, но не ограничивается им ни по существу, ни хронологически…*», а само название «арабо-мусульманская» следует понимать «как указание, во-первых, *на системообразующую роль арабского языка*» и, «во-вторых, на *роль народов обширного исламского мира и их культурного наследия*»[28].

«Классический» период искусства maqām простирается до середины XV в., времени кристаллизации многочисленных жанров устно-профессиональной (классической) музыкальной традиции. Важно

[24] Обычно оно ограничивается содержанием, обусловленным целью и задачами каждого конкретного исследования.

[25] Понятие указывает на ареал бытования ислама как религии, формирующей цивилизационный признак вместе с арабским языком, на котором читается Коран, совершаются ежедневная пятикратная молитва и культовые обряды. К музыке исламской цивилизации принадлежат как индонезийский гамелан, так и музыкальные традиции мусульманской Африки и другие явления, никоим образом не отражающие сущность искусства maqām.

[26] [История 2013: 7]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[27] [Там же].

[28] [Там же]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

знать, что, во-первых, понятие «искусство maqām» не придумано современной наукой, оно встречается уже в трактатах о музыке как ṣinā'at-i maqāmāt[29], а во-вторых, само искусство не может быть полноценно изучено без одной из составляющих его сторон — классической теории и современной практики.

Понятие «искусство maqām» указывает на определенные способы организации музыкального языка и музыкальной речи. За пределами этого искусства остаются территории Индонезии, Малайзии, некоторые регионы Центральной Азии, российский Урало-Поволжский регион[30], Северный Кавказ и другие области, несмотря на то что к XV в.

[29] Maqāmāt — мн. ч. от maqām. Точный перевод ṣinā'at-i maqāmāt — «ремесло [познания, сочинения и исполнения] maqāmāt».

[30] Искусство maqām не культивировалось в Урало-Поволжском регионе как аутентичное явление, однако в традиционной (культовой) музыке татар и башкир используется термин maqām в значении распева, сопровождающего чтение текстов различного содержания. Согласно традиции, сохранившейся в деревнях, эти распевы основаны на ангемитонике (см. [Сайфуллина 1999: 185, 187]) как фундаментальном основании традиционной музыки многих народов России, населяющих юго-восточную территорию страны вплоть до границ Монголии и Китая. Оно никогда не исчезнет из сознания носителей культуры под влиянием религий (мусульманской или христианской) или исторических реалий, как не исчезло бы искусство maqām, будь оно органично Урало-Поволжскому региону. Ведь не дворовая городская среда обусловливает «макамные композиции» и не ее разрушение приводит к их исчезновению, а онтогенетический фактор и система мышления, проявляющиеся как в устно-профессиональной (классической), так и в народной музыке, которая ее питает. Поэтому в деревнях Урало-Поволжья распевают Коран на бесполутоновые звукоряды, называя распев словом «макам» (распространенное явление переноса понятия по формальным, а не сущностным признакам, то есть факт заимствования «слова», а не феномена). А в современных городах приглашенные арабские, турецкие и другие чтецы священного текста культивируют собственный maqām и обучают учеников, талантливо воспроизводящих звуковой и вербальный текст. Но сколь органично это воспроизведение сознанию носителей культуры Урало-Поволжского региона? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо всесторонне исследовать исторические связи Волжской Булгарии с исламским миром, осуществлявшиеся по речному пути через Персию на арабский запад и одновременно на иранский восток вплоть до Бухары и Самарканда. По этому пути в конце XV в. был доставлен в подарок казанскому хану известный музыкант абиссинского происхождения, утопленный в реке за свою честность, после того как откровенно ответил на вопрос, понравился ли ему концерт придворных музыкантов и кто является его украшением, см. [Назаров 1992: 64; Семенов 1946]. Эта легенда, известная из персидского трактата XVI в. Дарвиша Али Чанги (см. [Darwīš Alī RF-SPb IOM]), обычно пересказывается фрагментарно. Более целесообразным представляется обращение к источнику (см. [Anonim XVI-Az-AMA ƏI]), который был датирован мною как Аноним XVI в. [Аноним XVI],

многие из них уже давно находились под влиянием исламской религии[31]. Искусство maqām культивировалось в городской дворцовой среде — средоточии интеллектуалов, ученых, которые, как правило, сами являлись известными исполнителями и получали достойное вознаграждение за свое мастерство, другими словами, зарабатывали на жизнь профессией музыканта-ученого и музыканта-практика, имели учеников и создавали исполнительские школы[32]. Речь в данном случае об искусстве в широком смысле, включая теоретическую рефлексию и практические реалии.

Не нужно забывать, что как феномен мышления maqām представляет онтогенетический фактор, не связанный с условиями бытования сугубо профессиональной музыки. Как базовая, глубинная структура, maqām организует как многочастные циклические композиции профессиональной традиции, так и народную песню, проявляется и как система парадигматических связей, управляющая процессом деривации сложных мультижанровых композиций, и как лад, организующий обычную колыбельную песню. Необходимо помнить, что искусство maqām, или ṣinā'at-i maqām, — это феномен особой интеллектуальной среды, полноту понимания которой обусловливает только неразрывность теории и практики.

Таким образом, искусство maqām может быть осознано в единстве музыкально-теоретической мысли и практического воплощения разных жанровых образцов, таких как nawbaẗ, maqām 'irāqī, taqsīm, maqām, dastgāh, muġām-dastgāh, muqām и т. д. До сих пор внимание исследователей было приковано к тому, что объединяет многообразие

но спустя десятилетия появились основания отнести его к концу XIV — началу XV в. Имеет смысл обратить внимание на соотношение «Булгария (как седьмой климатический пояс) — pardah-i Rāst (= maqām = лад)» [Аноним XVI: 52—75], которое может быть интерпретировано как в метафорическом, так и в историческом ключе, тем более что pardah (maqām) Rāst часто соотносится с тюрками в постклассических персидских трактатах о музыке (XVI — начало XIX в).

[31] Т. М. Джани-заде, ссылаясь на мнение Г. Пауэрса, отмечает, что «народы Юго-Восточной Азии, которые, как известно, с XIV в. усваивают ислам и воспринимают отдельные элементы этой далекой культуры, обладают совершенно уникальными, типичными для другой, юго-восточной цивилизации жанрами музыки... Музыкальная культура северной части Индии, хотя и имеет истоки и пересечения с классическими формами музыки соседних исламизированных народов, никак не может быть отнесена к безусловной культурной общности последних ни в реальном звучании, ни в опыте теоретико-эстетического осмысления музыкальных явлений» [Джани-заде 1995: 36—37].

[32] Подробнее см. Г-I-1, Г-II-1 наст. книги.

его проявлений, к поиску «общего» и «особенного» в русле универсалистского и цивилизационного подходов. Однако вопрос о единстве не ставился в аспекте проблемы мышления, связывался, как правило, с чем-то конкретным, феноменальным, в том числе с коранической рецитацией (Л. Л. Аль-Фаруки[33], С. Х. Наср[34], В. Н. Юнусова[35]), а также с условиями бытования классической музыки, в частности дворцовой средой и другими факторами.

Теория и практика

Классическая теория искусства maqām — это область знаний, развивавшаяся в жанре трактата о музыке (*араб.* kitāb / risālah fī al-mūsīqā[36], *перс.* risālah-i mūsīqī) на арабском, персидском и позднее диалектах turqī на протяжении IX—XV вв. Постклассическая теория развивалась в XVI—XIX вв., а современная — начиная с XX в., и одно только перечисление монографий и статей, написанных в этой области знания, заняло бы десятки страниц этой книги.

Классическая теория искусства maqām не нуждается в дополнительных определениях («арабо-персидская», «тюркская» и т. д.), поскольку теоретическая мысль данного периода истории принципиально не подлежит определению через национальные характеристики, но только через языковое бытование культуры («арабская», «персидская», «турецкая» и др.), часто ошибочно воспринимаемое читателем как сугубо «этнический» предикат. Указанный выше период исламской цивилизации носил наднациональный характер. Государства

[33] «Коранический распев (chant), например, можно рассматривать как прототип всей исламской музыки и самых распространенных жанров исламского звукового искусства. По этой причине отличительной чертой многих проявлений музыки в исламском мире является выражение и консервация наиболее значительной концепции Корана — утверждения единственности бога (tawhid)» [Faruqi 1988].

[34] По мнению ученого, кораническая рецитация является источником традиционных звуковых искусств, см. [Nasr 1987: 16].

[35] Ссылаясь на отсутствие самых общих методологических принципов изучения «исламских музыкально-культурных традиций (МКТ)» в России, В. Н. Юнусова предлагает модель в виде системы концентрических кругов: «В центре располагается стержневая исламская МКТ, представленная музыкой мусульманского культа (qirā'a, āżān и др.). Второй круг составят жанры мусульманской обрядности, воплощающие часто "бытовой ислам", особенно в сельской местности. Третий круг представлен городской культурой Нового времени, связанной с исламской книжностью и ученичеством» [Юнусова 1997: 58].

[36] Далее — risālah fī al-mūsīqā.

того времени различались не по национальным признакам[37], а по названию правящих династий, тогда как языком науки был арабский, уступивший в области знаний о музыке лидирующие позиции персидскому только в конце XII в. По этой причине некорректно приписывать национальный предикат какой бы то ни было исторической фигуре IX—XV вв. Культура, в которой жил тот или иной ученый, как правило, дает основание рассматривать его наследие в контексте истории нескольких современных стран Ближнего и Среднего Востока на совершенно разных и одинаково справедливых основаниях.

Следует твердо знать, что *классическая теория искусства maqām изучала грамматики музыкального языка, а не модели музыкальной речи*; ни в одном трактате мы не найдем описания эмпирически звучащего целого, что является результатом определенного типа мышления, обусловленного процедурой отношения части и целого. По этой причине изучение теории невозможно в отрыве от звучащего материала, от практики, до сих пор сохраняющей правила древнейшей музыкальной традиции.

Описание языковых грамматик имело место только в жанре трактата о музыке (*араб.* risālah fī al-mūsīqā = *перс.* risālah-i mūsīqī) — и этот фактор определил выбор данного жанра в настоящем исследовании[38].

[37] Замечу, что категория «национального» является порождением западноевропейской культуры и не «работает» на материале рассматриваемой культуры. Идентичность личности устанавливалась на основе религиозной принадлежности, «мусульманин — не мусульманин», и языка («говорящий по матери на … языке» — «говорящий по отцу на… языке»).

[38] Обращаю внимание читателя, что за пределами моего выбора остаются прочие виды литератур, в том числе суфийская и дидактическая литературы, в разной степени полноты уделяющие внимание музыке. Однако нельзя рассуждать о «мусульманских трактатах о музыке» в целом. Во-первых, необходимо различать жанровую принадлежность каждого трактата, обусловливающую язык описания музыки в рамках того или иного жанрового канона (подробнее Г-II-2 наст. книги). Во-вторых, необходимо понять, о какой именно музыке речь. Например, если источники, созданные в жанре risālah fī al-mūsīqā, с самого основания отражают длительный и сложный процесс эволюции искусства maqām (как правило, они написаны теми, кто профессионально владел этим искусством, творил и обучал учеников при дворах правителей и влиятельных персон), то сочинения или разделы трактатов по суфийской философии, связанные с темой «слушания [мелодий]» — samā‘ или воздействия пения (ġinā’) на душу, привязаны к практике культового обрядового музицирования. Методологически ошибочно смешивать разные виды литератур, подводя их под единую концепцию музыки только на том основании, что во всех случаях объектом рассмотрения является организованный звук. Даже внутри одного жанрового канона происходили существенные трансформации, не позволяющие говорить о единой концепции музыки в арабо-мусульманской культуре, не говоря о сумме разных жанров. Вот почему впервые предложенная мною периодизация научной мысли о музыке на два основных периода — классический (IX—XV вв.) и постклассический (XVI—XIX вв.) — касалась исключительно жанра «трактата о музыке», см. [Шамилли 2007: 88—142, 158]. Точно такая же работа должна быть проведена со всеми другими жанрами литератур для полноценного представления мысли о музыке и концепции музыки в изучаемой культуре.

Способы описания грамматик принципиально различались на протяжении всего классического периода арабо-мусульманской культуры. Если этот факт не схватывается нашим сознанием, то только по причине того, что оно направлено на поиск заимствованных и своеобразно претворенных идей древнегреческой философии в русле единой канонической традиции. В музыкознании все еще сильна универсалистская позиция, настаивающая на единой логике организации теоретической мысли и ее исследовании через категории «общего» и «особенного». Между тем тот факт, что исламская цивилизация «сделала все возможное», чтобы усвоить античное наследие «и применить для решения стоявших перед ней теоретических задач…»[39], однако эти усилия не принесли желаемых результатов (грамматика использовала собственные приемы описания языка, не сводимые к античным; потерпели неудачу попытки использовать аристотелевскую «Поэтику» для объяснения метафоры; в правоведении аристотелевский силлогизм не смог выполнить те функции, которые выполняет фикховый qiyās[40]), должен был еще раньше привлечь пристальное внимание музыковедов, ведь теория музыки не была изолирована от «тела» культуры — она несла в себе те же логические основания, что и философия, право, филология и другие области знания. Следовательно, музыкально-теоретическая мысль даже на уровне простого предположения не могла избежать вышеописанного процесса[41], и для нее также должно быть характерно «несовпадение процедур теоретического мышления (построение

[39] [Смирнов 2005а: 85—86].

[40] Qiyās — термин, которым обозначается аристотелевский силлогизм в логике и процедура перенесения установленной юридической нормы на вновь рассматриваемый случай в исламском правоведении.

[41] А. Джумаев справедливо настаивает на том, что нет единой теории, по которой можно было сверить все многообразие жанровых проявлений классической музыки: «…как никогда ощущается потребность в опоре на подлинные достижения и накопления прошлого… К сожалению, нельзя сказать, что мы располагаем достаточно большим и хорошо документированным материалом в этой области. Очевидно, что материал существует. Но он не введен нами в научный оборот в достаточно полном объеме» [Джумаев 2005: 64—65].

умозаключения, понимание противоположности, приведение к единству и т. д.), к которым тяготела арабо-мусульманская цивилизация, с теми, что были предложены античностью»[42].

Вот почему данный ракурс является центральным для данной работы, рассматривающей искусство maqām как *единство классической теории IX—XV вв. и современной практики*. Сегодня это уже не просто изучение «двуликости» арабо-мусульманской культуры, а исследование способов задания полей осмысленности, формирующих разные типы мышления. Данная позиция должна объяснить *основания связи* между теорией и практикой, более того, «удивительное сродство различных сегментов культуры, между собой генетически никак не связанных, которое до сих пор оставалось многократно замеченным, но не объясненным»[43]. Таким образом, теория музыки IX—XV вв. исследуется здесь в сопряжении с бытующей ныне практикой искусства maqām — профессиональной музыкой устной традиции, процесс эволюции которой продолжается сегодня параллельно с развитием композиторских школ европейского типа во многих странах исламского мира, начиная с периода их модернизации.

Исходя из опыта западноевропейской культуры, мы склонны думать, что теория и практика не только различаются, но и разделяются как автономные области знания. Примером тому являются многочисленные труды по античной и западноевропейской средневековой музыкально-теоретической мысли, выполненные в жанре комментированного перевода, или монографии без привлечения музыкальной практики. Между тем для исламского мира теория и практика, различаясь, при этом составляли неразрывное единство, скрепленное понятием mūsīqā — греческим словом, не только выговариваемым на арабский манер, но и наполненным принципиально иным смыслом.

Осознание неразделимости теории и практики искусства maqām крайне важно, но все еще дискутируется. Иногда встречаются категоричные заявления о том, что классическая теория музыки не объясняет данное искусство, что средневековые трактаты не объясняют эту музыку, поэтому возможна только интерпретация ученого, а истина непостижима в принципе. К таким заключениям, как правило,

[42] [Джумаев 2005: 64—65]. С. Даукеева отмечает неразработанность и сложность данной темы, оставляя ее за рамками исследования философии музыки аль-Фараби, см. [Даукеева 2002: 22].

[43] [Смирнов 2008в: 43].

приводят применяемые учеными универсалистский и цивилизационный подходы, аргументация чего может составить тему отдельной работы. Заметим только, что для извлечения смысла любого текста необходимо его системное исследование. Вырванные из контекста фразы или фрагменты не оставляют возможности для правильного понимания, точно так же как исследование какого-либо термина или категории «широким фронтом» сквозь культуры, поскольку смыслом наполнен не отдельный термин и не отдельная категория, а их связность в тезаурусной сетке. Смысл той или иной категории (или термина) постигается в ее связности с другими категориями и терминами, и только так можно обнаружить фактор, который не допускает множественности прочтения термина, помогая найти его единственно верное значение. Но *для правильного видения связности категорий необходимо изучение логических оснований теории музыки, а не ее конкретного содержания*, чему нас не учат в школе.

Еще в 20-е гг. прошлого века выдающийся филолог, литературовед Е. Э. Бертельс (1890—1957) обозначил фундаментальную роль персидской традиции в эволюции музыкальной культуры исламского мира; он сформулировал программу изучения иранской музыки в единстве двух направлений — музыки и трактатов о музыке[44], во многом предвосхитив тенденции современной этномузыкологии[45]. В зарубежной науке обнаруживаются разные мнения. Например, Э. Зонис полагает, что средневековая музыкальная наука, как область математики, изучала физические аспекты звука и не более того[46]. По мнению Ж. Дьюринга, теория музыки начиная с тринадцатого века создала «концепцию maqām», следовательно, связана с музыкальной практикой[47], но по части систематизации октавных звукорядов, скорее всего, следует «старым схоластическим образцам»[48].

Напротив, М. Т. Ма'судийе подчеркивает целесообразность изучения даже поздних рукописных источников, считая их полезными

[44] См. [Бертельс 1988б: 518—524].

[45] За редким исключением данная позиция характерна для отечественной школы музыкального востоковедения, в частности, в соответствии с ней написаны монография и диссертационная работа автора книги. См. [Шамилли 2007; 2009б].

[46] См. [Zonis-Mahler 1973: 43—44].

[47] Эта мысль созвучна позиции, выраженной в исследованиях, см. [Агаева 1979; Джани-заде 1989а].

[48] [During 1989: 138]. Автор не поясняет, о каких образцах идет речь, имеется ли в виду теория аль-Фараби, Ибн Сины (980—1037) или другое.

для разработки проблем современного исполнительского искусства[49] и музыкально-практической терминологии. Ему вторит Х. Асади в поисках наиболее раннего упоминания так называемых мультимодальных [музыкальных] циклов[50]. М. Кийани настаивает на генетической связи между октавными звукорядами Сафи ад-Дина и современной иранской классикой (mūsīqī-i dastgāh)[51], полагая, что помимо общих названий они связаны шестью благозвучными тетра-пентахордовыми структурами[52]. Его позиция близка специалистам по арабской классической музыке. Например, Х. Х. Тума также доказывает октавную природу звукорядов арабской классики, которая, однако, обусловлена не тетра-пентахордным строением, а такой логикой мышления, когда каждый тон звукоряда превращается «в своего рода ось» и порождает «тон-спутник»[53]. Другими словами, базовой единицей становится интервал[54].

Ю. Эльснер ставит задачу исследования искусства maqām в его сопричастности к средневековым трактатам о музыке[55]. Она реализовалась в развернутом исследовании А. Юнг[56]. Тенденция исследования «арабской музыки» в неразрывности теории и практики, по мнению Д. Коэн и Р. Кац, была заложена еще в конце XVIII в.[57], но в аспекте теории микрохроматики (intonation)[58], которая разрабатывалась еще со времен Сафи ад-Дина аль-Урмави, потерпела полный провал[59].

[49] См. [Massoudieh 1997: 19—35].

[50] [Asadī 2001]. Речь идет о композициях dastgāh.

[51] См. [Kiyanī 1989: 3—24].

[52] Противоположной точки зрения придерживается Д. Талаи, полагая, что в основе звуковых структур классической иранской музыки лежит комбинаторика всего лишь четырех тетрахордов. Другими словами, он настаивает на исключительно тетрахордной природе звукорядов, что не находит поддержки ни внутри, ни за пределами Ирана. См. [Talaī 1993: 60—71].

[53] [Тума 1981: 48—51; Touma 1971b: 38—48; 1971a].

[54] См. Г-I-1 наст. книги.

[55] См. [Elsner 1973; 1989: 7—39]. Способы решения этой задачи разрабатывались в публикациях group of maqām под руководством Ю. Эльснера и эгидой Международного совета по традиционной музыке (ICTM), см. [Maqam 1989; Regionale Maqam 1992; Structure and Idea of Maqam 1997].

[56] См. [Jung 1989a].

[57] См. [Villoteau 1822—1823] со ссылкой на [Lachmann 1940; Erlanger 1930—1953; Sachs 1943].

[58] Речь о том, что у нас называется микрохроматикой.

[59] См. [Cohen, Katz 2006: 2].

Сказанное выше не исчерпывает перечня работ на эту тему[60], хотя общая тенденция ясна. Для каждого, кто стремится совместить оба направления или исследует только музыкально-теоретическую мысль, неразрывность противоположения «теория — практика» очевидна уже на уровне научной интуиции[61]. Характер этой связи проясняется не столько вместе с изучением грамматик музыкального языка, что в разной степени полноты проделано для каждой их них[62], сколько с осознанием принципов их организации и степени включенности в логико-смысловую грамматику классической арабо-мусульманской культуры.

3. Задачи

Настоящая книга состоит из четырех глав и двух приложений, которые не носят характер «дополнения» к основному тексту. В главах и приложениях исследуется одна и та же проблема в разных аспектах и на разном материале. Книга создавалась с таким намерением,

[60] См. [Kholy 1978; Rajab 1983; Plenckers 1989; Guettat 1980; Garufi 1996; Powers 2005]. Существует особая точка зрения на статус постклассической теории музыки XVI—XIX вв. Для Х. Фархата характерен скептический взгляд на проблему соотнесенности теории и практики иранской классики после XV в., когда по причине провозглашения шиизма в качестве государственной религии, по его мнению, долгое время подавлялась музыкальная активность иранской культуры, см. [Farhat 2001: 20]. Похожей позиции придерживаются Р. Халеги и А. Ма'реф, пропускающие период XVI—XIX вв. в обзоре развития музыкально-теоретической мысли (см. [Ḫaliqī 1955—1957; Ma'ref 2004]), а также в книге об исламской культуре и цивилизации, см. [Велаяти 2011: 175].

[61] Все еще ведутся дискуссии по вопросу принципиально различного понимания звукорядной структуры. Каково строение звукоряда — тетрахордное, октавное или другое — этот вопрос обсуждается во многих музыкальных традициях исламского мира, см. [Аммар 1984; Ḥusaynī [б. г.]], наряду с целесообразностью применения ладовых теорий XX в., созданных в странах исламского мира с целью создания национальных композиторских школ европейского типа, к исследованию жанровых образцов искусства maqām.

[62] Если не учитывать ранние статьи Г. Дж. Фармера, собранные в [Farmer 1997], то единственной в своем роде работой, выполненной в традиционной для 70-х — начала 90-х гг. XX в. манере исследования «внеевропейских» ладовых теорий, остается исследование [Wright 1978] и появившаяся вслед статья [Shiloah 1981: 19—42]. Что же касается труда с фундаментальным названием «Теория музыки в арабских источниках» [Shiloah 1979] и его продолжения [Shiloah 2003a], то обе публикации представляют каталог арабографичных рукописей, принцип классификации которых анализируется в Г-II-3 наст. книги.

невозможно даже в самом широком смысле, включающем ее функциональное понимание. Данный процесс обусловливает разомкнутую границу[69], следовательно, A как целое может быть иным, нежели ограниченным суммой частей; *целое может быть «процессуальным»*[70], *осуществляясь в самом переходе a—b как онтологическом основании для разомкнутой формы в искусстве музыки*[71].

Обе конфигурации показывают единые логические основания для искусства maqām (отношения «часть — целое», «противоположение — объединение»), которые в то же время обнаруживают несводимые друг к другу механизмы воплощения. Первый из них обусловливает субстанциальную (иерархическая организация целого) картину мира, а второй — процессуальную (неиерархическая организация целого). Одновременно с этим появляются две возможности задать границы осмысленности (опоясывающая и разомкнутая). Поэтому остро стоит вопрос о расширении подходов к анализу так называемых разомкнутых форм (композиции жанров maqām ʻirāqī, taqsīm, dastgāh), когда музыкальная композиция при каждом исполнении, несмотря на сжатие и расширение времени, реализуется как целое. Данный фактор, думается, связан с иным пониманием «процесса» в музыке и отношения «место — движение», не поддающимся привычным для нас аналитическим операциям, то есть не укладывающимся в одну, иерархически организованную парадигму теоретического мышления (рис. B-P-1a).

Таким образом, поставленные задачи связаны с обоснованием субстанциальной и процессуальной картин мира в искусстве maqām как негомогенном феномене. Основные положения работы раскрывают

[69] Термин «разомкнутая граница» вводится мною на основе теоретического положения о существовании двух типов границ, одна из которых «может задавать предел, охватывая ограничиваемое и замыкая его внутри себя… Аристотелевское определение границы фиксирует именно это понимание…», а другая «не опирается на идею линейного очерчивания внешнего, опоясывающего предела» и «задается как возможность протекания» [Смирнов 2009a: 66—67]. Известно, что в процессуальной картине мира «длящийся процесс представляет собой устойчивость и фиксирует истинность», сама же «процессуальная протяженность лишена темпоральной семантики» [Там же].

[70] О целом и части в процессуальном понимании см. [Смирнов 2010: 103—110].

[71] Разомкнутую форму как тип рациональности следует принципиально отличать от «открытой формы» — термина, который в современных исследованиях ошибочно используется в значении, синонимичном «открытому произведению» (У. Эко).

вариативность проявления фундаментальных процедур мышления в музыке.

(1) Искусство maqām не является гомогенным феноменом ни в теории, ни в практике: две картины мира — субстанциальная и процессуальная — отражаются в жанровых образцах этой музыки и способах ее осмысления на основании иерархического и неиерархического механизмов формирования целого, что не зависит напрямую от религиозных, языковых или же этнических факторов культурной среды.

(1.1.) Субстанциальная картина мира обнаруживается как базовая для среднеазиатской классической музыкальной традиции (узбекский и таджикский maqom), турецкого faṣl и западноарабской классики (магрибская nawbaẗ), а процессуальная картина мира — для иранской (dastgāh), азербайджанской (muġām-dastgāh), восточноарабской (maqām ʻirāqī, taqsīm) и еврейской (maqām) классики.

(2) На основе различения механизмов формирования целого можно выделить субстанциальный и процессуальный типы мышления в музыке, не ограниченные как феноменом искусства maqām, так и пространством исламского мира.

(2.1.) *Субстанциальный тип мышления* выражается в: а) формировании опоясывающей границы мелодического высказывания; б) иерархической организации частей целого; в) отношении «тождество — различие», при котором движение предполагает смену места и становится мерой времени; г) звуковой процессуальности, осваивающей время[72]; д) характеристике формы как «функции времени»[73].

(2.2.) *Процессуальный тип мышления* выражается в: а) формировании разомкнутой границы мелодического высказывания; б) неиерархической организации, или рядоположенности части-и-целого; в) отношении «тождество — различие», при котором движение не сопряжено со сменой места; г) звуковой процессуальности, не наделенной темпоральной семантикой[74]; д) характеристике времени как функции формы.

(3) Субстанциальная и процессуальная интуиции в музыке формируют две стратегии поведения базовой структуры maqām: первая

[72] См. [Асафьев 1971].

[73] [Арановский 2011: 97].

[74] Тезис о том, что всякий процесс является действием, не работает в контексте процессуальной картины мира, когда движение не сопрягается с изменением места, подробно см. Г-I-1; Г-III-2 наст. книги.

порождает тему в самом широком понимании термина[75], а вторая обусловливает отсутствие тематизма, функцию которого выполняет принцип организации целого[76].

(3.1.) Обе стратегии поведения базовой структуры подчинены логике, имплицитно заложенной в грамматиках музыкального языка[77] и обусловливающей единство теории и практики.

(4) Теория искусства maqām не является гомогенной и может быть представлена в нижеследующей периодизации: (а) ранний (VIII—IX вв.) — перевод античного наследия на арабский язык и формирование собственного языка описания музыки; (б) классический (IX—XV вв.): первый этап (X—XII вв.) — период появления синкретических музыкально-поэтических жанров; разработка унаследованного от античности аналитического метода; второй этап (XIII—XV вв.) — появление многочастных музыкальных композиций; новый синтетический метод исследования музыки; классификация звуковых структур на основе принципа «корень — ветвь» («основа — ответвление»), или ʾaṣl — farʿ, заимствованного из арабской грамматики; (в) постклассический (XVI—XIX вв.) — период формирования мультижанровых циклических композиций; переход с описания грамматик музыкального языка к моделям музыкальной речи; (г) новый (XX—XXI вв.) — период трансформации форм исполнения жанровых композиций; применение западноевропейских методов и подходов к осмыслению теории и практики искусства maqām.

(5) Варианты отношений «часть — целое» и «противоположение — объединение» дают основание ввести понятие «поэтика противополагания» в аналитический язык теории (позиции «язык — речь», взаимодействие музыки и слова) и истории музыки (контраст понимания истории музыки внутри и вне изучаемой культуры; принципы классификации источников) для схватывания двух типов рациональности в каждой из областей знания.

[75] Тема в широком понимании охватывает всё (например, интонационное ядро, серия, сонорика и т. д.), из чего вырастает музыкальная композиция, см. Г-I-2 наст. книги.

[76] По причине отсутствия оснований для тематизма в организации целого в данном случае невозможно привлечь понятия «рассредоточенный тематизм» (см. [Юсфин 1971: 134—161]) или «интонационное поле» (см. [Земцовский 1975; 1980: 36—50]), соответственно, развить эти понятия в свете различных представлений о мышлении (см. [Валькова 1992: 40—62]).

[77] См. Г-I-2 наст. книги.

Язык описания музыки

Негомогенность теории и практики искусства maqām предполагает создание такого языка описания, который учитывал бы при номинальном единстве аналитического аппарата инаковость типов мышления в музыке. В процессе работы над книгой мною был разработан перечень единиц «Понятийно-терминологического словаря»[78], где каждый термин (в необходимых случаях) раскрывается в двух контрастных значениях, например «процесс» для субстанциальной картины мира и «процесс» для процессуальной картины мира. Это дает возможность сформировать универсальный язык описания самых разных жанровых образцов искусства maqām, сохраняя *единый набор понятий и терминов*, при этом строго *различая смысловое наполнение для каждой — субстанциально и процессуально ориентированных культур*. За чистой номинальностью языка, например термином «процесс», стоят две контрастные логики, допускающие одинаково возможное употребление категории «процесс» для западноевропейской и для арабо-мусульманской культуры.

Однако впоследствии мною было принято решение опубликовать словарь в другой книге, поэтому у читателя, к сожалению, не будет под рукой удобной «подсказки», тем не менее идея возможного контрастного понимания терминов так или иначе проводится во всех главах книги без исключения. Предлагая вариантное раскрытие понятий, я учла опыт теории музыки классической арабо-мусульманской культуры, которая редуцирует временную категорию при описании базовой структуры-maqām[79] и опирается на аналитический аппарат и метод средневековой арабской грамматики[80], адаптированный многими сегментами культуры, так же как современная западноевропейская теория музыки обязана во многом лингвистическому методу анализа языка и речи.

Если верно, что арабская языковая картина мира носит процессуальный характер[81], то, возможно, этим объясняется ее близость теории

[78] См. П-III наст. книги.

[79] Традиционно теория ритма (ʾiqāʿ) рассматривалась в связи с феноменом мелодии (laḥn), а не maqām.

[80] Имеются существенные основания считать, исходя из анализа языка ранних трактатов по арабской грамматике, а также сочинений мутазилитов, в частности ан-Наззама (ум. между 835—845), что теория звука и акустические концепции изначально имели собственные основания в арабо-мусульманской культуре и только в конце десятого века были дополнены древнегреческой теорией.

[81] См. [История 2013: 55—59].

Х. Шенкера (1868—1935)[82], которая также редуцирует временную категорию при анализе европейской классической музыки. Я имею в виду обоснование концепции музыки как становящейся в одновременной реализации трех планов (передний, непосредственно интонируемый план — это результат единовременного взаимодействия базовой структуры, так называемого дальнего плана, или «первичной линии», и ее пролонгаций в промежуточном слое). Перевод предложенного Шенкером принципа временной редукции в сферу языков семитской группы, в частности арабского, обнаруживает любопытную параллель между «дальним планом» как корнем, например ЛБН, «средним планом» как пролонгацией корневых элементов, например Ла или Ба, за счет их огласовки и, наконец, «передним планом», где рождается арабское слово ЛаБаН-«молоко»[83]. Возможно, здесь совпадают силовые линии языкового и теоретического мышления, безусловно не связанные друг с другом напрямую. Я не предлагаю тем самым осваивать арабский язык сквозь призму теории Шенкера и наоборот[84] — важно понять близость современных редукционистских теорий некоторым жанрам искусства maqām на основе объединяющего их типа мышления, что проявляется большей частью в метрически свободных мелодиях. Современные редукционистские теории получают при анализе такой музыки явное преимущество по сравнению с другими[85]. Их применение не вносит напряжения, которое несет язык традиционной теории при исследовании «инологичной» музыкальной культуры[86].

[82] См. [Холопов 2006б].

[83] Эта схема органична и для других языков семитской группы, например для иврита.

[84] Сегодня она определяется как одна «из самых оригинальных и в перспективе наиболее влиятельных музыкально-теоретических систем XX века» [Власова 2011: 123].

[85] Показательно, что «исключение тематизма и ритма из числа категорий, имеющих значение для глубинных уровней структуры тонального музыкального целого, рассматривается критиками Шенкера как догма, резко снижающая ценность его доктрины» [Акопян 2010: 657], но именно эти факторы обусловливают органичность данной теории для анализа ряда жанровых образцов искусства maqām, где нет тематизма и мотивно-тематической работы.

[86] Речь о самых общих положениях теории взаимодействия языка и музыки Лердала и Джекендоффа [Lerdahl, Jackendoff 1983] и ее продолжении в [Jackendoff 2009: 195—204]; также о развитии этой теории в работе [Katz 2008] и его совместной работе с [Pesetsky, Katz 2009].

Если музыкальное мышление «работает в первую очередь с *отношениями* звуков… которые музыкальная мысль выстраивает в упорядоченный текст»[87], то эти отношения очень сложно передать при анализе музыкальной ткани процессуально ориентированных жанров искусства maqām. За языком описания музыки скрывается нечто большее, чем механическое следование научной школе, преданность теории учителя и т. д. Язык описания музыки и применяемый метод — это зеркало, в котором отражается само понимание изучаемой культуры[88]. А понимание бывает различным. Оно может обнаружить удивительную согласованность теоретического пластования музыкальной ткани с тем, как она организуется в породившей ее культуре, и наоборот. Можно «потерять себя» в метрически неупорядоченном потоке звуков, ошибочно приняв это состояние за нечто эзотерическое и иррациональное, соответственно, понять его как эталонное для Востока[89], а можно услышать в орнаментальном потоке звуков смысл. Это значит, что восприятие будет направлено не на эмпирически интонируемую последовательность звуков, а на скрытую систему тонцентров, то есть базовую, глубинную структуру. Это и есть maqām, как нечто присутствующее в сознании исполнителя еще до того, как он извлек первый звук или положил руку на шейку струнного инструмента, после чего maqām «рассыпается» в звуковом потоке[90]. Обратное же движение происходит в сознании слушателя, который собирает «рассыпанное» в «жемчужное ожерелье» — maqām благодаря *слышанию*

[87] [Арановский 2007б: 28].

[88] Например, «принимать во внимание» оригинальную терминологию не значит подменять ее смысл похожими понятиями из собственной теории музыки, то есть мыслить по аналогии. С другой стороны, крайность, противопоставленная универсалистскому подходу в виде востоковедного партикуляризма, также малоэффективна, потому что разъяснение «чужой» музыки оригинальными терминами в русских падежных окончаниях не объяснит логики ее становления, не поможет понять как свою. Если для «чужого» термина не найдено нужное слово (а смысл всегда можно передать словом, а не словарной статьей), значит термин все еще не ясен и необходимы дополнительные усилия исследователя.

[89] Эзотерическое в большинстве случаев связывается с устойчивым мифом об иррациональности традиционной музыки Востока в сравнении с музыкой Запада.

[90] Безосновательно мнение, будто исполнитель искусства maqām, приступая к пению или игре на инструменте, не знает, что прозвучит в следующее мгновение, а его выступление является «чистой импровизацией». Такие легенды обычно распространяют сами традиционные музыканты в инокультурной среде, пропагандируя собственное искусство как непознаваемое для «чужого» и извлекая из этого профессиональную и коммерческую выгоду.

внутренней логики отношений высотных центров в потоке звуков, то есть отдавая предпочтение одному звуку перед другим и тем самым понимая смысл. Поэтому положение о двух движениях в сознании исполнителя и слушателя («рассыпанное — собранное») является исходным, самым общим выражением всего, что разъясняется далее в этой книге. Оно формирует предпонимание как условие правильной трактовки ее основных положений, или изначальный каркас, на котором находят свое место все последующие ее главы.

Итак, язык описания музыки так же, как идеальный слушатель, должен следовать за внутренней логикой музыкального текста, не нарушая ее. В этом исследовании он сформирован аналитическим аппаратом теории музыкального текста[91], но не ограничивается ею. Термин «музыкальный текст»[92] используется без каких-либо оговорок на «восток» и понимается мною как «…звуковая последовательность, которая интерпретируется субъектом как относящаяся к музыке[93], представляет собой структуру, построенную по нормам какой-либо исторической разновидности музыкального языка»[94]. Это значит, что заведомо не ставятся под сомнение такие термины, как «музыкальный язык», «музыкальная речь», все попытки опровержения которых

[91] М. Г. Арановский в беседе с автором этой книги подчеркнул, что терминология и основные положения теории музыкального текста разрабатывались им с учетом профессиональной восточной музыки устной традиции, в частности жанров mugām-dastgāh и maqom, хотя в его трудах нет конкретных аналитических примеров из этой музыки. См. [Арановский 1991; 1998; 2007б: 10—44].

[92] Впервые теория музыкального текста была применена к феномену искусства maqām на материале иранской классической музыки устной традиции в статье [Шамилли 2011а: 201—249 (в оглавлении сборника указано неправильное название статьи)], изданной спустя три года после ее написания в 2008 г., позднее — в статье [Шамилли 2009а: 89—93] и диссертационной работе [Шамилли 2009б]. Ранее того теория музыкального текста стала одним из методологических оснований кандидатской диссертации Н. В. Савиной, предложившей уточнение понятия «музыкальный текст» с учетом специфики «текстов устно-письменной традиции» [Савина 2008: 7].

[93] Нужно учесть, что не всякая «звуковая последовательность» в той или иной культуре расценивается как «относящаяся к музыке», потому что различно само понимание того, что такое «музыка», и уточнение М. Г. Арановского представляется здесь весьма существенным.

[94] В этой фразе можно усмотреть две важные вещи: во-первых, музыкальный язык имеет «исторические разновидности», другими словами, он не является универсальным, а во-вторых, он выстраивается по определенным нормам в зависимости от «культурно-исторической принадлежности» [Арановский 1998: 35].

до настоящего времени были крайне уязвимы для критики[95]. В работе принимается во внимание положение теории Арановского о «принципиальной возможности одновременного или параллельного существования двух кодов» музыкального текста — акустического, то есть звукового, и графического, или нотного[96]. Другими словами, термин «музыкальный текст» не является метафорой применительно к искусству maqām, вопреки тому как рассматривается в современной этномузыкологии[97], а указывает на один из аналитических методов современного музыкознания.

Подход и метод

Если мы примем допущение, что искусство maqām не имеет внутреннего единства, то силовые линии смыслополагания, базовые пространственно-временны*е* интуиции, отвечающие за минимум нередуцируемого смысла (рис. B-P-1a—b), нужно рассматривать как основания для построения «содержания» в музыке. Содержание самых разных феноменов музыки, выраженное в интонационных событиях, может показаться схожим на слух[98], а само сходство стать основанием для сравнительных исследований. Такое сходство часто носит внешний характер, оно обманчиво. Если не учитываются принципы смыслообразования, обусловливающие само содержание, базовые пространственно-временны*е* интуиции музыки, то сравнение

[95] М. Г. Арановский показал, что «сами понятия музыкального языка, музыкальной речи, музыкального текста — не метафоры, а полноправные научные термины. Все это потребовало выработки новых, отличных от литературоведческих, подходов, особых методов анализа и соответствующих обозначений. Это были именно подходы, а не копирование лингвистических понятий и терминов… Ему удалось органично соединить теорию музыки с наукой о языке. Не будет преувеличением сказать, что исследование М. Г. Арановского открыло новое направление в теоретическом музыкознании» [Рыжкова ЭП].

[96] О непростой судьбе теории М. Г. Арановского, а также критику его подхода к проблеме музыкального мышления см. [Григорьева ЭП; Нехаева 2007: 121—126].

[97] См. [Rice 2014]. Автор перечисляет в четвертой главе «Природа музыки» своей книги ряд метафорических с его точки зрения толкований музыки, в том числе таких, как «текст» и «знаковая система».

[98] Несмотря на то что категория содержания уязвима в контексте рассуждений о музыке, сама музыка конечно же не бессодержательна. Как информационная система она обладает той же содержательной компетентностью, что любой другой вид искусства. Начало пониманию музыки как информационной системы в отечественной науке было положено в работах [Арановский 1974: 90—129; 1980].

вещей на основе сходства одного или ряда признаков или отсутствия одного или ряда признаков, например упорядоченного метра, может привести к фатальному сбою теории и ее доказательной базы.

По вполне понятным причинам подходы, выработанные внутри музыкальной науки, не в состоянии отрефлектировать сами основания для построения того или иного «содержания». Поэтому необходим выход за пределы музыкознания в сторону междисциплинарного исследования, предполагающего перенос методов одних наук на другие. Если этот выход осуществляется исследователем западноевропейской музыки, который обращается к методам, выработанным западной культурой, не противоречащим материалу, то это одна ситуация, если же эти методы переносятся на художественные реалии Востока — то другая, как правило, со знаком минус[99]. Иные полагают, что корень проблемы — в отсутствии «востоковедной» методологии и необходимости дополнительных разъяснений для выражения смысла, не улавливаемого в «западных» терминах и понятиях.

Действительно, методология «музыкального» востоковедения переживает системную проблему. Ее можно преодолеть при допущении инологичности чужого мышления, когда «*иная культура является иной в самом своем основании, каковое представлено способом образовывать смысл*»[100]. Это значит, что мы не допускаем того, «что мышление чужой культуры иное, чем наше, потому что она не открыла для себя те логические законы и критерии построения мысли, которые открыли мы, или не использовала их так, как использовали мы»; напротив, суть в том, что «на том месте, где у нас функционируют эти законы и критерии, в иной культуре функционируют параллельные законы и критерии, ничуть не менее “логические”»[101].

[99] «Восток» — размытое географическое определение, еще более уязвимое как определение культуры. Назвать Востоком, пусть даже с уточнением (Ближний, Средний), все, что не вмещается в пространство западноевропейской культуры, — дело привычное. В то время как философия приходит к выводу о бесперспективности понятия «восточная философия» в силу различной реализации единых логических оснований для китайской, индийской и исламской цивилизаций, а «музыкальное востоковедение», напротив, объявляется в начале XXI в. «новым» направлением российской науки, и в этом парадокс. Вспомним, что направление было создано двумя столетиями ранее, со времен уникальных экспедиций А. Ф. Эйхгорна (1844—1911), позднее В. А. Успенского (1879—1949) и В. М. Беляева (1888—1968) по Центральной Азии, а также усилиями научных школ советского музыкознания.

[100] [Смирнов 2001: 31].

[101] [Там же: 31—32]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

Логико-смысловой подход, примененный в этой работе, как раз и был разработан на основании теории, выведенной из анализа метакатегорий классической арабо-мусульманской культуры, применяемых как средство систематизации и классификации явлений. Поэтому данный подход представляется мне органичным исследуемому здесь материалу. Две метакатегориальные пары ʾaṣl — farʿ «основа — ответвление», или «корень — ветвь», а также ẓāhir — bāṭin «явное — скрытое», или «внешнее — внутреннее», отвечают за процедуры формирования смысла («часть — целое», «противоположение — объединение») и признаны всеми специалистами по классической арабо-мусульманской культуре[102]. В этом отношении подход, применяемый здесь к исследованию теории и практики искусства maqām, не имеет прецедента, потому что он не навязан изучаемому феномену извне и применяется в соответствии с силовыми линиями смыслополагания культуры, как фактор, фильтрующий воображение исследователя. Согласно логико-смысловому подходу «культуры различаются как различные типы смыслополагания, то есть как различные реализации одних и тех же механизмов, которые делают смысл…»[103]. Эти механизмы работают на самых разных уровнях феномена музыки, и это позволило выбрать разные ракурсы ее исследования, выделив каждый в самостоятельную главу, а также приложения, в которых представлены комментированные переводы и продолжается проблематика исследования.

Таким образом, в центр каждой главы поставлена проблема, вынесенная в ее название. Проблемы части и целого, истории и метода, музыки и процесса, мелодики и слова решаются в объеме главы, но каждая может быть развернута в самостоятельное исследование[104]. Все главы объединены единым подходом и материалом. Их связывает искусство maqām как отражение фундаментальных процедур

[102] Об этом см. Г-III-1.

[103] «Эти разные типы формирования смысла присутствуют в сознании любого человека. Это — принципиальное для логико-смыслового подхода положение, которое фиксирует его понимание универсальности… Но если мы говорим о культуре как целостности, то на первый план выходит тот или иной, определенный тип смыслополагания, тогда как остальные вытесняются на периферию, хотя и не исчезают совсем» [Смирнов 2012: 30—31].

[104] По такому пути может идти не только автор книги (в настоящее время первая глава развернута в отдельную работу, посвященную онтологическим основаниям разомкнутой формы), но и все, кого заинтересует предлагаемый здесь подход и ракурс исследования искусства maqām.

мышления в музыке. Описание и анализ этих процедур, я надеюсь, поможет увидеть и изучить это искусство, не претендуя на единственно правильное решение проблем.

4. Материал

Материалом исследования стал реально функционирующий устный и нотированный корпус жанров искусства maqām, хотя в настоящую книгу вошла лишь небольшая часть того, что изучалось и анализировалось мною. Читатель найдет только самые репрезентативные примеры образцов классической музыки, те, что представляют интерес для обоснования процессуальной картины мира, не исследованной с позиции проблем онтологии музыки. Первоочередная задача состояла не в масштабе охвата материала, а в системном анализе жанрового образца, который бы дал полноценное представление о том, *что* особенного подарила музыкальному миру классическая арабо-мусульманская культура и искусство maqām. Нужно понимать, что, когда мы сталкиваемся с классической традицией, имеющей устный характер передачи знания, в которой не фиксируется целое и даже изначально не стоит задача такого рода в силу отсутствия порождающих ее причин, выбор материала становится серьезной проблемой и требует тщательного обоснования. Во главу угла ставится достоверность записи нормативной структуры отдельно взятой композиции и ее системное описание.

Нотная запись

Если предметом философии музыки являются принципы смыслополагания, формирующие типы мышления в музыке, то вопрос, какая из форм записи устной музыкальной традиции может с достоверностью передать их на листе нотной бумаги, не является праздным. Запись инструментальной музыки не могла рассматриваться мною в качестве базовой для настоящего исследования по причине поставленных здесь задач. Суть в том, что память традиции сохраняется в вокальной мелодии благодаря системе устного обучения «учитель — ученик» и объективным причинам, способствующим тому, что вокальная мелодия, в отличие от инструментальной, не подвергается изменениям, обусловленным строем инструмента, способами исполнения и всем, что могло бы повлиять на структуру и абрис мелодической линии, внести изменения, которые стерли бы признаки аутентичного мышления. Строгость подлинных мастеров искусства maqām при передаче

и хранении устного наследия в высшей степени организует вокальную традицию, поскольку она является корневой, а инструментальная — производной от нее. Инструментальные версии классических композиций вторичны по отношению к вокальным. Они претерпевают различную, порой крайне высокую степень трансформации, когда реализуются автономно, вне вокально-инструментального музицирования[105]. В силу объективных причин, о которых только что говорилось, инструментальные версии классических композиций не дают полноценного представления о принципах мышления в данной музыке[106]. Приоритет вокальной мелодии над инструментальной аксиоматичен, несмотря на целый ряд факторов исполнительского процесса, свидетельствующих об обратном.

Например, во время исполнения классической музыки тот или иной струнный инструмент (tār, panǧtār, ʻūd, tanbūr и др.) является своеобразным «дирижером» всего действия. В зависимости от высоты, заданной по камертону[107], певец и вся ансамблевая группа настраиваются на исполнение определенной композиции. Исполнитель-инструменталист маркирует всю сетку переходов от одной мелодии к другой, смену базовых структур и т. д., фактически руководит творческим процессом, а шейка его инструмента, разделенная на ладки, является единственной фиксацией (материализацией) базовой структуры композиции, своеобразной заменой нотного текста (!), подсказывающей через тактильно-слуховые ощущения дальнейшее развитие музыкальных событий[108]. И все же речь может быть только о видимости главной роли инструмента. Как и все остальные музыканты ансамбля, ведущий инструменталист вторит певцу, воспроизводя вслед за ним контуры мелодической линии, развивая ее в определенных эпизодах. Он прекрасно понимает

[105] Об этом же на материале азербайджанского muġām-dastgāh см. [Челебиев 2007: 103—104].

[106] Инструментальные версии находились в абсолютном большинстве случаев в поле внимания исследователей прежде всего потому, что нотная расшифровка одного инструмента проще записи всего вокально-инструментального ансамбля, кроме того, не затрагивает проблему взаимодействия музыкальных и вербальных структур; она не связана с необходимостью изучения языка исследуемой культуры.

[107] Не в каждой традиции функцию камертона выполняет струнный музыкальный инструмент, на который настраивается весь ансамбль. Ее может выполнить и духовой инструмент, что встречается гораздо реже.

[108] О роли инструмента в исследовании профессиональной (классической) музыки устной традиции см. [Абдурашидов 1991; 2009; Абдукаримов 1997].

главенство певца и непреходящую роль голоса как самого совершенного инструмента, созданного природой.

Таким образом, необходимо знать, что в разных музыкальных традициях, объединенных понятием «искусство maqām», веками сохраняются исполнительские вокальные и инструментальные школы, в которых из поколения в поколение передаются нормативные версии композиций. Каждая из них входит в структуру музыкальной композиции, исполняемой «здесь и сейчас» на основании жесткой системы канона и импровизации. При этом вокальные версии, в отличие от инструментальных, не живут самостоятельной жизнью, они реализуются только в учебном процессе либо на практике исключительно в инструментальном сопровождении[109]. Однако несмотря на сказанное аутентичные системные признаки мышления сохраняются только в вокальных образцах, так как стоят у истоков генезиса рассматриваемого феномена.

Таким образом, записать нормативную структуру классической композиции, которая передается от учителя к ученику веками в рамках

[109] В этой связи нельзя обойти вниманием термин «вокальный мугам», которым обозначают музыку странствующих дервишей, зарабатывающих на жизнь исполнением якобы образцов классической музыки, см. [Челебиев 2007: 104—105]. Суть в том, что дервиши действительно поют метрически свободные мелодии (āwāz), которые могут быть функциональной частью (gūšah) композиций классического жанра muġām (muġām-dastgāh), однако сами они не определяют их термином «вокальный мугам» (в Иране аналогичный феномен обозначается понятием mūsīqī-i darwišān, или «музыка дервишей»). В то время как дервиши не ведают о таком понятии, музыковедение не задается вопросом, каким же понятием определяют свое пение сами дервиши. Таким образом, на основании интонационного сходства мелодий дервишей с композициями жанра muġām-dastgāh появляется новый феномен «вокальный мугам», к тому же трактуемый как «религиозный». Если задуматься о причинах терминологического казуса, то ими станут (1) нерелевантное для самой культуры разделение феномена muġām на «светский» и «религиозный»; (2) смешение понятий muġām (жанр, композиция) и maqām (лад); (3) связывание любой метрически свободной мелодии (колыбельные-layla и похоронные мелодии-āġy) с понятием muġām, тогда как и музыку дервишей, и колыбельные, и композиции жанра muġām-dastgāh объединяет только одно — все они исполняются в одних и тех же ладах-maqām. Таким образом, термин «вокальный muġām» появился вследствие нарушения терминологической и классификационной сетки культуры, создавая одновременно ложное представление о том, что классический жанр muġām может иметь вокальные версии, а это не так. Необходимость развести понятия muġām и maqām в азербайджанской музыкальной традиции, обоснованная в труде [Ismayılow 1991], все еще остается актуальной. О проблеме классификации см. Г-II-3 наст. книги.

определенных исполнительских школ, — значит провести гигантский труд по фиксации вокальных мелодий в версии самого авторитетного музыканта и учителя. Может показаться парадоксальным, но сегодня только в одной из известных музыкальных традиций искусства maqām осуществлена профессиональная и верифицированная запись вокальных мелодий нормативной структуры классических композиций. Этот факт позволяет исследовать базовые интуиции мышления, которые не нарушаются собственно творческим процессом; они проявляются в каждой мелодической фразе, что важно для выбранного ракурса исследования.

Такого рода уникальная нотная запись появилась в Иране, в школе Махмуда Карими — одного из основателей вокальной школы иранской классической музыки Нового времени. Ее уникальность обусловлена личностью их учителя, воспитавшего плеяду блестящих музыкантов. Со слов учеников, он не допускал ни малейших отклонений от правил исполнения каждой единицы музыкальной речи — ğumlah. Эти правила были унаследованы им от выдающихся учителей — Абдулла-хана Давами (1891—1980) и Али-хана (XIX в.), а строгость по отношению к ученикам сохранялась даже спустя десятки лет, когда всемирно признанные музыканты возвращались в родные пенаты. Известная исполнительница иранского dasgāh, Париса, вспоминая своего учителя, считавшего, что только высокая степень ответственности музыканта поможет сохранить наследие в условиях устной традиции, вспоминает, что только «после прохождения необходимых этапов обучения ученик мог в конечном итоге выработать свой индивидуальный стиль и теорию, на основе которой он мог обнародовать новые идеи»[110]. Этот фактор, по ее мнению, должен помочь процессу эволюции музыки, но при этом «сама эволюция может быть осуществлена только благодаря усилиям хорошо осведомленных, обученных, совестливых и проницательных людей, а не подверженных соблазнам, невежественных, неискушенных и ищущих убежища в денежной прибыли»[111].



В-И-2.
Махмуд Карими
(1927—1984)

[110] [During et al. 1991: 221].

[111] [Ibid.] Слова Парисы обращены прежде всего к певцам, выстраивающим карьеру за границей, где эксплуатируется незнание слушателей и наивность профессиональной аудитории.

Нотное издание вокальных мелодий школы М. Каримн принадлежит основоположнику иранской этномузыкологии, композитору, выдающемуся теоретику Мухаммаду Таки Ма'судийе[112].

Оно не имеет аналога с точки зрения точности фиксации мелодий относительно звуковысотной шкалы иранского тара и было рекомендовано к изданию после длительного обсуждения иранских музыковедов вместе с приложенной к ней аудиозаписью[113]. Он обнародовал и анализ нормативной структуры двенадцати композиций иранской классической музыки, осуществленный с позиции традиционного для западноевропейского музыкознания подхода к музыкальной форме[114]. Это издание представляет краткую вступительную статью, предваряющую факсимиле нотной рукописи, в которой рукой М. Ма'судийе с помощью соответствующих знаков отмечены разделы формы. Пытливые читатели в результате сравнения двух методик анализа — в упомянутом выше издании и в настоящей книге — смогут убедиться, сколь различны подходы к одному и тому же феномену культуры и как важно учитывать пространственно-временные интуиции музыки, о которых говорилось выше.

Таким образом, в качестве материала для системного анализа была выбрана вокальная версия (radīf) нормативной структуры dastgāh-i Šūr, точность нотной записи которой не подлежит сомнению. Еще раз подчеркну, что нормативная структура — это минимум текста, через изучение которого должен пройти каждый, кто исполняет dastgāh. Это потенциальный текст, *пространственно-временные интуиции которого остаются неизменными и в актуальном тексте*, когда он порождается «здесь и сейчас». Тип мышления не меняется при исполнении разных версий в пределах самой традиции и сохраняется как на уровне наименьшей синтаксической единицы текста, так и на уровне

[112] Мелодика композиций для удобства записи зафиксирована им на квинту ниже реального звучания. При этом сохранены все значения микрохроматических интервалов, маркированных специальными знаками. В буквенной же нотации микрохроматика, соответственно, отмечается знаками «♯» — sori и «♭» — koron, например C♯ и C♭.

[113] Сама же нотная запись М. Ма'судийе с аудиоприложением была издана уже после смерти ученого в 2000 г. в Тегеране, см. [Massoudieh 2000]. Как правило, исследователи опираются на собственные, большей частью фрагментарные записи классических композиций, которые издаются без верификации и специального обсуждения; они не защищены правилами подготовки нотных изданий, в большинстве случаев в них отсутствуют знаки микрохроматики со всеми вытекающими отсюда последствиями.

[114] См. [Massoudieh 1997: 5—20].

целого. Поэтому решение зафиксировать в нотном тексте базовые принципы смыслополагания, принятое М. Каримн и М. Ма'судийе (учителем и учеником), другими словами — зафиксировать нормативную структуру текста, нельзя рассматривать как факт вторжения западноевропейской культуры в иную цивилизационную среду и разрушения принципов конструирования иранской (как и другой) классической музыки[115]. Такая опасность могла бы возникнуть в том случае, если бы вместо нормативной структуры была записана одна из множества возможных исполнительских версий и эта версия позиционировалась бы как единственно правильная.

Каждый, кто более или менее знаком с иранской классической музыкой, знает, что dastgāh-i Šūr — самая масштабная композиция, включающая при полноценном исполнении четыре другие малые формы (āwāz). По этой причине основные выводы из ее анализа распространяются на другие композиции этого жанра. Законы мышления в профессиональной музыке устной традиции не меняются, как это происходит в эволюции композиторского творчества. Там, где нет графического кода и «композитора»[116], в силу вступает ориентация на тождество, повторение, пусть и вариантное, тем не менее не меняющее глубинную структуру-maqām в сознании исполнителя. Кроме того, фольклорные истоки этой музыки во многом обусловливают ее неизменность, стабильность, устойчивость к переменам, которые всегда носят внешний, а не глубинный характер.

Напротив, нотный текст становится неосознаваемой причиной свободы композитора, поскольку фактом своего существования защищает музыку от забвения, материализует ее, овеществляет на бумаге, в определенной степени защищая от исполнительского произвола и т. д. Таким образом, предметом анализа стал весь корпус нормативных структур, зафиксированных в вышеназванных изданиях, тогда как читателю представлена их наиболее репрезентативная часть. По мере необходимости мною привлекаются разные образцы искусства maqām, чтобы сформировать представление об этом феномене в той мере, которая соответствует задачам настоящей работы.

[115] Такого рода безответственные речи порою приходится слышать на конференциях и семинарах, обычно посвященных проблемам музыки Передней и Центральной Азии, а также музыке устной традиции.

[116] Я не имею в виду композиторов, сочиняющих лирические песни, которые вводятся в музыкальный текст композиций жанра dastgāh в качестве контрастных эпизодов.

Трактаты о музыке

Материалом для анализа теории искусства maqām стал корпус критических изданий, рукописей, опубликованных переводов трактатов о музыке классического периода на арабском и персидском языках, только небольшая часть которых представлена в списке цитируемой литературы. В работе использованы как первичные, так и вторичные источники. Впервые переведены на русский язык и снабжены необходимым текстологическим комментарием разделы и главы из трактатов Maqāṣid al-alḥān «Назначения мелодий»[117] и Šarḥ-i adwār «Комментарий к "Окружностям"»[118] Абд аль-Кадира Мараги (1353—1435), а также персидский трактат ʻIlm-i mūsīqī «Познание музыки»[119] анонимного автора XIV в., впервые обнародованного под именем «Мухаммад Нишапури»[120]. Вниманию читателя представлен новый комментированный перевод персидского трактата ʻIlm al-mūsīqā «Познание музыки» Фахр ад-Дина Рази (1149—1209) на основе сравнения новых рукописных списков[121] и с учетом критического издания[122]. Фрагменты переводов арабских и персидских трактатов о музыке, ранее изданных в других работах автора этой книги[123], приводятся в дополненном и исправленном виде.

5. Моя благодарность

Считаю своим долгом выразить признательность коллегам по сектору Теории музыки ГИИ — Л. О. Акопяну, Н. О. Власовой и И. К. Кузнецову, чье профессиональное участие на протяжении пяти лет обсуждения глав этой книги помогло избежать многих ошибок;

Л. Г. Лахути — за помощь в приобретении фотокопии трактата о музыке из энциклопедии Safīnah-i Tabrīz «"Корабль" Табриза» и ценные советы в процессе работы над переводом трактатов о музыке;

[117] См. [Marāġī 1965].
[118] См. [Marāġī 1991].
[119] См. [Nīšāpūrī RF-IOS; Nīšāpūrī 1995; 2001].
[120] См. II-II наст. книги.
[121] См. [Rāzī литография; Rāzī Ir-KMLT].
[122] См. [Rāzī 1993].
[123] См. [Шамилли 2006; 2007; 2008а; 2008в; 2009б; 2009в; 2011б].

И. Р. Насырову за консультации, связанные с пониманием эпизодов из Корана и сунны;

рецензентам — Л. Г. Лахути, М. П. Рахмановой, В. Н. Юнусовой за конструктивные замечания;

К. Ю. Бурмистрову, А. А. Лукашеву, И. Р. Насырову, А. В. Смирнову и Е. А. Фроловой — за обсуждение текста книги на секторе Философии исламского мира ИФ РАН и ценные редакторские замечания;

Н. Ю. Чалисовой — за обсуждение фрагмента II-II на семинаре «Культура как способ смыслополагания» Института восточных культур и античности РГГУ[124]; постановка и решение проблемы взаимодействия мелодики и слова в свое время стали для меня возможными благодаря содействию Н. Ю. Чалисовой в переводе текстов двух газалей Саʻди (после 1200 — ок. 1291—1294) и Хафиза и в определении метрики стихов, на которые распевалась одна из классических композиций иранской музыки — dastgāh-i Šūr; это был первый опыт[125], который помог мне в дальнейшем самостоятельно переводить образцы персидской поэзии, выработать навык перевода, при котором не нарушается последовательность слов в стихе, что необходимо соблюсти для проведения полноценного анализа взаимодействия вербальных и музыкальных структур;

А. Б. Джумаеву — за возможность ознакомиться с комментированным переводом трактата о музыке Фахр ад-Дина Рази[126] и продолжить работу над этим источником в русле, обозначенном вышеизложенными задачами;

Ф. Азизи, А. Абдурашидову, А. Раджабову, Ф. Ульмасову, подарившим книги и диски во время поездки в Душанбе осенью 2010 г., за полезные обсуждения разных аспектов искусства maqām;

Мохсену Мухаммади и Фатулле Зовки — за консультации и помощь в приобретении фотокопий рукописных списков трактатов о музыке;

Анне Козятник — за идею графического изображения композиций dastgāh, впервые апробированную в ее дипломной работе, посвященной иранской классической музыке[127].

[124] См.: *Шамилли Г. Б.* Кто автор трактата о музыке под шифром С-612 из коллекции СПб Института Восточных рукописей РАН? // Режим доступа: http://east-west.rsuh.ru/article.html?id=2633202. Дата обращения: 12.12.2014
[125] См. [Шамилли 2009а; 2009б; 2011а].
[126] [Джумаев 2002: 125—140].
[127] [Козятник 2009]

К большой печали, сегодня не с нами выдающийся ученый и специалист по иранской культуре, филологии и рукописным текстам Олег Федорович Акимушкин (1929—2010). Его советы и помощь в работе над санкт-петербургской рукописью трактата Анонима XIV в. («Мухаммад Нишапури») навсегда останутся в моей памяти, так же как и совместная работа над каталогом трактатов о музыке на персидском, арабском и турецком языках из собраний Санкт-Петербурга, которая осуществлялась на протяжении 2003—2005 годов в рамках проекта Государственного института искусствознания[128] и в настоящее время подготавливается к изданию.

[128] Речь о исследовательском проекте, который был организован мною при участии известных российских и зарубежных ученых в 2002—2004 гг. и предполагал издание пяти томов — «Искусство ислама», «Ислам и музыка», «Описательный каталог трактатов о музыке из собраний Санкт-Петербурга», «Искусство Ирана», а также комментированный перевод книги С. Х. Насра «Искусство и духовность ислама» в переводе Галины Лассиковой. Волею судьбы подготовленные рукописи не были изданы. Однако в настоящее время идея этого проекта реализуется его участниками самостоятельно на базе книжных серий «Единство Красоты» и «Ислам и музыка» при поддержке Фонда исследований исламской культуры им. Ибн Сины.

Глава I

ЧАСТЬ И ЦЕЛОЕ

Введение

Фундаментальная проблема части и целого сопряжена с областью анализа музыкальной формы и, как правило, решается в русле аристотелевской парадигмы целого. Согласно последней, целое — это то, «у чего не отсутствует ни одна из тех частей, состоя из которых оно именуется целым от природы», и «что так объемлет объемлемые им вещи, что последние образуют нечто одно»[1]. Ни самая общая типология музыкальных форм[2], разделяющая последние на вокальные и инструментальные, ни более дробные классификации[3], ни концепт «разомкнутая форма»[4] не изменили подход к анализу музыкальной формы, основанному a priori на понимании целого как суммы своих частей. Во-первых, такое понимание обусловлено приоритетным положением западноевропейской классической музыки во всех сферах нашей жизни, во-вторых — субстанциальным типом мышления как основным для западноевропейской (в широком понимании) музыкальной культуры. Несмотря на периоды языковых «сломов» и процесс трансформации музыкального языка, продолжающийся и в XXI в.,

[1] [Аристотель 1975: 174—175].

[2] Согласно Ю. Н. Холопову, термин «музыкальная форма» указывает на: 1) эстетический порядок; 2) воплощенное в звуках содержание; 3) порождающую модель, или форму-эйдос; 4) закономерность построения, или форму-морфе; 5) тип музыкальной композиции с ведущими жанровыми признаками; 6) индивидуально-неповторимый звуковой облик музыкального произведения; 7) совокупность элементов музыки в их слаженном взаимодействии и логическом соподчинении; 8) отдельно структурно законченные компоненты целого; 9) один из разделов прикладной музыкально-теоретической науки (вместе с гармонией и полифонией); 10) изображение, или форму-схему. См. [Холопов 2006а: 14—15].

[3] [Там же: 412—414].

[4] Несмотря на то что термины «разомкнутая форма» и «открытая форма» используются как синонимы, их следует различать по целому ряду причин, которые рассматриваются в другой работе автора.

аристотелевское понимание формы органично западноевропейской музыке, в то время как ряд жанров искусства maqām[5] не укладывается в данную парадигму и представляет принципиально иную логику организации пространственно-временных отношений.

Многочастные мультижанровые музыкальные композиции искусства maqām *не фиксируются в нотах как целое*, не имеют графического кода — только акустический код. Традиция их передачи сохраняется в системе устного обучения, передаваясь от учителя к ученику, между которыми нет связующего звена в виде нотного текста[6]. Их объединяет живая музыка, набор мелодий нормативной структуры композиции, усваиваемый на протяжении многих лет учеником до тех пор, пока последний не получит от учителя право публичного исполнения и привнесения собственной «авторской» инициативы.

Часть музыкальных композиций искусства maqām можно отнести к так называемой разомкнутой форме[7]. В процессе каждого исполнения они реализуются в разных временных масштабах при жестком соблюдении пространственной грамматики, что не зависит ни от факторов коммуникативной ситуации, ни от степени мастерства музыканта. *В основании творческого процесса лежит иной тип рациональности, связанный с логикой пространственно-временных отношений в музыке.* И эта логика не является исключительно «музыкальной», так как системно проявляется в разных сегментах классической арабо-мусульманской культуры. Механизмы, обусловливающие целое, несмотря на отсутствие графического (нотного) кода, также подлежат аналитическому описанию и основаны на определенных правилах, как и любая музыка письменной традиции. За «особенностями» мышления, его «своеобразием» на самом деле лежит конкретный тип рациональности, не зависящий напрямую от устного характера хранения и передачи информации[8]. Поэтому методологическое затруднение

[5] Мн. ч. maqāmāt.

[6] О графическом коде можно говорить только в связи с частичной нотной записью либо нормативной структуры мультижанровых композиций (ее вокальной или инструментальной версий), либо же тех разделов, которые привносятся в результате исполнительской инициативы и, как правило, исполняются не только в контексте жанров искусства maqām, но и отдельно от них.

[7] Определение разомкнутой формы и публикацию первой части исследования, посвященного данной теме, см. [Шамилли 2017: 95—221].

[8] Устная или письменная форма бытования музыкальной традиции предполагает свои правила речевой организации, но не влияет на базовые принципы формирования целого.

здесь обусловлено не фактом устного характера традиции, а несоответствием языка теории музыки силовым линиям смыслополагания в изучаемой культуре.

Таким образом, попробуем обосновать два типа музыкального мышления, отражающие субстанциальную и процессуальную картины мира, соответственно — две стратегии организации части и целого. Эта цель сопряжена с проблемой языка описания музыки, в большинстве случаев не осознаваемой как проблема, когда мы соприкасаемся с феноменами Востока. Исследование разомкнутых форм с позиции вышеприведенной аристотелевской парадигмы приводит к сбою всей аналитической системы. Например, даже такая, казалось бы, элементарная мысль о том, что движение является мерой времени, становится крайне уязвимой и не «работает» в контексте ряда жанров искусства maqām. Отчасти поэтому область изучения данного феномена переживает кризис методологического характера: применение универсалистского и цивилизационного подходов, сопряженных со спецификой языка теории музыки, не решило ни одну из базовых проблем, касающихся взаимосвязи музыкального языка и речи. Субстанциальное понимание целого, как и применение языка его описания ко всем феноменам искусства maqām без исключения, породило проблемы методологического характера[9]. Вопрос: каким может быть целое — необходимо рассмотреть, с одной стороны, на примере музыки контрастных друг другу жанров искусства maqām, а с другой — на примере теоретической мысли X—XV вв., представленной жанром трактата о музыке (risālah fī al-mūsīqā).

I-1. Maqām: феномен и концепт

Эволюция и генезис

Искусство maqām определяется через ряд таких понятий, как: 1) «профессиональная музыка устной традиции» — поскольку бытует в профессиональной музыкальной среде и в ряде стран представляет первую ветвь профессионализма наряду со второй — композиторскими

[9] Они связаны с трудами корифеев музыкального востоковедения и обоснованы универсалистским подходом, который продвигается и сегодня, когда muġām определяется как форма «одночастного вокально-инструментального произведения, носящего название лада, в котором оно сочинено», а dastgāh — как форма «многочастной вокально-инструментальной сюиты» [Беляев 1971: 148].

школами европейского типа[10]; 2) «традиционная музыка» — поскольку представляет один из важнейших пластов музыки устной традиции; 3) «музыка высокой традиции», так как исторически это искусство связывалось с дворцовой средой и выполняло художественно-эстетические функции, тем самым выделяясь из фольклора; 4) «классическая музыка», или просто «классика»[11], так как процесс ее эволюции происходил в тесной связи с классической поэзией на арабском, персидском и языках тюркской группы, а основные принципы деривации сложились уже в период классической арабо-мусульманской культуры (VII—XV вв.).

Между тем важно знать, что, во-первых, само понятие «искусство maqām» не придумано современной наукой. Как уже говорилось во введении, оно эксплицировано в постклассических трактатах о музыке[12] и может быть полноценно понято только в неразрывности науки и практики. Применительно к устно-профессиональной музыкальной традиции искусство maqām указывает на многочастные композиции, которые в большинстве случаев исполняются вокально-инструментальным ансамблем на тексты классической поэзии либо сольным инструментом. Оно представлено такими жанрами, как западноарабская (магрибская) nawbaẗ, восточноарабский maqām ʻirāqī и taqsīm, турецкий faṣl, иранский dastgāh или āwāz, азербайджанский muġām-dastgāh, туркменский и уйгурский mūqām, таджикский и узбекский maqom и др., часть из которых исполняется исключительно в инструментальных версиях[13].

С точки зрения генезиса искусство maqām уходит корнями в глубокую древность. Невозможно определить его временны*е* начала, как нельзя назвать точную дату возникновения колыбельной песни или похоронного плача. Даже письменные источники, поэтические и музыкальные трактаты, доносят до нас названия жанров, как правило, с опозданием на сотни лет; они не могут служить мерой установления времени, появления того или иного феномена искусства или литературы.

Принято говорить об эволюции корней искусства maqām как устно-профессиональной традиции в связи с музыкальным наследием Сасанидского Ирана (III—VII вв.), так как ко времени зарождения

[10] О двух ветвях музыкального профессионализма на Востоке см. [Шахназарова 1983].

[11] См. [Юнусова 1995].

[12] См. Введение наст. книги.

[13] Например, *араб.* taqsīm и *уйгур.* mūqām.

ислама на территории государства Сасанидов существовала развитая музыкальная традиция, а музыка, исполняемая при дворе правящей династии, сопровождала каждый шаг правителей от утренней трапезы до вечерней молитвы, включая охоту, прием гостей, гимнастические упражнения и многое другое, что предполагало определенный набор мелодий, специальный инструментарий и группы музыкантов[14]. Однако данная проблема гораздо сложнее, чем кажется на первый взгляд, и требует отдельного исследования.

Г. Дж. Фармер (1882—1965) полагает, что классические музыкальные традиции Сасанидов были заимствованы по всей территории исламского мира вместе с институтом профессиональных музыкантов-мужчин; разнообразием струнных щипковых и смычковых инструментов, адаптированных к новым условиям вместе с арабскими названиями, такими как ʻūd (в прошлом — персидский barbaṭ)[15]; метрически свободным стилем пения, адаптированным арабами под названием ġinā' raqīq, или «изящное пение» (к сожалению, некорректно определяется как «импровизация»); искусством пения под инструментальное сопровождение; различными формами ансамблевого музицирования; богатым песенно-мелодическим музыкальным «словарем»[16].

Кроме перечисленных выше факторов заимствованию подлежал целый ряд более частных явлений, в том числе связанных с Барбадом (VI—VII вв.), придворным музыкантом сасанидского царя Хосрова Парвиза II (591—628), известным даже в самых отдаленных уголках арабского халифата, далеко за пределами дворцовой жизни Ктесифона, располагавшегося в нескольких десятках километров от будущего Багдада[17].

Несмотря на то что многочастные композиции искусства maqām рождались во дворцовой среде профессиональных музыкантов, то, *из чего* они создавались, другими словами, их лексический слой, охватывало все виды традиционной музыки — от колыбельных, погребальных мелодий до музыки бродячих дервишей, народного

[14] См. [Раджабов 2005].

[15] Инструменты типа лютневых, к которым принадлежит ʻūd, издревле существовали на территории древнейших цивилизаций Ближнего Востока, и примером тому служат памятники архитектуры и изобразительного искусства. Тем не менее именно barbaṭ стал основой для дальнейших модификаций, непосредственно трансформировавших его в «al-ʻūd».

[16] См. [Farmer 1967].

[17] См. [Rağab zādah 2005].

мистериального театра ta'zīaẗ и т. д. Например, в музыкальную ткань композиций иранской классики (dastgāh) вплетены интонации мелодий многочисленных народов этой страны, что является нормой существования данного сложного «организма», или мультижанровой системы[18]. Хорошо известна роль «народной музыки, которая была, в сущности, своеобразной лабораторией, где отрабатывались, проверялись "на прочность" принципы и элементы ладового и мелодического мышления», которые достигают «в развитых циклических формах… высокой степени обобщения и включаются в продуманную систему, воплощающую целостную музыкально-эстетическую концепцию»[19]. Механизм включения народной музыки в многочастные композиции не обусловливал «буквальное перенесение народных напевов», так как происходил строгий отбор «наиболее значительных интонационных явлений, наблюдаемых в области музыкального фольклора»[20]. Однако последние не только «переплавлялись» (Б. Асафьев), но, прежде всего, подчинялись определенной логике организации музыкальной формы, что важно принять во внимание, «забывали» о своем фольклорном прошлом именно потому, что логика превалировала над «фактами».

Таким образом, многочисленные жанры искусства maqām не представляют собой «образцы классического стиля народной музыки»[21]. Каким бы широким ни было понятие «народная музыка», оно не включает в себя «классический стиль», который исходит из понятия «профессиональная музыка» и указывает не просто на форму обучения, а уклад жизни, когда профессия становится средством заработка, что не характерно для народного музыканта, несмотря на исключения из правил. Вот почему применение такого термина-«гибрида», как «народно-профессиональная музыка», может быть следствием неоправданного смешения разных ракурсов классификации музыкальных явлений. Например, семейная традиция устной передачи знания от одного поколения другому может ошибочно быть принята

[18] Подробнее см. [Шамилли 2007: 28—39].

[19] См. [Шахназарова 1983: 43].

[20] В частности, автор отмечает, что своеобразие фергано-ташкентских макомов можно рассматривать как результат «интеграции на высокохудожественной основе особенностей интонирования широко распространенных в данном оазисе песенных жанров *ашула*, *алла*, *ката ашула*» [Ибрагимов 2006: 83—84]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[21] [Rajabov 1986: № 843. Рукопись] — цит. по [Ибрагимов 2006: 83].

за «профессиональную», несмотря на то что ни один из носителей традиции не занимается музыкой профессионально. Точно так же факт записи мелодических и ритмических моделей в трактатах о музыке может быть принят за свидетельство «устно-письменной» традиции, в то время как фиксация модели вовсе не является фиксацией музыкального текста в его эмпирически данном целом. Даже известные случаи записи отдельных мелодий в трактатах о музыке классического периода нисколько не меняют фундаментально изустную форму функционирования искусства maqām, как не меняет ее и современная запись нормативной структуры: *фиксация целого никогда не входила в задачи этой традиции*, и не в этом состояла ее цель. Мы же говорим об «устной» или «письменной» традиции на основании фундаментального принципа фиксации целого[22].

Следует учесть тот факт, что классическая музыка «выплескивалась» за пределы дворцовой среды, порождавшей подлинные музыкальные шедевры. Имена мастеров порою сохранялись в названиях мелодий, покидавших не только «свой» город, но и макрокультурный ареал, когда, например, бродячие музыканты, подобрав их на городских площадях, добирались до иной цивилизационной среды либо выдающиеся музыканты спасались на другом конце халифата от зависти недоброжелателей. Г. Дж. Фармер писал об «арабских менестрелях» — так называемых jongleurs[23], что они являлись мощным источником влияния «арабской» музыки на музыкальную культуру средневековой Европы[24]. Эти музыканты приносили с собой новые инструменты, знакомили европейские города с новой звуковой

[22] Б. В. Асафьев пишет: «Музыка устной традиции — музыка, сочиняемая *вне мысли о записи*, исполняемая наизусть и хранимая в памяти, не требуя зрительных ассоциаций или знаков. Хотя в основе ее лежат общемузыкальные законы "сложения тонов" (композиция), которые входят и в музыку письменную, но все же в силу особых условий хранения в сознании и восприятии музыка устной традиции знает и подчеркивает особые закономерности, которые в музыке зрительно-охватываемой (письменно, нотной записи) постепенно теряют свою служебную роль, обращающуюся к памяти» [Асафьев 1987: 81].

[23] Это выражение следует понимать весьма широко: речь о бродячих музыкантах периода арабского халифата (632—1258), определяемых словом Arabs, что следует понимать как «говорящий по-арабски», а не указание на этническую принадлежность. Под словом Arabs скрывалась полиэтничность, пестрота населения халифата, объединенного арабским языком и исламской религией.

[24] См. [Farmer 1926: 4].

стихией, отражавшей «экзотичный» для слуха тип «музыкального» мышления[25].

Эволюция мультижанровых композиций осуществлялась на протяжении IX—XV вв. по пути поглощения малых форм и жанров большими. Уже в постклассический период XVI—XIX вв. данные феномены предстали в том виде, в котором сохраняются сегодня с точки зрения самых генеральных принципов их построения. Несмотря на тысячелетнюю историю и изменение лексического слоя музыкального текста, жанровые композиции сохраняют глубинные принципы конструирования, что в целом характерно для так называемого канонического искусства.

Таким образом, искусство maqām как классическая музыка устной традиции — это понятие, указывающее на совокупность многочастных, большей частью мультижанровых композиций, исторически культивировавшихся в среде профессиональных музыкантов. Эта музыка бытует сегодня, пройдя длительный путь эволюции. Ее лексический интонационный строй охватывает все виды традиционной музыки — от колыбельных, погребальных мелодий до напевов бродячих дервишей и городских лирических песен. Проникая в текст композиций, они подчиняются логике, которая не только лежит в основании пространственно-временных интуиций музыки, но и проявляется в других видах деятельности человека.

Трансформация и инаковость

Трансформация предполагает изменение поверхностного лексического слоя музыкального текста. Она не затрагивает глубинный механизм мышления и онтологические основания — пространственно-временные интуиции музыки. Инаковость же указывает на несводимость друг к другу данных интуиций как механизмов образования целого, даже в том случае, когда сравниваются внешне

[25] Фармер пишет: «What then was the total gain to Western Europe from the Arabian culture contact? Through the *political contact* Europe seems to have come in with *discant*, *organum*, instrumental *tablature*, and possible *solfeggio*. I need not repeat what is already acknowledged in Europe's indebtedness to the Arabs for many of its *musical instruments*. Through the *literary and intellectual* contact Europe may have got its first idea of *a definite pitch notation* (*vide* Herman Contract). It certainly took partly, if not wholly, its system of *mensural music*, and perhaps *mensural notation*, from the Arabs. Finally, Europe owed its revision the laws of consonances to Arabs» [Farmer 1926: 22].

похожие явления[26]. С этой точки зрения методологически ошибочным представляется сведение всего корпуса классических традиций искусства maqām к сасанидским истокам на том основании, что в некоторых из них сохранились мелодии, чьи названия указывают на доисламский зороастрийский период истории.

Следует принять во внимание, что *важны не мелодии сами по себе, а механизм, организующий их в целостную многочастную конструкцию, то есть связность; не лексика, а синтаксические связи, обусловливающие музыкальную речь.* Многообразие исполнительских стилей, форм и собственно музыкальной лексики Сасанидов не было всего лишь усвоено и трансформировано: оно подчинилось иному типу мышления и новой системе музыкального языка. Некоторые из мелодий, звучащих в классических композициях искусства maqām, действительно сохранили названия древних сасанидских песен. Тем не менее они потеряли свой прежний смысл, так как встроились в совершенно иную систему мышления, интегрировались в текст, обнаруживающий иную логику смыслопорождения уже на этапе возникновения двух ранних музыкально-поэтических жанров — qaṣīda и ġazal, — оба из которых были включены в процесс эволюции классической музыки на всем пространстве исламского мира[27].

Очевидно, что мелодия, исполняемая в числе тридцати laḥn Барбада при жизни Хосрова II Парвиза, не является той же самой, что звучит сегодня. Даже если она сохранила вместе с древним названием свой изначальный мелодический абрис (что не подлежит верификации в условиях отсутствия нотного текста!), ее нахождение в музыкальной ткани жанровых образцов искусства maqām подобно заимствованному слову в лексическом строе того или иного языка, не более того. Заимствованное слово как «чужое» не влияет на правила организации «своего» речевого акта, то есть на синтактику. Напротив, оно встраивается и подчиняется системообразующим факторам речи, то есть тому типу субъект-предикатного конструирования, которое организует речевую процессуальность. Точно так же и старинная мелодия, откуда бы она ни «пришла», не влияет на правила построения музыкального текста классической композиции, не трансформирует ее в сторону древних традиций. Напротив,

[26] Следует отличать «инаковость» и «инакость», которая указывает на единство противоположных (взаимоисключающих и взаимообусловливающих) явлений.

[27] О роли этих жанров в эволюции искусства maqām см. [Джани-заде 1988: 6—24].

контекстуальные факторы меняют смысл такой мелодии, ее функцию и прежние свойства.

Например, в иранской классической музыке (dastgāh) исполняется мелодия Rāg Hindī «Индийская рага», однако это не значит, что dastgāh имеет индийские корни. Данный факт указывает на то, что этот жанр, как и другие жанры искусства maqām, индифферентен к внешнему, лексическому, слою музыкального текста, потому что для самой культуры важно не *что* звучит, а *как* оно связано со стратегией поведения базовой структуры (maqām). Другими словами, важен способ связи и соблюдение процедуры перехода от «внешнего» речевого к «внутреннему» языковому слою музыкального текста, и наоборот[28]. Игнорирование этого правила построения речи — музыкальной, поэтической или другой — обычно приводит к неестественному представлению о культуре, ее искаженному облику, который наблюдается в повседневной жизни, когда гранат разрезается по правилам раздела яблока на том основании, что оба фрукта имеют круглую форму и твердую материю.

Таким образом, искусство maqām, в результате грандиозного процесса адаптации самых разных музыкальных традиций, предстает как феномен, имеющий принципиально иную грамматику пространственно-временны*х* отношений, ясно выраженных в ряде его жанровых композиций, в то время как все из них объединяются такими признаками, как: (1) многочастная музыкальная конструкция; (2) единая стратегия неторопливого медитативного восхождения от нижнего регистра к верхнему; (3) базовая звуковая структура — maqām[29]. Однако жанры искусства maqām не имеют гомогенной природы и отражают два типа мышления, соответственно, подчиняются двум стратегиям поведения базовой структуры (maqām) в организации музыкального текста, каждая из которых восходит либо к субстанциальной, либо процессуальной архитектонике смыслополагания[30].

Современные концепции

Строго говоря, субстанциальная и процессуальная интуиции классической музыки прослеживаются и в современных концептах

[28] Об этом подробно см. Г-III наст. книги.

[29] Пожалуй, только в современной иранской и азербайджанской классической музыке устной традиции термин maqām используется в изначальном смысле, указывая на языковой слой музыкального текста, но не сам текст.

[30] См. Введение. Рис. В-Р-1a—b наст. книги.

феномена maqām[31]. Их анализ показал, что в одном случае maqām разъясняется как «мелодическая модель», «мелодия», «напев», «тема», «тематическое (интонационное) и метроритмическое ядро», другими словами, как субстанция, наделенная временем и прочими атрибутами существования[32]. В другом же случае — определяется как то, что «не основано на мотиве, его развитии, вариациях»[33], и расценивается как реализация тоновых уровней, принцип варьирования, реализация принципов монодии, канон, комплекс тонально-мелодических признаков, то есть как то, что не указывает на непосредственно эмпирически данный процесс[34]. Очевидно, что в современной науке существуют две взаимоисключающие позиции по концепции maqām, которые не следует рассматривать как противоречащие друг другу, поскольку каждая привязана к «своему» материалу. Рассмотрим каждую из них на примере контрастных жанров — maqom и maqām, принадлежащих соответственно к среднеазиатской и восточноарабской музыкальным традициям.

О. А. Ибрагимов полагает, что многочастная композиция в жанре maqom вырастает из «макомной темы», а развитие заложенного в ней «энергетического заряда приводит к образованию структуры, которую можно было бы называть воплощением "принципа макома"», реализующегося «как на уровне одной части, так и в масштабе многочастной цикличности»[35]. Такой способ деривации музыкального текста не предполагает редукцию частей композиции, которая не сжимается во времени при каждом исполнении, подобно восточноарабскому maqām ʻirāqī. Напротив, базовая структура (maqām) разворачивается в метрически организованную мелодическую субстанцию, когда движение становится мерой времени. Речь идет о временной реализации базовой структуры в «теме» и ее вариантном развитии. Сказанное выше можно проследить на фрагменте записи части Saraḥbār[36] (I-П-1, см. с. 64).

Мелодическая линия выстраивается на основе структур, крайние тоны которых подобно рамке очерчивают границы мелодического

[31] Обобщение современных определений понятия maqām, см. [Шахназарова 1983: 32—33; Джани-заде 1989а: 319—320; Иолян 1990: 81].

[32] См. [Кароматов, Эльснер 1984; Плахов 1988; 1978; Rajabov 1986; Ибрагимов 2006; Азизи 2009а; Багирова 2007] и др.

[33] [Тума 1981: 49].

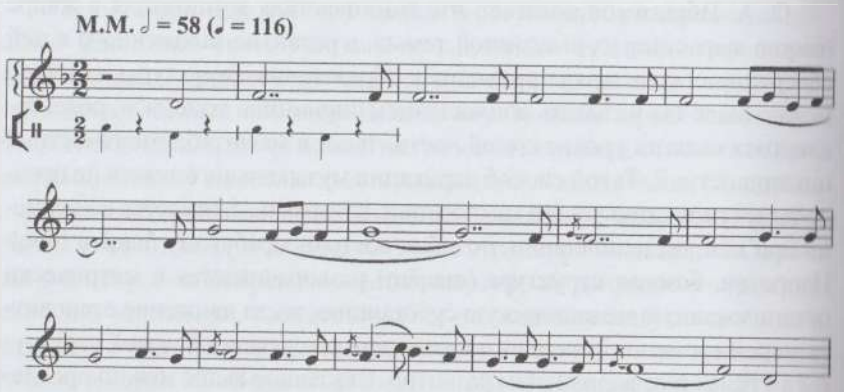
[34] См. [Тума 1981; Touma 1971a; Галицкая, Плахова 2013; Elsner 1973; 1989: 7—39; 2011: 81—90; Джани-заде 1989а] и др.

[35] [Ибрагимов 2006: 91].

[36] Фергано-ташкентская школа, композиция Nawā.

высказывания и формируют две равноценные опоры, между которыми разворачивается ладовая плоскость. Таким образом, опоясывающая граница высказывания вмещает мелодическую субстанцию, образуя замкнутое пространство. Например, часть базовой структуры композиции Nawā, равная двум тетрахордам, материализуется в метрически упорядоченной мелодии. «Тема», или «версия», по мнению фольклористов, представляет шестнадцатитакт из двух фраз, первая из которых завершается длительным стоянием на тоне g^1, а вторая возвращается после расширения интонационного поля к изначальной опоре d^1. Как бы мы ни сопротивлялись термину «тема», он тем не менее здесь вполне уместен, потому что указывает на часть бо́льшего, чем сама «тема», композиционного раздела, и не противоречит искомому значению в классической западноевропейской музыке.

I-П-1. Maqom Nawā «Напев». Часть Saraḫbār «Основные сообщения». Фрагмент записи [Ибрагимов 2006: 62]



Между тем жанровые композиции типа dastgāh, taqsīm, maqām ʻirāqī не дают никакого основания говорить о «теме» даже в самом широком понимании не потому, что музыкальный текст редуцируется во времени при одновременном сохранении целостности базовой структуры[37]. Нужно твердо знать, что для вышеупомянутых жанровых моделей сама процедура завязывания музыкальной фразы изначально несовместима с «темой» даже в самом широком и нетрадиционном понимании.

[37] Впервые о сжатии и расширении времени при исполнении азербайджанского muġām-dastgāh см. [Багирова 2007].

Обратим внимание, что, обсуждая арабский maqām, Х. Х. Тума справедливо выступает против наделения его «временны́ми» признаками, имея в виду процесс развертывания базовой структуры, который, исходя из слухового опыта ученого, не позволяет говорить о темпоральной семантике:

> …макам совершенно неоправданно был наделен некоторыми временными признаками, такими как мотивные группы или попевки, определенные рисунки темпа, вариации, мелодическая линия, мелодические модели и тономелосиндром. Эти ярлыки не соответствуют явной и скрытой структуре явления…[38]

В этих словах слышится неприятие аналитического подхода, органичного, как представляется, для среднеазиатской традиции искусства maqām, о которой только что говорилось. Х. Х. Тума справедливо говорит, что данный подход превышает разумный предел, распространяясь на все проявления данного искусства. Он убежден, что «методы исследования макамов были разнообразны и часто неправомерны, что привело к неправильным определениям этого феномена»[39].

Однако понимание искусства maqām как негомогенного явления, в котором проявляются два несводимых друг к другу типа мышления, могло бы примирить противоположные точки зрения и перевести бурные дискуссии, начавшиеся с 80-х гг. прошлого века, в конструктивное русло. Действительно, восточноарабская классика не дает оснований субстанциализировать maqām в «теме»[40], но это не единственная стратегия поведения базовой структуры-maqām, в чем мы убедимся ниже.

Итак, Х. Х. Тума, основываясь на хорошо знакомой ему традиции, отвергает субстанциальные характеристики maqām, такие как «мелодическая линия» или «мелодические модели», полагая, что этот феномен «основан главным образом на реализации тоновых уровней»,

[38] [Тума 1981: 48—49].

[39] [Там же].

[40] Ю. Эльснер подчеркнул, что в арабской классической музыке «формирование мелодии не регулируется темами и мотивами, как это происходит в западном музыкальном искусстве» [Эльснер 2009: 452]. С этим положением необходимо согласиться, оно подтверждается и анализом иранской классики, см. Г-III-2 наст. книги. В то же время нужно уточнить, что в деривационном процессе тех образцов искусства maqām, где нет темы даже в широком понимании, «мотив» как наименьшая синтаксическая единица (термин «субмотив», предложенный Ю. Н. Холоповым, на мой взгляд, ближе к интонации, нежели единицам речи) актуализируется как логическая константа, а не эмпирически данная структура речи.

которые постепенно продвигаются от нижнего уровня к верхнему или наоборот[41]. Что значит «тоновый уровень» — проясняется, когда он говорит, что «тоновый уровень, например, может быть сосредоточен вокруг ноты "ре" звукоряда "соль-ля-си-до-ре-ми-фа-соль", в котором "ре" превращается *в своего рода "ось"*…», при этом же один из тонов «может образовать *вторичный центр*, который функционирует в качестве своего рода *спутника* по отношению к центру ноты "ре". Все это, — заключает ученый, — придает звукоряду характерный оттенок, реализующийся *путем взаимоотношений между интервалами, образованными первичным и вторичным центрами*»[42].

Другими словами, *именно интервал, а не тетрахорд становится основным строительным материалом* музыкальной ткани: первый из его тонов выполняет функцию вертикальной «оси», а второй, «тон-спутник», формирует интервальную структуру через так называемое взаимоотношение, природа которого, к сожалению, не раскрыта в работах ученого[43]. Думается, что важные наблюдения Тума остались невостребованными в том числе по причине методологического тупика, возникшего из-за невозможности совместить понимание вневременной парадигматической природы базовой структуры-maqām с настойчиво повторяемым положением о замкнутой форме музыкальной композиции[44]. Между тем, основное положение концепта Х. Х. Тумы о построении «звукоряда» (читай «базовой структуры». — *Г. Ш.*) путем установления «взаимоотношений между интервалами, образованными первичным и вторичным центрами», органично не только для восточноарабской классики. Оно носит характер системообразующего фактора для целого ряда музыкальных жанров, композиции которых обусловлены постепенным «наращиванием» базовой структуры посредством ее интервальных сегментов[45].

Обобщая сказанное, подчеркну, что Х. Х. Тума и О. А. Ибрагимов вкладывают в понятие maqām разный смысл[46], и это не является следствием неправильного понимания искусства maqām. Само явление

[41] [Тума 1981: 49].

[42] [Там же: 50]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[43] О природе этого взаимоотношения см. Г-III наст. книги.

[44] См. [Touma 1971b: 38—48].

[45] Об этом см. Г-III наст. книги.

[46] Впервые задача по выявлению различной природы феномена maqām и maqom в арабской и среднеазиатской музыкальной традициях сформулирована в совместной статье Ю. Эльснера и Ф. Кароматова и показаны пути ее решения. См. [Кароматов, Эльснер 1984: 88—136].

предстает в двух несводимых друг к другу картинах мира: в одном случае maqām субстанциально разворачивается на линейно-временной оси в так называемой макомной теме и ее вариантном развитии, а в другом случае — проявляется через сцепление базовых интервалов на глубинном парадигматическом уровне текста и не содержит темпоральной семантики. Таким образом, несмотря на то что арабский maqām 'irāqī, иранский dastgāh, таджико-узбекский maqom и другие образцы этого искусства выстраиваются в конструкцию «лестницы», или «восходящей волны»[47], тем не менее пространственно-временные параметры этих конструкций и принципы их построения различны, поскольку «восхождение» достигается прямо противоположным способом.

Сходство и различие

Внешняя схожесть в корне различных явлений актуализирует вопрос о подходе к сравнительному анализу образцов различных жанров искусства maqām. Для тех, кто исследует этот феномен, расставлены ловушки мнимого сходства от одинаковых названий базовых структур (maqāmāt) до терминов, указывающих на внешне похожие, но функционально разные явления. Вопрос в том — можно ли на основании единой терминологии полагать, что обозначаемые ею явления родственны друг другу, как, например, разделы композиций разных жанров (maqom и dastgāh) с одинаковым названием «дарамад».

Начнем с того, что базовая структура в многочастной композиции Nawā (в тадж. и узбек. транскрипции «Nawo»)[48] репрезентируется в первой части Saraḫbār (в тадж. и узбек. транслитерации «Сараҳбор»). Термин saraḫbār указывает на часть, которая «вводит в специфическую тонально-мелодическую характеристику»[49] всей композиции. Это подтверждает словарное значение ее названия: sar — дословно 'голова, вершина', и aḫbār (мн. ч. от ḫabar), что значит 'сообщения'. Saraḫbār — это «основные сообщения», которые высказываются в самом начале композиции. «Этот термин, — пишет А. Юнг, — вероятно, был введен для того, чтобы отменить двусмысленность, с тех пор как термин maqām[50] преимущественно стал использоваться для

[47] См. [Багирова 2007; Джани-заде 1989б; Ибрагимов 2006].

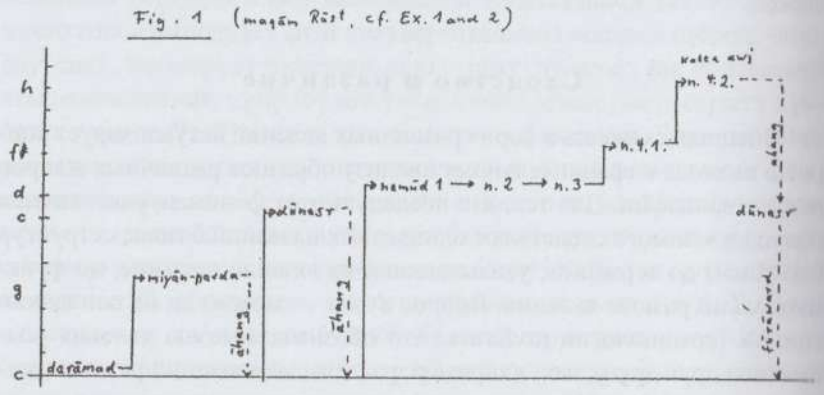
[48] Речь ведется о жанре maqom.

[49] [Jung 1989b: 201].

[50] Читай «maqom» в узб. и тадж. транскрипции.

обозначения целого музыкального цикла»[51]. Назначение этого раздела состоит в передаче «principal information»[52], которая определяется исследователями как «макомная тема» (О. Ибрагимов). Она передает главную информацию, раскрывая интонационный потенциал базовой структуры в пределах нижнего пентахорда (рис. I-P-1). Пространственные границы «макомной темы» отслеживаются по вертикальной оси вместе с уровнями центрации (раздел Darāmad) и перемещением в последующие разделы композиции.

I-P-1. Maqom Rāst «Прямой». Часть Saraḫbār «Основные сообщения». Сост. [Jung 1989b: 213]
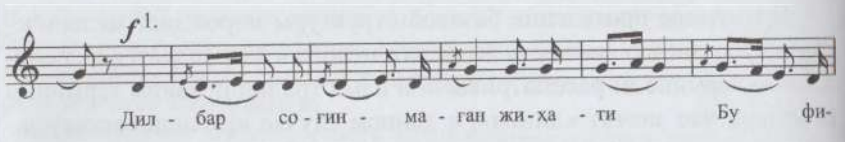

Fig. 1 (maqām Rāst, cf. Ex. 1 and 2)
darāmad
nawā 1 → n. 2 → n. 3
dūgāh
segāh
ḥoseynī
ḥoseynī-parda
ḥoseynī

композиции Rāst. Роль данного раздела сводится к раскрытию базовой структуры посредством мелодической линии (ḫaṭṭ), наделенной темпоральными признаками на линейной оси времени. Тема репрезентируется как целостное мелодическое высказывание.

Значит ли сказанное, что все разделы жанров искусства maqām с названием Darāmad выполняют ту же самую функцию и на этом основании могут быть приравнены друг к другу? Исследование вопроса ставит под сомнение правильность такой позиции. Например, если «…Saraḫbār-i Rāst начинается с раздела, именуемого "Darāmad", в котором maqām представлен основным родом тонов [базовой структуры]», то это совершенно не значит, что «этот раздел соответствует одноименной [части] персидского[55] [классического жанра] dastgāh…»[56], тем более, что характер такого соответствия не проясняется в приведенном высказывании. Представляется, что такое соответствие ограничено только сходством названий разделов, но отнюдь не функций в системе целого, контрастность которых делает реалии, обозначаемые термином Darāmad в среднеазиатской и иранской традиции, принципиально несводимыми друг к другу.

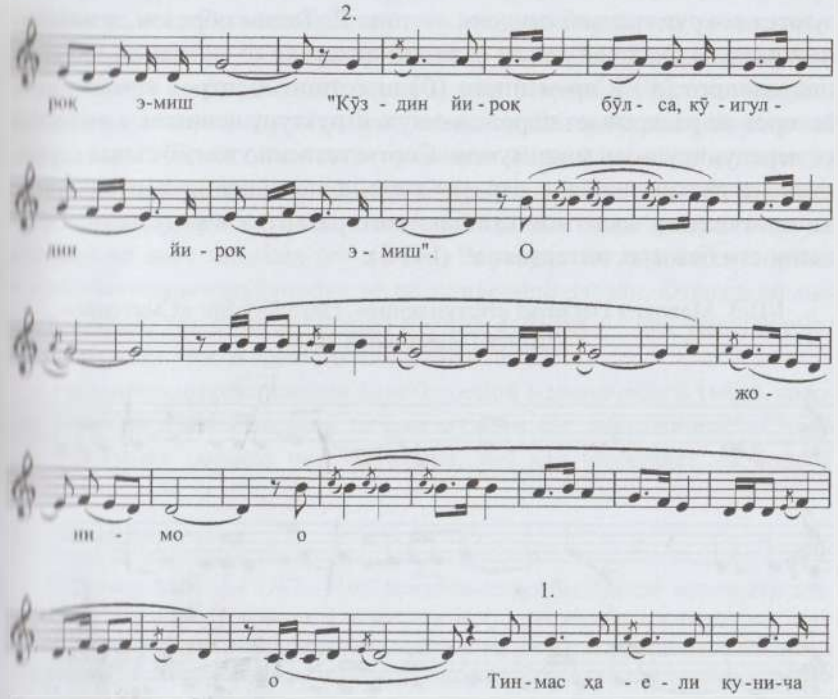
Несмотря на то что оба раздела как будто бы «открывают» циклические композиции, у них между тем совершенно разные роли в организации целого. Например, раздел Darāmad, по наблюдению А. Юнг, в необходимой степени сразу раскрывает интонационную сущность базовой структуры, и это наблюдение можно подтвердить примерами из других композиций жанра maqom. Мелодия на начальном этапе разворачивается вместе с текстом, а далее завершается бестекстовым распевом (I-П-2). Данный раздел вместе с двумя другими — Miyān-pardah и Dunasr — формирует лишь первую, экспозиционную часть Saraḫbār, переходящую в кульминационный и заключительный разделы.

I-П-2. Maqom Bozorg «Великий». Часть Saraḫbār «Основные сообщения». Фрагмент записи Ю. Раджаби [Шашмаком 1966]



[55] В 1935 г., в период правления шаха Мухаммада Резы Пехлеви (1878—1944), Персии было возвращено древнее название «Иран», однако западноевропейские ученые по-прежнему придерживаются определения «Persian music».

[56] [Jung 1989b: 201].
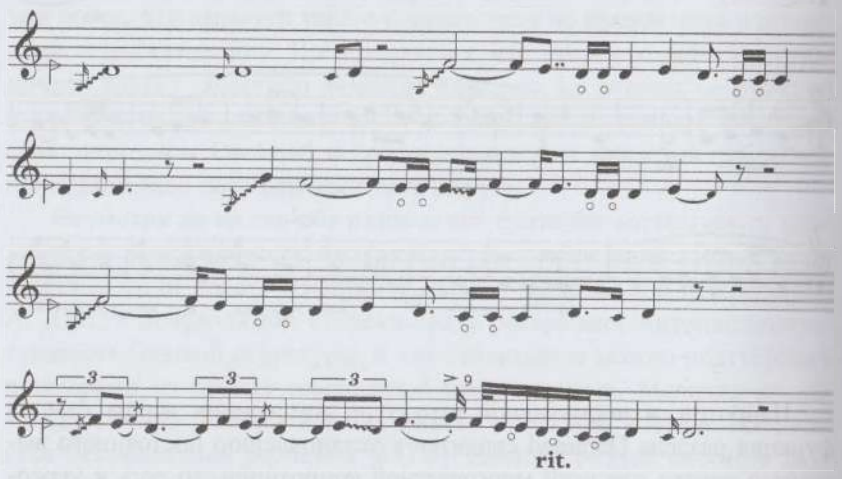


Напротив, в нормативной структуре композиции жанра dastgāh функция раздела Darāmad сводится к установлению постоянного высотного центра для всей многочастной композиции, то есть к укреплению только лишь одного тона базовой структуры, но не раскрытию ее потенции, пусть даже частично. Кроме того, метрически свободная мелодия, распеваемая без текста, формируется в данном случае не как часть большего, а как автономный раздел композиции, представляющий равное себе мелодическое высказывание[57].

Первая же фраза, отделенная от последующей паузой, репрезентируется стоянием на тоне d^1, или первой ступени базовой структуры. Функция тона d^1 необычайно важна, поскольку центрирует всю

[57] На практике каждый из таких разделов (gūšah), обрамленный метрически упорядоченными вокальными и инструментальными пьесами типа taṣnīf и rang, может быть исполнен в рамках небольшого концерта как автономная композиция, или целое.

музыкальную композицию Šūr. Четыре последующие фразы организуются вокруг третьей ступени — тона f^1. Таким образом, в основании раздела Darāmad лежит базовый интервал d^1—f^1 как отношение постоянного (d^1) и временного (f^1) высотного центров композиции, которое не раскрывает порождающую структуру целиком, а является ее нередуцируемым минимумом. Соответственно тому базовая структура не раскрывается в «сразу»-теме, а постепенно наращивается на протяжении всего композиционного развития в результате сцепленности базовых интервалов[58] (I-П-3).

I-П-3. Мелодия Darāmad «Вступление». Dastgāh-i Šūr «Смятение». Запись [Massoudieh 2000]



Исходя из вышесказанного, можно заключить, что явления, в данном случае мелодии, со сходными названиями и положением в структуре целого в разных жанровых моделях не выполняют одинаковые функции, а последнее является самым важным критерием любого сравнительного анализа. Внешне похожие вещи не всегда выполняют одну и ту же роль в структуре, в то время как функциональное

[58] С событийной точки зрения в разделе Darāmad происходит «стояние» на месте, обусловленном базовым интервалом d^1—f^1. Пространство между тонами интервала заполняется не мотивно-тематической «работой», а комбинаторикой ограниченного числа орнаментальных паттернов, которые не обладают собственным временным существованием, а лишь продлевают, пролонгируют в пространстве тон-«опору» интервала, в данном случае звук f^1.

единство преобладает над единством природы вещей. Например, сравнение вещей на основе отсутствия одного признака — метрической организации — может привести к иллюзии схожести иранской и индийской традиционной музыки или азербайджанского muġām-dastgāh и джаза, чему посвящено немало работ в научно-популярной литературе[59]. Точно так же и сравнение вещей на основе наличия устойчивого признака, например слога «тар» в названии разных инструментов, приводит к иллюзии необходимости их сравнения, хотя таковое не дает никаких результатов и уводит исследователя прямо в противоположную сторону от поставленной задачи. Отсюда возникает вопрос, как понять внешне схожие явления — как трансформацию чего-то прежде единого или инаковость?

Рассмотрим организацию одноголосной мелодической ткани, которая описана в классической теории музыки как двухслойная[60]. Слово «ткань» здесь больше чем метафора, так как указывает на способ
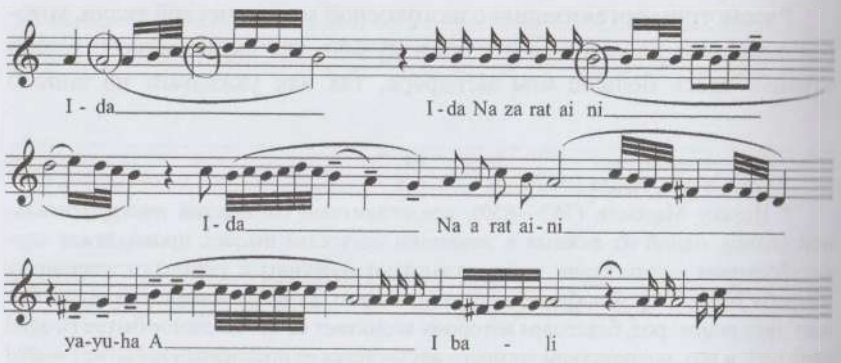
[59] См. [Nattle, Foltin 1972].

[60] Исхаку Маусили (767—850), представителю багдадской инструментальной школы, одной из важных в эволюции искусства maqām, принадлежат слова: «Мелодия — это ткань, которую создают мужчины и украшают женщины» [Фараби 2002: 152]. Аль-Фараби полагал, что «то, из чего возникает мелодия, бывает двух родов: род, благодаря которому возникает ее необходимое бытие (wuǧūd garūriyy), и род, посредством которого достигается ее превосходное бытие (wuǧūd afḍal), как это свойственно всем прочим существующим предметам, состоящим из множества вещей» [Там же: 230]. Описывая мелодии греко-византийского мира, он выделял в них «начала» мелодий (mabādī al-alḥān), «основания» мелодий (mabānī al-alḥān) и «украшения» (tazyīnāt), так как «положение одного из них подобно основе и утóку в одежде, кирпичам и дереву в строениях, а положение второго — орнаментике и декору зданий, цвету, блеску, украшениям и бахроме в одежде... Звуки, положение которых подобно основе и утоку в одежде, мы назовем "основами и началами мелодий", а второй род — "дополнениями мелодий"» [Даукеева 2002: 100]. Замечу, что «основа» и «украшение» формировали два слоя мелодии, каждый из которых подлежал отдельному описанию в разных главах трактата о музыке классического периода. Если две трети содержания трактата о музыке посвящались анализу элементов «основы», то одна треть, иногда и меньше — «украшениям». С. Даукеева возводит отношение «основа — украшение» к основополагающему принципу исламского искусства «прямое и изогнутое» (al-ḫayṭ wa al-ramiyy), ссылаясь на исследование [Халлаб 1999: 43], и отмечает, что, «проводя эту идею в своем исследовании, ученые тем самым подчеркивают внутреннее родство музыки различным видам изобразительного искусства и архитектуры в исламе, отразившим пластический образ орнаментальности как, например, каллиграфия, книжная миниатюра, эпиграфика и другие» [Даукеева 2002: 100].

существования звуковой материи[61] и актуализирует вопрос о взаимодействии ее базового и орнаментального слоев.

Исследование различных образцов искусства maqām выявило два способа взаимодействия слоев мелодической ткани. *Комплементарное взаимодействие* базового и орнаментального слоев появляется, когда украшение не является условием необходимого бытия мелодии. Такой характер связи очевиден во фрагменте Inchad метрически свободной мелодекламации из Iṣbahān, образца западноарабского жанра nawbaʾ (I-П-4)[62].

I-П-4. Раздел Inchad (фрагмент). Nawbaʾ Iṣbahān.
Запись [Nawba Iṣbahān 1956: 4]. Анализ Г. Б. Шамилли



Длинные слоги распеваются на опорных тонах базовой структуры a^1, d^2 и h^1 при помощи орнаментальных паттернов. Однако взаимодействие слоев музыкального текста носит комплементарный характер. В этом нетрудно убедиться, редуцировав поверхностный слой ткани. Точно так же здание обходится без украшающих его элементов, если
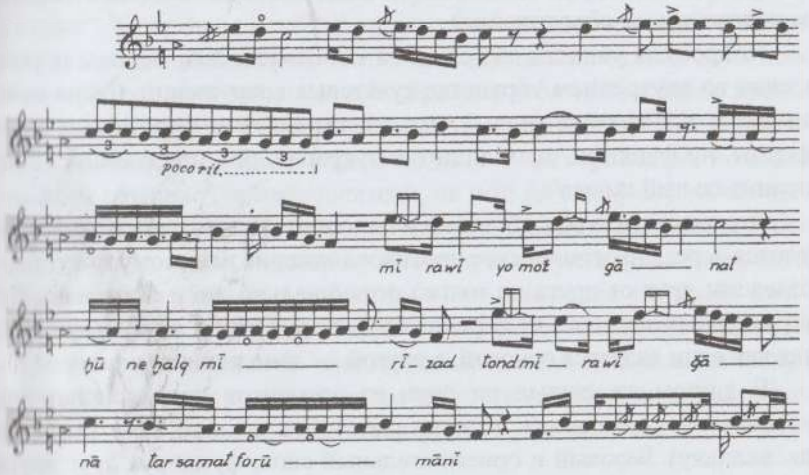
[61] Ткань — *лат.* textus. По словам Р. Барта, «текст означает "ткань"; однако если до сих пор эту ткань неизменно считали некоей завесой, за которой с большим или меньшим успехом скрывается смысл (истина), то мы, говоря ныне об этой ткани, подчеркиваем идею порождения, согласно которой текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей…» [Барт 1989: 515].

[62] Особый интерес представляют случаи, когда базовая структура мелодии и орнамент принадлежат к разным языковым системам. Пример такой «гибридизации» обнаруживается в культовых жанрах традиционной крымско-татарской музыки: макамная «основа» и ангемитонная орнаментальная фигура, распеваемая на долгий слог поэтического текста, предполагают их автономное сосуществование в мелодической ткани. См. [Туймова 2008: 115].

они дополняют, а не фундируют сам факт его существования. На языке теории музыки это значит, что орнаментальный слой не обусловливает структуру мелодического высказывания, возникая как элемент импровизации, зависящий от побочных факторов, таких как личность музыканта, традиция, школа, конкретная исполнительская ситуация и т. д.

Неразрывный способ связи базового и орнаментального слоев, напротив, обусловливает их онтологическую взаимозависимость в пространстве мелодической ткани, когда ни один из «элементов» отношения не существует без другого. Такая связь является одним из основных факторов организации мелодии в иранском dastgāh (I-П-5).

I-П-5. Мелодия Neyrīz «Созвездие "Рыбы"» (фрагмент).
Dastgāh-i Rāst-Panǧgāh. Вокальная версия М. Карими.
Запись [Massoudieh 2000]



В этом случае невозможно извлечь орнаментальный паттерн, не разрушив конструкцию всей фразы[63]. Оба слоя — базовый и орнаментальный — неразрывны; ни один из них не обходится без другого[64]. Такого же мнения придерживается Л. Л. Аль-Фаруки о свойствах арабской классической музыки, говоря, что «…было бы неверным рассматривать повторяющиеся мотивные фигуры многих свободно

[63] Украшение не всегда выполняет роль «мелизматики», поскольку «опевающие звуки составляют органическую часть мелодии, имеют текстовое значение» [Брутян 1978: 147].

[64] Подробнее см. Г-III-2 наст. книги.

ритмизованных и импровизационных жанров как необязательные или дополнительные украшения главной мелодии. Эти фигуры, которые предвосхищают, задерживают, акцентируют появление определенной высотной позиции внутри лада, напротив, вмещают истинную субстанцию»[65].

Таким образом, *комплементарный способ* организации мелодической ткани *предполагает иерархическую соподчиненность слоев*, в то время как *неразрывный* — их *рядоположенное неиерархическое соотношение*. Это два разных способа противоположения и объединения в целое. Известный в современной науке «принцип орнаментальности», обусловливающий «внутреннее» родство различных видов искусств[66], на самом деле проявляется не одним, как принято думать, а двумя разными способами, представляющими варианты одних и тех же механизмов смыслополагания (отношений часть — целое и противоположение — объединение).

Попробуем увидеть оба способа взаимодействия основы и украшения во внутреннем убранстве культовых сооружений. Стена мечети Шаха в Исфахане (илл. 1, см. цв. вкладку) не утратит ни своей формы, ни функции, если лишится «украшений», придающих ей дополнительный смысл[67].

Это значит, что обязательный и дополнительный элементы организуются через дихотомическое противоположение и поэтому могут быть отделены друг от друга не только потенциально, но и актуально. Два структурных элемента не обусловливают друг друга, они иерархичны, так как один является основой, а другой — дополнением к нему.

В другом же случае ни один из элементов противоположения «основа — украшение» не существует без другого (илл. 2, 3, см. цв. вкладку). Базовый и орнаментальный слои, фундируя друг друга, формируют «тело» сооружения без иерархической соподчиненности. Этот тип взаимодействия не дихотомичен в строгом смысле и проявляется в уникальном архитектурном элементе культовых сооружений, называемом сталактитовым сводом, или «мукарнас». Узор, поражающий любого, кто рассматривает его на вертикальной оси, не просто декорирует, а организует само сооружение.

[65] Перевод с англ., см. [Сайфуллина 1999: 95].

[66] «…орнамент в исламском понимании не только один из видов искусства, но одна из двух (наряду с каллиграфией) основ пластического творчества мусульман, метод, инструмент и форма зримого воплощения их представлений о красоте» [Стародуб 2010: 187].

[67] Речь о глазурованной плитке, украшающей поверхность стены.

Таким образом, два способа связи, о которых только что говорилось, носят универсальный характер. Они проявляются в различных сегментах культуры, следовательно, связаны с мышлением. В таком случае их можно рассмотреть в аспекте двух пространственно-временных интуиций как способов выражения минимума нередуцируемого смысла.

Предикативный комплекс

Роль языка в организации музыкальной речи неоспорима, и уровни целостности мелодического высказывания исторически формировались параллельно с распеваемыми вербальными структурами. Исследованием последних занималась классическая арабская грамматика, которая впоследствии была перенесена и на область персидского языка[68]. Если бы кристаллизация музыкально-поэтического жанра ġazal на протяжении IX—X вв. осуществлялась на основе двух языков — арабского и персидского, то процесс эволюции жанров происходил бы двумя различными путями. Однако ġazal изначально распевалась на арабском языке и только позднее — на персидском и языках тюркской группы. Тот неоспоримый, на мой взгляд, факт, что память о слове сохраняется в контурах мелодической линии, даже когда слово «покидает» мелодию, отдавая ее на откуп инструменту, либо мелодия меняет свою вербальную «оболочку» при миграции из одной культуры в другую и т. д.[69], дает основание думать, что процессуальные интуиции арабского языка[70] могли оставить свой след в лексическом слое любой музыкальной традиции искусства maqām, культивировавшей музыкально-поэтический жанр ġazal[71].

[68] Первый трактат по арабской грамматике был написан ас-Сибавайхи (ум. 796), ученым не арабского происхождения.

[69] Сказанное не затрагивает наименьшие единицы речи, которые сильно трансформируются при переводе вокальной мелодии в инструментальную.

[70] «В самом общем виде это выражается в том, что *отглагольная лексика* в хорошем (то есть созданном прирожденным носителем) арабском тексте составляет неизмеримо более значительную долю, чем в тексте на русском, английском или французском языках. Под отглагольной лексикой подразумевается масдар “исток” (≈ отглагольное существительное), ’исм фа‘ил “имя действователя” (≈ действительное причастие) и ’исм маф‘ул “имя претерпевающего” (≈ страдательное причастие), как эти категории именуются арабской грамматикой» [Смирнов 2009в: 296].

[71] В Иране культивируется самостоятельный жанр ġazalḫānī (*досл.* «пение газали»).

Обратим внимание, что почти в каждой из локальных традиций искусства maqām, вне зависимости от этнической и языковой составляющей, была выделена такая единица музыкальной речи, как ğumlah, или фраза (предложение). Изначально этот термин был разработан в средневековой арабской грамматике. Д. В. Фролов, исследуя данное понятие и «внутрисистемные причины», вызвавшие необходимость его возникновения, показал, что первоначально оно не было адекватно европейскому понятию «предложение» и вплоть до середины XII в. не эксплицировалось в трактатах:

а) система синтаксиса в арабской грамматике сначала не содержала в себе понятия, тождественного понятию предложения в европейской традиции, причем отсутствие такого аналога было не случайным, а обусловленным существенными характеристиками этой системы, носящей динамический линейно-темпоральный характер;

б) эта система, первоначально исходившая из того, что единственные единицы, из которых строится речь, — это отдельные слова (калимы), выработала в процессе своего развития понятие комплексной единицы, и это понятие, ğumlah, постепенно претерпело эволюцию, сблизившую его с понятием предложения[72].

Выясняется, что ğumlah описывалась как *предикативный комплекс*[73], или «опирающееся и опора»[74], что функционально приравнивалось к слову, понимаемому как единственная единица речи[75], в то время как модель речи понималась как «сочетание или соположение» (Д. В. Фролов) единиц того же самого уровня. Данный вывод представляется мне крайне важным: во-первых, он дает представление об аутентичном понимании ğumlah-фразы как отношения «опирающееся — опора», а во-вторых, он раскрывает характер связи единиц как одноуровневый, а не иерархический. Наконец, он дает основание поиска субъект-предикатной конструкции данного типа не только

[72] [Фролов 2006: 32—33].

[73] Например, аль-Мубаррад (826—899) говорит: «Имя — субъект глагола — стоит в падеже *раф*', потому что оно и глагол образуют ğumlah, после которой можно замолчать и которое [*со*]*держит информацию* (*букв.* «пользу») *для слушающего*» [Там же: 28]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

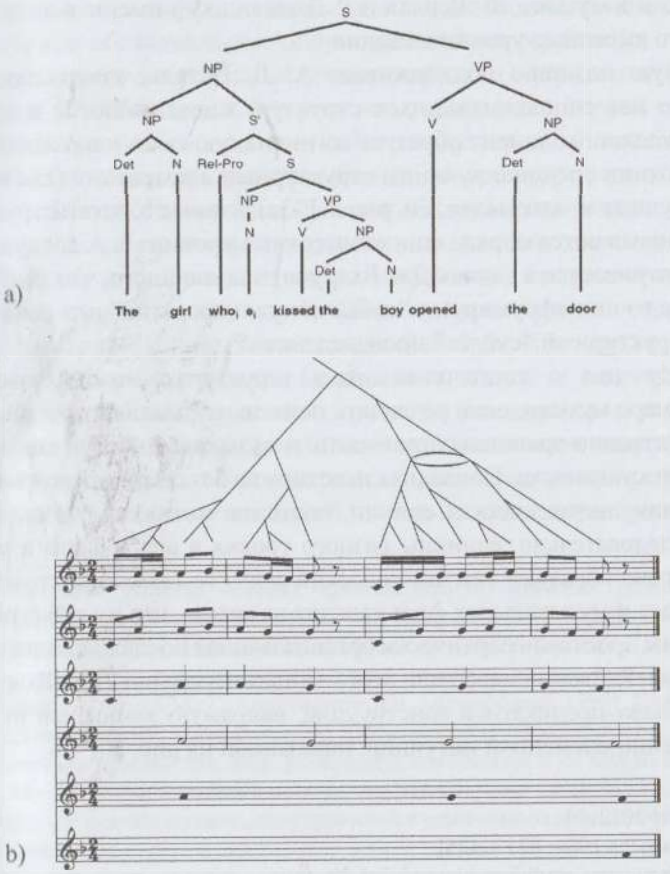
[74] Помимо предикативного сочетания Сибавайхи выделяет генитивное и атрибутивное сочетания.

[75] По наблюдению Д. В. Фролова, «на уровне синтаксиса элементарными и в то же время единственными единицами считаются слова (калимы)» [Там же: 20]. Автор продолжает, что «все объекты на этом уровне не имеют статуса целостной единицы. Теория представляет их как совокупности единиц — слов…» [Там же].

в вербальной, но и в невербальной сфере, что и будет показано на примере организации музыкальной речи в образцах искусства maqām.

Обратим внимание на то, что выводы, основанные на развитии генеративной теории Ф. Лердала и Р. Джекендоффа[76], прямо противоположны сказанному Д. В. Фроловым, с точки зрения связи языка и музыки в западноевропейской культуре. Оба домена обнаруживают иерархическую организацию, и это обусловливает их единство (рис. I-P-3a—b).

I-P-3, a—b. Схема иерархической организации фразы[77].
Редукция песни «Hush little baby»[78]



[76] См. [Lerdahl, Jackendoff 1983].

[77] [Patel 2012: 204—223].

[78] [Ibid.].

Достаточно посмотреть на примеры организации фразы в музыкальной и вербальной речи, чтобы убедиться в объективности этих результатов, даже несмотря на то, что на рис. I-P-3a—b редуцируются элементы разных уровней: в первом случае — части речи, а во втором — временные отрезки музыкального текста, в результате проявляющие значимые высотные уровни мелодии.

Иерархическая организация фразы (предложения) как «структуры зависимостей», или dependency structure, убедительна: грамматика западноевропейских языков, в отличие от классической арабской грамматики, описывает единицы как многоуровневые. Говоря же о иерархии в музыке, Ф. Лердал и Р. Джекендофф имеют в виду прежде всего высотные уровни мелодии.

Данную позицию поддерживает А. Д. Патель, утверждая, что в музыке нет соподчиняющихся структур, какие имеются в языке, когда «входящий элемент образует когнитивную связь с находящимся на расстоянии предшествующим структурным элементом» (как в случае «девушка» и «открыла», см. рис. I-P-3a), а «вместо этого структурно обосновываются определенные высотные уровни»[79]. А следующий шаг усматривается в словах Дж. Бхаручи, полагающего, что наиболее заметные из них «формируют "событийную иерархию" и, в конечном счете, структурный "скелет" произведения»[80].

Между тем о соподчиняющихся структурах можно говорить и на примере музыки, если различать понятия музыкального языка как пространственно-временных грамматик и музыкальной речи как звуковой процессуальности. Последняя невозможна без соотношения или соподчинения синтаксических единиц, таких как мотив, синтагма, фраза и т. д., следовательно, единицы разного уровня в вербальной и музыкальной речи образуют таксономический ряд[81]. Тем не менее сравнение вербальных и музыкальных фраз наводит на мысль, что их единство составляет не просто «иерархически организованная последовательность» (Ф. Лердал, Р. Джекендофф) или «событийная иерархия» (Дж. Бхаручи), а тип субъект-предикатной конструкции, напрямую зависящей от пространственно-временной интуиции, показанной на рис. B-P-1a.

[79] [Patel 2012: 9].

[80] [Bharucha 1984: 421—425].

[81] О важности «building hierarchical structures» как в языке, так и в музыке говорит М. Шрудер, но мимоходом, проводя параллели между мотивом (motif), фразой (phrase) и секцией (section), с одной стороны, и словом (word), сложным словом (compound) и составляющей / фразой (constituent / phrases) — с другой, при этом упуская из виду мелодическую синтагму. См. [Schreuder 2006: 3, 9].

Что значит субъект-предикатная конструкция для каждого из «доменов»? Для первого из них имя существительное («девушка») и глагол («открыла») формируют «событие» первого уровня как две равноценные опоры, на которых покоится вся фраза, тогда как остальные события речи занимают нижеследующие уровни. Две части речи, образующие субъект-предикатную структуру, реализуются через отношение «опора — опора», органично передающее природу музыкального мышления, несмотря на отсутствие «частей речи» в музыке или в музыкальном синтаксисе[82]. Музыкальная фраза, так же как и вербальная, покоится на двух опорах. В западноевропейских культурах такое отношение исторически маркировалось специальными терминами. Средневековая теория музыки обозначила две опоры как finalis и repercussio, тогда как функциональная теория лада передает его через связь тоники (T) и доминанты (D). Тоника как функция лада, связанная с первой ступенью звукоряда, «главной опорой» — субъектом, утверждается всей логикой развития композиции, а доминанта выполняет роль предиката[83], передающего действие. Именно эти функции обнаруживаются как глубинная структура после временной редукции поверхностного слоя музыкального текста, если применяется вышеназванная генеративная теория к анализу музыкальной материи. Поэтому характер организации субъект-предикатной конструкции в европейской (и не только) модальной и тональной музыке выражен отношением «опора — опора»[84], однако не каждое отношение субъекта и предиката реализуется по этой схеме. Этот факт ускользает от нашего внимания не только в силу привычки слышать и изначально быть готовым к слышанию именно такой формулы развертывания музыкальной мысли, но и когда предпринимаются

[82] Введение термина «субъект-предикатный(ая) комплекс (конструкция)» представляется не просто приемлемым для языка описания музыки, но и логически необходимым продолжением процесса введения терминов лингвистики в язык описания музыки на русском языке, системно представленном в теории музыкального текста М. Г. Арановского, см. [Арановский 1998]. Следует принять во внимание, что такие коммуникативно охарактеризованные составляющие «компоненты смысла», как тема, рема, фокус контраста и т. д., можно анализировать и как чисто формальные единицы, см. [Циммерлинг 2002: 32; Fowler 1986], что очень органично музыке, оперирующей неозначивающими единицами (термин Бенвениста).

[83] Точно такую же роль предиката субъекта может выполнять субдоминанта (S) и, шире, вся субдоминантовая группа относительно тоники лада.

[84] Важно отметить, что такое отношение характерно не только для западноевропейской музыки, но и для некоторых жанров музыки исламского мира, что будет показано ниже.

исследования «восточной» музыки, а также оригинальных «восточных» терминов «широким фронтом» без практического знания восточных языков.

Возвращаясь к вышеупомянутому отношению «опора — опирающееся» в строении арабской речи (Д. В. Фролов), подчеркну, что именно это наблюдение ученого и его выводы были приняты мною как основание для введения понятия «субъект-предикатная конструкция» в аналитический язык теории музыки. Вопрос, может ли музыкальная речь иметь неиерархически обусловленный характер, выраженный именно этим, вторым типом организации отношений выделенных тонов, имеет принципиальное значение для данной работы. Такая задача не ставилась ранее, при этом она весьма актуальна для искусства maqām и ряда представляющих его жанров. Субъект-предикатная конструкция по типу «опора — опирающееся» устроена иначе уже потому, что является «комплексной единицей» речи в отличие от отношения «опора — опора», в котором способ связи субъекта и предиката сопровождается процессом синтезирования синтаксических единиц, поглощения меньших единиц большими, за счет чего вырисовывается линейная мелодическая структура.

Ниже мы перейдем к рассмотрению двух стратегий поведения базовой структуры (maqām), основанных на каждом из упомянутых типов субъект-предикатного конструирования, понимаемого как система отношений выделенных тонов музыкальной речи.

I-2. Maqām и картины мира

Итак, две стратегии поведения базовой структуры будут определяться типами субъект-предикатной конструкции в музыкальной речи в зависимости от ее иерархического и неиерархического характера. Понятие «базовая структура», которым передается здесь значение термина maqām, является экспликацией результата моего исследования логической цепочки в описании элементов звуковысотной грамматики в теории Сафи ад-Дина аль-Урмави. Именно этот ученый обосновал базовую структуру-šadd музыкальной композиции, показав, каким образом она синтезируется из единиц музыкального языка. Спустя десятилетия термин šadd в его изначальном значении заменил термин maqām, но принцип синтетического метода описания языковых единиц не изменился.

Примечательно, что если арабская грамматическая теория применила синтетический метод к анализу единиц речи, то теория музыки

воспользовалась им применительно к анализу музыкального языка, и в этом вся разница. А единство видится в том, что объекты исследования — «предложение»-ǧumlah и «базовая структура»-maqām — не были эксплицированы, они остались без определения, следовательно, не осознавались субстанциально, как вещи-субстанции, наделенные преходящими свойствами, которые можно описать, как описывается любая материя, ее состав, свойства, элементы и т. д. Только понимание предложения как вещи-процесса могло быть причиной, обусловившей отсутствие ее экспликации как «сразу»-целостности. И точно так же понимание базовой структуры-maqām как процесса могло привести к тому, что определение получила только наименьшая единица — тон, но не состояния его синтезирования в единицы большего масштаба, о чем будет еще сказано ниже.

Таким образом, классическая теория музыки не дала определение понятию maqām, но в постклассический период, когда появились трактаты, написанные в жанре risālah fī al-mūsīqā языком персидской суфийской поэзии, такие характеристики maqām, как «смысл» (ma'nā), «основа / корень» ('aṣl) и «воплощенность» ('ayn; *перс.* čišm)[85], частично раскрывали понимание данного феномена в культуре. Позднее термином maqām, указывавшим изначально на область языковой грамматики, стали определять и многочастные музыкальные композиции[86]. В любом случае следует принципиально различать две вещи: в художественной практике термин maqām распространился на самые разные явления, но его первоначальная теоретическая рефлексия была связана только с одной — процессуальной картиной мира, когда maqām (= šadd) был осознан и описан как парадигматическая система единиц одного уровня. Это был не умозрительный теоретический концепт, как толкует западноевропейская наука, оценивая теорию Сафи ад-Дина в плоскости понятной ей самой — как musica speculativa, а концепт, выросший на почве практической традиции, которая сохраняется сегодня в иранской и восточноарабской классической музыке[87].

---

[85] 'Ayn, или «воплощенность», как известно, может либо иметь атрибут существования, либо не иметь, логически предшествуя ему. Второе положение характерно для суфийской онтологии. См. [Смирнов 2001: 347].

[86] В среднеазиатской традиции это произошло в XVIII в.

[87] Азербайджанский muġām-dastgāh типологически родственен указанным выше традициям, но утверждать это категорически сегодня не представляется возможным. Причины исторического характера, повлиявшие на формы бытования данного феномена и форму передачи традиции muġām-dastgāh за последнее столетие, отразились на характере связи синтаксических единиц музыкальной

В аутентичном понимании *maqām как базовая структура — это интегрант*[88] *способов связи единиц музыкального языка, или связность*, скрытая в грамматиках и явленная только в музыкальной речи. Maqām — это не ряд звуков, расположенных по высоте в определенных границах, а связность, проявляющаяся на «вертикальной» парадигматической оси музыкального текста, — вот в чем сложность понимания и описания данного феномена.

Если в европейской классической традиции на вертикальной «оси» текста воплощается «интонационный геном» (термин М. Г. Арановского), который скрепляет композицию в единое целое, то здесь возникает только иллюзия такого типа деривации из-за периодического повторения одних и тех же орнаментальных паттернов в эмпирически протекающем целом.

Таким образом, (1) взаимодействие музыкального языка и музыкальной речи в многообразии жанровых композиций искусства maqām не сводится к одной и той же реализации механизмов «часть — целое» и «противоположение — объединение»; (2) две разные стратегии поведения базовой структуры влияют на смысловую архитектонику мелодического высказывания и характер границ, относительно которых осмысливается поток событий музыкальной речи; (3) характер границ в различных масштабах музыкальной речи связан, с одной стороны, с линейно-континуальным, а с другой — с нелинейным процессом разворачивания базовой структуры[89].

речи, в том числе мелодической фразы (ğumlah). К ним относятся (1) обучение традиционных музыкантов в системе европейского музыкального образования, где они выполняли все требования по изучению европейской теории музыки, включая курсы по гармонии и сольфеджио; (2) приспособление звуковысотной системы традиционных инструментов к равномерно-темперированному строю с целью их включения в европейский оркестр; (3) осознанное заимствование единиц западноевропейского интонационного словаря во время исполнения композиций искусства maqām за пределами родной культуры для поддержки коммуникативного процесса со слушателем; (4) отсутствие нотной фиксации вокальных мелодий жанра muġām-dastgāh в том виде, в котором они бытовали в начале XX в., когда факторы деформации мышления находились ближе к нулевому уровню. Все эти причины существенно изменили процессуальную картину мира как базовую для данной традиции, поэтому остро ощущается необходимость ее реконструкции.

[88] В математическом смысле объединяющий в одно целое.

[89] Подробное обоснование второго, нелинейного процесса реализации базовой структуры рассмотрено в Г-III наст. книги.

Следовательно, изучение стратегий поведения базовой структуры нужно начать с языковых грамматик языка и способов их описания в классической теории maqām. Несмотря на кажущуюся похожесть фундаментальных категорий и терминов операционального аппарата классической теории музыки в целом, изучение музыкального языка происходило двумя разными методами, к рассмотрению которых мы перейдем ниже.

Стратегии поведения

Известно, что музыкальный язык — это «порождающая система, которая обладает необходимым набором единиц и правил их сочетания, предназначенных для построения музыкального текста»[90]. Другими словами, «если музыкальные звуки подчиняются системе правил, которые определяют их “поведение”, то такую систему правомерно считать языком», значит, «эта система распоряжается набором единиц, содержит грамматики, соответствующие природе единиц, формирует из них структуры разного масштаба по существующим в ней синтаксическим моделям, т. е. фактически выполняет функции языковой системы — служит для создания текста»[91]. Это первое положение, исходя из которого ниже будут рассмотрены две стратегии поведения maqām — процессуальная и субстанциальная. Согласно второму положению, музыкальная речь «реализует возможности языка, имплицитно заложенные в его грамматиках»[92]. Следовательно, логика организации языковых грамматик — звуковысотной, отвечающей за пространственные отношения между звуками, и метроритмической, отвечающей за время, — проявляется и в музыкально-речевой деятельности[93]. Отсюда проистекает необходимость особого внимания к феномену maqām как языковому уровню музыкального текста.

[90] [Арановский 1998: 46].

[91] [Арановский 2007б: 23].

[92] [Там же: 31].

[93] Грамматики, формирующие онтологические основания музыки, порождают многомерность музыкальной речи (длина, высота, глубина, время). Одна из трактовок «многомерности звукового пространства» связана с соотношением различных компонентов, взаимодействующих как неизменность (педаль) и изменчивость (голосоведение), имеющих многообразные структурно-функциональные проявления в различных музыкальных системах, в частности в монодических» [Ульмасов 1986: 10].

Выше мы убедились в том, что вариантное воплощение механизмов смыслополагания формирует две синтаксические модели: одна из них предполагает иерархическое соотношение элементов, когда меньшее становится частью большего, другая — их рядоположенное соотношение при отсутствии иерархического соподчинения как поглощения меньшего большим. Кроме того, первая, иерархическая, организация в музыке связана с линейно протекающим временем, в то время как вторая лишена темпоральной семантики. Чем это объясняется?

Музыка сама по себе моделирует время. Когда нет мотивно-тематической работы и привычного алгоритма суммирования и дробления синтаксических единиц, музыкальное время как будто останавливается. Возникает впечатление атемпоральности звукового потока. Так называемое музыкальное, или «концептуальное», время не равно физическому, в котором музыка проявляется как искусство[94]. Понятия физического и музыкального (художественного) времени не всегда различаются музыковедами, а это может привести к необоснованным выводам.

Если музыка или речь в физическом смысле разворачиваются во времени, то музыкальное время «осознается только в присутствии событий»[95], а события напрямую связаны с мотивно-тематической работой, приемами суммирования и дробления, в итоге формирующими иерархически устроенную мелодическую линию. Отсутствие действия в деривационном процессе порождает совершенно иной алгоритм событий и создает для нас ощущение атемпоральности времени. Ведь действие и процесс, как мы увидим ниже, не всегда сопутствуют друг другу, а процесс, как способ деривации, может подчинить себе большее пространство текста, вызывая соответствующие слуховые ощущения. Там, где слушатель не ощущает действия, моделирование закономерностей реальной жизни в музыке происходит иначе. Однако инаковость протекания событийного алгоритма в картине мира, определяемой как процессуальная, привела в настоящей работе к необходимости разделить музыкальные события на события-действия и события-процессы, что будет подробнее рассмотрено в третьей главе книги. Сейчас же необходимо ответить на вопрос, что стоит за каждой из музыкальных картин мира — процессуальной и субстанциальной.

[94] «Музыка представляет собой наиболее адаптированный к временному развитию реальности и универсальный в этом смысле, как это ни странно, максимально сжатый во времени вид искусства. Воспринимая музыку, слушатель (при соблюдении многочисленных прочих условий) наращивает свои прогностические способности, которые состоят в выявлении важных закономерностей реальной жизни. В сжатом и опосредованном виде временные ряды, соответствующие этим закономерностям, моделируются музыкальным произведением» [Бендицкий, Арановский 2007: 144—145].

[95] [Там же: 147].

Процесс как «парадокс»

Начнем с того, что именно *в звуковысотной грамматике музыкального языка нужно искать основание речевых моделей* [Шамилли 2015: 51—79], поскольку и то и другое рефлектирует определенную картину мира как «связность и единство полотна осмысленности мира»[96]. Вопрос о связности обращает нас к временному аспекту музыки, положенному в основание концепции музыкальной формы как процесса, созданной Б. Асафьевым (1884—1949)[97], где термин «процесс» нагружен темпоральной семантикой, а обе стороны музыки — «временная» и «пространственная» — рассматриваются как взаимодополняющие друг друга. Концепт Асафьева, обосновавшего звук как «звучащее вещество»[98], или субстанцию, обладающую рядом акциденций (время, движение, отношение, действие и т. д.)[99], сводился к формуле i—m—t, или initium — начало, movere — двигать и terminus — предел. Эта формула указывала на «толчок — движение — конец» звукового процесса освоения времени, который определялся как «музыкальная форма»[100]. В основе этой концепции лежало твердое понимание движения как процесса, протекающего во времени, когда форма заранее постулировалась в качестве следствия процесса: «именно в этом смысл асафьевского “оформления”; процесс порождает формы в ходе освоения времени и, тем самым, “оформляется”, то есть обретает закономерно организованный вид. Так, через посредничество понятия “процесс” *форма осмысливается как функция времени*»[101].

[96] [Смирнов 2009в: 293].

[97] См. [Асафьев 1971: 376]. Псевдоним «Игорь Глебов».

[98] [Глебов 1923].

[99] Десять категорий Аристотеля соотносятся по схеме субстанция (сущность) и акциденции (качество, количество, время, место, отношение, положение, действие, обладание, страдание).

[100] См. анализ этой концепции в работе [Арановский 2011: 85—123].

[101] М. Г. Арановский добавляет: «…коль скоро музыка совершается как процесс, то условием ее временного существования является движение. Стоит добавить, что само понятие музыкального движения, в сущности, является метафорой,

Несмотря на то что Б. Асафьев ограничился в данной работе разъяснением механизма тождества и контраста в музыке, пояснив функцию тождества (повтор, вариант) как то, что «способствует удержанию в сознании текучего материала музыки», а контраста (развитие) как того, что противополагается тождеству и тем самым способствует его «главенству»[102], данная пара противоположений остается важной для определения картины мира в музыке и в других видах искусства[103]. Анализируя вышесказанное, мы получаем выводы, явно отражающие субстанциальное восприятие мира. Что это значит? Это значит, что: (1) любая музыкальная форма актуализируется в пределах опоясывающей границы (ininium — terminus); (2) пространство внутри этой границы служит вместилищем формы; (3) форма — это освоение времени и функция времени; (4) время — то, что измеряется движением, предполагающим смену места; (5) наконец, движение — это энергия звучащего вещества, выраженная в последовательности звуков.

Такое понимание формы, подготовленное научным опытом Э. Курта (1886—1946) и Б. Л. Яворского (1877—1942), было новым для музыкознания, но не для западноевропейской культуры, которая в самом основании, начиная с Гераклита из Эфеса (530—470 до н. э.), понимала пространство как вместилище вещи, а движение как меру времени. Процесс для западной мысли — это изменение неизменного, погруженность во временной поток того, что истинно существует вне

основано на восприятии музыки. О движении можно говорить только по отношении к какому-то объекту, который перемещается в пространстве. В музыке впечатление движения рождается благодаря возникновению последовательностей звуков, и чем быстрее они сменяют друг друга, тем выше кажется скорость музыкального движения» [Арановский 2011: 96—97]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[102] [Там же: 105].

[103] В другой работе — «Основные черты творчества устной традиции в музыке» — Б. В. Асафьев пишет, что «при восприятии же музыкального становления слухом как организованного *интонируемого* движения — все стадии его представляются данными единого динамического процесса… При познавании этого процесса можно идти от наблюдения за "дыханием" развитых протяженных мелодических линий, сотканных из чередования и перемещения "попевок", прочно усвоенных и ассимилированных коллективной памятью той среды, которой они детерминированы и в которой они "бытуют". Принцип тождества проявляется здесь в повторности время от времени одних и тех же попевок (или составляющих их частиц) или попевок-вариантов. Стягивание и расширение их составляет едва ли не главный фактор, обусловливающий подвижность, гибкость и вызывающий ощущение жизненности данного вида становления музыки. Принцип контраста проявляется в различного рода сопоставлениях» [Асафьев 1987: 84].

времени, как платоновская идея или аристотелевская форма, а истина вещи познается, когда мы вынимаем ее из времени; во времени — текучесть, изменение, область мнения, а не истины, истина же — вне времени, в области идей. Таким образом, признаки субстанциальной картины мира в музыке можно кратко резюмировать следующим образом: *музыкальная композиция формируется во временно́й звуковой процессуальности, когда форма предицируется времени, движение обусловливает смену места, а пространство как отношение* ininium — terminus *вмещает вещь*.

Между тем положения, исходящие из понимания процесса как исключительно *о*своения времени, не являются репрезентативными для ряда музыкальных жанров искусства maqām, скорее наоборот. Например, интуиция процесса, когда «мы не можем сказать, в каком времени, настоящем, прошедшем или будущем, совершаются (совершались, будут совершаться) процессы "хождение", "говорение" или "мышление"», когда «процессуальная протяженность лишена темпоральной семантики… С точки зрения языка процесс — не действие, поскольку действие, в отличие от процесса, указывает на время, и эта подсказка языка существенна»[104]. Процесс предстает перед нами как неразрешимый «парадокс», если мы осмысливаем его в рамках вышеприведенной западноевропейской парадигмы.

Подсказка, скрытая в устройстве иврита и арабского языка, крайне существенна для понимания музыки, в которой звуковая процессуальность, как дление, тем не менее не порождает действие и не сопряжена с темпоральностью. В этом случае невозможна синонимизация «процесса» и «действия», более того, разъяснение одного через другое. Основополагающим становится тот факт, что «если в субстанциальной картине мира устойчивость и истинность связываются с вневременным состоянием вещи-субстанции, тогда как время приносит изменчивость и случайность, то в процессуальной картине мира длящийся процесс представляет собой устойчивость и фиксирует истинность»[105]. Он неразрывно связывает две стороны самого процесса.

Между тем субстанциальная картина мира не дает оснований думать именно таким образом, поэтому М. Г. Арановский вслед за Асафьевым утверждает, что «процессуальность в музыке — не просто *дление* (А. Бергсон)[106]: она организована; любой процесс есть *действие*; в нем

[104] [Смирнов 2009а: 69—70].

[105] [Там же].

[106] См. [Бергсон 1992].

совершаются события, а цепь событий образует сюжет»[107]. Как видно, термины «процессуальность» и «процесс» используются здесь как синонимы, отождествляются с действием, выраженным через «приемы суммирования или дробления, дополнения и обобщения», а приемы представляют собой «не только структуры, но и определенные внутритематические сюжеты»[108]. При этом элементами этих «сюжетов» становятся события[109], формирующие внутреннее музыкальное время.

Такого рода нарративность музыкального текста, думается, порождает определенную слуховую апперцепцию, при которой «действие» в звуковой последовательности становится необходимым условием получения удовольствия от музыки, а его отсутствие (включая приемы мотивно-тематической работы) становится невыносимым для воспринимающего сознания. Эта музыка не приносит эстетическое наслаждение, она превращается в бесполезное и мучительное ожидание привычного алгоритма действия и вызывает либо разочарование и скуку, либо более сильные негативные эмоции.

Надо думать, что отсутствие действия как процесса в восточной музыке объясняет высказывание мэтра исламоведения, Л. Масиньона, о том, что «большинство европейцев, слушая восточную музыку или восточных певцов, испытывает глубокую скуку, поскольку им кажется, что звучит все время одна и та же нота»[110]. Сказанное не значит, что европейцы не способны понять смысл «восточной» музыки или хорошо говорить на восточном языке, хотя «материал» не всегда оправдывает герменевтические ожидания, что подтверждается жизненной практикой. Факт необычного восприятия западными слушателями искусства maqām неоспорим, однако автору этих строк приходилось наблюдать противоположную реакцию в тех случаях, когда реципиент уже имел определенный опыт общения с этим феноменом искусства и получал от этого удовольствие. Другими словами, понимание восточной музыки уже было подготовлено знанием ее музыкального языка.

Следовательно, можно поставить вопрос об «инологичной» музыкальной речи, которая не оправдывает герменевтических ожиданий слушателя, поскольку организация смысла происходит в ней иначе,

[107] [Арановский 1998: 89].

[108] [Там же].

[109] В теории музыкального текста под событием понимается «такое отношение между двумя избранными (по тем или иным признакам) структурами, при котором вторая представляет собой либо изменение предшествующей, либо новую структуру» [Там же: 90].

[110] [Масиньон 1978: 55].

чем на то настроено слуховое восприятие. Музыкальный текст не может быть лишен нарративной компетентности, однако нарративность в западной и восточной классике выстраивается принципиально различным образом. В отличие от западной классики, в ряде жанров искусства maqām процесс и действие не сопутствуют друг другу. Поскольку теоретическая мысль классического периода рефлектировала процессуальную картину мира в языке описания искусства maqām, в частности в логике организации звуковысотных грамматик музыкального языка, именно логика, то есть отношение «часть — целое», подлежит первичному изучению, а потом уже собственно музыкальные композиции. При этом нужно обратить внимание на необходимость различать термины «процесс» и «процессуальность» как звуковую последовательность. Первый, процесс, относится к типу деривации музыкальной речи, второй, процессуальность, является ее онтологической необходимостью: без процессуальности не может быть самой музыки, даже такой, как «4'33» Дж. Кейджа (1912—1992), ибо процессуальность присутствует в самом факте перцепции, не обязательно связанной с высотными звуками.

Несмотря на то что понятие «процесс» указывает на уровень речевой деятельности, логика, управляющая данным типом деривации, скрыта в самой связности языковых единиц. И если верно, что maqām — это связность, то наше внимание, в первую очередь, должно быть обращено к тому, что связывается, а далее — каким образом эта связность осуществляется. Одна из стратегий поведения базовой структуры (maqām) осуществляется по «логике процесса» (понятие А. В. Смирнова), которую можно рассмотреть как на языковом, так и речевом уровне. Для этого необходимо хотя и кратко, но все же эксплицировать эту логику на примере теории музыки Сафи ад-Дина аль-Урмави.

Maqām как процесс

В теории аль-Урмави была впервые представлена новая парадигма описания музыкального языка[111]. Ее суть заключалась в том, что Сафи ад-Дин, в отличие от предшественников, отказался в «Окружностях» от такой фундаментальной категории теории музыки, как «полная

[111] В определенных положениях она была подхвачена и разработана его продолжателями — Кутб ад-Дином аш-Ширази (1236—1310/1311) и Абд аль-Кадиром Мараги (1353—1435).

система» (ǧam‘ tāmm), и тем самым не пошел в описании звуковысотной грамматики и систематизации звуковых структур по пути деления большего на меньшее, или целого на части, как это делали греки[112], не использовал аналитический метод. Даже позднее, когда данный термин появился во втором и последнем из двух его трактатов о музыке, он выполнял чисто номинальную функцию, не подкрепленную самой логикой анализа, будто возник как дань уважения прошлому опыту музыкально-теоретической мысли, или опыту «древних».

Таким образом, ход мысли Сафи ад-Дина движется по пути связывания одной-единственной единицы, тона (naġmaẗ), в структуры большего масштаба, представляющие различные структурные состояния (aḥwāl), которые не представляют замкнутое целое, а только сцепленность единственной единицы. Другими словами, он движется согласно логике выстраивания пространственных отношений способом, противоположным аристотелевскому. Такие отношения ранее были известны из атомистической теории мутазилитов[113], совершенно не похожей на аналогичные теории в античной философии, в корне отличающейся от воззрений греческих атомистов и последователей аристотелизма. Как известно, Аристотель (384—322 до н. э.) выдвигал «положения, которые, наверное, хорошо знакомы всем нам по курсу школьной геометрии и которые воспринимаются как интуитивно верные. Он утверждает, что более сложные, высокие измерения пространства не складываются из более низких, простых. Пространство не выстраивается из “кирпичиков”, из простых элементов, наоборот, более простые элементы пространства получаются “из” более сложных как их предел, их оконечивание, — как то, что прерывает их бесконечное течение. Например, линия не складывается из точек, с точки зрения Аристотеля. Неправильно будет думать, что если точка является самым “маленьким”, безразмерным элементом, то мы получим линию, построив последовательность точек»[114]. Поэтому на вопрос, откуда берется точка как атом, Аристотель ответил бы, что это пересечение двух линий, а линия — пересечение двух плоскостей и т. д. Другими словами, мы можем видеть здесь основания аналитического подхода к осмыслению мира, когда меньшее извлекается из большего,

[112] См. [‘Urmawī 1986].

[113] Мутазилиты («обособившиеся», «отделившиеся»), или мутакаллимы — представители преимущественно философского течения, начало которому было положено в VIII в. внутри первого направления арабо-мусульманской теоретической рефлексии (kalām).

[114] [Смирнов 2009б: 88].

а не наоборот, потому что меньшее, в данном случае точка, имеет нулевую размерность, а складывая точки-нули, мы ничего не получим, и такой ход размышлений кажется интуитивно правильным[115].

Но мутазилиты, поскольку они также полагали, что атом пространства не имеет размера, то и не мыслили его как нечто единичное. Они были уверены в том, что обладать существованием — значит иметь трехмерное измерение, то есть атом должен нарастить «тело». Отношение двух как будто бы безмерных атомов порождало в этом уникальном теоретическом конструкте линию только потому, что эти *атомы не прикладывались друг к другу, как «вещи», имеющие общую границу* (B-P-1a), *а сополагались друг с другом подобно процессу «между» действующим и претерпевающим* (B-P-1b)[116]. Таким образом, конфигурация из восьми атомов — 2 (одномерность, или линия) + 2 (двухмерность, или плоскость) + 4 (трехмерность, или объем) — является минимальной конфигурацией, обладающей, с точки зрения мутазилитов, существованием[117]. Поэтому пространственные отношения в данной модели выстраиваются в порядке от простого к сложному, или «снизу — вверх», а не наоборот. И если верно, что такая пространственная логика лежит в основании теории Сафи ад-Дина, то maqām (= šadd) и есть та трехмерная структура из минимум восьми «атомов»-тонов, которая в эмпирически данном целом музыкального становления наращивается через соположение базовых интервалов на протяжении исполнения многочасовой композиции. Полнота (dastgāh) его воплощения обусловлена интервальным сцеплением, а не отношением тетрахордов и пентахордов, как это было в теории перипатетиков IX—XIII вв. и впоследствии приписано Сафи ад-Дину по инерции исследовательского мышления.

Каким же образом осуществляется процесс связывания единственной единицы музыкального языка — тона — в структуры большего масштаба, при условии, что точка (nuqṭa) понимается как неделимая частица (ǧuz’ lā yataǧazza’)[118], или «атом», не имеющий «пространственного измерения» (bu‘d)?

Обратим внимание, что если предшественники Сафи ад-Дина определяли тон (naġmaẗ) как один звук (ṣawt), обладающий качествами высоты, длительности и собственным местом, то для аль-Урмави

[115] [Смирнов 2009б: 88].

[116] [Там же: 89—91].

[117] Некоторые из них рассматривали такое соположение как состоящее из шести атомов.

[118] [Marāġī 1991: 140].

истина (истинность) тона, его высота и длительность устанавливается только в логическом процессе отношений двух звуков. Поэтому тон осознается как троичная структура слуховой перцепции, возникающая в результате количественного соотношения двух звуков, но не равная этому отношению актуально[119]. Важно понять, что тон как логическая соотнесенность (nisbaẗ) двух звуков мыслился процессуально, а не субстанциально. Тон — это не субстанция, занимающая равное себе место, а процесс, стягивающий два звука, поэтому природа конфигурации, связывающей их в тон, иная, нежели та, что связывает два звука в интервал. В данном случае, во-первых, оба звука «как бы» находятся в одном месте благодаря тому, что пребывают в одном временном измерении, «моменте времени»[120], они не занимают двух мест, как в интервале, когда движение от одного тона к другому становится мерой времени; во-вторых, *они находятся в соотношении явной и скрытой сторон процесса*. Поэтому процессуально понимаемый тон рассматривается как предельная граница (ḥadd)-процесс, связывающая два звука, ни один из которых не *о*граничивает данный процесс, как это было бы в системе отношений двух звуков. Тон, равный точке (nuqṭa), или неделимой частице, обладает пространственным измерением, а место тона обозначается линией, связывающей два звука[121]. Таким образом, категория «место» в теории Сафи ад-Дина не маркируется одним звуком, как можно наблюдать в античной ладовой теории, а только их парой, актуально переходящей в интервал, что подтверждается практикой исполнения некоторых жанровых композиций искусства maqām, в которых наименьшей структурной единицей музыкального языка является именно интервал, а не звук[122]. Другими словами, *«место»* как процесс, *дословно, «макам»*[123], оно же «стояние», *формируется на шкале звукоряда парой звуков, а не одним*, что важно иметь в виду, например, при анализе иранской устно-профессиональной музыки, не обнаруживающей, вопреки распространенной точки зрения, тетрахорд как базовую языковую единицу.

Тон рассматривается аль-Урмави как событийное состояние возникновения-и-исчезновения двух звуков в момент времени. Благодаря

[119] Это не похоже ни на теорию Птолемея (ок. 100—175 н. э.), ни на теорию Порфирия. См. [Птолемей 2013].

[120] «Момент времени» не указывает на наименьшую долю метра, организующую звуки в ритмические группы.

[121] Подробнее см. Г-III-1 наст. книги.

[122] Подробнее см. ниже.

[123] Еще одно значение — «остановка [процесса]». Перевод мой. — *Г. Ш.*

этому формируется дискретное, или атомарное, пространство базовой структуры-maqām как сцепленности минимум восьми тонов-процессов в пределах октавного звукоряда, основанного на семнадцатитоновом строе: «Ладки (al-dasātīn), чьи признаки имеются на шейках (sawā'id) струнных инструментов (al-'ālāt żawāt al-awtār), являются местом выхода [метризованных] мелодий (maḥārīğ al-naġam) из частей струны (aǧzā' al-watar). Семнадцать тонов (naġamāt), на каждом из которых ось вращения мелодий (madār alḥān), расположены на одной струне»[124], — пишет Сафи ад-Дин, имея в виду под «струной» теоретически анализируемую линию, равную октавному звукоряду. Возможно, теория музыки адаптировала термин madār потому, что на практике, по мере кристаллизации масштабных многочастных композиций, реализовалось свойство длительного «вращения-стояния» мелодий на «оси» тона-опоры[125].

Анализ языка теории музыки Сафи ад-Дина явно нарушает нашу привычку мыслить «состояние» статично: оно превращается в динамическое событие, как бы «происходит», а не «наблюдается», но при этом остается внетемпоральным. Поэтому такие типы связи тонов как логическая соотнесенность (nisab), составление (ta'līf), соединенность (ǧamā'a) и сопряженность ('iẓāfaẗ) указывают на парадигматические (и это очень важно!), а не синтагматические отношения тонов в звуковой процессуальности. Они наращивают «тело» базовой структуры как вертикальной оси «выбора», показывая, каким образом выстраивается maqām как целостность, или сжатый смысл, который актуально разворачивается в музыкальную речь. Вот почему в рассматриваемой нами теории базовая структура-šadd (= maqām) не является октавным звукорядом, ограниченным крайними тонами. Макам — это *интегрант всех типов связи, завершающий цепочку возможных преобразований тона*, так называемых процессов, порождающих разные структурные состояния. В нем априорно заложены, «скрыты» все парадигматические отношения, реализуемые в эмпирически интонируемой музыкальной речи. Таким образом, *тон как процесс связывает две стороны (ṭaraf) процесса, а структуры большего масштаба в процессуально прочитываемой звуковысотной грамматике остаются, несмотря на синтетические преобразования, внутренне дискретными.*

[124] ['Urmawī 1986: 93; Marāġī 1991: 108].

[125] Такое понимание отражено и в более поздних трактатах, см. [Anonim XVI Az-AMA ƏI: 2a]. Подробнее см. Г-III наст. книги.

Если верно, что каждый тон звуковой структуры — это процесс, возникает необходимость совершенно иного прочтения последовательности тонов в звуковых структурах-maqāmāt, в том числе и в тетрахорде (пентахорде), который при этом условии не содержит «ладовую плоскость», а становится парадигматической системой[126]. Таким образом, Сафи ад-Дин впервые обосновал звуковую структуру-šadd (= maqām, pardah), а вместе с этим правила ее прочтения, несовместимые с пониманием лада и тональности в традиционной теории музыки, точно так же как не соответствующие понятию «ладотональность».

При внешнем формальном сходстве языка описания звуковысотной грамматики аль-Урмави и теории представителей школы так называемого восточного, или арабоязычного, перипатетизма, опиравшихся на методы античной теории музыки, и при внешнем сходстве способа деления струны с «пифагорейским»[127] логические основания звуковысотной грамматики Сафи ад-Дина принципиально иные.

Впервые в Adwār «Окружностях»[128] были выделены двенадцать базовых структур-šadd из числа восьмидесяти четырех потенциально возможных звукорядов на семнадцатитоновом строе уда. Кутб ад-Дин аш-Ширази (1236—1310) заменил его термином maqām (*букв.* 'место', 'стояние')[129], указав тем самым на функцию каждого тона базовой структуры как «стояния»-процесса для реализации мелодии(й). Это произошло в период кристаллизации циклических композиций, когда формировалась стратегия восхождения звуковой процессуальности посредством поступенной центрации мелодий вокруг временных высотных центров базовой структуры — феномена парадигматических связей тонов. Абд аль-Кадир Мараги (1353—1435), ссылаясь на араб-

[126] См. P-III-9a—b.

[127] По одной из версий заимствован и адаптирован Пифагором у древних цивилизаций Междуречья.

[128] Принятый русский перевод названия трактата — «Книга о "кругах"» — является буквальным переводом с английского «Book of Circles», что, однако, не соответствует смыслу арабского термина adwār, который Сафи ад-Дин мыслил в ед. ч. как dā'irah, а не как dawr, см. ['Urmawī 1986: 157—158], также Г-III-1 наст. книги. Более того, по правилам перевода слово «книга» не становится частью названия в таких случаях, как «…и назвал я эту книгу "Окружности"», и подобных формулировках. Фактическим названием является Adwār, или «Окружности», что и будет выдержано по всему тексту не только в отношении этого источника, но и всех без исключения. См. Указатель названий трактатов наст. книги.

[129] [Šīrāzī 1938—1941, II: 150—151].

ские толковые словари, пояснил šadd метафорически как «жемчужное ожерелье со связанными в узелок концами»[130].

Таким образом, было предложено принципиально иное понимание порождающей структуры, не сходное с теорией древнегреческих ладов, ограниченных краями тетрахорда / пентахорда, или опорами, в пределах которых формируется ладовая плоскость. Šadd (= maqām) — это система высот, каждая из которых выполняет функцию «стояния»-процесса в ходе развертывания музыкальной композиции. Все высоты абсолютно рядоположены[131], не иерархичны, поэтому наши ожидания должны склоняться, скорее, к множеству, но и это не будет точным определением, так как у каждого множества есть подмножество, в итоге формирующее иерархичность, а здесь ее нет. *Maqām (= šadd) изначально обоснован как неиерархическая парадигматическая система высот, так как граница в данной системе проходит по каждому тону и все они с этой точки зрения равны, обусловливая внутреннюю дискретность базовой структуры*. Это не характерно для лада, предполагающего иерархическую систему связи тонов.

Таким образом, в противоположность аналитической таксономической модели музыкального языка, известной нам из элементарной теории музыки, Сафи ад-Дин описывает языковые структуры на основании синтетической модели, которая придает самому языку описания динамический характер, словно описываются не грамматики, а сама речь. Единицы языка выстраиваются в порядке от меньшего к большему при отсутствии изначально заданного целого, пока не возникнет maqām (= šadd) как интегрант всех способов связей. В этом видится единство онтологического и методологического аспектов искусства maqām. Ранее Д. В. Фролов констатировал такое единство на примере категории «предложение» в классической арабской грамматике, которая использовала синтетический метод описания единиц вместо аналитического[132]. Сказанное дает основание рассматривать maqām как интегрант парадигматических связей, проявляющихся в каждом из возможных вариантов музыкального текста.

Точно так же интересно рассмотреть корень арабского слова как систему парадигматических связей, содержащую все возможные варианты его развертывания в лексемы благодаря системе огласовок,

[130] [Marāġī 1987: 98].

[131] Крайние тоны октавы неравномерно темперированного строя не совпадают, что было отражено визуально в манускриптах того времени. См. Г-III-1, P-III-4.

[132] См. [Фролов 2006: 17—34].

необходимо сопутствующих ему как набору согласных для образования слова (конечно же, вместе с аффиксами, префиксами и суффиксами). Можно сконструировать такой умозрительный пример: если представить арабский корень как парадигматическую систему, или базовую структуру-maqām, то на основании процедуры вывода «ветви» из «корня» можно получить конкретное представление и об организации музыкального текста в ряде жанровых образцов этого искусства. Если представить, что корень ЛБН является базовой структурой, то пролонгация элементов-тонов, например Ла–Ба–Н, аналогична продлению элементов базовой структуры через цепочку вырастающих из них орнаментальных паттернов. Это в конечном итоге приведет к слову ЛАБАН — «молоко», структурно равного музыкальной композиции. Возможно, такая аналогия допустима при условии сравнения процесса произнесения арабского слова, с одной стороны, и звуковой процессуальности музыкальной композиции — с другой, когда оба феномена реализуются через отношение «корня» и «ветви», которое выражается как отношение «предшествующего» к «последующему», а не общего к частному, но это требует отдельного серьезного исследования и не может быть просто принято на веру.

Интересно задуматься и над единством методов классической теории музыки и арабской грамматической теории. Видимо, это было связано с важными изменениями, происходившими во многих других сегментах арабо-мусульманской культуры XIII в. В частности, с распространением филологического метода на другие области знания. Теория музыки не была в этом смысле исключением. Метод выведения «ветви»-far‘ из «корня»-’aṣl, разработанный в арабской грамматике, был применен Сафи ад-Дином для систематизации двенадцати базовых структур-šadd, в то время как данные категории ранее применялись к теории ритма. Таким образом, maqām как феномен процессуальной картины мира (рис. I-P-1b) отражает тип мышления, отчетливо проявляющийся и в теории, и в практике, в чем мы убедимся ниже.

Единица речи как целое

Звуковысотная грамматика в теории Сафи ад-Дина описана как неиерархически организованный феномен. Практика дала основание для того, чтобы музыкально-теоретическая мысль сосредоточилась на описании «основы-корня-maqām» как порождающей системы, другими словами, исследовала бы уровень музыкального языка,

а не синтаксические единицы речи. Кроме того, интересен «парадокс», обусловленный иным пониманием целого, нежели в западноевропейской культуре. Механизмы, отвечающие за образование целого, реализуются уже в наименьшей (и единственной) единице речи и тем самым отменяют необходимость их описания в структурах большего масштаба. Более того, они же задействованы при описании разных структур музыкального языка (интервал, трихорд / тетрахорд / пентахорд, звукоряд), что во многом объясняет и отсутствие внимания к эмпирически данному музыкальному становлению в классической теории maqām.

Одновременно с этим традиционная исполнительская практика в иранской и западноарабской классической традициях терминологически выделила одну-единственную синтаксическую единицу музыкальной речи, называемую ğumlah-фраза[133]. Этот фактор указывает на отсутствие понимания иерархии в организации мелодического высказывания. В противном случае строительные единицы текста были бы зафиксированы терминологически, поскольку речь не о фольклорной, а профессиональной музыке устной традиции, когда нотный текст заменяется словом учителя, а важность каждого термина многократно возрастает, потому что термин скрепляет звуковую конструкцию с правилом, фиксирует в слове действие, порождающее определенную синтаксическую структуру.
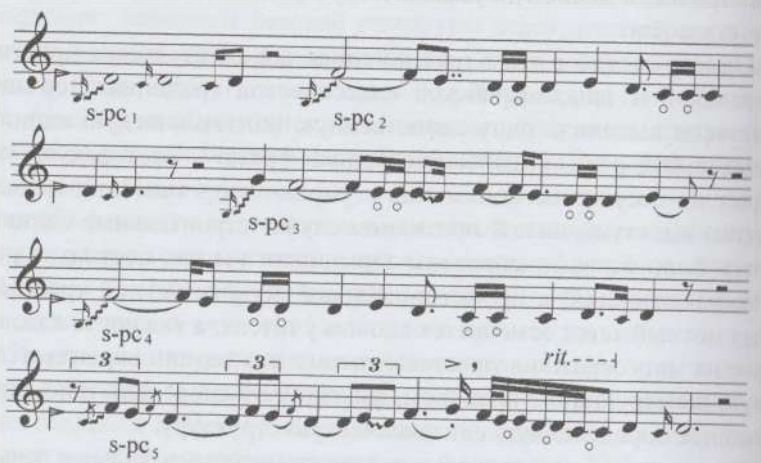
Что значит неиерархически организованная музыкальная речь — понять трудно до тех пор, пока не будет показан принципиально иной тип субъект-предикатного комплекса как основания музыкальной фразы, работающий по принципу «опора — опирающееся». Анализ показал, что для неиерархической организации музыкальной речи необходимы такие условия, как: 1) единственная структурная единица и 2) атемпоральность отношения «тождество — различие», приводящие к нелинейной организации музыкальной речи.

Попробуем рассмотреть сказанное на примере мелодии Darāmad «Вступление». Обратим внимание на характер связи синтаксических единиц, описав его в общих чертах, чтобы ввести читателя в курс

[133] Подробно о термине и феномене ğumlah см. Г-III-2 наст. книги. Нужно принять во внимание, что носители практической традиции искусства maqām не всегда строго следуют значениям терминов. Например, исследователи жанра maqom отмечают случаи употребления термина ğumlah среди музыкантов-практиков применительно к любым синтаксическим структурам (мотив, синтагма, фраза), что между тем не дает основания ученым сегментировать текст точно таким же образом, ссылаясь на «первоисточник».

самой проблемы, так как ей отдельно посвящена третья глава книги. Метрически свободная мелодия представляет бестекстовый распев из пяти фраз (phr). Наименьшей единицей времени становится «вдох-и-выдох» исполнителя, обусловливающий звучание каждой фразы (I-П-6).

I-П-6. Синтаксические единицы мелодии Darāmad «Вступление». Композиция Šūr «Смятение». Вокальная версия М. Карими. Запись [Massoudieh 2000]. Анализ Г. Б. Шамилли



Фразу организует субъект-предикатная конструкция (spc) типа «опора — опирающееся». В ней два высотных центра — временный (u-pc = f^1) и постоянный (s-pc = d^1). Первый из них, как «опирающееся», опирается на «опору»[134]. При этом встречаются исключения, когда мелодическая фраза функционирует подобно голофрасис, сжимаясь до одной тона-«точки», как в первой фразе (phr_1).

Мелодическое высказывание не реализуется по линейно-континуальному сценарию. Причины видятся в том, что (1) процесс деривации представляет сцепленность фраз, а не их синтезирование в единицы большего масштаба, обусловливающее непрерывность мелодической линии; (2) *сцепленность фраз характеризуется*

[134] Например, в иранской традиции каждый из этих высотных центров имеет собственное название, а логика их соотношения выстраивается на основе базовой интуиции культуры, согласно которой «опора» всегда скрыта в орнаментальном паттерне, а «опирающееся» всегда явлено, в данном случае выделено по длительности звучания и высотному положению.

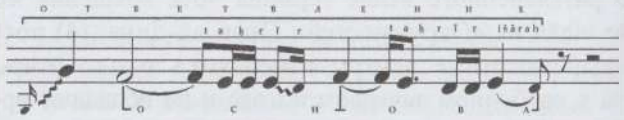
рядоположенной неиерархической организацией единиц музыкальной речи, когда ни одна структура не поглощает другую[135], более того, отделена от другой цезурой; (3) фразы «вращаются» вокруг временного высотного центра, не меняя места[136], что соответствует значению разъясненного выше термина «ось вращения мелодий», или madār alḥān из «Окружностей» Сафи ад-Дина; (4) постоянный и временный высотные центры измеряются только относительно друг друга в свободном звуковом потоке и не обладают временной долей метра; (5) временный высотный центр организован принципом перехода элемента-тона базовой структуры как «основы»-'aṣl (f^1) в орнаментальный паттерн, или «ветвь»-far'; (6) данный принцип перехода от «корня»-'aṣl к «ветви»-far' основан на рядоположенном, неиерархическом отношении, поскольку «ветвь» не формирует время, она не обладает собственным существованием, а если так, то «основа» имеет логическое, а не временное предшествование «ветви», так как оба находятся внутри процесса, остановленного паузой; (7) наконец, отношение «корень — ветвь» осуществляется в разных масштабах, наименьший из которых может быть логически отнесен к мотиву, хотя в самой культуре такого термина не существует, а это значит, что его нет и в мышлении культуры.

Ниже показано, каким образом принцип перехода от «основы-корня» к «ветви» организует единицу музыкальной речи — фразу (I-П-7, см. с. 102). Выбор этой фразы не случаен. Она содержит наибольшее число орнаментальных паттернов в структуре мелодического высказывания Darāmad. Каждый из тон-центров (tc), маркирующих слой «основы», переходит в орнаментальный паттерн: их два — taḥrīr, повторяемый дважды, и 'išārah, завершающая фразу. Последний паттерн поглощает постоянный высотный центр (d^1) таким образом, что тот скрывается в в его узоре.

[135] Если мы логически выделим мотивы, беря за основу тон-центры (tc) и связанные с ними ритмические группы, то и этот фактор не повлияет на рядоположенность единиц, поскольку фразы не синтезируются в структуры большего масштаба.

[136] Со времен Пифагора установили два вида движения, о которых говорили также и арабоязычные перипатетики: перемещение и изменение. При этом различалось перемещение «по кругу» и «по прямой», а относительно первого — перемещение с «места на место» и перемещение «на месте». См. [Птолемей 2013: 80]. Ни один из этих видов движения не соответствует сказанному в п. 3.

I-П-7. Третья фраза. Мелодия Darāmad «Вступление».
Нормативная структура Dastgāh-i Šūr.
Принцип перехода «основа — ветвь». Вокальная версия М. Каримн.
Запись [Massoudieh 2000]. Анализ Г. Б. Шамилли



Суть в том, что украшение, например taḥrīr или ’išārah, возникает как внутреннее освобождение энергии тона и его продление в пространстве. Так появляются орнаментальные паттерны, названия которых частично сохранились в исполнительской практике, а некоторые закреплены в трактатах о музыке классического периода. Речь о продлении временного высотного центра (u-pc) мелодического высказывания, порою совпадающего с тон-центрами (tc) самой фразы. В процессе исполнения мелодии возможно убавление и наращивание орнаментальных паттернов в масштабе каждой фразы. При этом абсолютно невозможна их аналитическая редукция в шенкеровском смысле, то есть отделение базового слоя от украшения, что приведет к разрушению обоих, следовательно, исчезновению мелодической линии в целом, поскольку украшение не обладает собственным существованием. Оно существует благодаря другому, связано с базовым слоем процессом, который невозможно редуцировать до одной из двух сторон этого процесса. Вместе с редукцией украшения исчезнет и сама основа.

Переход от «основы» к «ветви» обнаруживается как способ конструирования композиции в разных композиционных масштабах. Его можно обозначить как принцип прогрессирующего расширения масштабов отношения ’aṣl — far‘ «основа — ветвь»[137]. Рассмотрим этот принцип на примере единственной синтаксической единицы — фразы (ǧumlah).

Фраза формируется как сцепленность нисходящих (или восходящих) пролонгаций тонов базовой структуры (’aṣl). Пролонгации осуществляются как переход от тона-«основы», выполняющего функцию временного высотного центра (u-pc), к «ветви», или орнаментальному паттерну, стабильно приводящему звуковую процессуальность к постоянному высотному центру (s-pc), или тону-«опоре», скрытому в самом

[137] Впервые об этом см. [Шамилли 2012: 114].

узоре. Если в первой фазе композиции пролонгируются третий и четвертый тоны «основы-корня», то во второй, кульминационной фазе — ее пятый и восьмой тоны. Вместе с этим функция постоянного (стабильного) высотного центра падает не только на первую ступень звукоряда, но и временно передается четвертой ступени в кульминационной фазе композиции[138]. Таким образом, maqām как процесс реализуется дискретно путем последовательного наращивания тонов своей структуры и их постоянной пролонгации на синтагматической оси текста[139].

При пространственной пролонгации временного высотного центра каждой мелодии формируется интервальный шаг (bu‘d) как отношение ее постоянного и временного высотных центров. Данное отношение реализуется как субъект-предикатный комплекс мелодического высказывания. На протяжении всей многочастной композиции оно стабильно реализуется между III—I, IV—I, также V—IV, VI—IV, VII—IV и VIII—IV ступенями базовой структуры. Такое отношение как «опирающееся-и-опора» представляет нередуцируемый смысл музыкального текста и формирует событие музыкальной речи в масштабе фразы.

Соотнесенность временного и постоянного высотных центров в единице музыкальной речи выражается в таком типе субъект-предикатного комплекса, где временный центр каждый раз заново раскрывает состояния (aḥwāl) постоянного: *«опирающееся» является всего лишь пространственным измерением «опоры»*. Эта закономерность была когда-то зафиксирована мною на диаграммах композиций Rāst и Bayāt-i Širāz азербайджанского mūġām-dastgāh и композиции Šūr иранского dastgāh[140], но тогда еще не была осмыслена как субъект-предикатное конструирование, поскольку задача состояла лишь в необходимости точной фиксации пространственных отношений музыкального текста. Но даже без вышеприведенной экспликации на диаграммах видно, что противоположение «временное — постоянное», выраженное в пространственной модели «окружность — центр», не реализуется в виде крайних тонов, ограничивающих пространство, как стены комнату. Рассматриваемый тип оппозиции недихотомичен, не образует «рамку», границы которой были бы обусловлены двумя равнозначными опорами. Составляющие его исходная и результирующая стороны онтологически фундируют друг друга и формируют

[138] Подробнее см. Г-III-2.

[139] Необходимо принять во внимание, что при разворачивании базовой структуры-šūr ее вторая ступень участвует только в орнаментальном слое.

[140] См. [Шамилли 1996; 2007: 241, 243].

«атом» музыкального времени, который будто бы дробится изнутри, оставаясь неделимым.

> Чтобы понять, как задается граница в этом случае, мы должны отвлечься от стремления мыслить ее по аналогии с пространственным пределом. Здесь граница задается как возможность протекания, и эта возможность определяет и протекание, и обе его стороны, исходную и результирующую, отличные от самого протекания. Эта граница отличает то, что участвует в таком протекании, от того, что не включено и что не может быть включено в него[141].

Другими словами, границей является не отдельно взятый звук, или опора, а весь исходящий из него звуковой процесс u-pc — s-pc, равный фразе-ğumlah. Он протекает вне темпоральности, так как фраза покоится на одном месте базовой структуры, хотя ее орнаментальный слой как будто движется. Однако такое движение лишено темпоральной семантики. Оно вмещается в одно событие, а внутреннее, музыкальное, время, как известно, порождается их сменой, то есть возникает на границе событий.

Таким образом, отношение u-pc — s-pc равно событию, которое если и повторяется, то никогда не бывает точным, только вариативным, благодаря звуковысотным и ритмическим изменениям орнаментальных линий, струящихся из тона (например, пролонгация отношения III—I = phr_1 + phr_2 + phr_3 и т. д.). Важно понять, что каждая фраза реализуется как вариант при отсутствии инвариантной мелодической субстанции, так как *функцию инварианта выполняет принцип перехода 'aṣl — far', реализуемый между элементом «корня» и «ветвью», а не субстанциально оформленная музыкальная мысль.* Орнаментальные паттерны, продлевая пространственное измерение тона, являются его внутренним содержанием: они не обладают собственным существованием, не формируют ни временную, ни синтаксическую единицу, — они неизмеримы в одном событии музыкальной речи. Вот почему при слушании этой музыки создается впечатление застывшего времени, если говорить о времени музыкальном, или художественном, а не физическом.

Одновременно пролонгации-«ветви» обусловливают интонационное разнообразие мелодических фраз, основанных на одном и том же элементе «корня». Они нанизываются на него и комбинируются между собой. Осмысленность, таким образом, формируется протеканием
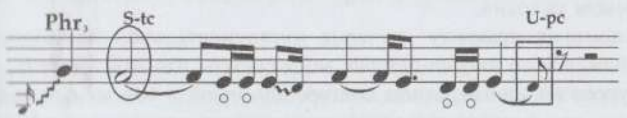
[141] [Смирнов 2009а: 67].

звукового процесса от «опирающегося» к «опоре», то есть от исходного элемента субъект-предикатного комплекса к результирующему. В этом случае мелодическое высказывание центрируется вокруг одной «точки» — тона, или элемента «корня», включающего в себя процесс пролонгации, то есть противоположные стороны мелодического высказывания, если понимать их как отношение u-pc — s-pc, не формирующее замкнутой границы. Данный способ деривации не порождает музыкальную тему, потому что не формирует замкнутых границ, другими словами, того, из чего «вырастает» композиция. Здесь неправомерно говорить о тематизме даже в самом широком смысле этого понятия, потому что в силу вступают иные законы формирования мысли с особым алгоритмом событий. Анализ показывает, что события жестко обусловлены сменой шести базовых интервалов порождающей системы. И только одна кульминационная мелодия нормативной структуры композиции в жанре dastgāh может содержать все шесть возможных событий[142], в то время как в других мелодиях их количество существенно ограничено и даже может быть сведено только к одному (например, отношение f^1—d^1), в чем мы убедились выше на примере Darāmad (I-П-3).

Сумма частей и дополнение

Рассмотрев выше принципы становления фразы-ğumlah, необходимо ответить на вопрос, что служит признаком ее завершения? Первый и главный признак — это пауза. Побочный признак — достижение «опоры» как постоянного высотного центра (I-П-8).

I-П-8. Третья фраза. Мелодия Darāmad «Вступление». Нормативная структура Dastgāh-i Šūr. Вокальная версия М. Карими. Запись [Massoudieh 2000]. Анализ Г. Б. Шамилли



Однако здесь встречаются исключения из правил, когда орнаментальная линия, достигнув половины пути к опоре, не приводит звуковую последовательность к цели, а возвращается к временному

[142] См. Г-III-2 наст. книги.

высотному центру, что, однако, встречается редко и не носит системообразующего характера. Каким же образом формируется мелодическое высказывание, если в арсенале средств имеется только одна-единственная синтаксическая единица?
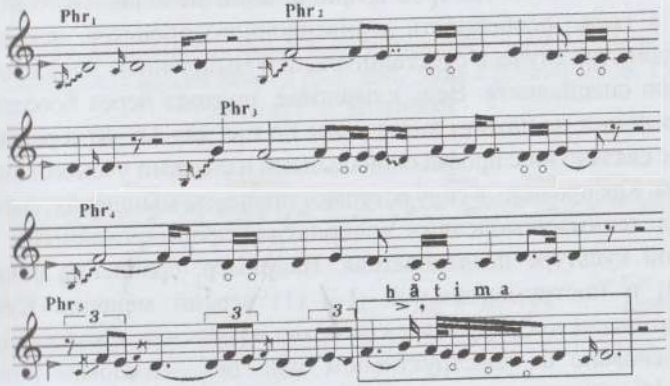
Мелодия, не обнаруживающая линейного деривационного процесса, имеет разомкнутую границу и формируется как сумма (ğam') фраз и дополнение. Дополнение — это возможность расширения мелодии в реальном физическом времени путем суммарного увеличения количества составляющих ее фраз, в целом не меняющих смысла. *Расширение или сжатие мелодии не обусловлено факторами случайности: оно обусловлено самим способом смыслопорождения и представляет определенный тип рациональности.*

В деривационном процессе рано ли поздно появляются признаки завершения. На уровне мелодического высказывания на них указывает так называемый метафорический «узел», который функционирует как заключительная цепочка паттернов, выполняющая ту же роль, что и подпись в вербальном тексте. По ней без труда считывается и название, и эмоциональный модус композиции, а в фольклорной среде, где формировался ее исконный абрис, она выполняет функции основной ладовой характеристики мелодии. Заключительная цепочка паттернов завершает каждую из мелодий нормативной структуры, как бы завязывая узелок, отделяющий одно высказывание от другого. В разных традициях такой «узел» определяется своим собственным оригинальным термином, например ḫātimah (*досл.* 'конец, завершение') в иранской классической музыке[143]. Функционально он поддерживает постоянный высотный центр мелодического высказывания[144]. В мелодии Darāmad его выполняет тон d^1 (I-П-9).

[143] Следует отличать от furūd (*досл.* 'нисхождение') как *функции заключительной фразы* мелодии.

[144] Вспоминая практику изучения инструментальной апшеронской школы азербайджанского muġām-dastgāh, могу сказать, что мой учитель, настаивая во время урока на многократном повторении одной и той же фразы-ğumlah — любой из тех, что формирует мелодическое высказывание, мог неожиданно сказать: «Заверши мелодию», дословно «завяжи фразу» (ğümləni bağla). Это значило, что наступил момент для появления заключительной фразы-ayāk (*досл.* 'стопа'), выполняющей функцию метафорического «узла», после которого дальнейшее исполнение мелодии невозможно. Другими словами, роль «узла» выполняет не отдельный тон, например постоянный высотный центр, а заключительные паттерны мелодического высказывания в целом. В иранской классической музыке эта функция была закреплена за термином pāyah (*досл.* 'подпорка, основание, основа'), в музыкальном смысле — «опора», о чем можно судить по трактатам о музыке постклассического периода. См. [Шамилли 2007: 110, 252].

I-П-9. Заключительные паттерны-ḫātimah. Пятая фраза.
Мелодия Darāmad «Вступление». Dastgāh-i Šūr.
Вокальная версия М. Карими. Запись [Massoudieh 2000].
Анализ Г. Б. Шамилли



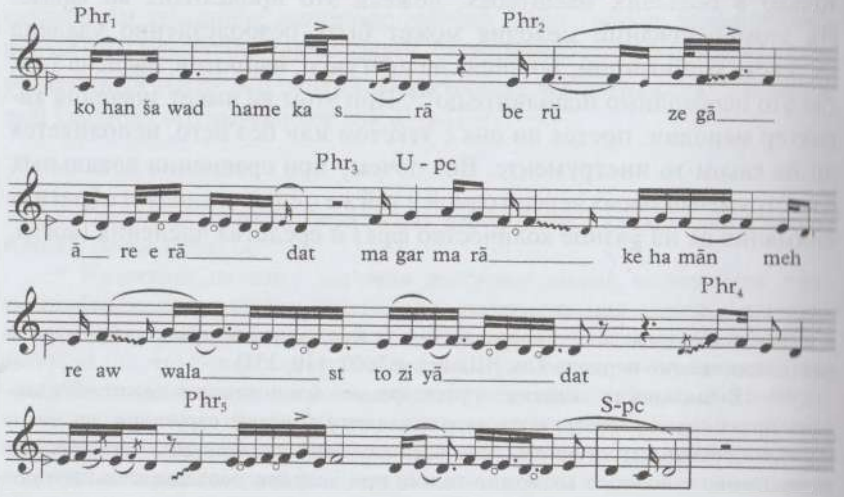
Сам факт обязательного присутствия заключительных паттернов-ḫātimah не обусловливает автономность мелодии, ее понимание как целого. Мелодия независима в системе многочастной композиции прежде всего потому, что в ней, как и в наименьшей единице речи-ğumlah, осуществляется принцип перехода от «основы» к «ветви», только в больших масштабах, нежели это происходит во фразе. На этом основании мелодия может быть безболезненно удалена из текста композиции, заменена на другую и, напротив, введена там, где это необходимо исполнителю[145]. При этом не имеет значения характер мелодии: поется ли она с текстом или без него, исполняется ли на каком-то инструменте. Вот почему при сравнении вокальных и инструментальных версий одной и той же мелодии следует обратить внимание не на разное количество фраз и средства членения (когда,

[145] Возможность «сжатия — расширения» композиции в целом обусловлена принципом постепенного «наращивания» базовой структуры по «атомарным» сегментам на протяжении всей звуковой процессуальности, так как возвращение к «опоре» возможно только при условии последовательного поступенного спуска через все базовые интервалы, не пропускающего ни один из них, тогда при восходящем наращивании базовой структуры это условие не выполняется.

например, в инструментальных мелодиях, в отличие от вокальных, роль цезуры берет на себя не пауза, а тон, выделенный по длительности звучания).

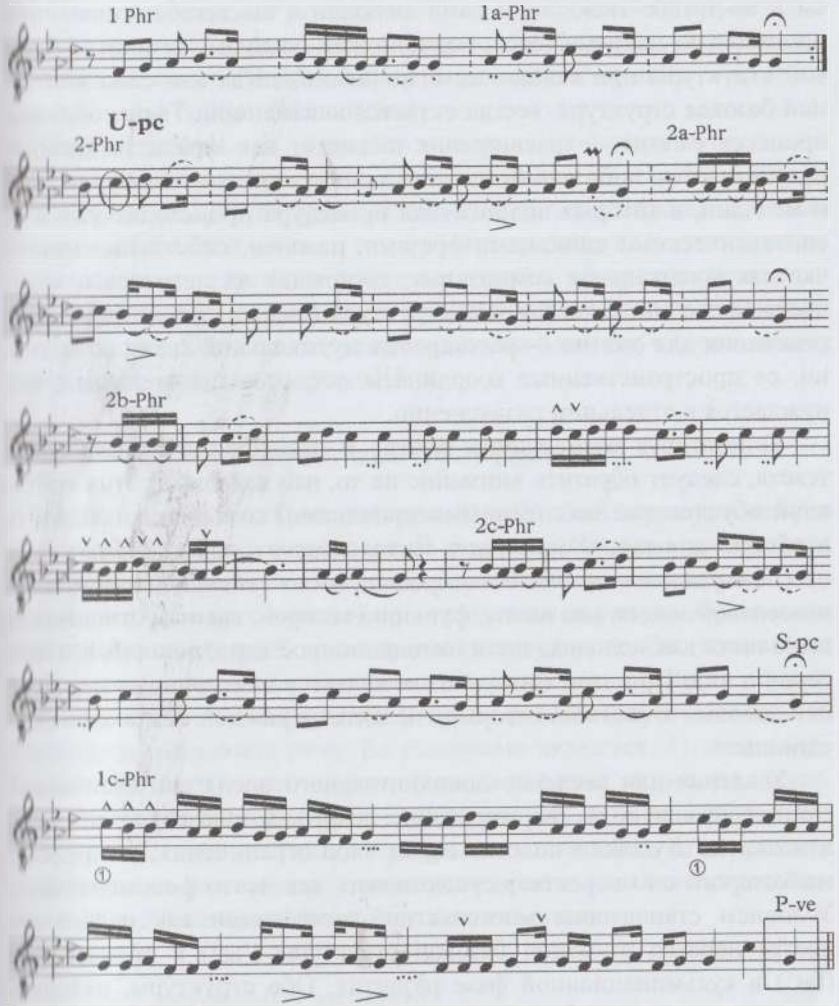
Интересны стабильный характер соотношения временного и постоянного высотных центров в организации мелодического высказывания, а также особенность деривационного процесса, искажаемого в большинстве случаев субстанциальным мышлением записывающего мелодию специалиста. Ведь слышимое, проходя через бессознательное, предстает на нотном листе вовсе не так, как звучит в реальности, и это не связано ни с профессиональными навыками ученого, ни с чем-то иным. Как правило, в силу вступают процессы мышления, связанные с определенными моделями восприятия, сформированными в собственной культуре исследователя. Например, сравнение вокальной (I-П-10) и инструментальной (I-П-11) версий мелодии Kerešmah «Подмигивание» обнаруживает сходство и различия. Сходство прежде всего основано на конструктивном единстве — базовом интервале кварты (d^1—g^1 для первого случая и g^1—c^2 для второго). В вокальной версии он устанавливается только во второй фразе (I-П-10), сменяя интервал d^1—f^1.

I-П-10. Вокальная версия мелодии Kerešmah «Подмигивание». Dastgāh-i Šūr. Запись [Massoudieh 2000]. Анализ Г. Б. Шамилли



Как видно, новый временный высотный центр g^1, встраивающийся в отношение d^1—g^1, появляется только во второй фразе. Аналогично тому в инструментальной версии мелодии появляется тон c^2 в качестве временного центра и возникает отношение g^1—c^2, которое сохраняется до конца высказывания (I-П-11).

I-П-11. Мелодия Kerešmah «Подмигивание». Dastgāh-i Šūr. Инструментальная версия Мирзы Абдуллы. Запись [During 2006: 15—16]. Анализ Г. Б. Шамилли



В обоих вариантах мелодии Kerešmah в целом сохраняется характер связи высотных центров и тип субъект-предикатного конструирования, свидетельствующий о нелинейно протекающем процессе.

Одновременно с этим многочастная композиция Šūr, подобно каждой из составляющих ее мелодий, выстраивается как форма, открытая для продолжения, несмотря на то, что ее пространственные координаты строго регламентированы базовой структурой. Композиция, словно губка, сжимается и расширяется во времени, поскольку фразы в масштабе мелодии и сами мелодии в масштабе композиции произвольно нанизываются, подобно жемчужинам, на «нить» базовой структуры при каждом ее исполнении, тогда как сама «нить», или базовая структура, всегда остается неизменной. Таким образом, процессу сжатия — расширения подлежат как фразы, в которых редуцируются либо прибавляются орнаментальные паттерны, так и мелодии, в которых аналогичная процедура происходит уже с ее синтаксическими единицами-фразами, наконец, собственно многочастная музыкальная композиция, состоящая из некоторого количества мелодий. Если базовая структура (maqām) композиции дает основания для сжатия — расширения музыкальной ткани во времени, ее пространственные координаты остаются неизменными, что нуждается в отдельном разъяснении.

Констатируя возможность сжатия и расширения музыкального текста, следует обратить внимание на то, что каждое из этих состояний обусловлено собственными причинами, хотя можно выделить и общую для них. *Композиция выстраивается как сцепление процессов-вариантов — она не «вырастает» из субстанциально организованной мысли, или темы*, функцию которой, как известно, может выполнять как мелодия, так и интонационное ядро, сонорный пласт, серия и т. д. При этом инвариантом является сам принцип перехода от «основы» к «ветви», который гнездится в каждой синтаксической единице.

Удаление или введение дополнительного числа синтаксических единиц не влияет на формирование целого, хотя следует помнить, что сжатие звукового полотна имеет свои ограничения, за пределами которого оно перестает существовать как нечто феноменальное. Условием становления многочастной композиции как целого является переход от одной базовой структуры (ʾaṣl) к производной (farʿ) в кульминационной фазе развития. Обе структуры, находясь в отношении «основы» и «ветви», рядоположны: вторая выводится

из первой вместе с изменением от одного до трех-четырех ее тонов[146]. Например, в иранской классике при переходе от «основы» к «ветви» в кульминационной фазе композиции меняется только один из элементов ее базовой структуры. Этот элемент системы называется термином mutaġayyir (*букв.* ‘изменяющийся’). *Выход звуковой последовательности из зоны «основы» в зону «ветви» является условием для осуществления творческого процесса, в результате которого рождается та или иная композиция. Невыполнение этого правила равносильно провалу творческого процесса, осуществляемого «здесь и сейчас», поскольку не реализуется механизм, отвечающий за образование целого в его наибольшем масштабе.* Напротив, пролонгация «ветвления» во всех масштабах музыкальной композиции — это признак высокого профессионализма.

Таким образом, мы убедились, что вовсе не фактор метрической свободы определяет процессуальный тип мышления в музыке, некорректно называемый «импровизационным», а отношение выделенных тонов музыкальной речи и тип субъект-предикатной конструкции. Процессуальная стратегия поведения maqām, обусловливающая разомкнутую форму, сопряжена с ее сегментацией на интервалы различной величины, а не тетрахорды, как это делается в современных «восточных» ладовых теориях XX в.

Maqām как субстанция

Субстанциальная стратегия поведения базовой структуры-maqām также имеет условия и причины. В теории музыки она проявляется в самом методе ее изучения, хорошо известном нам из первого опыта соприкосновения с музыкой еще на начальном уровне образования и уходящем корнями в древнегреческую мудрость. Это аналитический метод изучения музыкального языка, появившийся не случайно и обусловленный иерархически организованной субстанциальной моделью музыкальной речи. Ее условиями являются: 1) таксономический ряд[147] языковых единиц (звук, интервал, тетрахорд, звукоряд); 2) таксономический ряд синтаксических единиц (мотив, синтагма, фраза / предложение, сверхфразовое единство); 3) отношение «тождество — различие», осваивающее время; 4) наконец, линейно-временное синтезирование синтаксических единиц.

[146] Подробнее см. Г-III-1 наст. книги.

[147] Имеется в виду систематизация по принципу иерархии.

Начнем с положения о языковых единицах, а затем перейдем к рассмотрению других вышеназванных позиций. Несмотря на то что термин maqām, обозначающий двенадцать базовых структур, появился позднее теории Сафи ад-Дина, заменив прежний šadd, и был обусловлен рефлексией процессуальной картины мира, тем не менее сегодня он охватывает такие современные жанры искусства maqām, как nawbaẗ, faṣl, maqom и др., отсылающие нас к иной, субстанциальной картине мира, а вместе с тем и аналитическому методу исследования, известному со времен античности и позднее адаптированному арабоязычной музыкально-теоретической мыслью, которая изначально не оперировала понятием maqām в рассматриваемом здесь смысле. Например, данная лексема в теории аль-Фараби встречается в словарном смысле «места», а не в терминологическом. Но это не значит, что ученые того времени не рефлектировали этапы эволюции искусства maqām, которое однозначно развивалось уже в X в., несмотря на то что самоназвание появилось гораздо позднее. Нужно принять во внимание, что концепция аль-Фараби органична части жанров данного искусства, например среднеазиатской музыкальной традиции, и не только потому, что отражает субстанциальный тип мышления. Тот факт, что в его трактатах не встречается ряд привычных нам терминов, не является доказательством того, что теория аль-Фараби не отражает искусства maqām.

Важно понять, что *типы мышления*, о которых здесь говорится, *проявляются как в самой музыке, так и в мысли о музыке*. Концепция аль-Урмави с ее ярко выраженной процессуальной картиной мира со временем была переведена в субстанциальное русло его же последователями, формально сохранившими в своей теории установленный им принцип систематизации звуковых структур[148], а в современное время она получила однозначно субстанциальное толкование, будучи описана западноевропейской наукой.

Однако если мы останемся в пространстве средневековья, то путь переосмысления теории Сафи ад-Дина можно было бы назвать «возвращением к началу», к тем методам исследования, которые были заимствованы его предшественниками из древнегреческой теории. Впервые они были применены к области описания музыкального языка в трудах Абу Йусуфа аль-Кинди (800—879)[149]. Считается, что этому

[148] Этот процесс исследован автором книги в другой работе.

[149] Об этом с достоверностью можно сказать на основании сохранившихся трудов ученого, тогда как трактаты его предшественников не дошли до наших

ученому в сфере музыкальных знаний было суждено стать скорее передатчиком античных традиций, нежели создателем собственной теории музыки[150]. По части акустики он пошел дальше своих предшественников; разработал буквенную нотацию, основанную на соотнесенности цифр и букв арабского алфавита — abǧad[151]. Фундаментальная же теория музыкального языка была создана Абу Насром Мухаммадом аль-Фараби (870—950), обосновавшим таксономический ряд единиц (звук, интервал, тетрахорд, звукоряд) в пределах «полной совершенной системы», или «полного звукоряда», в русле унаследованного от греков аналитического подхода.

Долгое время считалось, что теория музыки аль-Фараби схоластична и представляет своеобразно пересказанные идеи Евклида (ок. 300 до н. э.), Никомаха (1-я пол. II в. н. э.), Аристоксена (ок. 370—300) и других. Кроме того, компилятивность его теории виделась и в самой терминологии, большей частью переведенной с греческого языка. Тем не менее нельзя до конца согласиться ни с одним из этих положений. Во-первых, музыкальная практика, которую аль-Фараби, очевидно, прекрасно знал[152], не противоречила унаследованному им методу анализа, разработанному греческой традицией и адаптированному в связи с музыкальной традицией Мавераннахра[153], где ученый прожил почти сорок лет. Во-вторых, тема «перевода» греческих терминов прежде всяких обобщений требует специального углубленного исследования, до сих пор еще не предпринятого в музыкознании.

Аль-Фараби рассматривал мелодию как предмет музыкальной науки и описывал единицы музыкального языка в аспекте их краев, продолжая с методологической точки зрения античную традицию (вспомним неподвижные и подвижные звуки полной системы)[154]. Другими

дней и все сведения о них можно в лучшем случае почерпнуть из поздних сочинений, в большинстве случаев написанных в жанре жизнеописаний музыкантов. Такая информация может быть принята к сведению, но ее нельзя назвать достоверной, когда речь о терминах и подходах. Подробнее см. Г-II наст. книги.

[150] См. [Wright 1978].

[151] При этом следует помнить, что буквенный знак не указывал на определенную высоту звука и не может быть приравнен к ноте.

[152] В авторитетных трактатах о музыке сохранилось множество легенд о музыкально-исполнительском даровании аль-Фараби — оно превозносилось и в устных преданиях музыкантской среды.

[153] Мавераннахр — историческая область Центральной Азии.

[154] Данный подход очевиден в его Kitāb al-mūsīqā al-kabīr «Большой книге о музыке», фрагменты из которой были переведены на русский язык. См. [Фараби 2002: 190—200].

словами, он позаимствовал метод суждения о музыке, но при этом его теория оставалась глубоко самобытной. Мелодия как совокупность определенного числа звуков измерялась состоянием крайних тонов заранее установленного звукоряда[155], в котором использованы тетрахорды разного рода[156]. Что значит «мыслить краями звукоряда», ясно из слов Е. М. Герцмана:

> …крайние тоны тетрахорда функционировали как своеобразные колонны «ладового ордера» (по аналогии с античными архитектурными ордерами), как некие «геракловы столбы», поддерживающие всю внутреннюю конструкцию тетрахорда. Между ними существовала осознанная ладовая плоскость… Выход за рамки был равносилен попаданию в иной звуковой мир, в котором прекращались выявленные связи. Закон мышления определил расстояние между двумя границами действия ладового сознания, равное чистой кварте. *Эти границы ассоциировались с крепким монолитным обрамлением, охватывающим ладово-осмысленное звуковое пространство*[157].

Иначе говоря, это значит мыслить субстанциально. Когда речь велась об интервале кварты, объемлющей тетрахорд как единицу музыкальной речи, этот интервал, по словам Т. Рейнака, являлся в греческой музыке простейшей «мелодической рамкой»[158]. Точно так же и в аналитической звуковысотной грамматике аль-Фараби границы тетрахорда заданы крайними тонами кварты. Следовательно, правилами музыкального языка было заложено условие для формирования двух опор в мелодической речи и осуществления отношения «опора — опора», о котором говорилось выше. Таким образом, тетрахордный род (ǧins) как линия из четырех звуков, ограниченная интервалом кварты (ḏī-l-arba'a), считался основной единицей[159]. Тетрахорд — это «основа» мелодии, а его различное звуковысотное «содержание» составляло сферу особого внимания ученого и сравнивалось с работой художника[160].

[155] На это недвусмысленно указывают названия таких разделов «Большой книги о музыке», как «интервал между краями полного звукоряда» или «расположение крайних [звуков] кварты между краями полного звукоряда» [Фараби 2002: 190—191].

[156] [Там же: 205].

[157] [Герцман 1995: 54]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

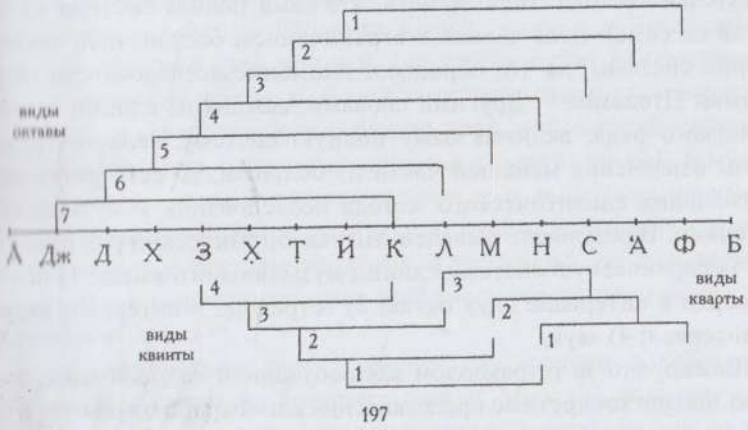
[158] [Там же: 43].

[159] См. [Матякубов 1986: 45—55].

[160] Со слов аль-Фараби, художник сначала «рисует фигуру и организовывает ее, после этого раскрашивает, еще не украшая, и лишь затем придает ей законченность» [Даукеева 2002: 73].

С помощью тетрахорда разъяснялись способы модуляции мелодии на основе «потенциально охватывающей соединенности» звуков (ǧamā'a tuḥīt bi-l-quwwā). Тетрахорд извлекался из совершенного звукоряда (ǧam' kāmil), или полной системы (ǧam' tāmm)[161], ограниченной интервалом двойной октавы (рис. I-P-4)[162].

I-P-4. Виды интервалов в полном разъединенном неизменном звукоряде. Схема [Даукеева 2002: 197]



197

В зависимости от расположения целого тона полная система называлась полной разъединенной системой (ǧam' tāmm munfaṣil), полной соединенной системой (ǧam' tāmm muttaṣil) и полным соединенным неизменным звукорядом (ǧam' tāmm muttaṣil ġayr mutaġayyir).

В пространстве полного звукоряда возможна комбинаторика всех видов тетрахордов[163], соединенных разными способами[164]. Тетрахорд делился на интервалы, а наименьшей единицей считался звук (ṣawt),

[161] Термин ǧam' в теории аль-Фараби переводится как «звукоряд» либо «система».

[162] Аль-Фараби говорит, что в отличие от греков, называвших «полным звукорядом» соединение октавы и кварты, то есть звукоряд в интервале ундецимы, он считает полным только звукоряд в интервале двойной октавы. См. [Фараби 2002: 191].

[163] Классификацию и систематизацию тетрахордов я опускаю, поскольку это уведет от основной линии рассуждений. Замечу только, что исследователи аль-Фараби подчеркивают большую разработанность этой части его теории в сравнении с аналогичными разделами в сочинениях древнегреческих авторов.

[164] См. [Матякубов 1986: 48].

определяемый при наличии качеств длительности и высоты как «тон», или naġmaï. Сверяя виды интервалов, извлекаемых из полного звукоряда, со строем инструментов, основным из которых был неравномерно темперированный хорасанский танбур[165], аль-Фараби отмечал, что края октавы на практике не совпадают по звучанию и «последняя ступень двенадцатитоновой шкалы превышает октаву на одну комму»[166]. В полном звукоряде виды октав не имеют самостоятельного значения, складываясь как сумма тетрахордов и разделительного тона. Надо думать, что сама полная система из двух октав на самом деле являлась ограничением бесконечной звуковысотной системы, на что обращают внимание исследователи теории музыки Птолемея[167]. Другими словами, каждая из единиц таксономического ряда, включая саму полную систему, является результатом извлечения меньшей части из большей, то есть результатом применения аналитического метода исследования к музыкальным явлениям. В результате выведенный таксономический ряд представлял иерархическую систему единиц музыкального языка: 1) полный звукоряд в интервале двух октав; 2) тетрахорд в интервале кварты; 3) интервал; 4) звук.

Важно, что за тетрахордом как осознанной ладовой плоскостью стоят вполне конкретные представления аль-Фараби о времени и движении, согласно которым «…время присуще движению, к тому же оба они — время и движение — взаимосвязаны и неотделимы друг от друга»[168]. Это значит, что движение по тонам тетрахорда темпорально и представляет линейно-континуальный процесс, формирующий мелодическую субстанцию, что имеет прямое отношение к особенностям протекания музыкальной речи.

[165] Хорасан — название историко-культурной географической области, охватывающей территории северо-восточного Ирана и Центральной Азии. О танбуре см. Г-II-1 наст. книги.

[166] Цит. по [Матякубов 1986: 49]. Аль-Фараби сравнивает этот эффект с шумом, возникающим при падении меры зерна на землю, в котором звук, производимый каждым из зерен, неуловим; так же и в рассматриваемом случае, если последняя ступень звукоряда превышает октаву, «значит, до того были небольшие превышения в каждом из остаточных интервалов, но эти небольшие превышения были недостаточны для действенного изменения высоты звука в каждом отдельно взятом интервале… Разница, о которой речь, неуловима для нашего слуха» [Там же].

[167] Подробно о полной системе см. [Птолемей 2013].

[168] [Фараби 2002: 157].

Целое как сумма частей

Если тетрахорд мыслится как непрерывная линия на временной оси, это значит, что музыкальная практика дает объективные основания для вычленения этой единицы музыкального языка в качестве основного строительного материала. В греко-византийской музыкальной практике края тетрахорда в объеме кварты обнаруживают субстанциальный тип музыкального мышления. Мелодия разворачивается на основании двух равнозначных опор, или краев, как, например, в пасхальных песнопениях афонских монахов Ватопедского монастыря. Нижний край звуковой структуры звучит на протяжении всей мелодической фразы, несущей законченный смысл, и завершается вместе с установлением верхнего края, или верхней границы, мелодической линии, бесконечно длинной и выразительной. В многоголосной музыке рельеф границ мелодического высказывания кажется значительно более выпуклым за счет явного удержания нижнего края тетрахорда в качестве неизменной величины, так называемого бурдона, или выдержанного тона, на фоне которого разворачивается мелодическая линия[169].
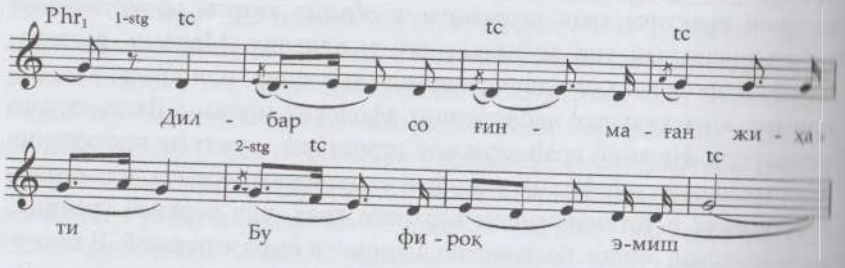
Линейно-временное развертывание обусловлено логикой развития мелодии как части большего целого. Мелодия, выполняющая функцию «темы», не может быть укорочена или удлинена: она во всей своей субстанциальной полноте входит в структуру композиции, подобно тезису, который далее подвергается различным способам развития. К таким мелодическим высказываниям относится и «макомная тема» (О. Ибрагимов), о которой говорилось выше и которая повторяется на протяжении всей части Sarahbār, маркируя три регистра — нижний (bam), средний (miyān) и верхний (zīl), где протекает кульминационная фаза (awǧ) развития (I-П-12, см. с. 118). Она определяется как «линия», или ḫaṭṭ[170]. Ее структура необычайно проста в том смысле, что обнаруживает привычный способ синтезирования меньших единиц в большие на фоне инструментального сопровождения. Мелодическая линия как сверхфразовое единство исполняется

[169] В ряде музыкальных жанров искусства maqām обнаруживается похожий способ организации мелодического высказывания. Функцию «неизменного» выполняет инструментальный бурдон вкупе с метроритмическим сопровождением, на фоне которого разворачивается вокальная мелодия. См. [Ульмасов 1986: 13—14].

[170] Существует второй, параллельный термин ḫānah, которым определяется собственно «макомная тема», — это «дом». См. [Абдурашидов 2009: 452].
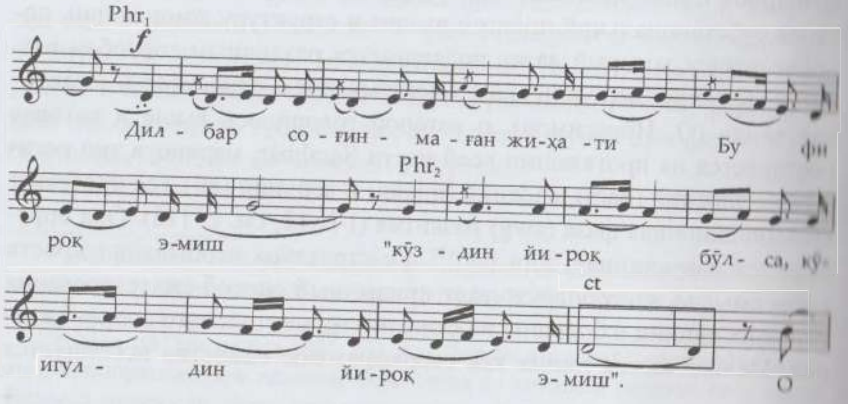
на стих (bayt) из двух полустиший (miṣrā‘) и делится на две фразы (nīmḥaṭṭ)[171], соответствующие двум полустишьям.

I-П-12. Maqom Buzurg «Великий».
Часть Saraḥbār «Основные сообщения». Сверхфразовое единство.
Запись Ю. Раджаби. [Шашмаком 1966: 63]. Анализ Г. Б. Шамилли



Первая из них начинается с ладового центра d^1 и заканчивается на квартовой опоре g^1, где движение временно останавливается: фраза конституируется двумя мелодическими синтагмами (I-П-13).

I-П-13. Maqom Buzurg «Великий».
Часть Saraḥbār «Основные сообщения»[172]. Первая фраза.
Запись Ю. Раджаби. [Шашмаком 1966: 63]. Анализ Г. Б. Шамилли



Тон-центры первой синтагмы маркируют ее границы рамками кварты d^1—g^1. Стояние на вершине g^1, несмотря на возвратное движение к ладовому центру во второй синтагме, маркирует верхнюю

[171] Иначе они определяются термином ğumlah.
[172] В узбекской транскрипции «бузурк».
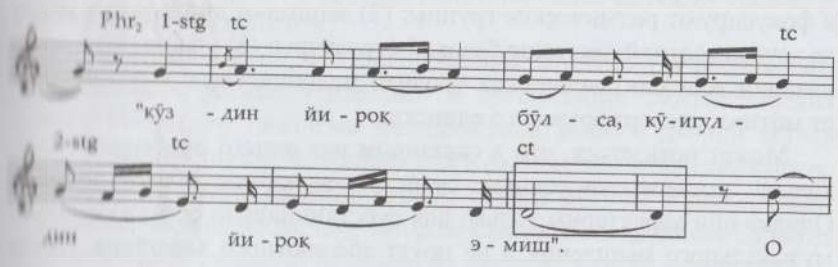
опору не только на уровне синтагм, но и всей фразы в целом. Каждый шаг по лестнице нижнего тетрахорда базовой структуры-buzurg порождает музыкальное событие, наделенное темпоральной семантикой благодаря синтезу меньших синтаксических единиц в бо́льшие. Действие как тип деривации возникает на основании поглощения меньших единиц бо́льшими, то есть сопровождается строго иерархической организацией звуковой процессуальности (рис. I-Р-5).

I-Р-5. Иерархия уровней синтаксических единиц (первая фраза)



Подобно тому развивается и вторая фраза, но только в зеркальном ходе от верхнего края кварты g^1 через распевание тона a^1 и поступенный спуск к ладовому центру d^1 (I-П-14).

I-П-14. Maqom Buzurg «Великий».
Часть Saraḥbār «Основные сообщения». Вторая фраза.
Запись А. Раджаби. [Шашмаком 1966]



Две синтагмы, составляющие фразу, содержат по два мотива, каждый второй из которых относится к развивающему типу (рис. I-Р-6, см. с. 120). Тон-центры мотивов маркируют строение базовой структуры d^1—e^1—g^1—a^1, третья ступень которой, тон f^1, задействована только в орнаментальном слое. Каждая из двух фраз распевается на полустишье, и обе структуры, вербальные и музыкальные, совпадают на уровне

фразы / полустишья, тогда как уровень синтагм, мелодических и вербальных, вступает в более сложное взаимодействие[173].

I-Р-6. Иерархия уровней синтаксических единиц. Вторая фраза
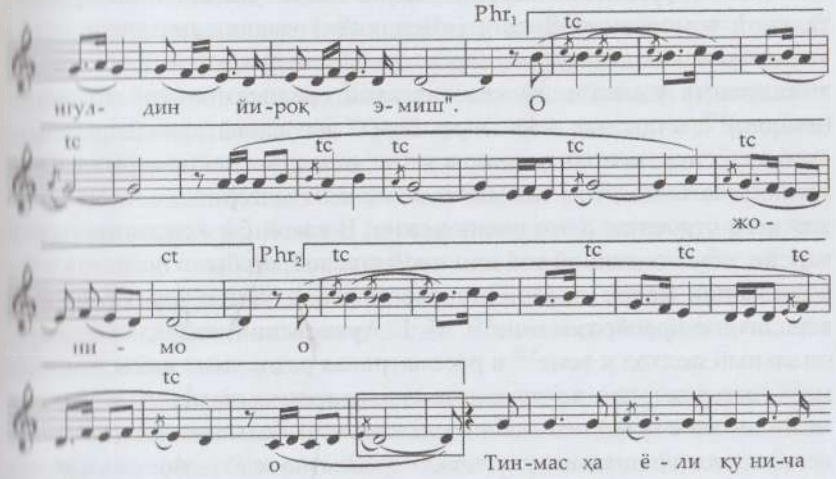


Итак, приведенная выше схема уровней синтаксических единиц обнаруживает иерархичность мелодической линии благодаря поглощению малых синтаксических структур бо́льшими. Это дает возможность представить целостность сверхфразового единства в строгой соподчиненности синтаксических единиц, выстраивающихся почти что в геометрической прогрессии 1—2—4—9[174]. Таким образом, мелодическая линия формируется как «сумма своих частей» на основе субъект-предикатного отношения «опора — опора» в границах кварты d^1—g^1, что может быть приравнено к отношению финалиса и реперкуссы в других монодических музыкальных культурах. При этом важно принять во внимание, что обе опоры: (1) благодаря метрической упорядоченности обладают определенной временной долей и фокусируют ритмические группы; (2) занимают автономные места на звуковысотной лестнице базовой структуры; (3) участвуют в организации всех синтаксических уровней мелодического высказывания от мотива до сверхфразового единства.

Может показаться, что в сказанном нет ничего особенного, поскольку вышеперечисленные свойства являются общей нормой. Однако они характерны только для субстанциально организованного музыкального мышления и не носят абсолютного характера. После недолгого стояния на ладовом центре d^1 мелодическая линия завершается бестекстовым распевом (hang), который исполняют мужской и женский хоры под инструментальное сопровождение (I-П-15).

[173] Данная тема не является предметом настоящего обсуждения.

[174] О геометрической прогрессии в организации пространства художественной миниатюры табризско-казвинского стиля см. [Шамилли 2007: 128—135].

I-П-15. Распев (hang) и его структура. Maqom Buzurg «Великий». Часть Saraḥbār «Основные сообщения». Фрагмент записи Ю. Раджаби. [Шашмаком 1966]. Анализ Г. Б. Шамилли



Каждая из двух фраз распева, исполняемого на фонему «О!» или возглас «О, душа моя», завершается на ладовом центре d^1 — в его закреплении состоит функция заключительных распевов. Одновременно с этим распев-hang выполняет функцию расширения диапазона базовой структуры. Такое расширение — не что иное, как подготовка следующего раздела формы[175], протекающего на более высоком уровне g^1 вместо первоначального d^1.

Обратим внимание, что мелодическая линия-ḫaṭṭ и распев-hang обнаруживают разные тенденции в организации синтаксических единиц. Например, синтагмы мелодической линии в данной записи не разделяются паузой, в то время как в распеве это вполне возможно и встречается часто. Далее, в первом случае мотивы обнаруживают тенденцию восхождения, при котором каждое последующее событие занимает более сильную позицию на звуковысотной лестнице (I-П-15, анализ первой фразы), во втором же случае тон-центры, организующие мотив, выстраиваются в нисходящем порядке, и каждый последующий из них слабее предыдущего. Кроме того, следует обратить

[175] Ф. Кароматов отмечает, что вокальный распев — hang играет важную роль, так как завершает мелодию-ḫaṭṭ и подготавливает новый раздел. См. [Шашмаком 1966: 21].

внимание на сами признаки тон-центров: в мелодической линии они выделяются по звуковысотному положению, а в распеве — на основе орнаментации.

Анализ фрагмента вступительной части вокально-инструментальной композиции Buzurg («Великий») выявил признаки музыкально-речевой деривации, характерной для каждой из шести мультижанровых композиций классической среднеазиатской традиции (maqom)[176], и показал, что современные исследователи среднеазиатской классики, использующие в языке описания такие термины, как «макомная тема», тем самым не искажают материал, естественное для него строение, а это очень важно. В какой бы исполнительской версии, обусловленной той или иной школой, ни были представлены композиции жанра maqom, они всегда реализуются через тему и ее вариантное преобразование[177]. М. Г. Арановский, разделяя функциональный подход к теме[178] и рассматривая различные виды тематизма[179], отмечает, что «*функцию темы может выполнять не только мелодия, но в принципе любой элемент музыкального произведения, если композиционно он для этого предназначен* — последовательность аккордов, цепь ритмических ячеек, или то, что в свое время было названо нами комплексным тематизмом»[180]. Это существенно меняет наше отношение к данному термину и необоснованные опасения навязать его чему-то чуждому, ведь речь идет о теме в широком смысле, когда «тема — это структурно-семантический источник формы, а им может быть и мелодия, и серия, и даже сонористическое образование (допустим, пласт), если из него вырастает сонористическое произведение»[181].

В данном рассматриваемом случае не важно — фиксируется ли тема в нотной записи или нет, меняет ли она при каждом исполнении свой рисунок или остается неизменной: все эти факторы никоим образом не влияют на принципы мышления с точки зрения субъект-предикатного конструирования и формирования целого; в любом из перечисленных выше случаев принципы формирования целого остаются неизменными. Таким образом, тема как «структурно-семантический источник» не может являться признаком исключительно западноевропейской музыкальной традиции, пусть даже в терминологии фольклористов она называется «версией». Данный термин имеет универсальный характер. Темой становится все, из чего вырастает композиция. Собственно, в этом и состоит суть вопроса, так как «вырастание из» возможно в том случае, когда осмысленность, несмотря на языковое различие (мажоро-минорная система, серия или maqām), задается опоясывающей границей, в пределах которой она формируется. Другими словами, осмысленность субстанциализируется в «теме» (ḫaṭṭ), которая обретает идентичность в большем, чем сама она, масштабе речи.

Музыкальная тема даже в самом широком понимании формируется как субстанция, обладающая акциденциями (время, место, движение и др.). Мы убедились выше, что она организуется из двух фраз, которые как нельзя точно определены в самой культуре термином ḫaṭṭ — «линия». *Мыслить звуковую последовательность как континуальную мелодическую линию, осваивающую время, значит выстраивать субстанциальную картину мира, когда на пересечении двух линий рождается точка.* Такой точкой в мелодическом высказывании становится вторая верхняя опора g^1, — конец первой и одновременно начало второй мелодической линии. Развитие в узком смысле, как способ деривации, предполагающий «вырастание из», возможно в пространстве субстанциально организованного мышления, которое может рассматриваться как «общее» для «частных» проявлений музыкальной (художественной) логики. В этом аспекте «тема» в композиции maqom выполняет те же функции, что любая другая в западноевропейской музыке. Ее вариантные преобразования и нормативное проведение в каждом из трех регистров — нижнем, среднем и верхнем, обусловливает монолитность композиции, невозможность удлинить или сократить ее, изъяв какой-нибудь фрагмент деривационного процесса. Тогда возникает вопрос: чем же эта композиция отличается от классических образцов западноевропейской музыки? Ведь она, казалось бы, реализуется по схеме, хорошо известной европейскому слушателю. Одно из необходимых условий, формирующих отличие двух классических традиций — западной и восточной — на уровне композиционного целого, коренится в так называемом моноинтонационном комплексе

[176] В данном разделе представлена небольшая часть проведенного анализа, позволяющая вывести признаки субстанциально организованной музыкальной речи.

[177] Понятие темы подкрепляется всеми признаками деривации (характер границ, иерархическая организация синтаксических единиц, пространственно-временные отношения опор, результаты тонологического анализа), о чем говорилось выше, и не противоречит рассматриваемой традиции.

[178] См. [Ручьевская 1977].

[179] См. [Арановский 1969].

[180] [Арановский 1991: 19]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[181] [Там же].

(О. Ибрагимов), когда композиция вырастает из «темы», не имеющей контраста, к которому мы привыкли в западноевропейской классике. Это закономерность заслуживает первостепенного внимания, поскольку отношение тождества — контраста выстраивается здесь не по принципу *тезис — антитезис — синтез*, который «соответствует взгляду на процесс мышления как на логически сопрягающий в себе акт непосредственного наблюдения, последующее расчленение в сознании и итоговый синтез некоего целостного представления»[182]. Здесь оно совершенно иное. Тем не менее в данном жанре искусства maqām очевидны тенденции, позволяющие провести аналогию, увидеть общее в смысловой архитектонике восточной и западной классической музыки.

Архитектоника смысла

Когда мы находимся внутри макрокультурного ареала европейской цивилизации, имеются веские причины для постановки вопроса о своеобразии музыкальных феноменов, постигаемых в сравнении, поскольку различие стилей, школ или отдельно взятых композиторских опусов одновременно не является различием логических оснований, на которых они возникли, если понимать под «основаниями» силовые линии смыслополагания культуры, то есть типы субъект-предикатных комплексов, определяющих характер мышления в музыке. Например, появление алеаторики как техники, допускающей множественность реализаций заранее заданной структуры, как и многих других техник композиторского письма XX в., не привело в основных тенденциях к изменению пространственно-временных интуиций европейской музыки как традиции, имеющей более чем тысячелетнюю историю. Какие бы элементы случайности ни привносились в структуру целого, все они так или иначе мыслятся как ограниченные пространственным или временным пределом, заданным тем или иным образом. Ни одна из современных техник композиторского письма не нарушила силовых линий смыслополагания, отличающих европейскую музыкальную традицию во всем ее многообразии от того, что открывает для нас Восток. Другими словами, частные музыкальные логики (понятие М. Г. Арановского), обусловленные культурно-историческими факторами, вполне органично, подобно кирпичикам здания, входят в «общее» как архитектонику смысла, выступающую

[182] [Соколов 2007: 22].

в качестве инварианта множественных воплощений и неизменно сохраняющую иерархический принцип построения целого.

Предположим, что таким инвариантом является тип музыкально-речевой организации, при котором формируется замкнутая (опознающая) граница высказывания, характерная для субстанциально организованного мышления (рис. I-P-3a или рис. I-P-7). С этой точки зрения «музыкальную» логику невозможно вычленить как нечто автономное и жизнеспособное само по себе из оснований мышления человека, которое не сводится к одной только формальной аристотелевской логике и ее множественным видам. Логические операции со звуком обнаруживают универсальные закономерности мышления, не скрываемые в звуковой паутине. В этом и состоит уникальность музыки — в ее открытости миру. Звуковые потоки делают явленными скрытые механизмы протекания мысли, которые крайне сложно распознать в других текстах культуры. «Общее», стало быть, проявляется в типе организации музыкальной речи как типе мышления.

Выше было показано, почему виды жанровых образцов искусства maqām как классической музыки устной традиции различны с точки зрения принципов конструирования, несмотря на схожесть внешних признаков (названий мелодий, композиций и т. д.). Исследование условий и причин инаковости данных феноменов музыкального искусства позволило говорить о двух типах мышления в музыке, не зависящих напрямую от религиозных, этнических или языковых факторов макрокультурных ареалов. В одном случае базовая структура-maqām субстанциализируется в феномене темы, звучащей на линейной временной оси, когда крайние тоны тетрахордов задают границу, в пределах которой и формируется осмысленность единиц мелодического высказывания. В другом же случае maqām реализуется «снизу вверх» по вертикальной оси текста через сцепление базовых интервалов и в этом случае не является ладом или ладотональностью, а представляет парадигматическую систему рядоположенных высот. Носителями «главной информации» в этом случае становятся не темы, не мелодические субстанции в их линейном развертывании, а базовые интервалы, которые реализуются как целое-процесс в самых разных масштабах текста, как на уровне фразы (ğumlah), так и всего мелодического высказывания (ʾawāz). *Мелодия такого типа уже в своем основании не может быть частью целого в смысле охвата ее, наряду с другими такими же «частями», внешней границей, поскольку оно, целое, не объемлет объемлемые вещи, а остается разомкнутым, точно так же как сама мелодия всегда может быть расширена или сжата во времени.*

Такое целое не охвачено внешней границей и не подобно мешку Деда Мороза с подарками (или коробке с конфетами), из которых можно вынуть только то, что в них находится, исчерпав целое; тут целое — разомкнуто, оно — протекание. Поэтому данная интуиция не может полноценно исследоваться при помощи методологии, обусловленной аристотелевской парадигмой целого. Здесь необходимо обращение к «процессуальному целому», которое раскрывается как «возможность перехода от 'асл "основы" к фар' "ветви"», то есть через выработанную в самой культуре метакатегорию «корень — ветвь»[183], управляющую как теоретическим (в том числе музыкально-теоретическим) мышлением, так и организацией творческого процесса в той его части, которая контролируется нашим сознанием. Если мы «вспомним, что в классической арабской мысли *фар'* "ветвь" понимается в самом общем, методологическом значении как *'аṣл + ма'нан* "основа + дополнение (*букв.* '[дополнительный] смысл')"», то «ветвление можно представить как "расползание" в разные стороны от единого центра», поэтому «здесь целым приходится считать сам момент ветвления, сам *момент перехода*, позволяющий ветвям отдаляться от основы и в то же время привязывающий их к основе за счет того, что процесс прибавления *ма'нан* "смысла" к основе, т. е. перехода основы в ветвь, регламентирован в своих основных процедурных моментах»[184].
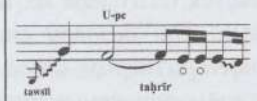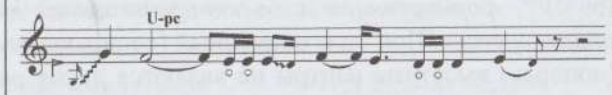
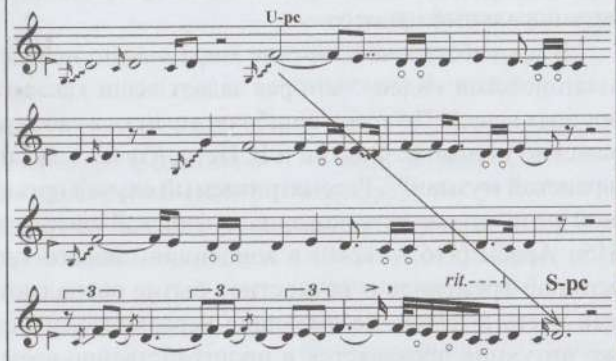
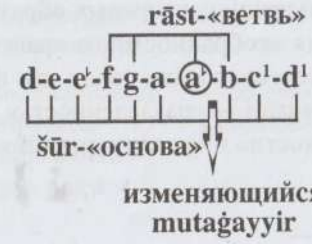
Момент ветвления как процесс явственно проявляется в музыкальной речи. В жанре dastgāh оно осуществляется в разных масштабах благодаря отношению «базовый интервал — орнаментальный слой», которое Х. Х. Тума когда-то передал словами «ось и вторичный центр», или «тон и его "спутник"», не определяя его роли в построении целого. Между тем оно передает минимум нередуцируемого смысла в процессуальной картине мира и обусловлено типом субъект-предикатной конструкции, когда целое, в основании которого лежит процедура вывода «ветви» из «основы», протекает в различных масштабах музыкального текста[185] (I-П-16).

Уровни масштабирования перехода «основа — ветвь» не приводят ни к иерархической, ни к фрактальной организации целого. Для последнего случая не обнаруживается основной принцип фрактала, согласно которому целое должно иметь ту же форму, что и часть. В данном случае часть обнаруживается как целое, а целое как часть,

[183] [Смирнов 2010: 103—110].
[184] [Там же: 104—105].
[185] Подробнее пример I-П-16 разбирается в Г-III наст. книги.

но не с точки зрения единства структуры, а принципа, который в них осуществляется и делает их рядоположенными, а не иерархичными по отношению друг к другу.

I-П-16. Переход 'aṣl — far' «основа — ветвь»: прогрессирующее расширение масштабов

Масштаб музыкальной речи	Процесс «ветвления» (tafrī)
тон-центр-и-орнаментальный паттерн	
временный высотный центр-и-орнаментальные паттерны	
временный высотный центр-и-постоянный высотный центр	
«основа»-и-«ветвь»	

Таким образом, процессуальная картина мира связана с иной стратегией поведения базовой структуры, выполняющей функцию «нити», не связанной генетически с непосредственно интонируемым орнаментальным слоем текста. Мелодии, которые «нанизываются» на эту нить, организуются не принципами отношений ладовых тонов, а отношением базовых интервалов порождающей системы — maqām и их последовательной комбинаторикой. Поэтому maqām проявляется не в виде мелодической субстанции-темы на линейной оси времени, а в нелинейно организованном процессе. Пролонгация тонов базовой структуры осуществляется благодаря их неразрывной связи с орнаментальными паттернами. *Тон базовой структуры подобен атомарной точке, не обладающей размером, и наделяется признаками существования только в своем «пространственном измерении»* (bu'd)[186], *формирующем субъект-предикатный комплекс «опора-и-опирающееся»*. При этом временный («опирающееся») и постоянный («опора») высотные центры не являются двумя равноценными опорами, как это считалось до сих пор, они не формируют ограничивающую рамку. Парадигматическое отношение субъекта и предиката как s-pc — u-pc осуществляется в единицу времени, представляя собой атемпоральный процесс.

В процессуальной картине мира maqām не выступает в функции платоновской «идеи», которая задает вещи какое-то количество единичных вещей. По этому ошибочному пути в свое время пошли американские ученые Б. Фолтин и Б. Нетл, изучая классическую традицию иранской музыки[187]. Рассматриваемый случай организации музыкальной речи отражает основания суфийской онтологии, обоснованной Ибн Араби (1165—1240) в концепции «нового творения», согласно которой временное и вечностное бытие совпадают в атоме времени как часть и целое, не имеющие иерархического соподчинения. Эта же интуиция проявляется в пространственно-временных отношениях звуковой последовательности, о которых говорилось выше. Она отражается и в названиях жанровых образцов, указывающих на различные состояния «собранности» и «рассыпанности» музыкальных композиций искусства maqām, таких как dastgāh — «полнота», «собранность» или taqsīm — «разделенность», «рассыпанность». Эти состояния «собранности» и «рассыпанности» реализуются при условии

[186] Перевод термина см. [Смирнов 1998б: 410].

[187] [Nattle, Foltin 1972].

неиерархически организованной звуковысотной системы, а не лада, и не ладотональности в традиционном значении этих терминов.

Из сказанного можно вывести две позиции отношения «язык — речь», отражающие процессуальную и субстанциальную логику конструирования жанровых образцов искусства maqām. Обе представлены в двух моделях — онтологической и методологической (I-T-1 и I-T-2, см. с. 130), которые подробно обсуждались выше.

I-T-1. Maqām как процесс

Категории	Язык	Речь
Тон (naġmaẗ)	— процесс, противопоставленный бессмысленному звуку (ṣawt)	— «ось вращения» (madār), или временный высотный центр мелодии
Интервал (bu'd)	— пространственное измерение тона в составленности (ta'līfat) с другим	— (1) элемент базовой структуры — (2) отношение временного и постоянного высотных центров синтаксической единицы как «опора-и-опирающееся»
Трихорд — пентахорд (ǧam')	— структурное состояние тона в соединении (ǧam') с другими тонами в объеме кварты / квинты	— часть базовой структуры, соответствующая начальной (тетрахорд) и кульминационной фазе (пентахорд) композиционного развития
Октавный звукоряд (dawr)	— структурное состояние тона в соединении (ǧam') тетрахорда и пентахорда	— сумма тонов в объеме октавы
Порождающая система (maqām)	— структурное состояние тона в благозвучном (mulāyim) сопряжении ('iẓāfaẗ) тетрахорда и пентахорда	— базовая структура музыкальной композиции

I-T-2. Maqām как субстанция

Категории	Язык	Речь
Порождающая структура (maqām)	— базовая структура, представляющая последовательность звуков, объединенных в определенном порядке и потенциально готовых для получения из них мелодии	— порождающая модель, представленная «темой»
Полная система ǧam‘ tamm	— совокупность различных тетрахордов, соединенных и разъединенных целым тоном	— опоясывающая граница музыкальной композиции в пределах двух октав
Звукоряд (ǧam‘)	— совокупность двух и более тетрахордов	— опоясывающая граница единиц музыкальной речи (мотива, синтагмы, фразы и мелодического высказывания)
Тетрахорд (ǧins)	— совокупность трех интервалов	— последовательность четырех звуков, ограниченных краями кварты
Интервал (bu‘d)	— совокупность двух тонов	— последовательность двух звуков на временной оси
Тон (naġmaẗ)	— звук, имеющий качества высоты и длительности	— музыкальный звук, соответствующий ступени лада

Совершенно очевидно, что в первом случае возникает неиерархическая, а во втором — иерархическая картина организации языка и речи. Между тем в их основе лежат вариантные реализации единых мыслительных процедур, представленных отношениями часть — целое и противоположение — объединение. При одинаковом наборе языковых и речевых единиц мы имеем две логики их связи, не совпадающие друг с другом. Точно так же при одном и том же наборе терминов мы имеем два варианта их перевода и два варианта тезаурусной сетки, что будет показано ниже.

Каждая из двух картин мира раскрывается в собственной стратегии поведения базовой структуры-maqām. Как уже было сказано, понятие maqām не разъяснено в классической теории музыки средствами таких определений, как ta‘rīf, rasm или taḥdīd. Этот факт указывает на то, что данная категория не понималась субстанциально, потому что все эти способы определения были выработаны в русле аристотелизма и древнегреческой мудрости. Кроме того, можно предположить, что если наше восприятие настроено на поиск дефиниции, объясняющей целое, то теория классического периода предельно подробно обсуждала целое в аспекте собственных частей, что и отменяло необходимость его определения. Такое положение вещей представляется естественным, когда в части осуществляется механизм, отвечающий за целое. Это признак процессуальной картины мира. *Представление о целом выстраивается здесь имплицитно в описаниях структурных состояний тона как единственной единицы языка.* Таким образом, отсутствие дефиниции показывает, что термин maqām не мыслился изначально как субстанция-«вещь», как целое, которое бы аналитически дробилось на более мелкие части, что он и не приравнивался к мелодии, указывая на ее языковой слой как область скрытого смысла. Такое понимание обусловило и язык описания звуковысотной грамматики. Поэтому вслед за Д. В. Фроловым можно с уверенностью повторить, что «существование языка вне процесса речи есть идея, чуждая методологическим установкам грамматики», поэтому и «описание языка возможно только как описание процесса говорения, то есть процесса порождения правильных арабских высказываний»[188]. Именно поэтому установка на процесс речи, а не на текст как результат этого процесса, обусловливает то, что для грамматиста не существует никакого заранее заданного целого, подвергающегося затем анализу»[189].

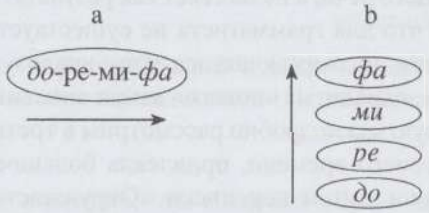
Таким образом, парадигма «нового» языка описания музыкальной грамматики, которую мы подробно рассмотрим в третьей главе книги, была открытием своего времени, привлекла большое к себе внимание, распространяясь путем переписки «Окружностей» аль-Урмави по всему исламскому миру от Андалусии до границ Китая. Это был период недолгого возвращения к собственной методологии исследования, впоследствии вновь переведенной в привычное аналитическое русло суждений. Но именно тогда впервые звуковая структура-šadd (= maqām) была представлена как интегрант парадигматических

[188] [Фролов 2006: 56].
[189] [Там же].

связей, проявляющихся в языковом слое каждого из возможных вариантов классических композиций. Так возник тезаурус терминов на развилке двух картин мира. Например, большинство случаев употребления термина ta'līf в «Окружностях» нужно переводить как процесс, или «составление», а не как вещь, «композиция». Точно так же и термин ğam' указывает на «соединение» тона с другими, а не звукоряд, что характерно для музыкальной лексики аль-Фараби, между тем как значение звукоряда передается аль-Урмави терминами dawr и dā'irah, не различаемыми семантически. Наконец, совершенно особую функцию выполняет термин 'iẓāfaẗ-«сопряжение» как способ связи, предполагающий исключительно благозвучное соединение тонов. Таким образом, термин maqām порожден процессуальной картиной мира и связан с неиерархическим строением базовой структуры, не имеющей ничего общего с тетрахордной организацией «потенциально охватывающей соединенности» звуков (ğamā'a tuḥīṭ bi-l-quwwa) в грамматике аль-Фараби, язык описания которой был искусственно привязан к феномену maqām в национальных ладовых теориях XX в. с целю создания композиторских школ европейского типа.

Различие между двумя типами мышления можно показать на примере поведения тетрахорда в пределах кварты, поставив вопрос о том, как организуются его границы в каждой из двух парадигм музыкального языка — иерархической и неиерархической (см. рис. I-P-7).

I-P-7, a—b. Тетрахорд в контексте двух грамматик музыкального языка



В первом случае (а) функцию границы выполняют края тетрахорда — тоны «до» и «фа», поэтому граница выстраивается как замкнутая, или «опоясывающая», а крайние тоны выполняют функцию опор для развертывания ладовой плоскости на линейно-континуальной оси времени и организации событий вокруг каждого из них. Во втором же случае (б) тетрахорд разворачивается по вертикальной оси, и каждый его тон становится границей, центрируя вокруг себя одно или

несколько мелодических высказываний, то есть представляя парадигматический ряд элементов одного уровня. Элементы парадигматического ряда проявляются на несвязанных участках текста, одновременно участвуют в линейно-горизонтальных отношениях, не обусловливая при этом их иерархический характер[190].

Оба типа мышления, субстанциальное и процессуальное, задают терминологический тезаурус, к рассмотрению которого переходим ниже.

I-3. Maqām и тезаурус

Проблема части и целого связана и с организацией тезауруса музыкальной лексики в классической теории IX—XV вв. Исследование фундаментальных категорий, таких как mūsīqā, maqām и др., а также терминов операционального аппарата классической теории музыки показало необходимость их тезаурусного прочтения. Некоторые категории, например maqām, не имеют экспликации в классической научной традиции, благодаря чему их понимание возможно только через системную связь с другими терминами и понятиями, которая формируется строго в определенном контексте. Исследование показало, что каждый термин является частью смыслового пространства с его внутренней структурой и логикой связи составляющих элементов. Эта особенность смыслообразования должна учитываться при переводе не только с арабского языка, но и персидского. «Мы не можем сослаться на "непереводимость" термина; мы должны дать отчет в том, откуда такая непереводимость берется. А глубинная ее причина — несовпадение принципа проведения силовых линий смыслообразования в двух культурах, в результате чего чужое понятие сопротивляется аксиоматичным для нас приемам работы с ним»[191]. Преодолеть это сопротивление можно через тезаурусный подход, то есть рассматривая связность термина, а не термин сам по себе, что в последнем случае отбросит нас к 60-м гг. прошлого века, когда появились публикации первых русских переводов фрагментов из трактатов о музыке, осуществленных на основе универсалистского подхода к толкованию терминов.

Необходимость применения тезаурусного метода к исследованию музыки Востока была сформулирована в диссертационном

[190] См. Г-III-2 наст. книги.
[191] [Смирнов 2001: 31].

исследовании В. Н. Юнусовой, однако на основе иной идеи ранжирования терминологии на научно-теоретическую и исполнительскую (практическую)[192]. В области же востоковедения на тезаурусный подход впервые обратил внимание Г. А. Ткаченко, позднее А. В. Смирнов обобщил видение проблемы в тезисе о том, что «*понять культуру, устроенную существенно иначе, нежели собственная культура исследователя, можно не через приравнивание ее понятий понятиям, заимствованным из арсенала собственной культуры исследователя, а только через систему внутренних связей*»[193]. Данный подход не разработан в области музыкознания и представляется перспективным, однако чрезвычайно трудоемким. В рамках настоящего раздела главы мне придется ограничиться только самыми важными категориями и терминами, составляющими базовый слой аналитического аппарата классической теории искусства maqām.

Попробуем разделить термины на простые, сложные и составные, исходя из сугубо формальных свойств, чтобы начать систематизацию. Простыми названы термины, состоящие из одной лексемы, а сложными — термины, соединенные союзом «и», на что нужно обратить особое внимание в арабских текстах, где данный союз может выполнять объединяющую, а не разъединяющую функцию. Наконец, составными называются термины, появившиеся в результате соединения простых в изафетную конструкцию, то есть в субъект-предикатный комплекс. Каждый из терминов будет показан в соответствии с собственным тезаурусом классической теории музыки. Собственный тезаурус теории выстраивается, когда имеется дефиниция, или определение понятия через ряд других. Поэтому все, что будет показано ниже, представляет тезаурусную сетку, выведенную из арабских и персидских трактатов о музыке. Сами определения терминов в трактатах о музыке, их переводы не приводятся ниже,

[192] См. [Юнусова 1995: 29].

[193] «…каждый объясняемый термин (понятие культуры) должен быть поставлен во всю систему связей со всеми другими терминами (понятиями культуры). Именно эти внутренние связи, взятые как система, объяснят смысловое наполнение термина. Прямое приравнивание объясняемого термина тому или иному понятию собственной культуры исследователя ничего не дает для его понимания, поскольку в собственной культуре исследователя любой термин, предлагаемый на роль эквивалента, поставлен в существенно иную систему связей, а значит, имеет существенно иной смысл» (*Смирнов А. В.* Можно ли представить философскую лексику как тезаурус? // Режим доступа: http://iph.ras.ru/page50987533.htm (дата обращения 13.01.2012)).

потому что в этом случае пришлось бы увеличить объем раздела до отдельной книги или энциклопедического словаря. Большинство из них читатель сможет найти в других работах автора[194].

Основная задача состоит в том, чтобы понять, какие из двух уже известных нам логических допущений лежат в основе терминологических связей; как выстраиваются отношения терминов; имеют ли они иерархически обусловленный характер, то есть родовидовую организацию, или нет. Вряд ли возможно ответить на все эти вопросы сразу: сейчас только необходимо обозначить цель, чтобы к ней стремиться, кроме того — обобщить собственный опыт перевода и возникающие при этом проблемы, волнующие тех, кто несет ответственность за передачу смысла классических текстов арабо-мусульманской культуры.

Прежде чем мы перейдем к рассмотрению тезауруса, необходимо сказать коротко о принципах анализа понятий и терминов в классической арабо-мусульманской культуре. Во-первых, в самой традиции понятие никогда не отделялось от самой вещи (šay'), на которую оно указывало, даже если складывалось как «троичная структура»[195]. Во-вторых, одни принципы разъяснялись учеными, другие же не разъяснялись, поэтому необходимо их эксплицировать. Например, известно, что ученые рассматривали понятия с точки зрения их словарного (lafẓī) и терминологического (iṣṭilāḥī) значений, что, к сожалению, современные исследователи часто не принимают во внимание; далее, ученые прошлого рассматривали понятия «по истине» (ḥaqīqaī) и «по метафоре» (maǧāzī), то есть раскрывали их, пользуясь либо строгими методами описания, такими как rasm, ta'rīf и taḥdīd (= ḥadd), либо через установление соотношения с вещами миропорядка. Все известные случаи расхождений при объяснении понятий-«вещей» связаны именно с первым случаем исследования вещи, сопряженным с определенными методами ее описания. Именно здесь и ломались копья, возникали конфликты в понимании определения вещей, например относительно истины звука-ṣawt и тона-naǧmaī (аль-Урмави против аль-Фараби) или же систематизации звуковых структур-dā'irah (аль-Мараги против аль-Урмави). Эти разногласия не исследованы даже в необходимой степени; они остались незамеченными западноевропейской наукой, казалось бы глубоко изучившей эту область арабо-мусульманской культуры

[194] См. [Шамилли 2007; 2008б; 2009б].

[195] Об этом см. [Шамилли 2008в: 368—377].

в двадцатом веке. Мое убеждение состоит в том, что причина противоречий связана с двумя картинами мира, субстанциально и процессуально ориентированным мышлением на всех уровнях теоретической рефлексии.

Важно знать, что почти каждая из фундаментальных категорий музыки раскрывается через связь терминов, находящихся в отношении «внешнее — внутреннее» (ẓāhir — bāṭin). Оно устроено иначе, чем родовидовая организация понятий, когда родовое понятие вмещает в себя видовые определения, словно дом, состоящий из некоторого количества комнат, подпадающих под границы этого дома. Напротив, пара ʾaṣl — farʿ «основа — ветвь» отвечает за отношение части и целого, устроенного таким образом, что целое не представляет сумму частей. Оно объединяет части в целое посредством отношения «внутреннее — внешнее», а не «общее — частное» и не «сущность — явление». При этом внутреннее и внешнее образуют две неразрывные стороны вещи, когда одна всегда предполагает другую. Например, если автор указал на позицию «внешнего»-ẓāhir или, наоборот, на позицию «внутреннего»-bāṭin, то недостающая сторона должна быть непременно восстановлена читателем. В этом и состоит сложность исследования терминологии. Поэтому и нелегко понять, как устроен тезаурус музыкальной лексики каждого из выдающихся ученых прошлого, ведь смысл некоторых терминов проясняется не из точного определения, а некоторой суммы разъяснений, представленных в разных трактатах.

Проблема понимания терминологии осложняется явно недостаточным количеством переводов полных текстов трактатов о музыке IX—XV вв., написанных в жанре risālah fī al-mūsīqā[196], на русский

[196] Изданы русские переводы персидских трактатов пятнадцатого века Абдурахмана [Абд ар-Рахмана] Джами (1414—1492) и Зайнулабидина [Зайн аль-Абдина] Хусайни (XV в.), см. [Джами 1960; Хусайни 1987]. Оба выполнены выдающимися специалистами по иранской филологии — проф. А. Н. Болдыревым (1909—1993) и проф. А. А. Семеновым (1873—1958). Перевод второго из них опубликован в виде приложения факсимиле рукописи ученого к таджикской транслитерации оригинального текста. Наверное, нужно сказать и о том, что опыт, накопившийся за время, прошедшее с момента подготовки к изданию комментированного перевода персидского трактата о музыке Анонима XVI в. (см. [Шамилли 2007: 315—361]), а прошло более пятнадцати лет (сама рукопись книги была издана спустя семь лет после передачи издательству), дает основание по-новому датировать этот источник, отнести его к классическому периоду музыкально-теоретической мысли (XIV в.), чему посвящена отдельная работа автора настоящей книги.

язык. Кроме того, большинство трактатов XIV—XV вв. носят компилятивный характер, содержат порою несовместимые, противоречащие друг другу определения фундаментальных категорий. Существует и методологическая проблема, когда исследователи неоправданно объединяют разные жанры классической арабской и персидской литературы о музыке понятием «мусульманские трактаты о музыке», что в итоге приводит к ошибочным выводам относительно эволюции терминов и понятий, так как не учитывается жанровый канон и герменевтическая традиция, сложившаяся внутри каждой из видов литератур, в частности жанра «трактат о музыке», или risālah fī al-mūsīqā[197]. Не останавливаясь подробно на методологических казусах такого рода, мне хотелось бы обратить внимание читателя на самые основные выводы, извлеченные из опыта перевода и исследования трактатов о музыке. Итак, ниже представлены фрагменты тезауруса музыкальной лексики классической арабо-мусульманской культуры.

Простые термины

Mūsīqā

Mūsīqā (*перс.* mūsīqī) — фундаментальная категория, охватывающая две проблемные области — науку и практику. В трактатах о музыке классического периода данный термин толковался в двуедином смысле: как указание на «знание / познание / науку»-ʿilm и «мелодию / благозвучие»-laḥn[198]. Это значит, что термин mūsīqā, переводимый как «музыка», тем не менее не указывает на музыку в ее обобщенном смысле звукового искусства.

Что я имею в виду, когда говорю, что термин mūsīqā или mūsīqī в своей сущности не соответствует значению «музыка»? Музыка — это родовое понятие, собирающее под себя множество других, указывающих на виды музыки как искусства, ее жанры и так далее. Ничего подобного мы не встречаем в экспликациях термина mūsīqā в классической теории музыки арабо-мусульманской культуры. Данный термин не выполнял функцию родового понятия для таких терминов, как naġmaẗ (метрически упорядоченная инструментальная мелодия), ʾawāz (метрически неупорядоченная вокальная мелодия с текстом),

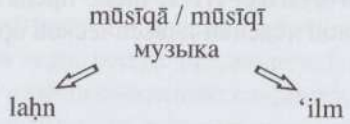
[197] Об этом см. Г-II-2 наст. книги.

[198] Впервые об этом см. [Шамилли 2007: 142—156].

zumzumah (метрически неупорядоченная вокальная мелодия без текста) и др. Кроме того, он не разъяснялся через понятия, указывающие на такие музыкальные реалии, например, как ġinā («пение»), ṭarab («возбуждение, радость, веселье») и т. д.

Давайте посмотрим, как раскрывается этот термин (рис. I-P-8) в перечне источников. Подробное изложение экспликаций mūsīqā заняло бы несколько страниц, поэтому я отсылаю читателя к источнику начала пятнадцатого века[199], в котором собраны основные определения mūsīqā как слова и термина и предпринята систематизация терминологических значений, что весьма ценно и встречается крайне редко в рассматриваемый период теории.

I-P-8. Al-mūsīqā как тезаурус



Mūsīqī разъясняется через понятия laḥn и 'ilm. Каждое из них при внимательном рассмотрении раскрывается двояко: laḥn прочитывается в значении «мелодия» и «благозвучные тоны» (naġamāt mulā'im), указывая в последнем случае на благозвучие как условие мелодии[200]; одновременно с этим mūsīqī разъясняется через 'ilm, которое имеет варианты перевода — «наука», «знание», «познание». Поскольку данное слово является в арабском языке масдаром, то переводится и как «познание», то есть в процессуальном аспекте. Таким образом, между двумя значениями термина mūsīqī, такими как laḥn и 'ilm, возникает ẓāhir-bāṭin-отношение как отношение между «внешним» и «внутренним», но отнюдь не родовым понятием и видовым. Например, «знание» — это скрытая, или внутренняя (bāṭin), сторона mūsīqī, тогда как «мелодия» — это внешняя, или явленная, сторона феномена. Вот что я имею в виду, когда говорю, что термин mūsīqī не равнозначен термину «музыка» в современном западноевропейском значении. Исходя из сказанного, термин mūsīqā может иметь два перевода в зависимости от контекста: «мелодия / благозвучие» и «наука / знание-познание». Имеется предположение, что значение «музыки»

[199] См. [Marāġī 1991: 79—81].

[200] Впервые об этом см. [Шамилли 2007: 153—156].

термин mūsīqī принимает с середины XVIII в., когда в культуре начинается широкое движение европейской модернизации, и с этим можно согласиться, так как в этот период происходят существенные трансформации не только в самом музыкальном искусстве в целом, но и в языке теории музыки.

Контраст понимания данного термина в западной и классической арабо-мусульманской культурах показан на (рис. I-P-9). Первая позиция раскрывает наше герменевтическое ожидание, ставшее нормой для перевода mūsīqī на русский и европейские языки. Вторая же — показывает, как разворачивается смысл термина в классической арабо-мусульманской культуре.

I-P-9. «Звуковое искусство» и «благозвучие»

mūsīqī	⇨	музыка	⇨	звуковое искусство
mūsīqī	⇨	laḥn-мелодия	⇨	благозвучие

Два варианта не совпадают друг с другом. Каждый из них объективно возможен при переводе на русский язык, но только один, а именно второй, будет соответствовать интенциям классической арабо-мусульманской культуры.

Итак, еще раз напомню, что разъяснение категории mūsīqā в оригинальных текстах происходит посредством метакатегорий 'aṣl — far' «основа — ветвь» и ẓāhir — bāṭin «явное — скрытое», применяемых имплицитно как метод. Mūsīqā как «основа»-'aṣl выполняет функцию обобщающего понятия, тогда как два других, обобщаемых, это «ветви»-furū'. Между тем обобщающее и обобщаемое не формируют родовидовую сетку, как это происходит в экспликации Порфирия (232—301/305), вкладывавшего в понятие «музыка» (ποστική) значение науки как родового понятия для гармоники, ритмики, метрики, органики и поэтики[201]. Напротив, пара обобщаемых терминов, laḥn и 'ilm, не дихотомична, как сами понятия «мелодия» и «знание».

Данную логику связи терминов можно проследить в тезаурусе mūsīqī / mūsīqā, где термин раскрывается как троичная смысловая структура в теории каждого из обозначенных ниже авторов (I-T-3, см. с. 140).

[201] См. [Птолемей 2013: 11].

I-T-3. Категория mūsīqī в теории классического периода (Аль-Фараби, Ибн Сина, аль-Хаддад, аль-Урмави, аль-Амули)[202]. Сост. Г. Б. Шамилли

1. Аристотель

mūsīqī = ṣinā'at (ремесло [познания])

niẓām-i naġamāt	ma'rifat
порядок [сочетания] тонов	познания

2. аль-Фараби

mūsīqī = laḥn (мелодия)

naġam muḫtalif	tartīb
различные тоны	упорядочение

3. Ибн Сина

mūsīqī = 'ilm (наука)

aḥwāl al-naġam / al-zamān	baḫṭ riyāẓiyy
состояния тонов / времени	математическое исследование

aḥwāl al-naġam (состояния тонов)

mulā'īmāt	mutanāfirāt
сочетаемость [тонов]	несочетаемость [тонов]

aḥwāl al-zamān (состояния времени)

nisbaẗ al-qaṣr	nisbaẗ al-ṭūl
соотношение короткости	соотношение длины

4. аль-Хаддад

mūsīqī = laḥn (мелодия)

maǧmū' al-naġamāt	tartīb
совокупность тонов	упорядочение

5. аль-Урмави

mūsīqī = laḥn (мелодия)

naġamāt mulā'īm	tartīb
сочетающиеся тоны	упорядочение

6. аль-Амули

mūsīqī = ṣinā'at (ремесло [познания, сочинения и исполнения])

aḥwāl-i alḥān	ma'rifat
состояния мелодий	познание

Из таблицы видно, что за исключением Шамс ад-Дина Амули (ум. 1307), следовавшего аристотелевской родовидовой сетке, остальные авторы разъясняют mūsīqā / mūsīqī в одном из двух упомянутых выше значений, тогда как второе из них умалчивается и должно быть развернуто в сознании читателя, где и должен осуществиться переход от внешнего значения термина к внутреннему или наоборот. Это объясняет устойчивую редукцию одного из значений этого термина и других, подобных ему.

Аль-Фараби, аль-Хаддад и аль-Урмави описывают мелодию через сопряжение двух значений, соответственно «различные тоны» — «упорядочение», «совокупность тонов» — «упорядочение» и «сочетающиеся тоны» — «упорядочение»[203].

Нельзя обойти вниманием приравнивание терминов mūsīqī и ṣinā'at в музыкальной лексике Амули. Термину ṣinā'at бездоказательно приписывают значение «искусство» на основании того, что исследователю «кажется», будто данное значение может иметь место. Между тем сложность поведения термина ṣinā'at сродни тому, о чем А. Ф. Лосев писал в связи с Аристотелем, когда утверждал, что у него много текстов, где слабо различаются понятия искусства и науки, но при этом их столь же достаточно, чтобы различить «искусство» и «ремесло». Аристотель считал искусством только то, что приносит удовольствие, а ремеслом то, что такового не приносит, хотя и не упускал из вида те ремесла, в цели которых входило доставление наслаждения, например изготовление пищи и т. д.[204] Такой способ классификации не характерен для арабо-мусульманской культуры

[202] Тезаурусная сетка составлена на основе раздела вводной главы «О смысле слова mūsīqī» трактата Абд аль-Кадира Мараги «Комментарий к "Окружностям"», см. [Marāġī 1991: 79—81], а также [Āmulī-Az-AMA EI: 31ª—50ᵇ; Āmulī 1959]. Это сочинение Мараги занимает особое место в ряду источников классического периода потому, что в нем подводится итог всей музыкально-теоретической мысли X—XV вв., подробно цитируются и анализируются высказывания предшествующих мыслителей, обобщается опыт классической теории музыки по вопросу — что есть mūsīqī, каков ее предмет и начала. Текст трактата показывает, как непросто было совместить смысл греческого термина, выговариваемого на арабский и персидский манер, с собственно арабским языковым мышлением, на основе которого строилась терминологическая база музыкальной науки классического периода. Перевод данного раздела трактата см. [Шамилли 2007: 145—149].

[203] Абд аль-Кадир Мараги поддерживает исключительно аль-Урмави, говоря о том, что «неблагозвучные сочетания тонов не могут быть названы [словом] laḥn» [Marāġī 1991: 79].

[204] См. [Лосев 1975].

в целом. Древнегреческий концепт искусства отличался от ремесла тем, что первое, подобно науке, руководствуется «принципами создаваемых предметов», «знанием их причин», а также «сознательно проводимым методом», в то время как ремесло подчинено привычке и функционирует без знания причины вещей. Так вот, если следовать этому или сходному с этим платоническому концепту[205], то перевод ṣinā'at в значении «искусство» покажется предпочтительным[206]. Если же следовать собственному концепту, выработанному в классической арабо-мусульманской культуре, учитывая аутентичный концепт эстетического наслаждения, не аристотелевский, то ṣinā'at строго ограничивается значением ремесла[207] и входит в более сложное понятие fann как искусства и науки одновременно[208]. Однако сказанное характерно скорее для классического периода XII—XV вв. и не распространяется на более позднее время, когда, например, появилось понятие ṣinā'at-i maqāmāt, в котором ṣinā'at указывает на «искусство».

Итак, mūsīqā — это не «музыка» как искусство, а «музыка» как понятие с троичной смысловой структурой. Понятие mūsīqā вмещает два других — «мелодия»-laḥn и «знание»-'ilm, при этом не ограничивается ими. Вот почему нельзя говорить о том, что разъяснение mūsīqā через laḥn, или как размеренной мелодии, является условием для понимания этого термина в значении «музыки». Это, к сожалению, не так. Условия распознаются только в термине «мелодия»-laḥn, а не в термине mūsīqā, так как последний *не выполняет функцию рода для laḥn и не предицирует ему свои качества*. Как уже говорилось, mūsīqā (mūsīqī) вмещает смысл «мелодия», но не ограничивается им, но даже если бы он ограничивался, то есть строго приравнивался к понятию «мелодия», — правильно ли думать, что музыка и мелодия — это одно и то же?

Важнее понять, что объектом (не предметом!) рассмотрения музыкально-теоретической мысли в жанре «трактат о музыке» была не музыка в нашем понимании, а мелодия, так как в центре всегда находилась часть, а не целое. Строго говоря, в классической арабо-мусульманской

[205] См. [Лосев 1974].

[206] Возможно, следование аль-Фараби концепту Аристотеля, что вполне понятно, дало основание для перевода ṣinā'a al-mūsīqā как «искусство музыки», см. [Даукеева 2002: 45]. Но это не единственный возможный перевод термина ṣinā'at в теории музыки классической арабо-мусульманской культуры, и это необходимо всегда учитывать при работе с источником.

[207] См. [Ихван ас Сафа 1961: 142—145; Шамилли 2007: 110—111].

[208] См. Г-I-3 наст. книги.

культуре не было создано ни одного трактата о музыке, но все они — о мелодии (mūsīqī = laḥn), или мелодиях (mūsīqī = alḥān)[209], точно так же, как не написано трактата о поэтической форме-ġazal, но все они посвящены исследованию ее структурной единицы — стиха (bayt).

Другими словами, «музыка» не выполняла роль родового понятия, ибо работала иная логическая интуиция целого. Следовательно, можно только предположить, что если laḥn — это «мелодия», или часть целого, то термин ǧam' al-alḥān — «сумма мелодий», или «совокупность мелодий», — должен в большей степени соответствовать понятию «музыка». Стремление подвести все, что обнаруживает организованный звук, под понятие музыки, существовало всегда, поэтому средневековые авторы разъясняли, что мелодии птиц благозвучны, тем не менее не являются музыкой, поскольку птице неведомы правила ее составления[210], а сама по себе соразмерность, организованность звукоизвлечения свойственна помимо мелодии и живым существам[211].

Если наше сознание так стремится к тому, чтобы найти эквивалент понятию «музыка», его, скорее, можно было бы усмотреть в понимании музыки как суммы мелодий, тем более что термин ǧam' al-alḥān был вынесен в название трактата Мараги, а это свидетельствует о степени важности этого термина в классический период теории музыки арабо-мусульманской культуры.

Таким образом, в основании понятия mūsīqī лежит иная логико-смысловая процедура. Если в древнегреческой теории различались понятия «музыка» (μουσική), «мелодия» (μελῳδία) и «мелос» (μέλος), например, Порфирию принадлежат слова: «музыку в целом принято делить на так называемую гармонику, ритмику и метрику, а также органику, поэтику в узком смысле слова и сценическое мастерство, ибо музыкантами называют всех, кто искусен в таких делах»[212], — то можно заключить, что арабское mūsīqā только частично совпадает с греческим μουσική в одном из своих значений — 'ilm-«знание, познание, наука», потому что все перечисленные Порфирием значения (гармоника,

[209] Возможно, термин laḥn во множественном числе alḥān несет смысл мелоса в асафьевском понимании как понятия, объединяющего «решительно все проявления *горизонтальности*» и того, «что касается становления музыки» [Асафьев 1987: 84].

[210] См. [Шамилли 2007: 321].

[211] См. [Рази 2013: 601].

[212] [Птолемей 2013: 11].

ритмика и т. д.) указывают на области знания, но ведь арабский термин mūsīqā не ограничен только лишь этим значением.

Такую инаковость обусловливает отсутствие родовидовой логики в смыслообразовании искомого понятия. Термины mūsīqī и laḥn не равнозначны, ибо laḥn является одной, внешней стороной смысла mūsīqī, которое включает в себя также смысл ʻilm, но опять-таки не ограничивается им. При переводе термина mūsīqā (mūsīqī) важно учесть его контекстуальное положение, включенность в составные термины, такие как ʻilm al-mūsīqā, ṣināʻa al-mūsīqā и fan(n) al-mūsīqā, имеющие разное значение. Несмотря на обычную редукцию звеньев тезаурусной сетки в оригинальных текстах, эти звенья можно восстановить при переводе, зная логику разворачивания термина. Например, перевод «музыка (mūsīqī) — это мелодии (alḥān)» может иметь вариант «музыка (mūsīqī) — это благозвучные мелодии (alḥān)».

Laḥn

Laḥn (*араб.* мн. ч. alḥān, luḥūn) в словарных значениях указывает на музыкальный звук, напев, мотив, тон, мелодию и одновременно с этим на речь, язык, диалект, а также на неправильную речь, обнаруживающую отступления от грамматических правил[213]. Интересно, что «музыкальные» смыслы слова laḥn не встречаются в средневековом толковом словаре арабского языка Ибн Манзура (1232—1311)[214], где это слово раскрывается во многих позициях, от «ошибки» до «идиолекта». Кстати, к первой из них относится «возбуждение и понижение голоса (taṭrīb wa targī‘ al-ṣawt)», а также «исправление чтения, поэзии и пения (taḥsīn al-qirā’a, al-ši‘r, al-ġinā’)»[215]. Между тем невозможно обойти вниманием значения благозвучия и мелодии, вкладываемые в laḥn как термин теории музыки. Таким образом, следует различать общеязыковые и терминологические смыслы данного слова.

Слово laḥn как термин является частью смыслового пространства категории mūsīqī и раскрывается в значении благозвучных тонов (naġamāt mulā’im)[216]. Другими словами, laḥn — это мелодия-«вещь»

[213] [Баранов 2006, 2: 717].
[214] [Ibn Manẓūr].
[215] [Ibid.: 383]. О laḥn в значении «ошибка» также см. [Аганина 2007а; 2007б].
[216] См. I-Т-4 наст. книги.

и одновременно ее свойство — благозвучие, иначе говоря, субстанция и ее акцидентальное состояние. В слове laḥn присутствует качественная характеристика вещи, а не просто сама «вещь». По словам аль-Мараги, благозвучие — это условие (šarṭ) смысла laḥn, не только как «слова», но и мелодии[217].

Термин laḥn в дискурсе классической теории музыки указывает в узком значении на вокальную мелодию, тоны которой благозвучны и распеваются на текст, передающий смысл и услаждающий душу, а в широком значении — на сочетаемость тонов мелодии как условие благозвучия. Вот почему этот термин охватывает достаточно широкий спектр явлений музыкальной практики, удовлетворяющих данному условию. Это происходит на том основании, что в них используются двенадцать maqām, то есть двенадцать звукорядов, в которых количественные отношения тонов носят благозвучный характер. Например, Мараги не раз повторял, что звукоряды (adwār)[218], не обладающие качеством благозвучия, не могут быть названы laḥn, тогда как это качество присуще только двенадцати из них: поэтому они и называются maqām (= pardah)[219]. Поэтому и Кутб ад-Дин аш-Ширази говорил в Dūrraẗ al-tāǧ «Жемчужине короны» о том, что чтение Корана и призыв на молитву (āzān) являются «laḥn»[220], то есть в них выполняется условие благозвучия, потому что они распеваются на одну из двенадцати maqām и поэтому благозвучны.

В связи с этим, наверное, необходимо сделать одно замечание: тот факт, что в преданиях (ḥadīṯ) о пророке Мухаммаде (ок. 570—632) встречается изречение «Читайте Коран на языках (bi-laḥn) арабов», а Ибн Манẓūр уточняет, что это laḥn qurayš, то есть читайте «на языке курейшитов», или «на идиолекте курейшитов», — оно нисколько не противоречит сказанному выше, то есть терминологическому значению слова, а также поведению слова laḥn в классической литературе по коранической орфоэпии, где используется в значении «ошибка» как отступление от грамматических правил. Согласно Г. Р. Аганиной, данный термин в современной практике коранической рецитации указывает на очевидные ошибки (laḥn

[217] [Marāġī 1991: 79].
[218] Adwār (*араб.* ед. ч. dawr; *перс.* dāīra) — термин, указывающий на два значения: 1) метроритмические циклы / периоды из определенной последовательности ритмических единиц и акцентов; 2) звуковые структуры из последовательности звуков, расположенных по высоте в пределах октавы.
[219] [Ibid.: 207].
[220] Впервые об этом на русском языке см. [МЭСВ 1967: 296].

ğaliyy), затрагивающие «языковую норму на всех ее уровнях», и неочевидные ошибки (laḥn ḫafiyy), составляющие «комплекс правил, регламентирующих ритуальное чтение Корана»[221]. Относительно второго положения возникает весьма интересное отношение значений laḥn, когда чрезмерная мелодизация коранического чтения, то есть laḥn в терминологическом значении мелодии, может перерасти в ошибку, или в laḥn в общеязыковом значении слова. Например, в иранской традиции коранической рецитации используется крайне ограниченное количество орнаментальных паттернов, зафиксированных в классической теории музыки. В частности, метрически свободная вокализация (tarannum) связана с распеванием долгих слогов текста и при нарушении меры может создать опасность превращения звучащего текста в обычную метрически неупорядоченную мелодию типа āwāz, а это действительно ошибка.

Qirā'a

Музыкальная наука классического периода арабо-мусульманской культуры связывала феномен ритуальной рецитации коранического текста (qirā'a) с распеванием «благих мелодий» (*перс.* naġamāt-i ṭayyib), но не приравнивала одно к другому. Практика коранической рецитации составляла одну из ветвей традиционной профессиональной музыки исламского мира, в то время как теория развивалась в русле грамматических исследований и области орфоэпии (taǧwīd), которой посвящались специальные сочинения авторитетных ученых. Корпус классических трудов исследован в диссертации Г. Р. Аганиной[222]. На основании этой фундаментальной работы можно предложить следующую схему соотношения терминов тезаурусной сетки понятия qirā'a (рис. I-P-10). Она организована по уже знакомому читателю принципу систематизации единиц тезауруса на основе метакатегорий 'aṣl — far' «основа — ответвление» и ẓāhir — bāṭin «явное — скрытое» («внешнее — внутреннее»). При этом необходимо принять во внимание, что термин qirā'a, также как mūsīqā, указывает как на область практики, так и науки[223].

[221] [Аганина 2007б: 8].
[222] [Аганина 2007а].
[223] Впервые об этом см. [Шамилли 2009б: 337].

I-P-10. Qirā'a как тезаурус

1. Область практики ('amal)

qirā'a

один из принятых вариантов чтения Корана

tilāwaẗ[225]	tartīl
идея совершенной рецитации	нормативная структура
(bāṭin)	(ẓāhir)

2. Область науки ('ilm)

'ilm al-taǧwīd / 'ilm al-qirā'a

наука о коранической рецитации

taǧwīd	qirā'a
орфоэпическая норма	ритуальная рецитация
(bāṭin)	(ẓāhir)

Тезаурусная сетка понятия qirā'a организуется двумя областями — науки-'ilm и практики-'amal, соответственно термину qirā'a и 'ilm al-qirā'a. Так, например, qirā'a как один из принятых вариантов чтения Корана формируется сопряжением терминов tilāwaẗ — tartīl, находящихся в ẓāhir-bāṭin-соотношении. Это значит, что идея совершенной рецитации (tilāwaẗ) является внутренним содержанием qirā'a, а нормативная структура самой рецитации (tartīl) — его внешней стороной. Две стороны — внутренняя и внешняя — неразрывны и не существуют друг без друга. Не могу не привести цитату из трактата, в котором перевод термина tilāwaẗ в значении «идея совершенной рецитации» является единственно возможным и подтверждает вышесказанное. Шейх аль-Мараги пишет: «"Обладающий великодушием" — [ангел] Ридван — да приветствует его Бог! — изволил высказать *идею совершенной рецитации* (tilāwat) Корана на благие мелодии (naġamāt-i

[225] Термин зафиксирован в Коране в значении правильного понимания смысла.

ṭayyib)»[225]. Это значит, что представление о совершенной рецитации, связанное с благими мелодиями, исполненными на основе двенадцати maqām, сформировано в области сакрального, а не мирского, то есть тамошнего мира, не здешнего.

Понятие ʻilm al-qirāʼa, или науки о коранической рецитации, раскрывается в сопряжении taǧwīd — qirāʼa, или орфоэпической нормы, как внутреннего содержания и собственно ритуальной рецитации как внешней стороны понятия. Данный принцип систематизации дает возможность упорядочить крайне запутанное и искаженное разъяснение этих терминов в большинстве современных исследований на русском языке.

Naẓariyya

Другой термин — naẓariyya (*перс.* naẓarī) — имеет форму прилагательного и выполняет роль предиката субъекта, но при этом почти всегда переводится как «теория». Это вновь происходит по инерции субстанциального восприятия вещей. В результате термин naẓariyya, переведенный вместо «теоретический» как «теория» и даже «наука» (подменяется значением термина ʻilm), становится причиной скрытых проблем перевода и понимания, хотя формально как будто бы соответствует нормам современного арабского языка и оба вышеназванных значения не исключают друг друга.

Вопрос состоит в том, имел ли термин naẓariyya современное значение «теория» в классической арабо-мусульманской культуре. Практика перевода показывает, что современное значение часто подставляется туда, где его еще не было. Более того, в изучаемой культуре не было понятия, адекватного теории музыки! Ведь термин naẓar, также переводимый как «теория», на самом деле указывает на «умозрение, зрение»[226], «рациональное рассмотрение»[227]. Производное от него — naẓariyya имеет значение «теоретический», так как употребляется в качестве предиката субъектов, что очевидно в нижеследующем тексте и перечне других.

> Но далее [должно знать, что] mūsīqī состоит из познания (maʻrifat) состояний мелодий (aḥwāl-i alḥān). Это ремесло (ṣināʻa [познания] состоит из трёх частей. Первая [часть] — теоретическая (naẓarī) — складывается из постижения смысла этой науки (ʻilm) с точки зрения адекватного понимания и [решения ее] проблем (masāīl). Вторая [часть] — из ремесла воспроизведения (ṣināʻat-i ʼada'ī) мелодий с помощью [голоса] человека или инструмента. Третья [часть] — из ремесла составления мелодий (ta'līf-i alḥān)[228].

Более полно данный термин раскрывается в тезаурусе составного термина ṣināʻa al-mūsīqā.

Maqām

Термин не имеет ни одной экспликации в классической теории музыки, но раскрывается через тезаурусные связи. Как это происходит — можно увидеть ниже в (I-T-4, см. с. 150), где представлен результат исследования данной категории на основании текстов[229].

Тезаурус музыкальной лексики выстраивается из шести позиций, которые можно было бы понять как уровни иерархии по аналогии с классическим деревом Боэция, то есть как родовидовое древо, поскольку каждый нижестоящий уровень как будто бы является частью вышестоящего рода благодаря видовому отличию, указанному в правой колонке, а само родовое понятие maqām представить как разделенное по признаку соединенной и несоединенной (сопряженной) части-qism. Однако эта похожесть мнимая и возникает только лишь благодаря формальному иерархическому положению сегментов в таблице, следующих друг за другом. На самом же деле движение мысли и организация смысла в пространстве категории maqām происходит вовсе не по пути деления большего на меньшее и сохранения признаков рода в каждой из разделенных частей, а наоборот — «снизу — вверх», от звука-ṣawt как результата колебания воздуха в базовой структуре-maqām. Но и это не так важно, как то, что все единицы звуковысотной грамматики, кроме тона-naǧmaẗ, указывают не на вещи-субстанции, а на состояния (aḥwāl) одной и той же единицы — тона — в различных звуковых структурах, которые не описываются субстанциально как ограниченные крайними тонами. Вот почему здесь невозможно образование таксономического ряда единиц различного уровня.

Исходя из данной специфики раскрытия термина и категории maqām, не эксплицированной в классической теории, можно сказать,

---

[225] См. Г-II-1 наст. книги. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[226] [Смирнов 1998б: 379—521].

[227] [Насыров 2009: 544].

[228] [Āmulī Az-AMA EI: 31ª]. Перевод Г. Б. Шамилли.

[229] [ʻUrmawī 1986; 2005; Marāġī 1991; Šīrāzī 1938—1941].

что ее разъяснению отводилось две трети содержания трактата о музыке в жанре risālah fī al-mūsīqā, потому что именно такой объем текста занимает движение мысли по пути от naġmaẗ как единицы к maqām как интегранту всех способов ее структурных связей.

I-T-4. Термин maqām (= šadd у аль-Урмави) как тезаурусная сетка. Сост. Г. Б. Шамилли

maqām
(благозвучная звуковая структура)

qism	’iẓāfaẗ
тетрахорд / пентахорд	сопряжение

adwār
(звукоряд)

qism	ğam‘
тетрахорд / пентахорд	соединение

qism
(тетрахорд / пентахорд)

bu‘d	ğam‘
интервал	соединение

bu‘d
(интервал)

naġmaẗ	ta’līf
музыкальный тон	составление

naġmaẗ
(музыкальный тон)

ṣawt / āwāz	nisba[ẗ]
звук	соотнесенность

ṣawt
(звук)

hawā	tamawwuğ
воздух	колебание

Замечу также, что большинство случаев употребления термина ta’līf в лексике аль-Урмави и его последователей указывает на процесс — «составление», а не на субстанцию — «композиция». Точно так же как термин ğam‘ указывает на «соединение», а не «звукоряд», что характерно для тезауруса аль-Фараби. Наконец, совершенно особую функцию выполняет термин ’iẓāfaẗ, указывающий на состояние

сопряжения тонов, под которым понимается исключительно благозвучное соединение, в котором в этом случае, в отличие от простого соединения-ğam‘, участвуют только сочетающиеся, или благозвучные, тоны.

Прочтение категории maqām как тезаурусной сетки, связывающей термины, которые указывают на способы связи тонов, с одной стороны, и на собственно звуковые субстанции — с другой, представляется необходимым для того, чтобы понять, что между этими двумя группами терминов имеется принципиальное различие, часто ускользающее из внимания при переводе с языка оригинала. Необходимость такой дифференциации терминов связана с тем, что сегодня работает только один, субстанциально ориентированный подход к исследованию и переводу данной терминологии, органичный для изучения аналитического аппарата перипатетической школы, но не всей теории музыки исламского мира в целом. Например, он принципиально не применим к процессуальной картине мира, отраженной в трудах Сафи ад-Дина аль-Урмави, которые по сложившейся инерции прочитываются сквозь тезаурусную сетку его предшественников. Скажем, методологическая модель, характерная для работы с терминологией Абу Насра Мухаммада аль-Фараби, не подходит для исследования музыкальной лексики аль-Урмави, которая не содержит оснований для родовидового прочтения и иерархического разделения терминологии.

Сложные термины

Исследование трактатов классической теории музыки выявило целый ряд терминов, которые можно назвать сложными на том основании, что они появляются как «сложенные» из двух (реже трех) простых, соединенных союзом «и». Как правило, «противоположные» понятия трактуют так, если бы они были всегда дихотомическими (согласно склонности мыслить в аристотелевской субстанциальной логике), тогда как в арабском или персидском оригинале они могут связаться в неразрывное противоположение, указывая на третий смысл, который их объединяет. Так обстоит дело с арабскими терминами ḥiddaẗ и ṯiql, вызывающими затруднения при переводе. Эта пара не дихотомична, и условия рода и вида для ḥiddaẗ и ṯiql не выполняется, так как между «высоким» и «низким» есть еще и «среднее», поэтому говорить можно только о контрарном противоположении. Как правило, оба термина, соединенные союзом «и», переводятся раздельно, как «высота и низкость» либо «высокость и низкость» тона,

что не адекватно ни в одном из приведенных значений[230]. Если же мы примем во внимание процессуальный механизм противоположения и объединения, то обнаружим сложный термин ḥiddaẗ-wa-ṯiql, в котором сопряжение двух противоположностей через союз «и» порождает третий смысл, не совпадающий ни с одним из значений составляющих его элементов. Данный механизм позволит выявить смысл обобщающего понятия «высотности» звука, или «звуковысотности», что не имеет прямого аналога в арабском языке. Этот смысл складывается из двух единиц, соединенных связкой «и», по-арабски wa, которая, так же как и союз bayna-«между», не разделяет, а формирует единое смысловое поле[231].

Анализ терминологии показал, что данный механизм смыслообразования не ограничен только лишь арабским языком, а действует на уровне теоретического мышления и в персидском, где пары слов образуют таким образом новые единицы операционального аппарата. Сказанное подтверждает перевод и анализ лексики трактата о музыке Фахр ад-Дина Рази[232], но масштабы действия этого механизма могут быть достоверно определены только при дальнейшем систематическом переводе персидских источников по музыке. Исходя из собственного опыта, могу сказать, что персидские трактаты о музыке постклассического периода не дают оснований для применения данной логико-смысловой конфигурации при переводе. Это происходит потому, что, в отличие от классического периода, авторы мыслили и писали по-персидски, они не испытывали закономерного раздвоения между теоретическим мышлением и языком, как это происходило раньше, когда арабский был единственным языком науки, а первые персидские научные трактаты создавались авторами, все еще мыслящими по-арабски, соответственно использующими арабские грамматические конструкции.

Ниже приводится перечень сложных терминов, необходимость понимания которых на основе разъясненной выше закономерности связана с процессуальной картиной мира (I-T-5).

[230] Словарные значения ḥiddat в персидском языке: 1) острота, обострение, напряженность; 2) горячность, страстность, пылкость, ярость; а ṯiql — 1) тяжесть, 2) вес, 3) груз, багаж, 4) вескость, важность.

[231] Впервые о переводе ḥiddaẗ-wa-ṯiql в значении «высотность» (= «звуковысотность») см. [Шамилли 2011б: 492]. О специфике поведения союзов «и», «между» в арабском языке см. [Смирнов 2001].

[232] См. ПР-I наст. книги.

I-T-5. Сложные термины. Сост. Г. Б. Шамилли

Термин	Буквальный перевод	Смысловой перевод
mulā'imāt-wa-mutanāfirāt (*перс.*)	сочетаемость-и-несочетаемость	гармония
ḥiddaẗ-wa-ṯiql	острота-и-тяжесть	высотность
'ilm-wa-'amal	наука-и-практика	музыка
dirāzī-wa-kūtāhī (*перс.*)	длина-и-короткость	протяженность
tīz-wa-girān (*перс.*)	быстрый-и-медленный	периодический
tīzī-wa-girānī (*перс.*)	быстрота-и-медлительность	скорость
sahṯ-wa-narm (*перс.*)	твердый-и-мягкий	упругий
sahtī-wa-sostī (*перс.*)	твердость-и-расслабленность	натяжение

Между тем отношения противоположений в субстанциальной картине мира выстраиваются другим образом. В этом случае вполне возможен перевод каждого из элементов дихотомии в отдельности через союз «и». Например, пара ḥiddaẗ-wa-ṯiql может прочитываться как «ḥiddaẗ wa ṯiql». В этом случае родовым понятием будет звук-ṣawt, а термины ḥiddaẗ и ṯiql будут нести собственные автономные значения вида как высокого звука и низкого.

Вышеприведенный перечень сложных терминов не является окончательным и может пополняться по мере увеличения русских переводов сочинений в жанре «трактат о музыке».

Составные термины

Составные термины образуются при соединении двух и более единиц, сохраняющих свое значение таким образом, что формируют в сочетании грамматическую конструкцию, нередко подразумевающую присутствие третьего, редуцированного слова. Рассмотрим ряд наиболее важных из них.

'Ilm al-mūsīqā

Термин 'ilm al-mūsīqā фигурирует в названиях самостоятельных сочинений и разделов трактатов по математике. Обычно он переводится как «наука о музыке», но давайте посмотрим, что на самом деле

происходит, когда мы так переводим. Вспомним, что термин mūsīqā как троичная смысловая структура уже указывает на ʻilm как науку, причем такое указание эксплицировано и в классический, и в постклассический периоды жанра «трактат о музыке». Следовательно, переводя ʻilm al-mūsīqā как «наука о музыке», мы дважды указываем на одно и то же — науку, только двумя разными словами. По этой причине, думается, предпочтительнее перевести этот составной термин как «познание музыки» в силу многозначности слова ʻilm — «наука/знание-познание». Варианты такого перевода представлены ниже в (I-T-6).

I-T-6. Термин ʻilm al-mūsīqā

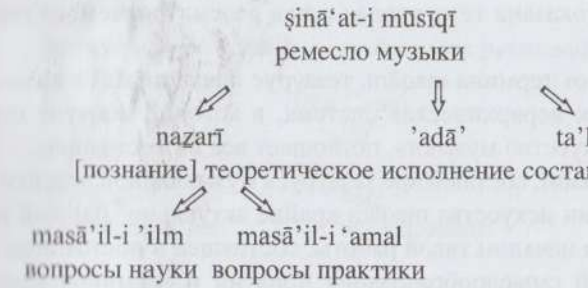
Оригинальный текст	Перевод
[Kitāb] fī ʻilm al-mūsīqā	«Познание музыки»
[Kitāb] al-madḫal ilā ʻilm al-mūsīqā	«Введение в познание музыки»
[Risālah] dar ʻilm al-mūsīqī (*перс.*)	«Познание музыки»

В предлагаемом переводе смещается акцент с «науки» на «познание» как действие, которое направлено на al-mūsīqā, или музыку. Все примеры связаны с названиями трактатов, авторы которых, как правило, во введении пишут о том, что «эта книга о музыке…» или «эта книга является введением в познание музыки…». В переводческой практике принято вводить слово kitāb или risālah в название самого сочинения. Между тем оно не мыслится частью названий и создает удивительные сочетания слов, к которым мы уже привыкли, например, такие как «Книга доблести», «Книга песен», «Книга листков…», «Книга военных действий…», «Книга красот стиля» и т. д. В арабских и персидских названиях трактатов не всегда присутствует предлог «о», который обычно упорядочивает нескладные сочетания, ведь «Книга о красотах стиля» куда лучше, чем «Книга красот стиля». На самом же деле на долю собственно названия приходится только два слова — «Красоты стиля» или «Военные действия». В ряде случаев присутствие в названии трактата слова «книга» необходимо, когда субъектом является именно «книга», как в Kitāb al-mūsīqā al-kabīr «Большой книге о музыке». Напротив, в названии Kitāb al-adwār fī al-mūsīqā оно необязательно и проблематично для перевода. Данное название трактата аль-Урмави до сих пор является предметом дискуссии относительно возможных вариантов перевода на русский и западноевропейские языки, хотя множественность понимания не предполагалась автором этого сочинения. Термин adwār как множественное число от dawr значит в теории Сафи ад-Дина не «круг», а «окружность»[233], поэтому речь об «окружностях» (= звуковых структурах) в музыке, ибо «окружности» являлись предметом рассмотрения не только в данной сфере теоретической мысли, но и в философии, в филологии и других науках. Другое дело, что под «окружностью» в музыке аль-Урмави понимал октавный звукоряд, определенный термином šadd, который метафорически указывал на жемчужное ожерелье со связанными в узелок концами.

Ṣināʻa al-mūsīqā

Термин ṣināʻa al-mūsīqā в большинстве случаев перевода передает редуцированный смысл. Он разворачивается на рис. I-P-11 в цепочку «ремесло теоретического [познания], исполнения, составления [тонов] музыки», которая утвердилась еще со времен аль-Фараби[234]. Правда, последний скорее всего вкладывал в термин ṣināʻa значение «искусство», о чем уже говорилось выше.

I-P-11. Ṣināʻa al-mūsīqā или ṣināʻat-i mūsīqī (*перс.*) как тезаурус. Сост. Г. Б. Шамилли



Слово «познание» вставлено мною на основании частого употребления конструкции ṣināʻat-i ʻilm-i mūsīqī в персидских трактатах

[233] Подробнее см. Г-III-1 наст. книги.

[234] Тезаурусная сетка составлена на основе персидского трактата о музыке [Amuli 1959]. Перевод анализируемого фрагмента текста см. [Шамилли 2007: 161]. Там термин ṣināʻa фигурирует в значении «искусство», что позднее было пересмотрено автором в соответствии с положением, изложенным в предыдущей статье «mūsīqā».

классического и постклассического периодов. Другими словами, это не интерпретация, а реконструкция. Нужно обратить внимание, что понятие ṣinā'at-i mūsīqī-«ремесло музыки» раскрывается как родовое для таких видов, как naẓari-«[познание] теоретическое», 'adā'-«исполнение» и ta'līf-«составление». Термины 'adā' и ta'līf в изафетных конструкциях, таких как 'adā'-i alḥān-«исполнение мелодий» и ta'līf-i alḥān-«составление мелодий», имеют закрепленные значения. Термин naẓari, как мы уже знаем, носит характер предиката «теоретический». Соответственно, ṣinā'at-i naẓarī переводится как «ремесло теоретического [познания]» и, в свою очередь, делится на masā'il-i 'ilm-«вопросы науки» и masā'il-i 'amal-«вопросы практики»[235].

Fann al-mūsīqā

Термин fann al-mūsīqā (*перс.* fann-i mūsīqī) поглощает предыдущий термин — ṣinā'at-i mūsīqī, включая его в собственную тезаурусную сетку, и подобно предыдущему понятию раскрывается на основе иерархически встраиваемого тезауруса. Несмотря на то, что субъекты — fann-искусство / ремесло и ṣinā'at-ремесло / искусство — указывают как будто на одно и то же, с перестановкой акцента, данные термины все же различаются в дискурсе классической науки. Ниже показана тезаурусная сетка рассматриваемого термина (I-T-7)[236].

В отличие от термина maqām, тезаурус fann-i mūsīqī в целом прочитывается как иерархическая система, в которой понятие первого уровня — «искусство музыки», поглощает все нижестоящие.

Таким образом, составление тезауруса музыкальной лексики классической теории искусства maqām крайне актуально. Данный раздел книги является началом такой работы, состоящей в постоянном учете силовых линий смыслообразования понятий и терминов классической арабо-мусульманской культуры.

[235] Ср. Схема понятия hay'āt ṣinā'a al-mūsīqā в исследовании [Даукеева 2002: 45].

[236] Тезаурусная сетка составлена на основе трактата о музыке [Marāġī 1991].

I-T-7. Термин fann al-mūsīqā, или fann-i mūsīqī (*перс.*)

fann-i mūsīqī (*перс.*)
искусство музыки

'ilm (= ṣinā'at-i mūsīqī)	'amaliyyat
наука	практика [музыкальная]

ṣinā'at-i mūsīqī

ремесло [познания]	музыки (= 'ilm-wa-'amal-i mūsīqī)
masā'il-i 'ilm	masā'il-i 'amal
вопросы науки	вопросы практики

masā'il-i 'ilm
вопросы науки

naẓariyya	idrākāt
теоретические	[относящееся к] восприятию

masā'il-i 'amal
вопросы практики

ta'līf	ma'rifat
составление [тонов]	постижение [тонов]

masā'il-i 'amal
вопросы практики

'adā'	ma'rifat
исполнение [мелодий]	постижение [мелодий]

(Ибн Сина)
ta'līf
составление [тонов]

aḥwāl al-naġam	baḥṯ
состояния тонов	исследование

Глава II

ИСТОРИЯ И МЕТОД

Введение

В этой главе будут показаны логические основания языка описания истории музыки. Мы увидим, что контрастные типы мышления отражаются в линейной и нелинейной организации исторического нарратива, в иерархической и неиерархической классификациях источников по музыке и многом другом, что составляет методологические проблемы изучения исторического знания.

В первом разделе — «История как "парадокс"» — будет рассмотрена смысловая единица исторического нарратива — ḫabar, методы и способы описания истории музыки в классической арабо-мусульманской культуре. Во втором разделе — «История как нарратив» — история искусства maqām будет представлена глазами западноевропейских ученых. В третьем разделе рассматриваются проблемы исследования первоисточников в целом, их перевода с учетом разной стратегии поведения терминов для каждого из типов мышления, а также проблема классификации источников и периодизации жанра трактата о музыке (risālah fī al-mūsīqā), в котором решались вопросы теоретической грамматики искусства maqām.

Решение сопутствующих задач направлено на то, чтобы понять «парадоксальную» историю как свою, открыть иную картину мира, не укладывающуюся в привычные представления об историческом нарративе, когда последний воспринимается как «мифологический» сюжет, поскольку не обнаруживает признаки мышления, связанного с представлениями о научном дискурсе, как он понимается сегодня. Определение основных этапов эволюции научной мысли о музыке в рамках исследуемого жанра литературы, его реакций на изменение художественных реалий, в частности эволюцию классических музыкальных жанров искусства maqām, представляется необходимой частью заявленной темы и не претендует здесь на абсолютную полноту, так как должно стать предметом отдельной работы.

Не менее важен критический анализ современных методов исследования исторических памятников, чтобы выявить методологические противоречия, прочно вошедшие в научную практику. Речь о фундаментальных работах выдающихся ученых — Г. Дж. Фармера (1882—1965)[1], Ф. Шехади (1926—2012), автора монографии Philosophies of Music in Medieval Islam «Философии музыки средневекового ислама», предпринявшего попытку обозначить границы понятия «философия музыки»[2], и А. Шилоа (1928—2014)[3], чей двухтомный описательный каталог рукописей ознаменовал следующий после Фармера этап по систематизации арабографичных сочинений по музыке.

Несмотря на органичное сосуществование философии и теории музыки в классической арабо-мусульманской культуре, ни в одном из трактатов о музыке не было сказано, почему mūsīqā[4] представляла интерес для *фальсафы*. Вряд ли этот интерес объясняется одним только влиянием античной науки[5]. Не менее важен вопрос, чем было обусловлено внимание к феномену звука со стороны философии, изучавшей парадигмальное отношение «бог — мир». Исходной точкой размышлений мог бы стать тот факт, что константой классической арабо-мусульманской философии, любого из ее направлений, является световая концепция Первоначала. Ученые сознавали единство света и звука на основе их волнового характера, имеющего различную природу[6]. Надо думать, что это не было результатом эксперимента в строгом смысле, как он понимается сегодня[7], скорее представляло

---

[1] Об этом в следующих разделах главы.

[2] См. [Shehadi 1995].

[3] См. [Shiloah 1979; 2003a]. Во втором издании «Источников по арабской музыке» насчитывается триста пятьдесят три рукописи, из которых более шестидесяти процентов являются списками, а в самом индексе двухтомного каталога А. Шилоа — более шестисот наименований.

[4] О понятии mūsīqā см. Г-I-3 наст. книги.

[5] Как установлено в [Shehadi 1995].

[6] Впервые об этом см. [Шамилли 2012: 35—42]. В свое время Шихаб ад-Дин Сухраварди (1154—1191) сформулировал концепт āwāz-i parra-i Ǧabraiyl «звучание крыла Гавриила», иначе говоря — «звучание Света». «Гавриил» — это метафора Света, а «звучание» — регулярность и упорядоченность колебательных волн, слышанием которых, согласно теоретическому суфизму, обладал только совершенный человек (’insān kāmil).

[7] Хотя эксперимент, проведенный в XVII в. Г. Галилеем на стакане воды и рассматриваемый как начало волновой теории звука в западноевропейской науке, вполне мог быть осуществлен и учеными арабо-мусульманской культуры и в строгом смысле тоже не является примером опытно-лабораторных исследований звука новейшего времени.

теоретический конструкт, подобно атомарной теории греков[8]. Тем не менее лексема mawǧ-«волна» в дискурсе классической арабо-мусульманской философии устойчиво выполняла функцию термина (!), а не метафоры, точно так же, как лексема tamawwūǧ-«колебание» указывала на колебание (сгущение — разряжение) частиц воздуха, и оба термина применялись при описании звука.

Мы уверены в том, что к звуковой материи невозможно прикоснуться, хотя пронизаны ею каждую минуту своего существования, уверены, что ее невозможно увидеть. Теория музыки как лаборатория по разработке вопросов акустики и связей между звуками шла по пути различения звука, появившегося от колебания тела в воздухе и воздуха в теле, изучая частотность колебаний, формирующих вместе с преградами (наложение отраженной волны на падающую) гармонический спектр, что и является связностью, скрытой в микроструктуре звука[9]. О связности на языке персидской поэзии писал великий Хафиз (ок. 1325—1389/1390), сказав, что единичный свет лика Божественного Виночерпия проник в сосуд, проявив все отражения вина[10] и противолежащий Образ[11]. Речь о волне, или луче Света, падающем в Сосуд мира и отраженном от этой преграды. Другими словами, в каждом сегменте исследуемой культуры происходил поиск гармоничного отношения между миром и богом, поиск связности, которая, если речь о музыке, переходит из потенциального состояния скрытости в звуке в актуальное при разворачивании мелодического высказывания[12]. Тогда возникают такие способы связи структурных единиц, как ta'līf-«составление», ǧam'-«соединение» и 'iẓāfaẗ-«сопряжение»[13]. Эти понятия, трактуемые

[8] В связи с этим вряд ли можно строго говорить о «волновой теории звука» в арабо-мусульманской культуре, скорее об устойчивом понимании звука как колебательного движения воздуха.

[9] Гармонический спектр, или обертоновый ряд, формирующий «анатомию» звука, изучался в том числе на примере колебаний закрепленной струны.

[10] «Вино», протянутое Божественным Виночерпием, или Богом, — метафора любви Бога к миру.

[11] In hamah aks-i may o naqš-i muḫālif ki namūd / yek furūġ-i roḫ-i sāqist kah dar ǧām oftād. Газаль № 187, см. [Ḥāfiẓ Šīrāzī 1931]. Перевод фрагмента см. Г-IV-2 наст. книги. «Свет» и «сосуд» — мотивы конвенциального языка персидской суфийской поэзии.

[12] Речь о том, что в мелодии проявляются интервальные отношения натурального звукоряда (гармонического спектра) в их различных комбинаторных связях. См. П-I-1 наст. книги.

[13] См. Г-III наст. книги.

процессуально в теории музыки Сафи ад-Дина аль-Урмави (ум. 1294)[14], не были достоянием исключительно музыкальной науки. Философия объясняла ими отношение «бог — мир»[15], а само знание о музыке не выходило за рамки общепринятых философских норм осмысления мира и включалось в энциклопедические труды. Между тем тенденция к разрозненности наук сыграла свою роковую роль, и теория музыки, будучи органической частью философии, со временем стала ей чуждой и непонятной. Напротив, та область знания, которую мы называем сегодня историей музыки, изначально не входила в пространство *фальсафы*, но со временем нашла свою нишу, в том числе в жанровом каноне трактата о музыке (risālah fī al-mūsīqā), к рассмотрению чего мы перейдем ниже.

II-1. История как «парадокс»

Понимание истории

Саморефлексия изучаемой культуры, «взгляд изнутри» на исторический процесс представляет основную задачу исследовательской работы. Сопоставление позиций, выработанных в классической арабо-мусульманской культуре и за ее пределами, в трудах современных ученых, является увлекательной задачей, обнаруживающей различные типы мышления в мысли о музыке.

Известно, что если западноевропейская наука подходит к описанию истории как narratio, или повествования, развернутого на линейно-горизонтальной оси текста, то сказанное не характерно для классической арабо-мусульманской историографии, не обнаруживающей внутреннего единства. Зарубежные и отечественные исследователи в целом высказывают единое мнение относительно этапов эволюции и характера исторического знания вплоть до падения Константинополя (1453 г.)[16]. Этот процесс двигался по пути фиксации устных исторических преданий и одновременно сопровождался возникновением самых разных литературных жанров,

[14] До Сафи ад-Дина, например в теории Абу Насра Мухаммада аль-Фараби (870—950), термин ta'līf используется в значении «композиция», точно так же как и термин ǧam' указывает на «звукоряд», то есть на определенную «вещь»-субстанцию, а не процесс как «соединение».

[15] См. [Смирнов 1998a: 379—521].

[16] См. [Rosenthal 1968; Khalidi 1996; Duri 1983; Микульский 2002; Кузнецов 2010].

которые появлялись в связи с потребностями разрастающейся империи.

Известно, что развернутые хроники-tawārīḫ возникали в результате поглощения «малых жанров» (понятие Ф. Розенталя), таких как aḫbār (сообщения), ansāb (генеалогии), siyar (биографии), maġāzī (завоевания), ṭabaqāt (разряды), qiṣaṣ al-anbiyā' (рассказы о пророках), ayyām al-'arab (дни арабов) и т. д., для которых был характерен какой-то один принцип описания истории, и далеко не всегда хронологический. Нельзя не заметить, что таким же путем шла эволюция современных художественных образцов искусства maqām, когда в результате длительного процесса синтезирования малых музыкальных жанров на определенном этапе истории появлялись мультижанровые циклические композиции типа nawbaï, dastgāh, maqām и др. Однако нас интересует не сама увлекательная проблема структурирования исторического знания, а вопрос, который не привлекает внимания современных историков.

Этот вопрос обращен к той мысли, что принцип конструирования исторических сочинений «работал в любопытном соответствии со смысловыми единицами арабского исторического повествования, а именно — хабарами (известиями, сообщениями)»[17], которые, как будет еще сказано ниже, приводились по принципу «мозаики», то есть выстраивались не на линейной оси повествования, а вразбивку. Эта особенность представляет большой интерес, поскольку наблюдается и в организации музыкального текста жанров искусства maqām, следовательно, обусловлена типом мышления и в этом смысле универсальна, проявляясь в разных сегментах культуры.

Важно понять, как организована смысловая единица текста. Имеет ли она иерархически обусловленную структуру или, напротив, представляет неиерархическое образование.

Событие и текст

Таким образом, ḫabar — это минимальная смысловая единица текста, или «сообщение» о событии. Вопрос, почему она сохраняла свою структуру в разных жанрах средневековой литературы — не праздный. Характерная черта сообщения видится в том, что каждое из них начинается словами «…сказал: …», где вместо первого многоточия фигурирует местоимение «он» или имя (имена), отвечающее

[17] [Микульский 2002: 30].

за достоверность информации, а вместо второго многоточия — собственно текст сообщения. Эта форма не связана исключительно со стилистической традицией фиксации устной речи, сохранившейся в целом в средневековой литературе как западных, так и незападных культур. Проблема не в ней самой, она встречается в разных нарративах в качестве фрагмента любого текста, а в том, что текст организуется как бесконечная череда таких сообщений, крайне пестрых, как будто не связанных друг с другом единым сюжетом, сцепленность которых подобна разомкнутой форме.

Данная форма связана с процессуальным типом мышления, которое также проявляется в одном из важных источников исторического знания — преданиях (sunnaï) о поступках и высказываниях пророка Мухаммада (570—632). Их важнейшим элементом в процессе фиксации был так называемый 'isnād, или «опирание»[18].

Термин 'isnād часто подменяется значением термина sanada, хотя 'isnād-«опирание» нужно понимать как указание на процесс, организующий троичную смысловую структуру «сообщения»-ḫabar, в котором оно реализуется, когда возводится к тому, кто его впервые произнес. «Опирание»-'isnād как процесс подразумевает наличие «опирающегося»-musnad и «то-на-что-опирают»-musnad ilay-hi. В роли «опоры»-sanada[19] выступает цепочка имен, следующих в порядке от рассказчика события к его непосредственному свидетелю. То есть цепочка прокладывает путь, уводящий читателя в прошлое. Однако за каждым названным именем должен стоять и текст сообщения, поэтому цепочка имен на самом деле представляет редукцию самих сообщений, то есть их сведение до простого имени. Поэтому sanada — это редукция сообщения до имени передатчика, подобно тому как фраза редуцируется до одного слова и тогда называется термином «голофрасис».

Выше мы рассмотрели «опору», которая невозможна без «опирающегося», то есть собственно «текста»-matn[20], сообщаемого рассказчиком и украшенного стихами, порою не имеющими, как полагают исследователи, прямого отношения к сути самой информации. Текст всегда содержит одно событие, то есть в нем рассказывается о каком-то одном факте, что очень важно. Нельзя привести два факта в одном

[18] Этой теме посвящены специальные труды, рассматривающие условия достоверности 'isnād, его свойства.

[19] Sanada (*досл.* 'опора'), или «опираемое». См. [Баранов 2006, 2: 741].

[20] Matn (*досл.* 'спина'). См. [Там же: 956].

сообщении, пусть даже оба касались одной темы или противоречиво ее раскрывали. Для каждого факта необходимо привести собственное сообщение. Каждое из них должно было быть организовано в такой троичной структуре, где «опирание» как способ описания факта — это отношение «опоры»-sanada и «опирающегося»-matn.

Можно понять, почему слово «иснад» разъяснялось в средневековых арабских толковых словарях через образ путника, опирающегося спиной на седло, которое он снял с животного и положил на землю, чтобы отдохнуть после утомительного пути[21]. Стало быть, «опирание» как процесс — это и есть остановка времени в историческом дискурсе, его преодоление. Это миг, равный факту или событию, имеющему сложную организацию и описываемому как целое. При этом сам нарратив становится сцепленностью сообщений-ḫabar, между которыми и возникает время. И если верно, что цель истории как области знания классической арабо-мусульманской культуры состояла в преодолении времени, то рассматриваемый тип организации сообщения можно отнести именно к способу, позволяющему достичь этой цели, заново пережить цепочку событий-процессов в каждом названном имени, как в первый раз.

Таким образом, существует сообщение (ḫabar), организованное как процесс «опирания», и в этом случае оно именуется ’isnād; либо организованное как процесс «неопирания» — и в таком случае именуется ’irsāl, когда рассказчик не выстраивает путь получения информации. Согласно кодификации преданий (sunnaẗ) о поступках и высказываниях пророка Мухаммада, считалось, что наличие или отсутствие «опоры» как элемента сообщения не является условием его достоверности. Сообщение, организованное по типу «опирания», может считаться недостоверным, как и противоположное ему. Все зависит от степени доверия к рассказчику как последнему звену в цепочке передатчиков.

Известны высказывания, в которых ’isnād расценивается как отсылка автора к книгам, а ’irsāl — как его собственное заверение достоверности сообщения. То есть ни один из видов передачи информации по существу не считается ущербным, если содержит «опору» или не содержит ее. Сокрытие опоры не обусловливает достоверность сообщения, и это очень важно. Видимо, эта и другие причины способствовали тому, что «опора» — sanada как первоначально обязательный «элемент» сообщения со временем стала необязательной и не всегда

[21] [Ibn Manẓūr].

присутствовала в более поздних исторических хрониках, не говоря об источниках XIV—XV вв.

Ниже приводятся фрагменты исторического трактата Абуль-Хасана Али ибн аль-Хусейна аль-Мас‘уди (896—956)[22]:

> *И сказал Джалинус*[23]: «Любовь случается между разумными из-за их сходства по уму и не случается между глупцами, даже если они сходны в глупости. Ибо ум действует упорядоченно, и двое могут совпасть в нем единым образом, а глупость не действует упорядоченно, и двое не могут в ней совпасть».
>
> *Один араб* классифицировал разновидности любви, *сказав*: «Три [вида] любви — любовь-связь, / любовь-лесть и любовь-убийство»[24].

В этом отрывке приводятся два сообщения, хотя в тексте перевода они следуют друг за другом без красной строки. Оба организованы по типу «опирания», даже если имя самого передатчика не называется. Если мы сравним их с любым фрагментом Aġānī «Песен» Абу ль-Фараджа аль-Исфахани (ум. 967), то не найдем существенного различия в организации повествования:

> *Мой дядя со ссылкой на ’Абдаллаха ибн Шабиба, а тот — на Харуна ибн Мусу ал-Фарви, который в свою очередь ссылался на Мусу ибн Джа’фара ибн Аби Касира, сообщил мне*: «Когда Меджнун сказал[25]: “Друзья мои, клянусь Аллахом, я не властен в том / на что Бог[26] обрек Лейлу и на что — меня. Он отдал ее другому, а меня поразил любовью к ней / и ничто, кроме Лейлы, не сможет заставить меня страдать” — он лишился разума».
>
> *Джахза со слов Маймуна ибн Харуна, ссылавшегося на Исхака ал-Мавсили, рассказал мне*, что, когда он (читай «Меджнун». — *Г. Ш.*) произнес эти два бейта — он заболел проказой[27].

В этом отрывке два сообщения, каждое из которых посвящено одному и тому же факту — «Меджнун сказал…», — но с разными результатами действия: «…он лишился разума» для первого сообщения

[22] Для удобства читателей здесь и в следующих цитатах прямая речь дана в кавычках, хотя в тексте перевода их нет. Строки цитируемых стихов (bayt) отделены друг от друга косой чертой.

[23] «Джалинус — арабская форма имени выдающегося античного врача и теоретика медицины Галена (129—199 н. э.)» [Мас‘уди 2002: 638].

[24] [Там же: 168]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[25] Читай «продекламировал». — *Г. Ш.*

[26] Ред. моя. — *Г. Ш.*

[27] [Исфахани 1994: 97]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

и «…он заболел проказой» для второго. Казалось бы, налицо противоречие, которое никак не комментируется рассказчиком-автором, не обобщается, но констатируется с необходимой точностью в двух сообщениях. Каждое из них начинается с «опоры» на передатчиков и описывает одно событие.

Если верно, что термин ḫabar имеет «значение *отдельного исторического события или факта*, информации биографического содержания, нравоучительного либо развлекательного рассказа светского характера»[28], то оба вышеприведенных отрывка соотносятся между собой как варианты одного события. Думается, европейский историк передал бы его в одном предложении, сказав, что когда Маджнун произнес такие-то слова, он лишился разума, а по другой версии — заболел проказой. Он либо противопоставил бы эти результаты действия как противоречащие друг другу, либо же связал их линейным временем как следующие друг за другом, но вряд ли изложил бы их в виде двух отдельных сообщений, не просто подкрепленных цепочкой имен, но и выделенных в тексте в качестве самостоятельной смысловой единицы, как мы видим в приведенном выше отрывке. Более того, следующее за ним сообщение, которое в понимании аль-Исфахани приводится «по этому поводу», на самом деле не кажется связанным с предыдущими по смыслу, хотя также посвящено теме любви Маджнуна и Лейлы.

> *Муса ибн Джа'ффар сказал по этому поводу*: «Как-то Меджнун шел со своими друзьями и вдруг услышал, как кто-то в темной ночи зовет: "Лейла!" А может, это ему послышалось. И он спросил того, кто был рядом с ним: "Ты слышишь голос?" Тот ответил: "Я ничего не слышу!" Меджнун сказал: "Клянусь Аллахом[29], я услышал голос, зовущий Лейлу!" Потом он начал декламировать: "Я сказал [идущему] рядом другу: слово, [произнесенное] вдали, обрадовало меня, ответь зовущему! Когда я езжу по просторам[30] / то нахожу себя поправляющим седло, скользящее вперед"»[31].

Проблема, как говорилось выше, видится не в самом способе передачи события, встречающемся и в западноевропейской литературе, а в том, что, во-первых, он носит абсолютный характер в организации нарратива и, во-вторых, связан с определенной логикой чередования

[28] [ИЭС 1991: 259—260].

[29] Читай «Богом». — *Г. Ш.*

[30] В тексте перевода «на просторе». См. [Исфахани 1994: 98].

[31] [Там же: 98].

событий-«хабаров», то есть логикой их сцепленности, которую еще предстоит изучить современной науке.

Д. В. Микульский высказывает ценное наблюдение, согласно которому «весьма часто в тексте исторического сочинения хабары располагаются не во временной или логической последовательности, а "вразбивку", порядок их записи определяется ассоциативными связями»[32]. Ученый характеризует эту закономерность как «мозаику», отличающую тексты памятников династийной историографии. Другими словами, сцепленность сообщений не обнаруживает привычную линейно-временную логику исторического нарратива.

Таким образом, на основании сказанного выше мы вправе видеть в минимальной единице исторического текста (ḫabar) уже известный нам тип субъект-предикатного конструирования, в общих чертах рассмотренный в первой главе этой книги как отношение «опора-и-опирающееся», а в характере отношения единиц — проявление процессуальной картины мира и процессуальный тип мышления. Не случайно, что sanada как «опора» могла быть «скрыта» в историческом повествовании, то есть опущена при описании события. Это объясняется и принципом ẓāhir-bāṭin-перехода от явного к скрытому и наоборот, когда одно предполагает другое и восстанавливается в сознании воспринимающего по исходной или результирующей стороне процесса. Если он выполнял функцию метода, первоначально филологического, затем заимствованного и другими областями знания для описания и систематизации явлений, то логично думать, этот метод использовался и в этом, историческом, сегменте знаний.

Надо думать, что на всех важных этапах эволюции исторического знания силовые линии построения смысла выражались в конструировании истории как сцепленности событий, не ограниченных пространственным пределом. Событие процессуальной картины мира, выраженное сообщением-ḫabar, не имеет начала и конца, *оно описывается как протекание в атоме остановленного времени*, то есть передает именно временные интуиции целого, а не пространственные. Отсюда возникает ощущение «мозаики», трудно воспринимаемой читателем. В частности, мои собственные ощущения невозможности дочитать до конца ни одну мусульманскую хронику из-за постоянного прерывания нарратива формулой «…сказал: …» изначально были связаны именно с такой организацией повествовательного нарратива, непривычного после современных учебников истории.

[32] [Микульский 2002: 30].

В сознании справедливо возникает вопрос — для чего нужны эти гроздья цепочек, дробящих, прерывающих рассказ на множество беспорядочно сменяющих друг друга сообщений, притом что вышеописанная организация информационного потока является естественной для носителя культуры, следовательно, нетравматичной, не дестабилизирующей его собственное сознание. Ответ на вопрос один: такой способ фильтрации информации, проверки ее на достоверность доставляет эстетическое наслаждение, как любая другая *правильно* организованная деятельность, будь то приготовление обеда, написание стиха или постройка дома.

Наконец, напомню, что сам термин tārīḫ (*досл.* 'дата'), переводимый нами как «история», появился в названиях трактатов ближе к середине IX в. и указывал на вид литературы, объединившей «хронологически выстроенные знания о прошлом»[33], которые подчинялись либо погодному, либо династийному принципу систематизации, из которых второй, династийный принцип передачи исторического знания оказался наиболее востребованным для того времени.

Синтез жанров

Если логически история музыки исламского мира связывается с моментом возникновения исламской религии, то в самой культуре она возводится к началам творения и описывается в пространстве сакральной (с нашей точки зрения!) истории, в которую вовлекались самые разные фигуры прошлого, библейские, античные и древнеиранские персонажи, часто выполняющие не свойственные им функции. Тем не менее рассматривать такую историю как сюжет восточной сказки или собрание «мифологических» легенд — значит не понять ни исторические, ни логико-смысловые основания изучаемой культуры. Если мы внимательно проследим за тем, как возникали малые жанры исторических сочинений, как они синтезировались в династийные и прочие хроники, то картина генезиса искусства maqām, передаваемая глазами средневекового музыканта, предстанет в более ясной форме.

[33] [Кузнецов 2010]. Автор обращает внимание на то, что арабское слово tārīḫ имеет значение датировки, а не рассказа (ḫabar) и близких тому значений, что недвусмысленно объясняет факт отсутствия единого исторического нарратива о прошлом.

Известно, что желание составить целостную всемирную историю поставило ученых классической арабо-мусульманской культуры перед необходимостью вписать собственную историю в более широкий контекст, не ограниченный военными походами пророка Мухаммада, породившими жанр maġazī. Эта задача решалась на фоне появления переводов сочинений по истории со среднеперсидского языка пехлеви, а также с греческого и сирийского языков, которые «способствовали усвоению арабами-мусульманами иранских и византийских исторических представлений и фактического материала»[34].

Наряду с этим привлекалось и записывалось доисламское устное наследие (ayyām) и адаптировалось кораническое учение о прошлом человечества как «череде пророческих миссий, завершающихся миссией пророка Мухаммада, "печати пророков"»[35]. Не менее важным считалось включение в исторический нарратив апокрифических легенд о ветхозаветных пророках (’isrāīliyyāt), что позволяло выстроить историческую картину, не ограниченную племенными легендами арабов, обосновать возникновение новой империи как звено единой цепи.

Изучение трактатов по искусству — живописи, каллиграфии, музыке — показывает, что в них синтезировались принципы разных исторических жанров, которые в большинстве случаев подчинялись кораннической концепции пророческих миссий, составляющей стержень каждого нарратива. Как правило, начала искусств возводились к акту божественного творения и к имени пророка Адама, реже — пророков Идриса (Гермес, он же Енох в христианской традиции) и Мухаммада как проводников божественного знания. При этом единица сообщения — ḫabar — сохраняет в неизменности принципы конструирования, изначально выработанные в процессе составления свода преданий о пророке Мухаммаде. Они очевидны и в поздних трактатах, в частности во фрагменте сочинения известного каллиграфа и художника Кази Ахмада (XVI в.). Оба приводимых ниже сообщения организованы по типу «опирания». В первом случае автор отсылает к книгам, а во втором — к устным свидетельствам:

> *В некоторых книгах жизнеописаний приводится*: первый, кто совершил арабское начертание, был Адам — пророку нашему и ему благословение и мир! После него Сиф, сын Адама. А во времена его

[34] [Микульский 2002: 26].
[35] [Там же: 23].

святейшества пророка Исмаила — нашему пророку и ему благословение и мир! — изобрели арабское письмо.

А другие говорят, что письмо — от Еноха — пророку нашему и мир ему![36]

Халил Табризи (XVI в.), автор трактата о каллиграфии, написанного за полвека до вышеприведенного источника, приводит три сообщения, первое из которых — «неопираемое» и содержит только лишь «текст», а два последующих изложены с «опорой»:

> Знай, что первым человеком, писавшим по-арабски, был Адам, мир ему! После потопа Нуха, во времена Исмаила обнаружили арабское письмо.
>
> *А кое-кто утверждает*, что это был Идрис, мир ему!
>
> *Посланник (да благословит его Бог и да приветствует!) изволил сказать*: «Кто хорошо пишет "б-исми-л-лахи-рахмани рахим"[37], тот войдет в рай!»[38].

Подобные примеры можно было бы продолжить до бесконечности. Например, в уставе средневековых художников говорится, что живопись берет начало от пророка Мухаммада, к которому во время постройки мечети Медины сошел ангел Джабраил[39] и передал ему божье повеление украсить священную мечеть Медины, при этом вручил Мухаммаду тридцать две краски и обучил его живописи, которая стала расцениваться как относящаяся к обязательному действию (wāǧib), а после того, как он, украсив мечеть Медины, передал это знание халифам Осману (575—656) и Али (ум. 661), — как рекомендуемая (mandūb)[40]. Такое сообщение можно было бы трактовать как мифологическое, то есть не имеющее отношения к реальной действительности, но его основание тем не менее составляют принципы конкретного исторического жанра, преследующего цели по обоснованию искусства в концепции пророческих миссий и весьма характерного для трактатов о музыке.

В связи со сказанным выше крайне интересно проследить, каким образом такая генеральная тенденция в эволюции исторического знания классической арабо-мусульманской культуры, как безразличие к линейно-хронологическому нарративу, отразилась в жанре risālah

[36] [Кази Ахмед 1947: 59]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[37] То есть «Во имя Бога, Милостивого, Милосердного».

[38] [Афшар 1995: 328—309].

[39] Ангел Гавриил. — *Г. Ш.*

[40] [Мастера искусств 1965: 150].

fī al-mūsīqā (*перс.* risālah-i mūsīqī), который изначально не содержал признаков, характерных для исторических сочинений. Отсутствие внимания к исторической тематике в жанре risālah, видимо, было обусловлено арабоязычной перипатетической традицией, изначально не допускавшей включение исторического нарратива. Со временем данный жанр литературы трансформировался и в конце XIV в. в трактате «Назначения мелодий» Абд аль-Кадира аль-Мараги появилась глава (faṣl), претендующая на опыт создания целостной истории музыки[41]. Она называлась «Упоминание имен, повелевающих этим искусством (fann)»[42] и в предельно сжатом виде должна была представить историю искусства maqām как единую цепочку, включающую изобретателей инструментов, на которых исполняется музыка этих жанров, а также теоретиков и практиков этого искусства. Примечательно, что автор не только не использовал выражение «искусство maqām», которое появится в трактатной литературе позднее, но и сам термин «музыка». Аль-Мараги рассуждает о музыке — от Адама до начала XV в. — как «искусстве», при этом используя термин fann, который разворачивается в сложную тезаурусную сетку простых и сложных терминов, с которыми мы заблаговременно ознакомились в первой главе этой книги.

Только что говорилось, что факт появления такой главы в трактате аль-Мараги указывает на трансформацию жанрового канона risālah. В тексте прослеживаются черты «малых» исторических жанров, таких как «разряды» — ṭabaqāt, «рассказы о пророках» — qiṣaṣ al-anbiyā', «апокрифические легенды» — 'isrāīliyyāt, повествующие о ветхозаветных пророках, а также ранние арабские источники, посвященные музыкальным инструментам и не связанные генетически с искомым жанром. Последние встречаются в авторитетных исторических трудах по истории арабского халифата, например «Золотых копях» аль-Мас'уди, в свою очередь ссылающегося на авторитетного ученого, географа иранского происхождения Ибн

[41] Первый русский перевод см. [Шамилли 2008а: 155—162]. Данный фрагмент трактата повторяется в сокращенном виде с небольшими изменениями в другом трактате автора, Fawāīd-i 'ašara «Десять польз», выполняющем функцию заключительной главы (ḫātimah) последнего сочинения о музыке аль-Мараги — Šarḥ-i adwār «Комментария к "Окружностям"», см. [Marāġī 1991: 291—395]. Более поздним источником по истории музыки, созданным в жанре risālah-i mūsīqī, является персидский трактат Дарвиша Али Чанги (XVI—XVII вв.), см. [Darwīš 'Alī Čangī; Рашидова 1992].

[42] [Marāġī 1965: 136—139].

Хурдадбеха (820—890), который учился музыке и поэзии у знаменитого Исхака аль-Маусили (767—850)[43]. Встроенные в определенный нарратив, сообщения не подчиняются правилам строгой хронологии. Складывается впечатление, если воспринимать данный текст с позиции традиционного западноевропейского источника, что в этом тексте не улавливается механизм, отвечающий за связность текста. На первый взгляд текст будто лишен нарративной компетентности. Однако будь это так, мы не смогли бы воспринять его как «текст» или нечто обладающее связностью. Следовательно, нарратив существует, но имеет иную природу, составляющую источник проблем для современного историка, расценивающего его как «парадокс».

История аль-Мараги

История музыки шейха Абд аль-Кадира аль-Мараги предположительно написана в 1418 г. Автор мыслил ее как «упоминание имен», которые «основали» искусство музыки, другими словами, без которых невозможно представление музыки как исторического процесса. Такое упоминание не является простым перечислением или списком имен, выстроенных в хронологическом порядке. Исследование текста дает основание думать, что, во-первых, повествование выстраивается в двух параллельно взаимодействующих сюжетных линиях — скрытой (bāṭin) и явной (ẓāhir); во-вторых, «скрытая» линия формируется именами пророков от Адама к Мухаммаду, то есть кораничесой концепцией пророческих миссий, тогда как «явная» — именами исторических фигур; в-третьих, ẓāhir-bāṭin-переход является собственно принципом выстраивания исторического нарратива как неразрывной связи «сакрального» и «мирского» и в этом смысле приближает текст к жанрам суфийской литературы; наконец, возникающая в результате действия этого принципа картина органично вписывается в тезаурус категории fann, или «искусства».

Цель аль-Мараги состояла в последовательном изложении имен, «повелевающих» искусством музыки, и то, *как* он это сделал, вызывает большой интерес с точки зрения логики построения исторического нарратива. Однако задача современного историка состоит не в том, чтобы показать, *что* написал аль-Мараги и *как* он это сделал. Основной вопрос заключается в том, *какие принципы* лежат в основании того, что написал аль-Мараги и чем обусловлена инаковость нарратива.

[43] [Мас'уди 2002: 684].

Безусловно, каждый читатель, ознакомившись с этим текстом, вынесет для себя нужную информацию. Например, исследователь, не обремененный поставленными выше задачами, может сегментировать текст так, как ему позволяет это сделать опыт, полученный в русле западноевропейского образования. Он скорее всего вычленит и соединит «имена» на основании рубрикации материала, например, «исполнительские школы», «женское музицирование и передача традиции», «мусульманская научно-музыкальная мысль», «античная научно-музыкальная мысль», «генезис музыкальных инструментов», «сакральная история музыки». Каждая из названных рубрик развернута ниже в таблицах II-T-1—II-T-6, чтобы читатель мог подробнее ознакомиться с материалом, представляющим интерес для исследователей исламской культуры в целом. В таблицах представлен результат обобщения и систематизации сведений, приводимых в трактате, где не называются даты, города, области и регионы исламского мира.

II-T-1. Исполнительские школы

Зороастрийский период	
Сасаниды	Барбад (VII в.)
Исламский период	
Дамасская школа	Йезид бин Абд аль-Малик (720—724) Ибрахим бин Валид (744) Хишам бин Абд аль-Малик (691—743) Сулейман бин Абд аль-Малик (674—717) Валид бин Йазид (668—715) Марван бин аль-Хакам (623—685) Умар [II] бин Абд аль-Азиз (717—720)
Багдадская школа	Аль-Махди (775—785) Ар-Рашид (1135—1136) Аль-Амин (809—813) Аль-Мамун (813—817) Аль-Харун ар-Рашид (786—809) Аль-Мутасим (833—842) Аль-Васик (842—847) Аль-Мутаваккиль (847—861) Аль-Хади (785—786) Аль-Мутаз (866—869) Аль-Мустасим (1242—1258) Аль-Мутазад (866—869) Ибрахим бин аль-Махди (817/819—833) Исхак аль-Маусили (767—850)

	Окончание II-T-1
Табризская школа	Шамс ад-Дин Шахреварди (XIII—XIV вв.) Али Сетаи (XIII—XIV вв.) Хасан Замр (XIII—XIV вв.) Хисам ад-Дин (XIII—XIV вв.) Кутуг Буга (XIII—XIV вв.) Хаджи Ризваншах (XIV в.)
Андалусская школа	Аль-Хаддад [?][44]

II-T-2. Женское музицирование[45] и передача традиции

Дети омеййадских и аббасидских халифов (661—1258)	
Сыновья	**Дочери**
Абдулла бин Муса аль-Хади Салах бин ар-Рашид Абу Иса бин ар-Рашид Ибрахим бин Али Мухаммад бин Сулейман Абу Иса бин Мутаваккил Али бин аль-Мутасим Абдулла Мухаммад ар-Рашид Ахмад бин аль-Мамун	Алийа банат аль-Махди Умм Абиха банат ар-Рашид Хамзат банат ар-Рашид Умм Абдулла банат Иса бин Али Лайла банат Али бин аль-Махди Фатима банат Абдулла бин Муса

II-T-3. Исламская научно-музыкальная мысль

IX—XV вв.
Мухаммад аль-Фараби (870—950)
Ибн Сина (980—1037)
Сафи ад-Дин аль-Урмави (ум. 1294)
Абд аль-Кадир аль-Мараги (1353—1435)

[44] Согласно Г. Дж. Фармеру, было два ученых, носивших имя аль-Хаддад: первый — Абу Абдулла Мухаммад ибн Ахмад ибн аль-Хаддад (ум. 1165), а второй — Мухаммад ибн Ахмад ибн Утман аль-Андалуси по прозванию Ибн аль-Хаддад (ум. 1087). Оба ученых жили в Андалусии, а трактат первого из них был издан М. Касири на испанском языке в 1760/1770 гг. без указания на обложке арабского названия. Этот трактат известен как Musices Disciplina [Farmer 1967: 223]. Возможно, ни один из вышеперечисленных ученых не имеет отношения к имени, названному Мараги.

[45] По данной теме см. [Jāhiz 1980; Назаров 1992: 38—64; Сергеева 2008: 124—142].

II-T-4. Античная научно-музыкальная мысль

VI—IV вв. до н. э.
Александр Македонский (356—323 до н. э.)
Аристотель (384—322 до н. э.)
Платон (427—347 до н. э.)
Пифагор (ок. 580—500 до н. э.)

II-T-5. Ветхозаветная (иудейская) традиция

Адам	Ламех	Селла	Лот	Израиль
[?]	ʿūd[46]	ṭabl[47]	tanābīr[48]	mazāmīr[49]

II-T-6. Сакральная история музыки

Адам — ālāt-инструменты	**Александр**[50] — ʿilm-знание	**Мухаммад** — ʿamaliyyat-практика	**Мухаммад** — ʿilm-wa-ʿamal «наука-и-практика»
Ламех Селла Племя Лота Племя Израиля	Аристотель Платон Пифагор	Омеййадские халифы Аббасидские халифы Дочери халифов Сыновья халифов Исхак аль-Маусили Ахмад Маданини аль-Хаддад Шамс ад-Дин Шахреварди Али Сетаи Хасан Замр Хисам ад-Дин Кутлуг Буга Хаджи Ризваншах	аль-Фараби Ибн Сина аль-Урмави аль-Мараги

Представленная рубрикация (таблицы II-T-1—II-T-6) кажется вполне логичной, однако текст первоисточника сегментирован иначе, следовательно, мы тем самым не отвечаем авторскому замыслу,

[46] Струнный плекторный инструмент.
[47] Ударный инструмент.
[48] Мн. ч. от tanbūr — струнный щипковый инструмент.
[49] Мн. ч. от mizmār (многоствольная флейта); группа духовых инструментов.
[50] Искандар (Александр) — почитался как пророк в иранской традиции.

хотя и органично укладываемся в тезаурусную сетку категории fann, точнее fann-i mūsīqī, или «искусство музыки» (рис. II-P-1).

II-P-1. Тезаурус понятия fann-i mūsīqī



Чтобы прочитать текст в соответствии с правилами, не нарушающими имплицитно заложенные в нем принципы сегментации, нужно знать, что сакральные (пророки) и мирские имена в восприятии аль-Мараги не исключают друг друга, напротив, находят единство во взаимном переходе, обусловливающем истинность знания. Истинность, или истина знания в перечислении имен, повелевающих искусством музыки, формируется в переходе «явное — скрытое» между концепцией пророческих миссий как «основой»-'aṣl и генеалогиями как «ветвями»-fūrū'. В процессе перехода между сакральным-и-мирским возникает новый для нас тип нарратива, в котором, как и в музыке, время не имеет линейно-континуальной организации, не делится на прошлое, настоящее и будущее. Смысловой единицей нарратива по-прежнему остается сообщение-ḫabar, организованное по типу «неопирания», то есть со скрытой «опорой»-sanada, что сохраняется даже в том случае, когда автор приводит фрагмент предания (ḥadīṯ) о пророке Мухаммаде.

Возможно предположение, что рассматриваемый текст отражает суфийскую литературную традицию, в которой источники транслируют одновременно несколько сюжетных линий. Имена персонажей этой истории, словно бусинки, нанизываются на нить скрытого сюжета, а структура вербального текста уподобляется музыкальной

композиции, в которой вневременное как парадигматическое и временное как разворачивание звуковой последовательности на синтагматической линейной оси текста сосуществуют неотрывно друг от друга.

Анализ текста

Попробуем проанализировать все случаи разрыва связности в логике повествования. Обычно мы проходим мимо таких мест, считая их незначительными оплошностями средневекового автора. Между тем именно эти фрагменты должны подсказать путь к решению вопроса. Выше говорилось о том, что история музыкального искусства предстает как история имен, перечисляемых по разрядам. Посмотрим, как они группируются и что происходит внутри каждой из них[51].

В тексте перевода каждое сообщение будет отделено от другого новым абзацем. Первое из них вводит имя пророка Адама.

> {136} Глава «Упоминание имен, повелевающих этим искусством (fann)».
>
> Когда по приказу Владыки несравненного Дух проник[52] в тело Адама — мир ему! — пульс его пришел в движение (ḥarakat). А сам голос (ṣawt) является необходимо-сопутствующим человека. И все Божественные Имена[53], которые он произнес (ḫwāndī) и превознес (tasbīḥ goftī) посредством благих мелодий (naġamāt-i ṭayyib), были благозвучными (mulā'īm) и приятными (hušayand).

Адам как пророк и персонифицированный образ совершенного человека, венец творения превозносит 99 Имен Бога с помощью благих мелодий. «Благими» (ṭayyib) назывались мелодии, исполняемые на основе двенадцати известных (mašhūr) звуковых структур-maqāmāt (= pardah) и обнаруживающие гармоничные пропорции тонов.

Следующее сообщение вводит имя Ламеха, праправнука Каина, и в нем сокращенно пересказывается легенда, известная от Хордадбеха (возможно, узнавшего ее от учителя, аль-Маусили) в изложении

[51] Перевод сделан мною на основе издания [Marāġī 1965: 136—139]. — *Г. Ш.*

[52] Глагол darāmad имеет множество значений, большинство из которых указывает на вертикальную направленность движения, как, например, солнце «восходит», из чего ясно, что Адам в данном случае не просто пророк, а, возможно, образ совершенного человека, вобравшего полноту мироздания.

[53] Речь идет о żikr — поминании 99 Имен Бога.

аль-Мас'уди, согласно которому первым, кто сделал лютню, был «Ламак б. Мушталах б. Махвил б. 'Ад б. Ханух б. Фабин б. Адам»[54].

А после Сифа (Šīṯ), мир ему! — Ламех (Lamak) — сын Каина (Kābīl), сына Адама (Ādam)[55], ввел [в музыку] уд ('ūd). У Ламеха была длинная жизнь, пятьдесят жен и сто наложниц. И были у него две дочери: одну звали Селла (Ṣelā), а другую — Бам[56]. Сына же не было. И родился у него под конец жизни сын, к которому он испытывал бесконечную любовь и привязанность. Внезапно тот сын умер. Ламех как никто и никогда скорбел и рыдал, разве что как Адам во время изгнания из рая. Далее, подвесил Ламех своего сына к дереву [и было так] до тех пор, пока его образ не исчез с поля зрения, пока его мясо и кожа не потеряли [свое] очертание. Тогда низвел Ламех [на землю] с того {137} дерева палку, дабы обнять при воспоминаниях о своем сыне. Привязал к ней конский волос и ударил по нему пальцем. В раздавшейся мелодии (āwāzī) слышался тот же плач (nawḥah), стон (zārī)[57] и рыдание, [что и у Адама].

А ударный инструмент (ṭabl) впервые изготовила его дочь Селла.

Струнные щипковые инструменты (tanābīr) изобрело племя Лота (Lūt).

Многоствольные флейты (mazāmīr) и множество духовых инструментов создал род Израиля ('Isrāyil) по форме Давидова горла[58], мир ему![59] — потому что благие мелодии были его чудесами[60] помимо [изобретения] белой [костяной] флейты (nay), что велели ему сделать [отец и братья], дабы пасти их коров, собиравшихся на звучание (āwāz) ная.

Все перечисленные имена так или иначе связаны между собой: Ламех — «сын Каина — сына Адама», от Ламеха — дочь Селла. Племена Лота и Израиля, значительно отстоящие по времени от прямых потомков Адама, тем не менее не нарушают логику хронологической последовательности и линейного времени.

[54] [Мас'уди 2002: 416—417].

[55] Согласно ветхозаветной генеалогии, Ламех — праправнук Каина.

[56] Ср. «И взял себе Ламех две жены: имя одной: Ада, и имя второй: Цилла [Селла]» — [Быт 4:18—24].

[57] Nawḥah и zārī — виды погребальных песнопений в традиционной музыке ислама.

[58] Dāwud (библ. Давид) — коранический персонаж, пророк, праведник, которому Бог ниспослал Псалмы (zabūr) и научил пению. Образ Дауда, неустанно славящего Бога, был широко распространен в суфийской литературе.

[59] Обсуждение этой истории см. [Shiloah 2003b].

[60] К таким чудесам Давида относили чтение Псалмов.

Обратим внимание на распределение функций: от Ламеха струнный плекторный инструмент, от Селлы — ударный инструмент; от племени Лота — струнные щипковые инструменты; от племени Израиля — группа духовых инструментов. Между тем имя Адама не соотносится по функции с остальными персонажами как изобретателями инструментов, следовательно, в самом переходе от Адама ко всем последующим персонажам нарушается логика повествования, хотя этот факт малозаметен. Посмотрим, как далее развивается сюжет.

Александр Двурогий ('Iskandar żū-l-qarnīn)[61] был известен и [так же] совершенен в этой науке ('ilm), как Аристотель (Arisṭū) и Платон (Aflāṭūn).

Пифагор (Fīšāġūrus), мудрец в науке подвижничества, вел аскетический образ жизни и [в том] преуспел[62].

Античная ветвь мудрости начинается с Александра Македонского и продолжается в именах Аристотеля, Платона и Пифагора. Поток установленного ранее линейного времени от пророка Адама к пророку Давиду и далее Александру явно нарушен. Теперь время направлено в прошлое, от Александра к Пифагору. В соотнесенности имен можно усмотреть схему «учитель — ученик», которая начинается со второго звена этой связки: Александр — воспитанник Аристотеля, Аристотель — ученик Платона, а Платон — если не прямой ученик, то последователь Пифагора. Все четверо как будто бы объединены темой знания ('ilm).

Однако и здесь очевидна несогласованность функций всех персонажей: образ Александра выделяется из общего ряда. Если Аристотель, Платон и Пифагор были философами, хранителями знания, то Александр не прославился научными трудами, скорее военными походами. Между тем именно Александра автор считает «известным и совершенным в этом знании», ставя его в ряд с Аристотелем и Платоном, в то время как Пифагор представлен аскетом и не более

[61] По одной из версий, Александр Македонский вошел в исламскую культуру в образе Искандара Зу-ль-Карнайна — Двурогого [Коран 18:82—102]. Двурогость, по мнению Ш. М. Шукурова, указывает на пребывание Александра в пограничном мире: между Западом и Востоком, своим и чужим, материальным и духовным. См. [Шукуров 1999а: 33—61].

[62] Аллюзия на легенду о Пифагоре как совершенном человеке, суфии, который, проходя по базару, услышал звуки чесальщиков хлопка и установил числовую соотнесенность этих звуков.

того. Таким образом, последовательность имен не предстает как хронологическая, а выстраивается в соответствии со значимостью имен для автора: Александр, далее Аристотель, после него Платон и Пифагор, который характеризуется с позиции практического суфизма как аскет-подвижник, что типично для персидских трактатов о музыке постклассического периода.

Следующий ряд сообщений вводит имя пророка Мухаммада, которое предваряется появлением ангела Ризвана:

> «Обладающий великодушием»[63] — [ангел] Ризван — да приветствует его Бог! — изволил высказать идею совершенной рецитации (tilāwat) Корана на благие мелодии (naġamāt-i ṭayyib)[64].

С упоминания имени ангела Ризвана, охраняющего врата Рая, начинается собственно исламская ветвь истории. Любопытно, что в уста Ризвана вкладывается идея совершенной рецитации Корана (tilāwat) на благие мелодии, а услышаны они были впервые от Адама, превозносившего Прекрасные Имена Бога[65]. Таким образом, сама идея распевания коранического текста имеет сакральные основания, она не принадлежит человеку, который лишь воплощает ее в конкретных формах ритуальной рецитации (qirā'a).

Особое внимание заслуживает сообщение, согласно которому в присутствии пророка некто распевает стихи явно суфийского содержания. С плеч пророка падает плащ, что вызывает неадекватную реакцию его сподвижника, Муавийи, впоследствии первого халифа, развязавшего конфликт с двоюродным братом Мухаммада, четвертым халифом Али ибн Аби Талибом. Это вызвало негативное к Муавийе отношение со стороны раннего шиизма. Почему аль-Мараги приводит именно этот, а не какой-либо другой эпизод из жизни пророка, мы узнаем позже.

[63] Эпитет sahabah-i karam, в словарном смысле — «обладающий великодушием», дан охранителю врат рая, ангелу Ризвану, от которого зависят потусторонние судьбы людей.

[64] Эта и последующая фразы в сравнении с первым изданием, см. [Шамилли 2008a: 155—162], исправлены и отредактированы.

[65] В связи с этим вспоминается эпизод из рукописи трактата о музыке Амирхана Коукаби (XVII в.), согласно которому пророк Моисей совершал ночную молитву (munaǧat) в ладе (pardah) — Uššaq, Иисус — в Rahāwī, Давид пел Псалом в Ḥusaynī, а пророк Мухаммад распорядился о совершенной рецитации Корана в pardah Rahāwī. См. [Amīrḫān Az-AMA ƏI-a: 26a].

> В присутствии господина[66], посланника [Мухаммада] — да благословит его Бог и приветствует! — распевали эти стихи в pardah-i Rahāwī[67] {начало араб}[68]: Змея страсти ужалила мою печень / теперь ни врач не поможет, ни заклинатель // Только Возлюбленный[69], в которого влюблен / владеет и заговором [против укуса], и противоядием.
>
> Некто прочитал эти два стиха (bayt) в присутствии пророка — мир ему! — так, что [с его плеч] упал плащ. Муавийа сказал [ему]: «Ты разыгрываешь лучше всех!» Пророк — мир ему! — ответил: «Перестань, Муавийа, кто не терял голову при упоминании о Возлюбленном?» {конец араб.}

Это предание встречается в нескольких второстепенных сборниках сунны и не признается хадисоведами достоверным. Мнения трех выдающихся ученых классической арабо-мусульманской культуры, ханбалита Ибн Таймиййи (ум. 1328), корановеда шафиита ас-Суйути (ум. 1505) и аль-Кинани (ум. 1555), сходятся в том, что это сообщение относится к апокрифическим преданиям о пророке Мухаммаде, не вошедшим в свод достоверных[70]. Оно считается подложным или сфабрикованным (mawẓū'). На том основании, что событие передает якобы состояние радения, в которое пророк впал после слушания (samā') стихов, пропетых арабом-бедуином, Ибн Таймиййа высказывает предположение, что этот рассказ был сфабрикован в суфийских кругах с целью легитимации практики суфийских радений[71].

Обращает внимание тот факт, что сообщение цитируется аль-Мараги без ссылки на передатчиков, как будто он был хорошо известен в музыкальной среде его времени. Автор конкретизирует, говоря о том, что стихи исполнялись в maqām, или pardah Rahāwī, о чем конечно же не упоминалось в обсуждениях этого рассказа корановедами и др. Более того, мотив «падения плаща» пророка Мухаммада, указывающий в его жизнеописаниях на его усердие, чистоту и преданность исламу (например, плащ падал, когда Мухаммад неистово

[66] Hazrat — господин, праведник, человек с высоким религиозным званием.

[67] Pardah-i Rahāwī (= *араб.* maqām Rahāwī) — одна из двенадцати звуковых структур, впервые обоснованных в теории Сафи ад-Дина аль-Урмави под видовым названием šādd (мн. ч. šudūd).

[68] Перевод фрагмента на арабском языке принадлежит А. В. Смирнову.

[69] Habīb (*досл.* 'возлюбленный'); в суфизме — метафора бога.

[70] См. [Ibn Taymiyya, I [б. г.]: 296— 297; Ibid., XI: 563; Suyūṭī 2000: 352; Kinani II, 1978: 233].

[71] [Ibn Taymiyya, I [б. г.]: 598].

молился), в данном контексте играет особую роль, к чему мы вернемся ниже.

Далее следует ряд сообщений, в которых называются имена ученых и исполнителей с IX в. вплоть до времени автора, то есть начала XV столетия. Ни одно из сообщений не снабжено «опорой», именами передатчиков, но каждое из них читатель распознает по новому абзацу

Шейх Абу Наср Фараби и шейх Абу Али [ибн Сина] были известны и совершенны в этом ремесле[72].

Шейх Абу Али, будучи совершенным в практике (‘amaliyyat) каждого искусства, изумлял [современников]. Но превосходство в руках Бога. Он дарует его, кому пожелает.

Из [числа] Омейядских халифов [в области практики известны] Йезид бин Абд аль-Малик, Ибрахим бин Валид, Хишам бин Абд аль-Малик, Сулейман бин Абд аль-Малик, Валид бин Йазид, Марван бин аль-Хакам, Умар бин Абд аль-Азиз. А из Аббасидских халифов — аль-Махди, {138} аль-Хади, ар-Рашид, аль-Амин, аль-Мамун, аль-Харун ар-Рашид, аль-Мутасим, аль-Васик, аль-Мутаваккиль, аль-Мутаз, аль-Мустасим, аль-Мутазад, Ибрахим бин аль-Махди, имевший много сочинений в [области] практики этого искусства, и Абдулла бин аль-Амин.

Из сыновей халифов — Абдулла бин Муса аль-Хади, Салах бин ар-Рашид, Абу Иса бин ар-Рашид, Ибрахим бин Али, Мухаммад бин Сулейман, Абу Иса бин Мутаваккиль, Али бин аль-Мутасим, Абдулла Мухаммад ар-Рашид и Ахмад бин аль-Мамун.

А из дочерей — Алийа банат аль-Махди, Умм Абиха банат ар-Рашид, Хамзат банат ар-Рашид, Умм Абдулла банат Иса бин Али, Лайла банат Али бин аль-Махди и Фатима банат Абдулла бин Муса.

Военные и советники других халифов также занимались этим искусством.

Исхак Маусули, Ахмад Мадаини аль-Хаддад[73] и живший ранее Барбад были утонченными [исполнителями] этого искусства.

И из последователей — мовлана Сафи ад-Дин Абд аль-Мумин бин Фахр [ад-Дин] аль-Урмави во времена халифа Мустасима объял как [вопросы] науки (‘ilm), так и практики (‘amal). И было у него четыре ученика: первый — шейх Шамс ад-Дин Шахреварди, и другие — Али Сетаи, Хасан Замр, Хисам ад-Дин Кутлуг Буга, занимавшиеся практикой (‘amaliyyat) этого искусства.

[72] Используется сложный термин ‘ilm-wa-‘amal, *букв.* ‘наука-и-практика‘, который фигурирует здесь в качестве синонима понятия ṣinā‘at-«ремесло».

[73] Видимо, андалусский ученый, чье имя упоминается в «Комментарии» Абд аль-Кадира Мараги.

В настоящее же время проявил себя Хаджи Ризваншах и некоторые другие певцы и инструменталисты.

Мой [духовный] господин[74], праведник, мудрейший из современников — Мовлана[75] — Краса людей нашей веры и Творца в религии сокровенной Божий кравчий — да благословит Бог его душу и обеспечит место в Раю! — обладал высшей степенью [знаний] в науках (‘ulūm), какой никто еще не достиг и не достигнет, в особенности в этом ремесле. Он, нуждающийся [в Боге и] ничтожный [в сравнении с Ним], имел полную благосклонность и покровительство [небес], обучался и усердствовал в сфере различных знаний, особенно в этом искусстве для того, чтобы достичь в нем по доброму знаку благословленной самоотверженности явной и ясной степени знаний и мастерства для обоих миров, [здешнего и тамошнего][76].

Цель господина в обучении этому искусству состояла в том {139}, что, когда я запомнил наизусть текст Корана, они пожелали, чтобы также было достигнуто и постижение мелодий (ma‘rifat-i naġamāt)[77], дабы, озадачившись идеей совершенной рецитации Слова Божьего, Корана, я мог бы распеть (tarannum kardan)[78] его посредством благих мелодий и был бы осведомлен в началах [исполнительской практи-

[74] Слово «мовлана» может быть отнесено к Сафи ад-Дину аль-Урмави, с которым Мараги не довелось общаться, но которого он почитал как духовного наставника. Согласно традиции суфийских братств, духовное общение (suḥbaẗ) с учителем не имело временны́х и исторических границ, и послушник мог практиковать его вне зависимости от реалий мирской жизни.

[75] В другом сокращенном варианте этого текста из Šarḥ-i adwār «Комментария к “Окружностям”» после слова «Мовлана» следует уточнение: «Гийас ад-Дин Пайам аль-Мараги», см. [Marāġī 1991: 393], из чего ясно, что речь об отце Абд аль-Кадира Мараги. Однако в том фрагменте не упоминается, что он был чтецом Корана (ḥāfiẓ), достигшим большого мастерства, и что он передал свои знания сыну, как это видно в данном тексте. Сказанное дает основание предположить, что имя отца Мараги могло быть вписано переписчиком данного рукописного списка, раскрывшим таким образом значение слова «мовлана».

[76] Речь о dunyā, «здешнем мире» и ’āḫiraẗ — «тамошнем мире». Оба мира не воспринимаются в сознании мусульманина как иерархически соподчиненные и разделенные, поскольку благочестивый мусульманин должен контролировать свои действия таким образом, чтобы содеянное в этом миру не отвлекало от тамошнего и наоборот.

[77] Термин naġmaẗ имеет три значения: (1) тон; (2) мелодия — в классической теории арабо-мусульманской культуры; (3) инструментальная мелодия — в современной практике классической музыки устной традиции.

[78] Глагол tarannum kardan — в словарном значении «петь, напевать, играть, исполнять» — указывает на то, что текст Корана, «распевается» в соответствии с определенными правилами.

ки]. Поскольку не нашел я никого в этом ремесле (‘ilm-wa-‘amal), кто обладал бы совершенным дарованием в этом искусстве (fann), чтобы обучить его, то большинство написанных мною сочинений в области исполнительской практики (‘amaliyyat) этого искусства[79] скрыты [от современников] и преданы забвению.

«И не раз, а ежемгновенно и тысячекратно жаль!»[80]

В приведенном выше большом фрагменте текста перечисляются имена исполнителей-практиков и представителей ремесла познания музыки, или философов музыки, занимающихся вопросами «теории-и-практики». Назвав почти сорок имен, Мараги замечает, что искусство Барбада, аль-Хаддада и Исхака аль-Маусили превосходит мастерство халифов, их детей, военных и советников, что, возможно, соответствовало действительности.

Однако в этом фрагменте вновь разрывается линейно-историческое время. Появление ангела Ризвана после Пифагора не встраивается в линейный временной поток. С именем Барбада после Исхака аль-Маусили и Ахмада Мадаини аль-Хаддада оно также прерывается, переносится с рубежа девятого и десятого веков на рубеж шестого и седьмого столетий, то есть в доисламский период истории. Таким образом, складывается впечатление, что точно выдержанная хронология для аль-Мараги не имеет принципиального значения, она не так важна, как нечто другое, управляющее логикой его размышлений.

Наконец, направление «ремесла познания музыки» дополняется именем Сафи ад-Дина аль-Урмави, которому автор трактата выказывает глубокое почтение и определяет себя в качестве его последователя, а значит, вписывает и свое собственное имя в ряд философов музыки. Напротив, имена учеников Сафи ад-Дина выстраивают направление музыкантов-практиков, представляющих табризскую школу классической музыки. Все четверо учились у аль-Урмави в Табризе, где он около пятнадцати лет воспитывал сыновей Шамс ад-Дина Мухаммада Джувейни (главного советника при дворе Ильханидов (1258—1335),

[79] Очевидно, речь здесь о трактате Kanz al-alḥān «Сокровищница мелодий», представлявшем, как можно предположить на основе других сочинений ученого, сборник его музыкальных сочинений. Местонахождение этого трактата неизвестно.

[80] Мараги цитирует второе полустишье из 454-й газали Аттара. См. [‘Aṭṭār 1967: 325]. Далее я привожу этот стих: «Без тебя судьба от меня отвернулась, как жаль! // и не раз, а ежемгновенно и тысячекратно жаль!»

брата известного иранского историка Ала-д-Дина Джувейни[81]), одновременно обучая их музыке. К этой же школе музыкантов-практиков принадлежит Хаджи Ризваншах (по одной из версий, зять Абд аль-Кадира аль-Мараги), являвшийся сыном Хаджи Заки Табризи — выразителя ученого-музыканта Султана Хусейна и Султана Ахмеда Ильханира (II-T-7)[82].

II-T-7. Два направления в истории музыки

«наука-и-практика» ‘ilm-wa-‘amal	«[исполнительская] практика» ‘amaliyyat
Абу Наср аль-Фараби (870—950)	Омейядские халифы (661—750)
Ибн Сина (980—1037)	Аббасидские халифы (750—1258)
Сафи ад-Дин аль-Урмави (ум. 1294)	Дочери халифов
Абд аль-Кадир аль-Мараги (1353—1435)	Сыновья халифов
	Барбад (VI—VII вв.)
	Исхак Маусили (767—850)
	Ахмад Мадаини аль-Хаддад (XI [XII?] в.)
	Шамс ад-Дин Шахреварди (XIII—XIV вв.)
	Али Сетаи (XIII—XIV вв.)
	Хасан Замр (XIII—XIV вв.)
	Хисам ад-Дин Кутлуг Буга (XIII—XIV вв.)
	Хаджи Ризваншах (XIV в.)

«Явное-и-скрытое»

Причины пространственно-временного разрыва в этом повествовании коренятся в таком переплетении сюжетных линий, которое организуется как «явное-и-скрытое» согласно логике процесса. История музыкального искусства аль-Мараги не выстроена в соответствии с современной западноевропейской концепцией межцивилизационного арабо-ирано-византийского взаимодействия. Если для читателя очевидны три различные ветви музыкального искусства — «библейская», «античная» и собственно «исламская», последовательно сменяющие друг друга, что создает иллюзию линейного времени, — то для самого автора все они являются своими и образуют единый корень древа музыкального искусства с множественными

[81] [Safarowa 1988: 36].

[82] [Tarbiyat 1987: 274].

ветвями. Но что выполняет роль «основы / корня», а что является «ветвями»?

Анализ двадцати двух сообщений выявил три эпизода, выпадающие из линейного построения исторического нарратива. Имя Адама, первое в «ветхозаветной ветви», нарушает последовательность перечисления музыкальных инструментов, имя Александра, первое в «античной ветви», порядок перечисления имен греческих ученых, а имя пророка Мухаммада — первое в «исламской ветви», дальнейшую классификацию имен по двум традициям — теоретической и музыкально-практической. Эти «парадоксы» очевидны только при нацеленности сознания на линейный ход истории. Однако для аль-Мараги все обстоит иначе, ведь он не писал линейно-хронологическую историю: линия в его представлении образуется чередой переходов отношения в паре «сакральное-и-мирское».

Таким образом, имена Адама, Александра и Мухаммада формируют сакральный «скрытый» сюжет (II-T-8), тот самый «корень» исторического «древа», указывающий на этапы духовного познания, переживаемые автором, Абд аль-Кадиром аль-Мараги — шейхом и совершенным человеком.

II-T-8. Этапы духовного познания

Логически-временная последовательность творения		**Модель «точка — окружность»**
Имена	**Функции**	
Адам	Нисхождение из тамошнего мира в здешний	Установление центра-Точки
Александр (для иранской традиции)	Достижение Земли	Установление точки на окружности множественного мира
Мухаммад	Восхождение из здешнего мира в тамошний	Возвращение в центр-Точку

В соответствии с одной из космологических доктрин Адам, сотворенный из глины[83], был оставлен в течение сорока дней бездыханным между земным Таифом, городом на территории Саудовской Аравии,

[83] В Коране передаются слова Бога, обращенные ангелам: «Я сотворю человека из звучащей, из глины, облеченной в форму» [Коран 15:28].

с Небесным Йеменом — сверхчувственным, интеллигибельным миром, то есть между мирами «здешним» и «тамошним». По завершении первого дня Бог вдохнул в него от своего Духа. В этом контексте образ Адама может быть истолкован как первый «музыкальный инструмент, сделанный из глины и «зазвучавший» в руках Мастера[84]. Если принять во внимание сказанное, имя Адама, открывающее перечень собственно музыкальных инструментов, согласуется с остальными по функции и, возможно, даже приведет нас к метафоре музыкального инструмента — тростниковой флейте (nay), связанной с образом совершенного Человека в Masnawī-i ma'nawī «Поэме о скрытом смысле» Джалал ад-Дина Мухаммада Руми (1207—1273). Таким образом, скрытый сюжет начинается с имени Адама, обусловливающего этичность музыкального искусства[85].

В имени Александра моделируется «образ обожествленного царя-философа-пророка»[86]. Оно, так же как имя Адама, формирует парадигматическое отношение «сакральное-и-мирское», показанное в (II-T-9).

II-T-9, a—b. Отношение «сакральное-и-мирское» как структурная единица текста

a

	Адам [sāz]-инструменты	Александр 'ilm-знание
сакральное -и- мирское	Ламех Селла Племя Лота Племя Израиля	Аристотель Платон Пифагор

Подобно именам Адама и Александра, имя пророка Мухаммада в связке с ангелом Ризваном также формирует отношение по схеме «сакральное-и-мирское».

[84] Духовые инструменты, изготовленные из глины, часто в форме птиц, являются одними из самых древних во многих музыкальных культурах.

[85] По сей день в персоязычном мире о человеке, обладающем осмысленной красивой речью, говорят ādamāwāz, *досл.* 'говорящий / звучащий как Адам'.

[86] [Шукуров 1999a: 52].

b

	Мухаммад 'ilm -wa-'amal-«наука-и-практика»
сакральное -и- мирское	Шейх Абу Наср аль-Фараби (870—950) Шейх Абу Али ибн Сина (980—1037) [Барбад (ок. 591—628)] Исхак аль-Маусили (767—850) Ахмад Мадаини аль-Хаддад (XI—XII) Сафи ад-Дин аль-Урмави (ум. 1294) Шамс ад-Дин Шахреварди (XIII—XIV) Али Сетаи (XIII—XIV) Хасан Замр (XIII—XIV) Хисам ад-Дин Кутлуг Буга (XIII—XIV) Хаджи Ризваншах (XIII—XIV) Абд аль-Кадир аль-Мараги (1353—1435)

Если мы вспомним, что пророк Мухаммад в день Вознесения (mi'rāǧ) предстал перед вратами рая, охраняемыми ангелом Ризваном, а этот эпизод в мистической литературе толкуется как стадия аннигиляции (fanā'), когда на уровне сознания стирается грань между человеком и Богом, то иначе прочитаем сообщение, в котором называется имя ангела. Переживая стадии духовного пути, адепты практического суфизма во время ритуала samā' — в кульминационной точке этого действа, сбрасывают плащи, а в некоторых братствах — разрывают одежды. Можно предположить, что арабские стихи суфийского содержания («некто прочитал эти два стиха в присутствии пророка, мир ему, так, что [с плеч пророка] упал плащ») указывают на тот же самый элемент ритуального действа, и в этом случае их нужно трактовать только в метафорическом смысле.

Таким образом, выясняется, что вовсе не принцип хронологической последовательности является стержневым при упоминании имен, «повелевающих» искусством музыки. Скорее всего это принцип ẓāhir-bāṭin-перехода, благодаря которому выстраивается необычный нарратив.

Будучи шейхом, адептом суфизма, аль-Мараги создал текст как единство двух «сюжетов» — «явного-и-скрытого». Оба организованы принципом ẓāhir-bāṭin-перехода, соблюдение которого создает впечатление «нелогичности» повествования. История искусства музыки предстает в образе «древа» с «корнем» и «ветвями». «Основа-корень»

формирует сакральную историю как «вечностное», «ветви» — мирскую историю на оси линейного времени. Вечностное и временное связываются двумя неразрывными сторонами истории: вечностное, в именах Адама, Александра и Мухаммада, указывает на кораническую концепцию пророческих миссий, а временное — на создателей музыкальных инструментов, теоретиков и практиков музыки. Обе линии не связаны генетически друг с другом как отношение рода и вида. Другими словами, *«корень» не связан генетически с сообщениями-«ветвями», отчего при переходе от «корня» к «ветвям» происходит разрыв времени и пространства.* При этом внутри сюжетов — «ответвлений» формируется историческое линейное время, в центробежной и центростремительном движении (рис. II-P-2).

Имена персонажей этой истории, как говорилось выше, нанизываются на нить скрытого, сакрального сюжета, а структура вербального текста уподобляется музыкальной композиции, где сосуществуют *вневременно́е* как парадигматическое и *временно́е* как синтагматическая линейная ось. Таким образом, историческая картина выстраивается на основе метода двух универсальных для данной культуры пар метакатегорий — ẓāhir — bāṭin «явное — скрытое» и 'aṣl — far' «основа — ответвление» и структурируется в образе «древа» с корнем и ответвлениями. Корневой ствол образуется линией сакральной истории, именами пророков, через которых на землю спускается божественное знание, а ветви — сюжетом реальной истории, именами представителей музыкальной науки и практики. Казалось бы, нелогичный в нашем восприятии текст, тем не менее, предельно упорядочен логикой процесса, соединяющей мирскую и сакральные стороны исторического знания: (1) сакральные (пророки) и мирские персонажи истории не исключают друг друга, напротив, находят единство в процедуре ẓāhir-bāṭin-перехода; (2) истинность истории и исторического знания конструируется благодаря механизму ẓāhir-bāṭin-перехода между сакральным и мирским; (3) событием исторической «грамматики» становится уже не столько само сообщение-ḫabar, сколько сцепленность имен, формирующих отношение «основа — ветвь», равное единице текста; (4) данное событие равно состоянию (ḥāl), переживаемому автором, шейхом аль-Мараги, совершенным человеком, собирающим время в точке «сердце»; (5) наконец, история аль-Мараги как дление не осваивает время, а познается в присутствии событий-состояний самого автора.

В завершение раздела напомню, что западноевропейская историческая наука подходит к анализу истории с позиции линейного исторического времени, в котором разворачиваются сменяющие друг

II-Р-2. «Древо» истории искусства музыки



друга события, и такое понимание истории *осваивает время*, которое разворачивается как бесконечная череда событий-действий, разделенных на прошлое, настоящее и будущее. История подчинена линейному течению времени, в котором личность исследователя и автора исторического нарратива становится границей, отделяющей прошлое от будущего. С этой позиции сегодня изучаются любые источники как

заведомо созданные по тому же образцу. Однако усомнившись в ее универсальности, я предложила читателю рассмотреть иной исторический нарратив, в котором обнаруживается понимание истории как единства ее сакральной и мирской сторон, когда ни одна из них не существует автономно и не может быть описана в отрыве от другой — каждая обусловливает другую.

Выдающийся ученый, музыкант, шейх Абд аль-Кадир аль-Мараги описывает историю согласно логике процесса. Сообщение-ḫabar, будучи структурной единицей текста, поглощается более масштабным отношением, которое выстраивается на оси «мирское — сакральное», или «здешнее — тамошнее». Это отношение «основы и ветви» так же, как и в случае с сообщением-ḫabar, организовано конструкцией «опора-и-опирающееся». Имя пророка, как «опора», переходит в «ветвь», имена мирских персонажей, как «опирающихся на опору. Ведь без такой «опоры» само изготовление инструмента, игра или пение, также исследование музыки не будет легитимным, то есть «обязательным» или «рекомендуемым» действием. Отношение «опора-и-опирающееся», повторяясь, каждый раз формирует событие, равное сумме сообщений-ḫabar и дополнению, отрывающему текст в структурном смысле, а не в смысле «открытого произведения» У. Эко.

Личность самого автора не разграничивает время на прошлое и будущее, скорее собирает его в «непрестанное “сейчас”»[87], которое формируется на пересечении парадигматической (вневременной) и синтагматической (временной) осей текста. Такой нарратив обладает иной логикой связности и отношения тождества-и-контраста. История как «рассказ» здесь не осваивает время и не становится функцией времени, скорее представляет сумму обновляющихся имен на окружности», ориентированных относительно одной «центральной точки».

II-2. История как нарратив

Следующий раздел главы посвящен западноевропейской историографии, выделяющей несколько исторических периодов арабо-мусульманской культуры на протяжении VII—XV вв. Хронология выстроена по принципу деления периодов по династийному правлению

[87] О концепции ʾān dāʾim, или «непрестанного “сейчас”», см. [История 2013: 116]

и объединена единым линейно-континуальным течением времени, как показано ниже:

— период правления «праведных халифов» (632—661);
— период омейядского халифата (661—750);
— период аббасидского халифата (750—1258), с внутренним делением на периоды «золотого века» (750—845), «заката» (847—945) и «распада» (945—1258), вплоть до взятия Багдада монголами;
— период Сельджукидов (1037—1194);
— период распада халифата: эпоха правления династий Хулагуидов (1258—1353) и Тимуридов (1370—1501).

Представленная историческая схема с характерным для нее течением времени и сменой периодов всегда может быть дополнена по мере изучения памятников прошлого, а также расширена или, напротив, ограничена поставленными задачами. В данном конкретном случае каждому из обозначенных выше периодов будет уделено столько внимания, сколько необходимо для самого общего представления об истории искусства maqām как единства науки и практики. *Этот раздел главы отражает генеральное направление западноевропейской историографии по указанный теме, но далеко не позицию автора этой книги.* По ходу изложения мною были введены дополнения и уточнения, однако представленная здесь информация не претендует на абсолютную полноту. В ней отсутствует малоисследованное первое десятилетие исламской истории, требующее изучения сводов преданий о высказываниях и поступках пророка Мухаммада (sunnaẗ), а также закона (šarīʿa), составляющих основной источник по проблеме легитимности музыки. Эта работа не была проведена основательно, несмотря на ряд западных исследований на данную тему, и не входит в поставленные здесь задачи. В будущем каждый исторический эпизод данного раздела может быть дополнен, тем самым выделен в самостоятельное исследование по истории музыки классической арабо-мусульманской культуры.

«Праведные халифы»

Эпоха правления четырех праведных халифов — Абу Бакра (632—634), Умара ибн аль-Хаттаба (634—644), Усмана ибн Аффана (644—656), Али ибн Аби Талиба (656—661) — охватывает тридцать лет, в течение которых были заложены фундаментальные основы для развития науки и практики искусства maqām. Несмотря на разное

отношение халифов и придворного окружения к музыке — от негативного со стороны Абу Бакра до поощрительного со стороны Али ибн Аби Талиба, — в этот период формируется профессиональное музыкальное искусство на основе симбиоза местных, сасанидских и византийских музыкальных традиций.

Известно, что халиф Абу Бакр запретил все виды музыки, кроме лирических песен (ед. ч. nawḥ), и жестоко наказывал певиц за песни, оскорбляющие мусульман. Его преемник, халиф Омар, напротив, содержал певиц из придворной челяди Пророка и восхищался музыкальным интонированием коранической рецитации. В период халифа Усмана музыканты уже пользовались снисхождением в домах знати. В годы его правления появились первые музыканты-мужчины, составившие серьезную конкуренцию сохранившемуся со времен язычества институту певиц-рабынь (qaīnah), профессиональных музыкантов, которых называли по имени инструмента (ṣannāǧah — «играющая на свидже», zammārah — «играющая на zamr» и т. д.). Известно, что халиф Али «был первым, кто открыто расширил фактическую протекцию изящным искусствам и литературе своим собственным серьезным изучением наук, поэзии и музыки»[88].

Социальный слой музыкантов обычно формировался из мусульман неарабского происхождения (mawālī, ед. ч. mawlā). Придворная манера пения, заимствованная у Сасанидов (ġinā'), оформилась в вокальный стиль ġinā' mutqan, или так называемое изящное пение (ġinā' raqīq). Будучи метрически свободным, этот стиль отличался от nasb — музыкального стиля доисламской эпохи, который принято считать «усовершенствованной» караванной песней (ḥudā') с четким метроритмом, передающим размеренный шаг верблюда. В целом же весьма примечательны слова Мас'уди о том, что «курайшиты знали из пения только *насб*, пока не пришел ан-Надр б. ал-Харис б. Калада б. 'Алкама б. 'Абд Манаф б. 'Абд ад-Дар б. Кусайй из Ирака, побывав в Хире с посольством у Хосроя. [Тогда] он обучился игре на лютне и пению под нее. Он пришел в Мекку и научил [всему этому] жителей ее, и они набрали певиц»[89]. Иными словами, заимствованные традиции были адаптированы и развиты в Мекке, превратившейся со временем в один из профессиональных музыкальных центров Аравии.

Первым центром профессиональной музыки стал Хиджаз, а профессиональным музыкантом среди мужчин — Тувайс (632—710),

[88] [Farmer 1967: 43].
[89] [Мас'уди 2002: 419].

который прославился исполнением мелодий в изящном стиле и поэтическом метре hazağ, за что и был прозван «маленьким павлином»[90]. История сохранила имена других музыкантов. Это сын персидского раба Саиб Хатир[91] (ум. 683); певица Азза аль-Маила (ум. 705), блестательная исполнительница на уде (Тувайс называл ее «королевой певиц»); персидский раб Нашит, покоривший Медину своими мелодиями; араб-христианин Хунайн аль-Хири (ум. 718)[92] — первый из получивших признание мужчин-исполнителей на уде, наконец, Ахмад ан-Нашиби[93], известный исполнитель на танбуре и др. Все они прокладывали новые пути развития классической музыки устной традиции, а их имена вместе с именами других музыкантов сохранились в истории благодаря «Песням» аль-Исфахани.

Омейяды

Династия Омейядов (661—750), в период которой центром халифата стал Дамаск, вошла в историю ислама как эпоха «самоуничтожения арабского национального государства»[94]. Их правление сопровождалось расширением dār al-islām «обители ислама» до южных границ Франции на западе и северной Индии на востоке, покорением относительно небольших городов-государств — Хивы, Бухары и других, где «обилию народов сопутствовала красочная мешанина религий... сочетались языческий шаманизм тюрок, несторианский вариант христианства, даже буддизм в крупном храмовом центре — Балхе»[95].

Музыкальная культура этого периода характеризуется большим влиянием сасанидских традиций в области инструментального исполнительства, возрождением языческой арабской музыки и сирийских музыкальных традиций, а также усвоением древнегреческого метода описания музыки, прочно утвердившегося на территории исламского мира. Из четырнадцати правящих халифов, от Муавийи I (661—680) до Марвана аль-Химара I (744—750), двенадцать покровительствовали искусству и, так или иначе, занимались музыкой и по-

[90] Настоящее имя — Абу Абд аль-Мунаам Иса ибн Абдулла аль-Дааф. Единственный инструмент, на котором он себе аккомпанировал, был персидский бубен (daf). Подробно о нем и других музыкантах этой эпохи см. [Farmer 1967: 50—56].

[91] Полное имя — Абу Джафар Саиб ибн Йассар.

[92] Абу Каб Хунайн ибн Баллу аль-Хири.

[93] Другое имя — Ахмад ибн Усама аль-Хамадани.

[94] [Грюнебаум 1988: 64].

[95] [Там же].

лей, охотно брали в жены певиц. Они проявили необычайную терпимость к духовному наследию покоренных народов, перенимая древние традиции. Например, подражание поверженным Сасанидам привело к появлению новых слоев традиционной музыки — музыки для пиры, военных походов и трапезы.

Этот период известен появлением целого ряда выдающихся певцов и инструменталистов. Например, Ибн Сурайдж (634—726), сын персидского раба, родившийся в Мекке, позаимствовал приблизительно в 684 г. от рабов, занятых в строительстве Каабы, персидскую лютню (el-fārisī)[96]. Он прославился созданием «Семи песен», возможно, связанных с семью ḫusrowānī Барбада (VII в.), которые арабы назвали ḫarīq mulūkiyya (*букв.* 'царские ходы'), и считался одним из «четырех великих певцов» наряду с Ибн Мухризом, аль-Гаридом (Аду Назид) и Ма'бадом[97]. Другой музыкант, Ибн Мисджа[х] (ум. ок. 715), стал основателем вокальной школы, отличавшейся новизной стиля. Он изучал в Сирии византийские мелодии и практику игры на барбате (barbaṭ), а затем, направившись в Персию, — вокальный стиль (ġinā') и искусство аккомпанемента[98], чтобы применить все это в родном Хиджазе и оставить после себя учеников и последователей[99]. И этот перечень музыкантов можно продолжать до бесконечности.

Параллельно с трансформацией барбата в практику инструментальной музыки вошел персидский термин dastān «ладок» (мн. ч. dasātīn) и заимствованная у персов система пальцевых позиций, называемая по-арабски aṣābi'[100]. Даже несмотря на то, что каждый мелодический «ход» (ṭarīq) зависел от определенной позиции пальцев на грифе инструмента, речь не о ладовой системе в современном

[96] [Farmer 1967: 79, 72]. Считается, что арабский 'ūd (*досл.* 'палка, длинный брус') сохранил конструктивные признаки персидского barbaṭ, то есть круглый корпус, короткую шейку, форму головки, четыре струны, но модифицировался в отношении верхней деки, которая изготовлялась не из кожи, а из дерева. Со временем количество струн увеличилось до пяти, а плектр, по различным версиям, изготовлялся из дерева или же слоновой кости.

[97] [Ibid.: 80].

[98] Традиционно арабы сопровождали пение и декламацию стихов ударами палки по седлу верблюда (если находились в пути) или использовали бубен.

[99] [Ibid.: 69—70].

[100] [Ibid.: 70]. Ошибочно называется «системой ладов», что нельзя понять в значении «ладов» гитары и др. струнных щипковых инструментов. Дж. Фармер, предвосхищая терминологический казус, большей частью употреблял термин «лад» (mode) в кавычках, указывая на «ладок» как место пальца на грифе инструмента.

понимании. От названий пальцев, а их использовалось четыре (второй, третий, безымянный и пятый), произошли названия аппликатурных позиций. В зависимости от выбора второго[101] (binṣir) или третьего пальца (wusṭā) в построении базового тетрахорда и его переноса на другую струну строились указания по извлечению мелодий и т. д.[102] В эпизодах книги «Песен» аль-Исфахани, посвященных омейядскому периоду, упоминаются шесть ритмов, закрепившихся в поздней литературе как «старинные арабские»: ṯaqīl awwal, ṯaqīl ṯānī, ḫafīf ṯaqīl, hazaǧ, ramal, ramal ṭunburī. Одним из немногих источников по музыке этого периода считаются книги Naġam «Мелодии с метром» и Qiyān «Певицы» Йунуса аль-Катиба (ум. ок. 765)[103].

Источники более позднего времени дают основание говорить о существовании дамасской исполнительской школы, среди представителей которой не последнее место принадлежало правящей элите, собственно халифам, отличавшимся большой любовью к искусству: это Марван бин аль-Хакам (623—685), Валид бин Йазид (668—715), Хишам бин Абд аль-Малик (691—743), Сулейман бин Абд аль-Малик (674—717), Йезид бин Абд аль-Малик (720—724), Умар [II] бин Абд аль-Азиз (717—720), Ибрахим бин Валид (ум. 744)[104].

Несмотря на открытость омейядских правителей ко всем проявлениям музыки покоренных народов и культур, в обществе продолжались дискуссии относительно новых стилей пения. Известно, что Абу Ханифа (699—767), допускавший свободное индивидуальное суждение при решении юридических вопросов и весьма терпимый к инакомыслию, тем не менее не приветствовал пение, считая слушание мелодий грехом, хотя и рассматривал музыкальные инструменты как «дозволенные». Также известны слова мединского имама[105], Малика ибн Анаса (715—795), автора авторитетного сборника хадисов «аль-Муватта», сказавшего, что «если мужчина, купив рабыню, обнаружит, что она певица, он обязан отправить ее обратно»[106]. Одновременно с этим гибкость правовой нормы способствовала усвоению и взаимодействию музыкальных традиций народов арабо-мусульманской культуры, благодаря чему развивались жанры классической музыки устной традиции.

[101] В данном случае «второго» в позиции, а не на руке.

[102] [Farmer 1967: 72].

[103] Известен также под именем Йунус ибн Сулейман [Ibid.: 83].

[104] См. [Marāġī 1965: 138].

[105] 'Imām (*букв.* 'стоящий впереди') — предстоятель на ритуальной молитве, в функции которого входит руководство пятничной молитвой в мечети.

[106] [Farmer 1967: 29].

Аббасиды

Следующий крупный рубеж — правление Абу-ль-Аббаса ас-Саффаха (750—754), положившее начало «эпохе Аббасидов», которая в западной историографии делится на три периода: «золотого века» (750—847), «заката» (847—945) и «распада» (945—1258). Первой столицей аббасидского халифата на недолгое время стала Куфа, затем она переместилась в Багдад, возведенный на берегу Тигра недалеко от Ктесифона. Империя разрасталась, изменился статус халифа. Хорасанцы[107] входили в семьи Аббасидов, создавая ядро военной аристократии, а источником сплочения империи, по словам Грюнебаума, были «не арабы на руководящих постах, а династия, обеспечивавшая исламское единство и, в конечном счете, целостность самого ислама»[108].

Аббасидские халифы расширили корпус придворных музыкантов, поэтов и живописцев, ранжируя их по классам, каждый из которых имел внутреннее деление. Например, певцы, аккомпанировавшие себе на инструменте, стояли ниже тех, кто просто пел, и выше тех, кто только играл. Покровительство халифов порою приобретало невероятный размах: вознаграждения музыкантов не имели аналогов в средневековой истории[109]. Музыкальные собрания (maǧlis al-ṭarab) проходили в соответствии с заранее установленным протоколом. Порядок и правила проведения, видимо, были заимствованы у Сасанидов. Правитель обычно устраивался на возвышенном месте, а музыканты играли за занавесом. Связь между ними обеспечивалась благодаря специальному лицу, в обязанности которого входила передача приказов и других посланий либо от халифа, либо от слушателей. Количество сыгранных мелодий и пропетых песен не ограничивалось, поэтому музыканты выстраивались в определенную последовательность (nawbaẗ), чередуя музыкальные представления[110].

[107] Народы, населяющие историческую область Хорасан на северо-востоке современного Ирана.

[108] [Грюнебаум 1988: 77].

[109] По словам Фармера, Ибрагим аль-Маусили (743—804) получил от халифа аль-Хади 150 000 золотых монет, Мухарик — 100 000 золотых от халифа Харуна ар-Рашида (786—809), Хакам аль-Вади — 600 000 серебряных монет от Харуна и его младшего брата Ибрагима аль-Махди (779—839).

[110] О ṭarab как «эстетическом ядре» арабской культуры см. [Racy 2003].

Подобно омеййадским халифам, Аббасиды оставили в истории исполнительского искусства свой значительный след. Это халиф аль-Махди (775—785), аль-Хади (785—786), аль-Харун ар-Рашид (786—809), аль-Амин (809—813), аль-Мамун (813—817), Ибрахим бин аль-Махди (817/819—833), аль-Мутасим (833—842), аль-Васик (842—847), аль-Мутаваккил (847—861), аль-Мутаз (866—869), аль-Мутазад (866—869), ар-Рашид (1135—1136) и аль-Мустасим (1242—1258)[111]. Особо выделялся среди них Харун ар-Рашид, покровитель искусств и наук, в чьих дворцах служило большое количество музыкантов. Имена некоторых сохранились в истории. Например, Исмаил ибн Джами (ум. ок. 804) прославился необыкновенной манерой пения; Ибрагим аль-Маусили (ум. 804) основал инструментальную школу; его ученик Зальзаль (ум. 791) реконструировал персидский барбад, создав так называемый ʻūd al-šabbūṭ, в котором изменил позицию шейки инструмента и добавил в строй «нейтральную» терцию[112]; Исхак аль-Маусили (767—850) — сын Ибрагима аль-Маусили и ученик Зальзаля, вошел в историю как рьяный соперник младшего брата халифа Харуна ар-Рашида — Ибрагима аль-Махди, отстаивавшего благодаря большому вокальному диапазону свою собственную манеру пения с украшениями в «персидском» стиле[113]; Зирйаб (ум. ок. 845) стал основоположником андалусской классической музыки и инструментальной школы. Можно назвать имена других музыкантов, среди которых Абдалла ибн Дахман, Зубайр ибн Дахман, Йахйа аль-Макки, Мухаммад ибн аль-Харис и т. д.

Важный этап в истории классической музыки исламского мира наступил в период правления халифа аль-Мамуна (813—833), основавшего в Багдаде dār al-ḥikmā «Дом мудрости» — переводческий центр с обсерваторией и богатейшей библиотекой. С ним связывают начало широкого движения по переводу трудов греческих философов — Аристотеля, Аристоксена, Птолемея, Евклида, Никомаха и других — на арабский язык. Известно, что причина его основания коренилась

[111] См. [Marāġī 1965: 138].

[112] [Farmer 1967: 73, 108, 118]. Это было необходимо в целях согласования строя струнных и духовых инструментов при ансамблевой игре, которая развивалась и приобретала большую популярность в ту пору. Нейтральная терция измеряется 343 центами (ц) и находится в составе диатонического тетрахорда: C—D—E^{b}—F (204ц—343ц—498ц).

[113] Способности Исхака были столь разносторонними, что, по убеждению халифа аль-Мамуна, не будь он известен как музыкант, прославился бы как судья (qāżī). См. [Farmer 1967: 124—126].

в сложной ситуации, возникшей в обществе между двумя формами образования — арабо-грамматической школой и персидской. Первая основывалась на изучении Корана и бедуинской литературной традиции, а вторая была равнодушна к шариату, культивировала «изысканный городской арабский язык», питалась легендарной иранской историей, идеей персидской государственности и личной этики[114]. Эта школа получила название «иранской шуубийи», и, по предположению ученых, сам факт ее существования породил у халифа аль-Мамуна идею поддержки «эллинистов» для создания баланса в империи и урегулирования религиозной ситуации, что оставило глубокий след в развитии философии музыки этого периода на территории всей империи[115]. Необычайный расцвет музыкального искусства «золотого века» во всех его направлениях — теории и практики — подготовило влияние шиитских[116] и мутазилитских идей, а также доминирование греческой науки[117].

Помимо указанного выше переводческого движения, в результате которого арабы узнали весь аристотелевский корпус (включая апокрифическую «Теологию», представлявшую переложение последних трех глав «Эннеад» Плотина), «Диалоги» Платона, сочинения Порфирия, Александра Афродисийского, Галена, развитие этого направления было обусловлено распространением и институционализацией аристотелизма на территории Ирана еще до включения последнего в состав арабского халифата. Известно, что представители эдесской школы после ее закрытия императором Зеноном нашли пристанище у Сасанидов, а афинская школа после закрытия ее Юстинианом в 529 г. полностью переместилась в города сасанидского государства — Гундешапур и Райшахр, где были созданы академия с тремя факультетами (медицинский, астрономии, математики) и школа медицины, астрономии и логики.

Первые трактаты по музыке, выполненные в теоретическом ключе — Fī al-naġam «О мелодиях с метром» и Fī al-ʼīqāʻ «О ритме», — принадлежали перу аль-Халиля ибн Ахмада (ум. ок. 791) — известного филолога из Басры, стоявшего у истоков арабской филологии, создателя теории квантитативного стихосложения, основанного на правилах чередования долгих и кратких слогов (ʻarūẓ).

[114] [Грюнебаум 1988: 83—84].

[115] [Там же].

[116] Šīʻaï («приверженцы», «партия»), или шиизм, — вероучение в исламе, признающее единственно законными наследниками и духовными преемниками пророка Мухаммада его двоюродного брата — Али ибн Аби Талиба и его потомков.

[117] [Farmer 1967: 104].

Аль-Кинди

Трактаты Абу Йусуфа Йакуба аль-Кинди (ум. между 860/79) заложили основы жанра risālah fī al-mūsīqā «трактат о музыке»[118]. Имя аль-Кинди, прозванного «философом арабов», стоит в одном ряду с представителями арабоязычного перипатетизма[119] и авторами трактатов о музыке — аль-Фараби (870—950), Ибн Синой, Ибн Туфайлом (1110—1185) и Ибн Рушдом (Аверроэс, 1126—1198).

Аль-Кинди предположительно принадлежит около десяти трудов по музыке, среди которых: Fī al-luḥūn wa al-naġam «О мелодиях без метра и с метром»[120], Fī aǧzā' ḫabariyya fī al-mūsīqī «Краткое изложение музыки», Muṣawwitāt al-watariyya min żāt al-watar al-wāḥid ilā żāt al-'ašarat awtār «Звучание инструментов с количеством струн от одной до десяти», Risālah al-kubrā fī al-ta'līf «Большой трактат о составлении [тонов]»[121], Fī ta'līf al-naġam wa ṣinā'at al-'ūd «О составлении тонов и ремесле [исполнения] на уде».

Аль-Кинди уделял большое внимание математическим наукам, считая их предварительным условием всякого философского познания: они позволяли постичь количество и качество как средства получения знания о субстанции — первом предмете философского знания. Вслед за Аристотелем он делил философию на логику, физику, психологию и метафизику, определял «субстанцию» и «девять акциденций» в качестве ее основных категорий. Аналитические подходы к музыке в трудах аль-Кинди вполне оригинальны по части взглядов на физические аспекты звука. В целом же его методология скорее представляет собой следование античной традиции, нежели определяет собственное направление музыкально-теоретической мысли. Весьма показательно, что аль-Мараги не упомянул его

[118] Полный перечень его работ см. [Farmer 1965: 45—46; Shiloah 1979: 253—259].

[119] В арабском языке существует несколько терминов, указывающих на это направление: falāsifa — «философы», aristūṭāliyyun — «аристотелики», maššaun — «перипатетики», а также собственно арабский термин ḥukamā — «мудрецы».

[120] См. [Kindī 1965]. Франц. пер. см. [Shiloah 1974: 179—205]; фрагменты англ. пер. [Farmer 1957: 29—38]. Издатель этого трактата, Закарийа Юсуф, идентифицировал текст как перевод Евклида и на этом основании ошибочно представил аль-Кинди в роли переводчика, см. [Klein 2009: 106].

[121] Этот и вышеназванные трактаты аль-Кинди за исключением трактата «О мелодиях и тонах», опубликованного отдельно, собраны в издании [Kindī 1962]. Также см. [Kindī 1963].

имени в своем трактате, хотя назвал аль-Фараби, Ибн Сину и Сафи ад-Дина аль-Урмави[122].

В рассматриваемый период истории разрабатывается классификационная сетка наук. Этому особое внимание уделяли историки и философы, различая так называемые исконные (dāḫiliyya) и иноземные (ḫāriǧiyya) науки. Наиболее подробная классификация связана с именем Ибн Халдуна (1332—1406) и в определенном смысле резюмирует предыдущие искания. Известно, что Ибн Халдун включал в традиционные арабские науки помимо хадисов и мусульманского права также «теологию (kalām), мусульманский мистицизм (taṣawwuf) и даже толкование снов, а также филологию в широком смысле, в первую очередь, изучение арабского языка и арабской поэзии»[123]. Заимствованные же науки он объединял под общим названием «философия», куда входила логика («Органон» Аристотеля), физика, включающая медицину, науку о сельском хозяйстве, магию, учение о талисманах, показывание фокусов и алхимию, метафизика, математика, оптика, составление астрономических таблиц, астрология и музыка[124]. Таким образом, «музыка», в ее специфическом для классической арабо-мусульманской культуры понимании как неразрывного единства науки и практики, относилась к «чужим», «заимствованным» знаниям и была включена в область «философии», или «фальсафы».

Наряду с аль-Кинди фундамент музыкального знания был построен и другими учеными, такими как Бану Муса, ас-Сарахси (ум. 899), Сабит ибн Курра (ум. 901), Мухаммад ибн Закарийа ар-Рази (ум. ок. 925), Куста ибн Лука (ум. 912) и Абу Наср аль-Фараби. Однако все эти исторические фигуры далеко не равнозначны.

Самый известный ученик аль-Кинди — Ахмад ибн Мухаммад ибн Марвах ас-Сарахси происходил родом из Хорасана, был воспитателем сына халифа аль-Мутадида I (892—902). Он имел фундаментальные познания во многом благодаря усердию и любви к своему учителю и написал несколько трактатов о музыке в традиции перипатетизма, в частности Madḫal ilā 'ilm al-musīqā «Введение в науку о музыке», Kitāb al-mūsīqā al-kabīr «Большая книга о музыке», Kitāb al-mūsīqā al-ṣaġīr «Малая книга о музыке». Другая часть его наследия — Dalāla 'alā asrār al-ġinā' «Доказательства тайн пения» и др. — относится к жанру этико-дидактической литературы ('adab).

[122] [Marāġī 1965: 138].

[123] [Фильштинский 2001: 304—305].

[124] [Там же].

Сабит ибн Курра Абу-ль-Хасан, харранский сабей родом из Месопотамии, прославился как великий математик, применивший алгебраические методы в геометрии. Он написал книгу Fī ʻilm al-mūsīqā «О познании музыки», Maqālaẗ fī al-mūsīqā «Рассуждения о музыке» и Fī ʾālāt al-zamr «Книгу о духовых инструментах». Другие же ученые, чьи работы по музыке не сохранились — Бану Муса и Куста ибн Лука аль-Балбаки, — известны как авторы профессиональных переводов греческих трактатов на арабский язык.

Напротив, Абу Бакр Мухаммад ибн Закарийа ар-Рази (865 — ок. 925 или 932) — философ, ученый-энциклопедист и врач, родом из иранского города Рей, позднее приехавший в Багдад за теоретическими знаниями, прославился как музыкант-практик и исполнитель на уде. Историки медицины, в частности Леклерк, приписывали ар-Рази авторство компендиума по музыке, по предположению Г. Дж. Фармера — Fī ǧamʻ al-mūsīqā «О совокупности мелодий»[125] хранящейся в Парижской национальной библиотеке[126].

Аль-Фараби

Ни в области музыки, ни в других сферах знания никому из перечисленных выше ученых не удалось превзойти Абу Насра Мухаммада аль-Фараби, которого его же последователи прозвали «вторым учителем» после Аристотеля. Ибн Аби Усайби'а (1194—1270) принадлежат следующие слова:

> Он — Абу Наср Мухаммад ибн Узлах ибн Тархан, его город — Фараб, это один из городов тюрков на земле Хорасана. Его отец, перс по происхождению, был предводителем войска. [Фараби] некоторое время жил в Багдаде, затем переехал в Сирию [Дамаск] и оставался там вплоть до своей смерти. И был он — да смилостивится над ним Аллах! — превосходным философом и достойным имамом, овладел в совершенстве философскими науками и был искусен в науках математических, преуспел усердием, был силен умом, избегал низменного, довольствуясь лишь тем, что давали средства к существованию, и вел образ жизни древних философов[127].

[125] Термин mūsīqā в данном случае переводится в одном из двух своих значений, как «мелодии», или alḥān.

[126] [Farmer 1967: 174].

[127] [Даукеева 2002: 136].

Аль-Фараби принадлежат и приписываются многочисленные сочинения по аристотелевской логике, созданные в том числе для учебных целей. Он разъяснил смысл категории «разум» как одной из центральных в арабоязычном перипатетизме, доказал отсутствие противоречия между взглядами Платона и Аристотеля, разработал космологическую концепцию, основываясь на трудах Птолемея в сопряжении с неоплатонической теорией эманации, создал социально-политические трактаты, отстаивая свой взгляд на идеальное устройство общества, и т. д.

Наследие ученого в области музыки неоднозначно. С одной стороны, он придерживался методологических оснований античной науки, с другой — применяя их к реалиям родной музыкальной традиции, оставался глубоко самобытным. Его теория не носила никаких признаков схоластики, оторванной от практической музыкальной традиции. Аль-Фараби известен не только как автор фундаментальных трактатов о музыке, таких как «Большая книга о музыке»[128], ʾĪqāʻat-ʾīqāʻat «Ритмы»; ʾIḥṣāʾ al-ʾīqāʻāt «Классификация ритмов»[129], и разделов о музыке в других сочинениях, в частности Maqālāt «Категории», на которые ссылаются его последователи (его наиболее значительный труд, объем которого не удалось превысить ни одному из последователей, — это «Большая книга о музыке», состоит из введения, двух частей, трех разделов и восьми глав)[130]. Он вошел в историю и как известный исполнитель, чье мастерство стало достоянием легенд и сказок, и как изобретатель музыкальных инструментов. С аль-Фараби начинается расцвет жанра «книги / трактата о музыке» на арабском языке. Положения его трудов не только цитировались на протяжении столетий, но и подвергались жестокой критике, в частности в сегменте, затрагивающем теорию акустики.

В тот период все еще были популярны жанр жизнеописания музыкантов и поэтические сборники их песен. Подобные сборники были созданы Исхаком аль-Маусили, автором несохранившейся книги Naġam wa ʾīqāʻ «Мелодии[131] и ритм», которая содержала практические правила по извлечению мелодий, ритмических формул и,

[128] [Fārābī 1967; 1998].

[129] [Fārābī 1996].

[130] Перевод оглавления этой книги на русский язык занимает более десятка страниц текста. См. [Даукеева 2002: 247—259].

[131] За значениями термина naġmaẗ — «мелодия» и «тон» — часто закрепляются соответствующие им формы множественного числа: naġam / neġam (перс.) для «мелодий» и naġamāt для «тонов».

по утверждению Г. Дж. Фармера, не подкрепленному ссылкой на источник, в некоторых положениях повторялась в сочинениях более поздних авторов[132].

Ибн Сина

Период «распада» аббасидского халифата, последовавший за убийством халифа аль-Муктадира (908—932), знаменовался приходом к власти иранских и тюркских династий, поочередно сменявших друг друга в Багдаде, по-прежнему остававшемся столицей халифата. Шиитская династия Буидов (945—1055), покровительствовавшая наукам, восторженно встретила прибытие Ибн Сины ко двору. Написанные им труды привнесли новое в учение о вещи (šay) и способах ее познания. Речь об энциклопедии Šifā' «Исцеление», включающей разделы по логике, риторике, поэтике, грамматике, физике, психологии, математическим наукам (геометрия, арифметика, музыка, астрономия), метафизике и теории познания[133], а также энциклопедиях Dāniš-namah «Книга знания», Nağāt «Спасение»[134] и знаменитом Qānūn «Каноне [врачебной науки]», включающем раздел о музыке.

С именем Ибн Сины связывали появление первого трактата о музыке на персидском языке — раздела математического трактата из «Книги знания»[135], посвященной Ала ад-Даула Абу Джафару Мухаммаду ибн Душманзийару из рода Какуидов в Исфахане (ум. 1041). Однако позднее высказано предположение, что этот текст не написан самим ученым, а представляет компендиум, созданный его учеником ад-Джузджани, который свел воедино главы о музыке из математических разделов энциклопедий «Исцеление» и «Спасение», переведя их на персидский. Доказательством того, что данный текст был введен в «Книгу знания» уже после смерти Ибн Сины, иранские ученые М. Табатабаи и М. Фаллахзаде считают тот факт, что раздел о музыке в несколько раз превышает объем его сочинений о музыке на арабском языке и содержит большее количество арабских терминов, нежели другие части энциклопедии, написанные рукой Ибн Сины на персидском языке[136]. Наверное, с этими доводами можно согласиться, но при этом принять во внимание, что как как минимум две трети всей музыкальной

[132] [Farmer 1967: 124—125].
[133] [Ибн Сина 1967а].
[134] [Ibn Sīnā 1956].
[135] [Ибн Сина 1967б].
[136] [Fallahzadeh 2005: 41].

терминологии в персидских трактатах классического периода (имеются в виду именно термины, а не названия мелодий и ритмов) является арабской, поскольку именно с этим языком связано зарождение и развитие жанра risālah fī al-mūsīqā. Возможно, тот факт, что Ибн Сина активно развивал персидскую терминологию в фальсафе, стал причиной ожидания того же прорыва в сфере теории музыки, чего не случилось ни в этом рассматриваемом случае, ни позднее, когда персидский язык обрел первенство в области науки о музыке.

Вместе с тем сомнения иранских ученых могут быть подтверждены другими аргументами. После предположительно первого персидского трактата о музыке Ибн Сины из «Книги знания» не известно ни одного сочинения, написанного в жанре risālah fī al-mūsīqā на персидском языке вплоть до 1179 г., когда появилась глава о музыке в энциклопедии Фахр ад-Дина Рази (1149—1209) Ḥadā'iq al-anwār fī ḥaqāiq al-asrār «Сады светов в истинах тайн»[137], а это почти сто пятьдесят лет истории. Такой разрыв в персидской рукописной традиции скорее ставит под сомнение изначальную атрибуцию трактата Ибн Сины, нежели убеждает в ее безупречности[138].

Вторым аргументом в пользу этого предположения может стать проведенное мною исследование определений основных категорий музыки из «Книги знания». В частности, анализ определения «тон» показал, что оно кардинально отличается от двух более ранних дефиниций из его же арабских трактатов о музыке[139]. Такое определение могло появиться только после Šarafiyya «Посвящение Шараф [ад-Дину]» аль-Урмави, поскольку оно во всех узловых моментах повторяет Сафи ад-Дина практически без изменений[140]. Этот факт невозможно трактовать как свидетельство преемственности теоретических взглядов от Ибн Сины к аль-Урмави. Сафи ад-Дин в каждом из двух своих сочинений, в Adwār «Окружностях» и «Посвящении Шараф [ад-Дину]», дискутирует с Ибн Синой, отстаивая правильность собственного определения категории «тон».

Сказанное выше не значит, что персидский язык был окончательно вытеснен на периферию рассматриваемой области культуры. Отсутствие персидских сочинений в жанре risālah восполнялось

[137] См. [Rāzī 1993: 98—104].
[138] Атрибуция другого персидского трактата о музыке Мухаммада бин Махмуда Нишапури также касается вопросов авторства и датировки началом тринадцатого века. Подробнее см. ПР-II-1 наст книги.
[139] См. Г-III-1.
[140] См. ['Urmawī 2005: 6].

суфийскими трактатами по вопросам слушания (samā') и ритуальной практики, написанными Абд ар-Рахманом ас-Сулами (937/942—1021), Абу Насром Сарраджем ат-Туси (ум. ок. 987/988), Ибн Хурдабихом (ум. пр. 912) и аль-Мустамли[141], автором персидского комментария к Ta'arruf li-mażhab 'ahl al-ṭaṣawwuf «Описанию доктрины последователей суфизма» аль-Калабази[142]. Особое внимание к этой теме уделялось на протяжении одиннадцатого века, когда были написаны на персидском языке Ṣad maydān «Сотни глав» Абу Исмаила Абдуллаха аль-Ансари аль-Харави[143], Kašf al-maḥğūb «Раскрытие сокрытого» Абуль-Хасана аль-Худжвири[144] и Kimyā-i sa'ādat «Эликсир счастья» Абу Хамида Мухаммада аль-Газали ат-Туси[145].

Ихван ас-Сафа

В этот же исторический период появляется знаменитая книга «Песен» аль-Исфахани — уникальный и в своем роде единственный источник по музыкальной истории халифата, ставший образцом для множества подражаний[146]. Другая редкая по жанру книга — Fihrist «Указатель», содержит имена знаменитых ученых и названия их трудов. Ее автор — Абу-ль-Фарадж Мухаммад аль-Багдади (ум. ок. 996), известный книготорговец и переписчик — оставил ценные сведения о музыкантах и мыслителях исламской цивилизации, преимущественно арабах и пишущих по-арабски.

Тайное сообщество ученых-философов и литераторов, возникшее в конце десятого века в Басре, вошло в историю под названием «Ихван ас-Сафа», или «Братья Чистоты»[147]. Сохранились имена пятерых его членов — Абу Сулеймана Мухаммада аль-Байусти, Абу-ль-Хасана Али ибн Харуна аз-Занджани, Абу Ахмада аль-Михраджани, аль-Ауфи и Заида ибн Рифа'а. Все из созданных этим сообществом трактатов, а их было более пятидесяти, были анонимными, в том числе и переведенный в XI в. на персидский язык раздел о музыке из математического трактата под названием Maǧmū' al-ḥikmaẗ «Собрание мудрости»[148].

[141] См. [Mustamlī 1951].
[142] См. [Kalabazi 1935].
[143] См. [Anṣārī 1962].
[144] См. [Hujwīrī 1911].
[145] См. [Газали 2002, 1].
[146] См. [Iṣfahānī 1992].
[147] [Ikẖwan al-Ṣafā' 1928; 1995].
[148] См. [Ikẖwan al-Ṣafā 1928: 132—180; 1995].

Сельджукиды

Сложилось мнение, что вторая половина одиннадцатого и большая часть двенадцатого века, входящих в период господства династии Сельджукидов (1055—1184) и ранних Хорезмшахов (1184—1231), не оставили ощутимого следа в области науки о музыке, однако это не так. Система учебных заведений (madrasah), открытых персидским государственным деятелем Низам аль-Мульком (1017—1092), состоявшим на службе у султанов Сельджукидов, получила собирательное название niẓāmiyya. Она способствовала не только получению религиозного знания, но и познанию «заимствованных» наук. Образовательная система распространилась от Хорасана до Андалусии и предполагала изучение древнегреческой философии, большей частью на основе арабских переводов, в том числе знакомство с трактатами о музыке. Она была нацелена на широкие слои населения, способные обеспечить образование своим детям, что рано или поздно должно было принести свои плоды.

В этот период появляется Qābūs-nāmah «Книга Кабуса», написанная в жанре этико-дидактической литературы врачом и юристом Унсур аль-Ма'али Кайкавусом (XI в.)[149]. Труд включает разделы по этике музыкантов (правила поведения во время музыкальных собраний; подбор мелодий в соответствии с темпераментом и характером слушателей и т. д.), в том числе тематические области, которые позднее, начиная с XV в., проникнут в жанр risālah fī al-mūsīqā, например в трактат Ğam' al-alḥān «Совокупность мелодий» аль-Мараги, а в XVII столетии станут неотъемлемой частью содержания трактатов на персидском языке. Немаловажное значение имеет и тот факт, что в «Книге Кабуса» перечисляются названия метрически свободных мелодий (rāh), большинство из которых в середине XIII в. будут упомянуты в числе упорядоченной системы звуковых структур šudūd и āwāzāt в теории аль-Урмави[150].

На другом конце халифата, в Андалусии, в этот период жили и творили Ибн Баджа (ум. 1139), Мухаммад ибн аль-Хаддад (XI—XII вв.), Мухаммад ибн Ахмад ар-Ракути (XIII в.), большинство сочинений которых не сохранились. Трактаты о музыке, созданные в этой части исламского мира, имеют преимущественно локальное значение,

[149] См. [Кабус-намэ 1958; Kaykāwūs 1951].
[150] В этом факте М. Фаллахзаде усматривает влияние музыки Хорасана на формирование музыкально-теоретической традиции аббасидского халифата периода «распада». См. [Fallahzadeh 2005].

передавая в той или иной степени полноты теорию аль-Урмави, представленную в «Окружностях», иногда механически приспосабливая ее к музыкальным реалиям собственной традиции[151]. Интерес к этой книге, в которой был реализован не античный метод систематизации музыкального языка, а однозначно выражены собственные методологические принципы арабо-мусульманской культуры, был значительным как при жизни, так и после смерти ее автора. Ее комментировали по-арабски и по-персидски выдающиеся ученые, среди которых Кутб ад-Дин аш-Ширази, Абд аль-Кадир аль-Мараги, Мир Сеййед Шариф аль-Джурджани и многие другие.

Среди представителей позднего арабоязычного перипатетизма наибольшая известность принадлежит Ибн Рушду (1126—1198), автору утерянного сочинения Šarḥ al-mūsīqā «Комментария к "Музыке"», знаменитому Аверроэсу, комментатору Аристотеля и других античных и арабоязычных авторов — Платона, Александра Афродисийского, Николая Дамаскина, Птолемея, Галена, аль-Фараби, Ибн Сины, Ибн Баджи. Ибн Рушд утверждал, что «занятия философией относятся к числу не просто разрешенного Законом, но "обязательного" (wāǧib), поскольку дают истинное знание, а последнее входит в число условий веры», что «расхождения между философией и Законом должны решаться в пользу первой»[152].

Фахр ад-Дин Рази

Роль Фахр ад-Дина Рази (1149—1209) в эволюции музыкально-теоретической мысли классического периода более чем важна, однако все еще не получила необходимой оценки[153]. Рази учился в медресе Muǧtāhidiyya в Мараге у Мадж ад-Дина ад-Джили, освоил под его руководством *фальсафу* и комплекс «древних наук» ('ilm-i qadīmī), начал писать трактаты и еще некоторое время продолжал учебу в школах Маранда и Хамадана. Надо думать, что Рази является автором первого трактата о музыке на персидском языке, написанного предположительно в 1179 г. как часть его знаменитой энциклопедии Ḥadā'iq al-anwār fī ḥaqā'iq al-asrār «Сады светов в истинах тайн»[154].

[151] Подробнее ниже.

[152] [НФЭ, 1: 157].

[153] См. ПР-I-1 наст. книги.

[154] О дискуссиях относительно персидского трактата о музыке Ибн Сины говорилось выше.

Уникальность личности ученого состоит в том, что, будучи прекрасно осведомленным о работах своих предшественников, аль-Фараби и Ибн Сины, он не пошел по пути ни одного из них, подверг жесткой ревизии их наследие и отобрал то, что, на его взгляд, соответствовало реалиям собственной культуры, по ходу поправляя некоторые «канонические» положения теории арабоязычных перипатетиков. Его увлеченность суфизмом в последний период жизни отразилась на концепции музыки, ярко выраженной в последней главе трактата о музыке, в легенде о Пифагоре, представшем в образе философа-суфия, переживающего состояние духовного радения. Рази смело вторгается в устоявшийся дискурс языка описания музыки, с математической точностью выстраивает тезаурус персидской музыкальной лексики, которая в ряде случаев все еще не выполняет терминологическую функцию и выстраивается по правилам арабской грамматики[155].

В целом XII в. — это время накопления внутренней энергии классической арабо-мусульманской культуры, глубинных преобразований, часто не заметных на поверхности исследуемых текстов. Это столетие подготовило прорыв в области научно-теоретической мысли. Он произошел почти во всех ее сегментах уже в XIII в. Эти накопления в области музыкального искусства, особенно в практике, со всей очевидностью отразила персидская философско-поэтическая мысль, сочинения Низами Ганджеви (1141—1209) и Фарид ад-Дина Аттара (1145/46—1221), на основании которых исследователи реконструируют музыкальный быт, описания инструментов, имена музыкантов и т. д.

Аль-Урмави

Эпоха правления монгольской династии Хулагуидов[156] (1258—1353) ознаменовалась большими потрясениями, падением Багдада, бегством оставшихся в живых наследников Аббасидов в Египет и стагнацией во многих сферах культуры, сменившейся ее возрождением уже в период правления Тимуридов (1370—1501). Между тем «каждый музыкант-практик или теоретик музыки мог быть уверен в том, что его "поймут", оценят и примут в любой другой части исламизированного мира»[157]. Эти слова можно с полным правом отнести к Сафи ад-Дину

[155] Подробнее там же.

[156] Другое название — Ильханиды.

[157] [Назаров 1992: 46].

аль-Урмави — выдающейся личности классического периода музыкально-теоретической мысли.

Сочинения Сафи ад-Дина аль-Урмави, музыканта, ученого и каллиграфа, его «Окружности»[158] и «Посвящение Шараф [ад-Дину]»[159], обозначили новый этап в развитии музыкально-теоретической мысли на пространстве от Андалусии до Индии. Именно Сафи ад-Дин впервые обосновал семнадцатиступенный строй уда, классифицировал базовые звуковые структуры (šudūd), снабдив каждую собственным названием, и т. д., что в итоге выделяет его наследие, а также тех, кто поддержал его метод, в так называемую школу систематиков (muntaẓamiyya)[160]. После Сафи ад-Дина ее представляли Кутб ад-Дин аш-Ширази (1236—1310/11) и Абд аль-Кадир аль-Мараги (1353—1435), однако надо думать, что эта школа не была однородной даже в своих основных теоретических позициях, касающихся классификации звукорядов. На основании проведенного мною исследования можно сказать, что каждый из более или менее авторитетных трудов, написанных после Сафи ад-Дина, если и обнаруживает влияние его теории, то, строго говоря, является до некоторой степени компиляцией, нередко переводившей процессуальный язык описания музыки в субстанциальную картину мира, как произошло в комментариях к Adwār «Окружностям», написанным аш-Ширази и аль-Мараги. Они содержат порою весьма критичные замечания в адрес Сафи ад-Дина[161], не позволяющие вкупе с применяемой ими методологией рассматривать школу «систематиков» как нечто цельное[162]. Тем не менее на протяжении всего классического периода рассматриваемый труд Сафи ад-Дина так и не был превзойден по числу созданных рукописных копий, или списков. Следовательно, он пользовался огромной популярностью, а его автор — большим авторитетом, на что указывают и многочисленные ссылки ученых классического и постклассического периодов.

На этом отрезке развития музыкально-теоретической мысли интенсивно формируется персидская терминология, очерчивается проблемное поле, характерное в дальнейшем для науки постклассического

[158] См. ['Urmawī 1986].

[159] См. ['Urmawī 2005].

[160] По версии Г. Дж. Фармера, такое определение дали не последователи аль-Урмави, а европейские ученые конца XIX в., в частности [Land 1880]. См. [Farmer 1965: 206].

[161] Комментарий аль-Джурджани был ошибочно принят за труд Сафи ад-Дина и издан под его именем в переводе на французский язык в [Erlanger 1930—1953].

[162] Эта тема исследуется в отдельной работе автора книги.

периода. В списке более ранних сочинений, созданных за рамками жанра трактата о музыке на персидском языке, обозначены труды Кутб ад-Дина аль-Аббади (1097—1152)[163], Наджм ад-Дина Кубра (1145—1222)[164], Ала ад-Даула ас-Симнани (род. 1260)[165]. Все они, включая сочинения других авторов, посвящены вопросам samā', или «слушания [музыки]». Энциклопедии Ибн Сины и Фахр ад-Дина Рази дополняются энциклопедическими трудами Шамс ад-Дина Мухаммада Амули (XIII—XIV вв.)[166] и Кутб ад-Дина аш-Ширази, также содержащими разделы о музыке.

Аль-Мараги

Вершина развития теории музыки классического периода и формирование персидской музыкальной терминологии связаны с именем Абд аль-Кадира аль-Мараги, чьи идеи повторены в трудах Абд ар-Рахмана Джами (1414—1492) и Зайнулабидина Хусайни (XV в.). Аль-Мараги прославился как выдающийся ḥāfiẓ, или чтец Корана, музыкант и ученый, оказавший влияние на развитие постклассической музыкально-теоретической мысли. Он автор нескольких трактатов, среди которых особенно значимы «Совокупность мелодий»[167], «Назначения мелодий»[168] и Šarḥ-i adwār «Комментарий к "Окружностям" [аль-Урмави]»[169]. В его трактатах классифицируются музыкальные жанры nawbaẗ, basīṭ, zarbayn, kull al-zurūb, kull al-naġam, 'amal, ṣawt, pišraw, taṣnīf и уделяется внимание описанию свыше сорока музыкальных инструментов[170]. Потомки аль-Мараги, спасавшиеся от междинастийных распрей в Малой Азии, стали одними из основателей османской профессиональной музыки устной традиции. Сын ученого, Абд аль-Азиз аль-Мараги, является автором трактата Naġamāt al-adwār «Тоны

[163] См. [Abbādī 1968].

[164] См. [Kubrā 1984].

[165] См. 'Alā' ad-Dawlah Simnānī. Risālah-i sirr-i samā', цит. по [Fallahzadeh 2005: 96]. Чуть позднее появились сочинения Абу-ль-Мафахира Йахйа Бахарзи (ум. 1335) на эту же тему.

[166] См. [Āmulī 1959].

[167] См. [Marāġī 1987].

[168] См. [Marāġī 1965].

[169] [Marāġī 1991]. Заключительный раздел (ḫātimah) «Комментария к "Окружностям" [аль-Урмави]» имеет собственное название — Fawāīd-i 'ašara «Десять польз», данное самим автором. См. [Ibid.: 291—395].

[170] [Агаева 2012: 31].

"Окружностей"»[171], а его внук — Махмуд ибн Абд аль-Азиз — предположительно, является автором трактата со сходным названием Maqāṣid al-adwār «Назначения "Окружностей"»[172].

Пятнадцатым веком датируются написанные на арабском языке трактаты Мухаммада аль-Ладики[173] и Фатуллы аш-Ширвани[174], а на турецком — трактат Сейди[175] и другие. И. М. Фильштинский, говоря о процессе арабизации центральных областей Халифата, Сирии, Ирака и частично Египта, подчеркнул, что, «усвоив и переработав многое из духовного наследия народов Средиземноморья и древних цивилизаций Востока (в первую очередь традиций античности и сасанидского Ирана), арабы не только включили их в свою культуру, но познакомили с ними страны Запада и, тем самым, внесли свою лепту в культурный подъем Европы эпохи Возрождения»[176].

Действительно, в области музыкального искусства эти влияния были весьма значительными. Сегодня мало кто вспоминает исследование Г. Д. Фармера, впервые изданное в 1926 г., — Clues for the Arabian Influence on Musical Theory «Пути арабского влияния в области теории музыки». Его автор последовательно обозначает сферы влияния так называемой арабской art music («профессиональной музыки») на средневековую европейскую музыкальную культуру: это музыкальные инструменты, теория музыки, а также инструментальная табулатура. Сравнивая музыкальные рукописи и ссылаясь на конкретные факты, Фармер отмечает большую роль Андалусии, в частности университета в Кордове, где переводились на латынь труды

[171] Другие варианты названия Naġawāt al-adwār «Чистота "кругов"» [Агаева 2012: 31], или «Чистота "окружностей"» и Naqāwāt al-adwār («Избранное из "Окружностей"») [EOI 1986, 1: 67]. Существует предположение, что это сочинение представляет одну из версий трактата Абд аль-Кадира Мараги Ǧam‘ al-alḥān «Совокупность мелодий».

[172] В описательном каталоге А. Шилоа эта работа фигурирует под названием Muḫtaṣar al-mūsīqī «Компендиум музыки» и причисляется к трудам самого Мараги, см. [Shiloah 1979: 174]; М. Тарбиййат приписывает эту работу перу другого сына Мараги — Нур ад-Дину Абд ар-Рахману Мараги, см. [Tarbiyat 1935: 254].

[173] [Erlanger 1930—1953].

[174] Его сочинение ошибочно издано д'Эрланже в его многотомной энциклопедии под именем Анонима XV в. Фатулла Абд ал-Азиз Ибрагим аш-Ширвани (1417—1486) родился и умер в Шамахе (Кавказский Азербайджан), автор Maġalaï fī al-mūsīqā «Музыкальный кодекс», преподнесенного в дар турецкому султану Мехмету в 1453 г., см. [Агаева 2012: 227—228; Şirvani 2006].

[175] См. [Saydī TR-İNK].

[176] [Фильштинский 2001: 3].

с арабского и иврита. Данная цитадель образования стала основным очагом влияния теории музыки классического периода на средневековую Европу.

Ниже мы еще раз вернемся к жанру risālah fī al-mūsīqā «трактат о музыке» в связи с проблемой классификации и периодизации источников, но прежде того рассмотрим вопрос, касающийся методологии исторического исследования.

II-3. Исследователь и текст

Труды Дж. Фармера по истории музыки и органологии остаются базовыми для научных исследований в области музыкальной культуры исламского мира в целом. Некоторые из его работ, например A History of Arabian Music to the XIIIth Century «История арабской музыки до XIII столетия», носят энциклопедический характер и за давностью лет не потеряли своей научной ценности. То же самое можно сказать о его статьях, опубликованных в Journal of Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland на протяжении 20—30-х гг. XX в.

Концепция средневековой истории музыки арабоязычного мира создавалась Фармером на основе источников, многие из которых были впервые введены в научный обиход. В основе ее лежит мысль о том, что музыкальная культура арабов, в том числе и музыкально-теоретическая мысль, появилась в результате симбиоза их собственной доисламской традиции с древнейшими семитскими культурами, а также византийской и сасанидской. Многие аспекты этой концепции сохраняют свою актуальность, несмотря на то что «арабами» в ней называются многие персонажи истории, в том числе и не писавшие по-арабски.

Огромен вклад Фармера в развитие источниковедения, в частности в описание арабографичных рукописей трактатов о музыке. Однако на фоне невероятной широты научных интересов и большого объема информации, содержащейся в его работах, он допускал неточности, связанные в том числе с атрибуцией рукописей и позднее откорректированные в исследованиях А. Шилоа, которому принадлежат слова, как нельзя более точно характеризующие вклад Фармера в область музыкальной арабистики. Он писал, что «этот выдающийся ученый более чем за полстолетия обогатил современное музыкознание ценными исследованиями по арабской музыке, открыл путь к многочисленным и широко распространившимся

источникам…»[177]. Шилоа подчеркнул, что Фармер «правильно оценил арабскую музыкальную теорию в широком [временном] масштабе, расширил свои "Источники [по арабской музыке]" включением литературных, исторических, медицинских, философских и теологических работ, однако, как это часто случается с работами первопроходца, последующие исследования и новые открытия сделали некоторые его заключения сомнительными и обнаружили неизбежные лакуны»[178].

Эти слова, отнесенные к наследию Фармера, могут быть обращены к каждому востоковеду, работающему над первичными источниками. Периодическая переоценка результатов их трудов неизбежна, так же как и ошибки, которые при удачном стечении обстоятельств будут обнаружены и поправлены последующими поколениями ученых. Однако истинная проблема видится вовсе не в частных огрехах и даже не в проблеме понимания чужой истории, а в более глобальном вопросе о выбранной методологии, подходе, большей частью универсалистском, когда, например, исследователь выдвигает понятие «мусульманские трактаты о музыке»[179], претендующее на то, чтобы унифицировать все жанровое разнообразие трактатов, затрагивающих тему музыки, в некую единую концепцию музыки арабо-мусульманской культуры.

Проблемы понимания

Среди прочно вошедших в науку противоречий встречается ход суждений, когда «факт» первого употребления термина «нагма», как и других терминов, определяется на основании не самого первоисточника, а более позднего сочинения о музыке, принадлежащего к жанру жизнеописаний музыкантов. То есть источника, в котором зафиксированы устные предания и имена передатчиков, отвечающих за достоверность факта. Такой подход распространен в работах западноевропейских ученых и в статьях на русском языке, пересказывающих эти работы. В подобных случаях можно высказать осторожное предположение с оговоркой на недоказуемость «факта».

[177] [Shiloah 1979: IX—X].

[178] [Ibid.].

[179] В таких случаях целесообразно заменить слово «мусульманские» на «христианские» или «иудейские», чтобы убедиться в абсурдности подобных словосочетаний.

Например, прочитав труд Г. Дж. Фармера[180], мы не можем утверждать, что Ибрагим аль-Маусили (742—804) и его сын Исхак (767—850) ввели в науку термины naġmaẗ, ʾīqāʿ и т. д., если на той же самой странице книги написано, что перу известного филолога из Басры аль-Халиля ибн Ахмада (ум. 791/792) принадлежали не дошедшие до нас книги Naġam «Мелодии с метром»[181] и ʾĪqāʿ «Ритм», следовательно, именно аль-Халиля нужно рассматривать в качестве «первопроходца», а не отца и сына аль-Маусили. Но и это предположение было бы ущербным, поскольку основано на «жизнеописаниях», передававшихся устным путем и зафиксированных в X в. в «Песнях» аль-Исфахани. Между тем *при передаче исторических «фактов» прошлого авторы более поздних сочинений, как правило, вкладывают современную им терминологию в уста предшественников*. А поскольку сама цепочка передатчиков вовсе не является гарантией достоверности сообщения, как мы убедились в первом разделе этой главы, установить подлинность «факта» невозможно. То же самое наблюдается в живописи, когда древнегреческий миф на полотне Рубенса представлен средствами художественного языка собственной эпохи художника, а не далекого прошлого. Можно ли на основании этого «факта» составить достоверное представление о одежде, быте и нравах Древней Греции? Это первый уровень сложностей.

Второй уровень сложностей обусловлен тем, что термин naġmaẗ(t/h) (мн. ч. naġam / neġam (перс.) или naġamāt) имеет как минимум два значения — «тон»[182] и «мелодия» — и в каком из них он фигурирует в названии утерянных трактатов аль-Халиля или аль-Маусили, мы конечно же узнали бы, прочитав эти тексты от начала до конца, сравнив все случаи терминоупотребления, но эти тексты нельзя восстановить даже по косвенным источникам, они утеряны либо адаптированы другими авторами. Аналогичная проблема возникает и с другими терминами, на чем не стоит останавливаться подробно.

Следующий уровень сложностей состоит в том, действительно ли термин naġmaẗ выполняет функцию термина или он используется в словарном значении. Часто лексемы, фигурирующие в названиях или текстах ранних трактатов, принимаются за термин, на самом же деле они выполняют словарную функцию, а не терминологическую.

[180] См. [Farmer 1967: 105].

[181] Дан предположительный перевод, учитывая многозначность термина naġmaẗ.

[182] Стратегически ошибочно переводить naġmaẗ как «музыкальный звук» в тех теоретических системах, где он не выполняет функцию родового понятия для видов звука — «музыкальных» и «немузыкальных».

Например, лексема «макам» в трактатах аль-Фараби и аль-Урмави используется в словарном значении «места», реже «остановки», но еще не выполняет функцию термина, как в трактате Кутб ад-Дина аш-Ширази, где указывает на звуковую структуру, или звукоряд. Это, в свою очередь, не позволяет утверждать, будто термин maqām впервые появился в трудах аль-Фараби. Вопрос о переходе слова от словарного значения к терминологическому за редким исключением[183] не рассматривается в исследовательской литературе, будто этой проблемы вообще не существует. Однако, когда она не стоит в поле зрения исследователя, мы получаем парадоксальные тексты, в которых устоявшаяся философская лексика, такая, например, как waḥdat al-ǧam‘ wa-l-wujūd, переводится как «совокупление и бытие», то есть в своих словарных значениях, не терминологических, что, по-видимому, доставляет удовольствие прежде всего автору перевода, а вслед за ним и неискушенному читателю.

Наконец, еще одна, далеко не последняя сложность появляется там, где ученый, проявляя усердие, обнаруживает расхождения между текстом критического издания и текстом рукописи, не учтенной в этом издании. Исследователи, не работающие с рукописями трактатов о музыке, не могут представить, сколь противоречивыми бывают списки одного и того же протографа с точки зрения употребления терминов, как часто они отменяют друг друга, когда в одном и том же предложении в двух разных списках трактата фигурируют два разных термина, один из которых возникает случайно, в результате ошибки переписчика, например недописанной им точки над буквой «та». Таким образом, критическое издание трактата о музыке, представляющееся нам самым достоверным источником для перевода, становится всего лишь интерпретацией самого составителя, результатом его выбора лишь одного, кажущегося ему правильным, варианта прочтения из ряда других, и такой выбор не оставляет никаких шансов читателю узнать о всех случаях разночтений. Такие критические издания не являются полноценными, что же говорить о переводах, выполненных на их основе, и исследованиях, выполненных на основе таких переводов?

Результаты размышлений приводят к банальному выводу о том, что утверждение любого «факта» терминоупотребления возможно только на основании первичного источника, имеющего точную атрибуцию

[183] На аналогичную ситуацию, связанную с термином «маком», обращает внимание А. Джумаев в исследовании, посвященном наследию А. А. Семенова. См. [Джумаев 2013б: 297].

и датировку, изданного на основе текстологического анализа авторитетных рукописных списков. Если одно из этих условий не выполнено, можно высказать лишь только предположение и не более того[184].

На сказанном сложности не заканчиваются. Трудно перечислить даже основные проблемы, касающиеся методологии исторического знания, той ее части, которая касается первоисточников. В одном случае просчеты не фатальны, их всегда можно поправить и уточнить. Куда более сложная ситуация возникает, когда исследователем вчитывается собственная логика понимания классификации вещей в культуру, устроенную принципиально иным образом, чего исследователь не желает замечать, поскольку это *иное* доставляет ему множество хлопот, ведь куда проще сделать текст понятным для всех. Такой подход приводит к системному сбою в понимании картины мира инологичной культуры.

Точно так же представляется весьма сомнительной тенденция определения «своего» и «чужого», когда эта дихотомия обоснована разбором тематики трактатов о музыке, а не самим способом раскрытия тем, методами исследования, наконец, языком описания музыки, на что важно обратить внимание во всей целостности его категориальной сетки.

Поэтика противополагания

Казусы понимания часто связаны с иной стратегией поведения бинарных оппозиций, которые применялись для классификации вещей, упорядочения феноменов на полках смысловой «этажерки». Последняя как будто бы носит универсальный характер для научной мысли. Если элементы противополагания здесь дихотомичны, они различаются и разделяются, благодаря чему раскладываются по разным уровням классификационной сетки. Однако противоположение может иметь другую, не дихотомическую природу, и такая организация органична процессуальной картине мира. «В арабо-мусульманской культуре противополагание устроено таким образом, что противоположности взаимно обусловливают друг друга» и «это взаимное

[184] Высказанные выше сомнения относительно подхода к источникам касаются исторических исследований, затрагивающих проблему эволюции терминологии, что не умаляет значения «Песен» аль-Исфахани и других источников, представляющих кладезь ценной информации о музыке, умелое исследование которой отражено в ряде фундаментальных работ по классической арабо-мусульманской культуре. См. [Фильштинский 1985].

обусловливание — онтологическое, а не логическое; такое обусловливание и выражается в их взаимном переходе»[185], который формирует третье, обобщающее понятие. На основе вышесказанного можно рассуждать о двух поэтиках противополагания, о правилах, составляющих суть процедуры обобщения в разных культурах[186]. В одном случае противоположности и различаются, и разделяются, в другом же — только различаются, но при этом неразрывно связаны друг с другом. Знание принципов объединения частей в целое необходимо для понимания выработанных в самой культуре правил классификации, что связано с проблемой методологии исторического знания.

Эта проблема стала основанием для дискуссии, развернувшейся вокруг идеи М. Фуко об универсальной приложимости методологии истории[187], поскольку «методология, предполагающая выделение различных пластов в исследуемом феномене, не задумывается о том, что "пластование" иной культуры может выполняться по совершенно иным "силовым линиям", нежели те, что были замечены на примере собственной», и что «любая аналитическая работа предполагает учет естественного строения анализируемого феномена, иначе результаты будут похожи на те, что получил человек, увидевший в вишнях "те же" свойства сочности, красноты и мясистости, что и в мясе, и на этом основании построивший прочную аналогию между ними»[188].

Вопрос, возникающий в связи с этим, прост и одновременно сложен: как распознать «естественное строение» культуры? Ведь культура должна эксплицировать себя, а для понимания этой экспликации необходимым условием является работа с письменными источниками, а достаточным — знание ее силовых линий смыслополагания. Для классической культуры исламского мира была органична пятичленная сетка, обоснованная в исламском правовом поле и предполагавшая следующую систему понятий: обязательное-wāǧib, рекомендуемое-mandūb, безразличное-mubāḥ (то, что не имеет религиозно-юридического значения), нерекомендуемое-makrūh и запретное-ḥarām[189]. Данная матрица была выработана в религиозно-правовой сфере и организовывала

[185] [Смирнов 2008б: 146].

[186] Обе соответствуют рисунку, показанному в B-P-1, a—b.

[187] Фуко полагал, что задача превращения «документа в памятник» ограничена собственным ресурсом историка (сообразительность, острота взгляда, начитанность в изучаемой культуре, общая эрудиция, правильность применяемой методологии).

[188] [Смирнов 2001: 30].

[189] [Там же].

все области жизни мусульман, в том числе музыкальное искусство. Вместе с тем уже мутазилитами было установлено, что дихотомически организованная аристотелевская логика не совпадает с имманентной логикой этой системы категорий, поскольку ее невозможно привести к дихотомической оппозиции «благо — зло».

Традиционная музыка исламского мира в этом смысле не была исключением, как и прочие явления искусства и культуры. К ней применялась все та же пятиуровневая система этических и юридических норм, которую мы неосознанно переводим в парадигму аристотелевской логики, основанной на принципе исключенного третьего. Другими словами, мыслим, исходя из приоритета собственной дихотомически организованной логики, отчасти поэтому и формируем предвзятое представление об отношении к музыке в исламе, о ее запрете Кораном и т. д.

Ведь ислам не ставил вопрос о дозволенности или запрете музыки в плоскости «либо одно, либо другое». Правовая норма была столь гибкой и, по сути, неопределенной, что при всей жесткости религиозной экспансии первых десятилетий и локального волюнтаризма отдельных правителей арабы усвоили все богатство наследия культур, оказавшихся в их расширенных границах. Это стало возможным в силу отсутствия жесткого дихотомического деления поступков на «обязательные» и «запретные»: те, что предписаны божественным Законом и выполнение которых вознаграждается, а невыполнение карается, и поступки, которые запрещены и несовершение которых награждается, а совершение, напротив, наказывается. Наряду с этой действовала другая пара из «рекомендуемых» поступков, неисполнение которых не наказывается, но совершение которых вознаграждается, и «нерекомендуемых» поступков, совершение которых не наказывается, но воздержание от которых вознаграждается. Наконец, совершенно уникальной является позиция «безразличного», когда поступки не влекут за собой ни наказания, ни награды[190].

Таким образом, исследуя эволюцию искусства maqām, мы не можем оперировать только двумя категориями «дозволенного» и «запретного», то есть раскладывать художественные реалии по двум или трем полкам, как сделано в работах Л. Аль-Фаруки[191]. Думается, категория «непорицаемого» была тем «игольным ушком», сквозь которое проникала бо́льшая часть местных музыкальных традиций,

[190] [Смирнов 2008а: 164—165].

[191] [Faruqi 1988].

усваиваемых и приспосабливаемых к строительству новой профессиональной музыки нового исламизированного мира.

Другой парой, применяемой для классификации музыки, является противоположение «светское — религиозное». Искусство maqām, несмотря на то что оно охватывает все слои традиционной музыки, принято относить к «светскому» на том основании, что оно изначально культивировалось во дворцовой среде — и по части теории, и по части практики, а дворец в представлении европейского ученого — это территория светского мира, противоположного церкви. Ничего подобного нельзя сказать о соотношении мирского и сакрального в исламе, потому что не было столь жесткой дихотомии между этими элементами противоположения, в чем мы убедимся ниже. Несмотря на то что политическая ангажированность работ Лоисы и Исмаила аль-Фаруки, авторов теории отражения коранических постулатов в искусстве, архитектуре и литературе исламского мира, была направлена на эксплуатацию неестественного для классической арабо-мусульманской культуры разделения на светское (мирское) и религиозное (сакральное), когда элементы пары и различаются, и разделяются, сегодняшняя реальность показала, что на исламской почве подобное дихотомическое разделение приводит к уничтожению всего, что не укладывается в рамки религиозного (сакрального), в том числе памятников культуры — как исламских, так и не исламских.

Неразрывная связь «мирское — сакральное», или «светское — религиозное», была фундаментальным основанием классической арабо-мусульманской культуры и сохраняется до сих пор, если не принимать во внимание «рукотворные» формы ислама в некоторых странах, где он структурирован по иерархическим принципам западноевропейской культуры. Идея С.-Х. Насра о недихотомическом характере оппозиции «светское — религиозное» в исламской культуре, невозможности противопоставить одно другому остается без должного внимания, а тема Корана как духовного источника художественной культуры исламского мира с каждым днем приобретает все более вульгарные очертания в работах непрофессиональных авторов.

Если мы разделим традиционную музыку исламского мира на «светскую» и «религиозную», руководствуясь вышеописанной логикой, то получим радикальную модель культуры, в которой нет ничего, кроме коранической рецитации, призыва на молитву, мечети и медресе, коврика для молитвы, четок и других вещей, привязанных исключительно к совершению культовых обрядов. Другими словами, «светское» нельзя отделить от «религиозного» и считать его некой самостоятельной,

автономной областью культуры, и наоборот. «Религиозная» модель культуры, существующая не только теоретически[192], была искусственно создана в разных частях исламского мира и, как правило, проявляет агрессию к тому, что выходит за пределы понимания «религиозного», так как категория «религиозного» переводится из содержательной в формальную, вычленяется как «часть» исламской художественной культуры, претендующая на автономное существование[193].

Суть в том, что «светское» и «религиозное» в классическом исламе не организуются по формальному признаку: обе пары находятся в позиции ẓāhir-bāṭin-противоположения как «внешнее — внутреннее». В самой культуре не было выработано слова, передающего значение «светский»; оно было искусственно образовано и введено в словарь арабского языка только в Новое время, и до сих пор ученые спорят, от какой лексемы оно образовано — ʻilm-«наука» или ʻālam-«мир». Это действие отражало необходимость приспособиться к чужой поэтике противополагания в условиях модернизации и глобализации, не более того. Но в собственной поэтике каждый элемент пары составляет внутреннее содержание другого, то есть *«религиозное»* как внешнее *составляет внутреннее содержание «светского»*, а *«светское»* как внешнее составляет *внутреннее содержание религиозного*, поэтому они неразрывны как отношение «светское-и-религиозное», хотя и вполне различимы. Например, достаточно вникнуть в смысл одних только названий мелодического корпуса классических композиций искусства maqām, чтобы понять, насколько они пронизаны «религиозным» содержанием, в первую очередь суфийскими концептами. Такая поэтика противополагания обусловила универсальную для всех сегментов классического ислама систематизацию по принципу «внутреннее — внешнее», когда «религиозность» как устремленность к ʾāḫiraẗ («потустороннему», «другому», «тамошнему» миру)

[192] С таким подходом приходится сталкиваться в работах, где исламская художественная культура подменяется понятием «мусульманская», будто в ее строительстве не участвовали ни христиане, ни зороастрийцы, ни иудеи. При этом не принимается во внимание, что исламская культура не выработала понятия, соответствующего предикату «мусульманская», но породила два других: islāmiyya, или «исламская», и muslim — «мусульманин». Поэтому формулировка «мусульманская художественная культура / традиция» предполагает понимание этой культуры как «культуры, созданной мусульманами», что неверно, поскольку в ее строительстве принимали участие представители различных вероисповеданий, проживавшие на землях ислама. Об этом см. [Стародуб 2010].

[193] Например, культурная модель режима «Талибан» в Афганистане.

становится скрытой (bāṭin) стороной музыки-dunyā (музыки «этого», «ближнего», «здешнего» мира), которая явлена (ẓāhir) для нас в многочисленных жанровых проявлениях.

Вместо широко используемой оппозиции «светское — религиозное» для каждого из сегментов культуры была и остается органичной пара dunyā — ’āḫiraẗ как «здешнее — тамошнее», или «мирское-и-сакральное» в неразрывности этой связи (рис. II-P-3).

II-P-3. Отношение противоположений

dunyā-«здешнее»-и-’āḫiraẗ-«тамошнее»
мирское- и -сакральное
(внешнее-ẓāhir- и -внутреннее-bāṭin)

Исследование способа систематизации мелодий в трактатах X—XIV вв.[194] показывает, что все они распределяются по сетке dunyā — ’āḫiraẗ как предназначенные для «здешней» и для «тамошней» жизни (II-T-10).

II-T-10. Систематизация мелодий. Реконструкция Г. Б. Шамилли

’āḫiraẗ	dunyā
мелодии	мелодии
– для Судного дня; – для тамошней жизни[200]	– для дворцовой жизни; – для погребальных обрядов; – трудовые: – для понукания верблюдов (ḥudā’); – для водопоя; – для случки домашнего скота; – для доения; – для охоты; – колыбельные; – для сражений; – для молитвы (dua); – для превознесения (tasbīḥ).

Однако «сакральное» составляет внутреннее содержание «мирского», поэтому неотделимо от него. Другими словами, «религиоз-

[194] См. [Ikẖwan al-Ṣafā‘ 1928: 132—180; МЭСВ 1967: 255—266; Anonim XVI Az-AMA ƏI: 2[a]—3[b]].

[195] Речь о мелодиях, исполнение которых должно было обеспечить человеку довольство в потусторонней жизни.

ность» проявляется как на содержательном уровне, раскрываясь через вербальные тексты, на которые распеваются мелодии, так и через саму категорию ’āḫiraẗ, указывающую на скрытую (bāṭin) сторону явленной для нас музыки-dunyā в ее многочисленных проявлениях. Вот почему невозможно вычленить «религиозную» составляющую музыки как «светское» явление. Даже в колыбельных и трудовых песнях, несмотря на их прагматическую функцию, используются тексты, обращенные к пророкам, святым и т. д. То же самое можно сказать и о суфийской поэзии, на которую распеваются мелодии искусства maqām, обращенной к отношению «мир — Бог».

Если же мы выделим три группы мелодий — культовые, классические и фольклорные, то все эти виды имеют свойство функционально замещать и переходить друг в друга, и с этой точки зрения такое разделение носит весьма формальный характер. Например, образцы культовой музыки одновременно могут находиться в позиции фольклорных, и наоборот. Военная музыка может стать частью фольклорной, а в некоторых случаях поглощается композициями классической музыки (maqām), которая, как правило, вбирает в себя все слои музыки мирской (dunyā).

Таким образом, для классической арабо-мусульманской культуры весьма уязвимо разделение музыки на «религиозную» и «светскую», в частности ее однозначное причисление к религиозной музыке. С этой точки зрения понятия «религиозные музыкальные жанры и формы», «религиозные музыкально-поэтические жанры» и т. д. в их применении к музыке исламского мира уязвимы по причинам, о которых только что говорилось[196].

Однако строгая дихотомия не соблюдается и в соотношении «теория — практика». Классификация трактатов о музыке по схеме musica speculativa и musica practica, примененная Г. Дж. Фармером, была закономерным перенесением на ближне-, средневосточный материал опыта работы с европейскими средневековыми источниками. Этот опыт сформировался в русле универсалистского подхода к арабо-мусульманской культуре, когда последняя понималась как «своеобразное» преломление античной научной традиции. Вышеназванное разделение источников, принципиальное для западноевропейской

[196] Более предпочтительными представляются понятия «культовая музыка», «культовые обряды», «культовые формы музыки», которые не были чуждыми советской школе музыкального востоковедения. См. [Багирова 2007: 152—171; Нелян 1990: 125].

традиции, создает существенные противоречия при исследовании классической музыкальной теории искусства maqām[197], так как категории науки и практики взаимодействуют иначе, не формируя автономные сегменты[198].

Достаточно посмотреть на тезаурус фундаментальных категорий, таких как ṣinā'a al-mūsīqā или fann al-mūsīqā, чтобы убедиться в том, что теоретическая мысль, развивавшаяся внутри жанрового канона risālah fī al-mūsīqā «трактата о музыке», не разделяла теорию и практику. Она только различала оба поля, определяя для каждого спектр проблем и вопросов. Ученый-музыкант Абд аль-Кадир аль-Мараги писал:

> Следует знать, что к вопросам науки ('ilm) этого искусства (fann) приступили ('ahz kardand) от вопросов практики ('amal), ибо вначале была практика ('amaliyyat) этого искусства, а после нее обнаружили и упомянули о соотнесенности музыкальных тонов… Поэтому все, что не совпадает (muṭābaqa) и не способствует [пониманию] музыкальной практики, не принимается служителями [этого] ремесла[199].

Недоразумения, возникающие в результате разрыва между Текстом изучаемой культуры и применяемой методологией, со временем становятся «общим местом». Это касается понимания термина mūsīqā, относительно которого Фармер утверждает, будто «арабское слово ġinā' закрепилось за "пением" в узком и "музыкой" в широком смысле. Оно использовалось в практическом искусстве (practical art), тогда как теоретическое искусство (theoretical art) репрезентировалось словом mūsīqī или mūsīqā»[200]. В понимании mūsīqā как «теоретического искусства» видится ошибочное допущение, возникающее в результате перенесения субстанциальной логики организации понятий на почву арабо-мусульманской культуры. Действительно, у греков были заимствованы сугубо теоретические науки, например геометрия, арифметика и т. д., поэтому термины handasaẗ и 'ilm al-handasaẗ указывают на одно и то же — «геометрия». Но были и собственные порождения

[197] По пути такого разделения источников далее пошли А. Шилоа, Ф. Шехади и М. Фаллахзаде.

[198] Ср. «Античные музыкальные теоретики в абсолютном большинстве случаев не были непосредственно связаны с художественной практикой и, конечно, с инструментальным музицированием. Поэтому в своих текстах они не могли отталкиваться от расположения струн на лире или кифаре. Они были "чистыми теоретиками" в полном смысле этого понятия» [Герцман 1995: 447].

[199] [Marāġī 1991: 214].

[200] [Farmer 1967: 152].

культуры, и здесь дело обстоит, как правило, иначе. Например, понятие taṣawwuf — суфизм, поглощает 'ilm al-taṣawwuf как теоретическую науку, не ограничиваясь им, точно так же, как и понятие qirā'a — ритуальная рецитация Корана — вбирает 'ilm al-qirā'a — науку о коранической рецитации[201], не образуя строгого дихотомического противоположения. Выходит, что в арабо-мусульманской культуре название получает некая область, связывающая по процессуальной логике теорию и практику как «теория-и-практика». По аналогии с этим mūsīqā не может означать «теоретическое искусство», поскольку вбирает 'ilm al-mūsīqā, не ограничиваясь этим значением[202]. Таким образом, неверный посыл Фармера привел к устойчивому пониманию mūsīqā как исключительно области теории[203], в то время как этот термин раскрывается через отношение «теория-и-практика».

Начиная с X в., с «Большой книги о музыке» аль-Фараби, и до конца классического периода, думается, нет оснований для разделения трактатов жанра risālah fī al-mūsīqā на «практические» и «теоретические», или «схоластические». Их авторы вплотную занимались вопросами теории, композиции и исполнительства, в чем мы еще убедимся ниже.

Другое разделение источников на «философские» и «теоретические», а их авторов на «философов» и «теоретиков» предпринимает Фадлоу Шехади[204]. Ученый называет «философами музыки» адептов арабоязычного перипатетизма и, одновременно, представителей других направлений, в том числе известного своей непримиримостью теолога Таки ад-Дина Ахмада Ибн Таймиййу. Главные «персонажи» первой части исследования — «Греция под полумесяцем»[205] — это перипатетики аль-Кинди, аль-Фараби, Ибн Сина, аль-Хасан аль-Катиб и даже сообщество Ихван ас-Сафа, чьи сочинения выходят за рамки указанного выше направления. Во второй же части книги — «"Слушание [музыки]" и ислам» — рассматриваются сочинения

[201] См. Г-I-3.

[202] См. Г-I-3.

[203] К числу досадных и укрепившихся неточностей Фармера относится приписанный Сафи ад-Дину аль-Урмави термин maqām, а также датирование персидской рукописи трактата Bahǧat al-rūḥ «Радость Духа» тринадцатым веком. См. [Farmer 1967: 203—204].

[204] [Shehadi 1995].

[205] Автор рассматривает античность как единое основание для музыкального знания, выходящего далеко за пределы греко-византийского мира; философия музыки исламского мира, за которой не отрицается своеобразие, тем не менее понимается им как «Греция», украшенная мусульманским полумесяцем.

представителей суфизма — Мухаммада Газали, Ибн Абд Раббихи, Мадж ад-Дина Газали, Ибн аль-Араби, а также Ибн Халдуна. Автор сосредоточил внимание на феномене «философии музыки», затрагивая широкий разнообразный спектр вопросов, характеризующих вклад того или иного мыслителя классического периода исламский цивилизации. Генеральная линия понимания философии музыки ислама последовательно выстраивается им по пути ее отделения от того, что именуется нами теорией. Шехади пишет:

> Большинство мыслителей, обсуждаемых нами в первой части [книги], писали в обоих [направлениях] — теории (theory) и философии (philosophy) музыки. Мы намеренно включили их в наше исследование на основании их трудов в области философии музыки. С другой стороны, люди, подобные Сафи ад-Дину [аль-]Урмави (ум. 1294), автору знаменитой книги Adwār «Окружности» и Šarafiyya «Посвящения Шараф [ад-Дину]», являются прирожденными теоретиками музыки. Другие, такие как Ибрахим аль-Маусили (ум. ок. 804) и его сын Исхак (ум. ок. 850), — это, главным образом, известные исполнители, повлиявшие как на исполнительскую практику, так и определенные аспекты музыкальной теории. Но ни один из этих трех не обсуждал философские вопросы, с которыми мы связаны. В результате (за исключением краткого обращения к аль-Урмави) эти и другие имена, популярные в научных работах о музыке средневекового ислама, к сожалению, не вошли в наше поле зрения[206].

Под «философскими» ученый понимает темы, не связанные с грамматикой музыкального языка и речи — то, что мы обычно определяем понятием «теория музыки». Среди первых — «о воздействии музыки», «музыка и медицина», «четыре струны и [музыкальная] терапия», «небесные сферы и их музыка», «естественное происхождение музыки», «музыка и слушатель» и т. д.

Согласимся, что аль-Урмави не был энциклопедистом и писал только о музыке. В отличие от Ибн Сины и других, он не оставил сочинений по этике, медицине, математике, астрономии и т. д., где подробно рассматривались бы вышеперечисленные темы. Тем не менее он уделил внимание и «философским» вопросам, например таким, как «звук и музыкальный звук»[207], «природа и характеристика звука», не говоря о теме «воздействия музыки», которой аль-Урмави посвятил хотя

[206] [Shehadi 1995: 2].

[207] Шехади переводит naġmaï как «музыкальный звук» и тем самым копирует греческую модель ранжирования звука как родового понятия на виды, тогда как она была характерна только для ранних арабоязычных перипатетиков, а за naġmaï закрепилось значение «тон».

и небольшую, но отдельную главу в «Окружностях»[208]. Следовательно, разделение источников на «философские» и «теоретические», а авторов — на «теоретиков» и «философов» не может носить строго дихотомический характер, так же как из понятия «философия музыки» не могут быть исключены теоретические области, отражающие картину мира, отрефлектированную той или иной философской школой. В противном случае даже такая выдающаяся фигура, как Сафи ад-Дин аль-Урмави, останется за рамками понятия «философия музыки», а это — недоразумение. Ведь суть понятия «философия музыки» проявляется вовсе не в том, что исследуется, а в том, какие философские методы познания применяются к изучению самых разных явлений, в том числе к материи звука.

Проблемы классификации

Итак, мы поняли, что проблема классификации начинается с поэтики противополагания, с необходимости понимания стратегии поведения противоположностей, которую мы далее рассмотрим на материале источников по музыке.

Обычно классификация проводится на основе какого-либо одного признака. Однако подход, выбранный А. Шилоа в двух изданиях RISM, не может считаться удовлетворительным[209]. Источники ранжируются им одновременно по нескольким признакам — языковому, тематическому, географическому и другим. Разъясняя задачи своей работы, А. Шилоа пишет, что классификация произведена им «в соответствии с главными категориями с целью показать различные темы и жанры» источников[210]. Другими словами, главным критерием становится многообразие источников, которые ранжируются на такие рубрики, как «андалусская музыка», «наука о музыке», «персидская музыка», «нотация», «ритм», «терапия», «мистицизм», «лады и их соотнесенности», «Индия», «формы и жанры», musica speculative и musica practica и т. д. Очевидно, что классификация производилась не по сетке, выработанной в самой арабо-мусульманской культуре, скорее по интуитивному решению автора отнести источник к теме «ритм», «терапия», «мистицизм» или другим темам, не отраженным в назва-

[208] См. ['Urmawī 1986: 210; Marāġī 1991: 277—279].

[209] [Shiloah 1979; 2003a].

[210] [Shiloah 1979: IX].

ниях источников, хотя в большинстве случаев и названия трактатов также не могут служить основанием для рубрикации[211].

Если мы не выделим в источнике одну тему, пусть даже центральную, то рискуем не сообщить ничего о других, не менее важных темах этого же сочинения. Подобная классификация может только приблизительно указать на характер источника, так как читатель не узнает, что в трактате по андалусской музыке содержатся вопросы и проблемы теории музыки, которые останутся в тени рубрикации «андалусская музыка». Сочинения, посвященные ритму, содержат не менее важные главы об инструментах, но об этом никто не узнает, потому что они отнесены к рубрике «ритм» и т. д. Такая ситуация сбивает с толку не только начинающих исследователей, она создает трудности в целом для науки, изучающей данную область арабо-мусульманской культуры.

Аналогичный подход характерен для работы М. Фаллахзаде[212], которая была первоначально задумана как продолжение каталога М.-Т. Ма'судийе[213]. Вслед за Ф. Шехади и А. Шилоа, автор разделяет трактаты на основе «религиозного» и «нерелигиозного» подходов к изучению музыки. К первой позиции он относит сочинения, посвященные samā' «слушанию [музыки]», а ко второй — сочинения различных литературных жанров[214] и тем самым повторяет принцип разделения книги на две части, что подробно обсуждалось выше в связи с исследованием Ф. Шехади. Трактаты «нерелигиозного» содержания Фаллах заде относит к традиции «musica speculativa»; здесь же в этой группе сочинений находится дидактическая, медицинская литература, поэзия и сборники песен. Сочинения же «религиозного» содержания он делит на три вида: прозаические, стихотворные и сборники песен, связанные с темой «слушания». Далее, каждый из двух видов источников, «религиозных» и «нерелигиозных», делится по предметно-тематическому (теория, медицина, дидактика) и жанровому признакам (проза,

[211] Аналогичная ситуация в ранжировании трактатов о музыке на «свои» и «чужие» на основе названий, см. [Джани-заде 1996].

[212] См. [Fallahzadeh 2005].

[213] Издание было задумано как «Приложение» к каталогу М.-Т. Ма'судийе [Massoudieh 1997], призванное дополнить его новыми источниками и исправить неточности, однако в процессе работы расширилось до жанра монографического исследования, включающего даже переводы названий глав большинства рукописей и некоторых отрывков из них.

[214] Обратим внимание, что эта же схема была впервые реализована Ф. Шехади: «религиозные» источники понимаются им как собственно «исламские», а «нерелигиозные» — как своеобразные «греческие».

поэзия), а обобщающим, родовым понятием для них служит понятие «жанр музыкальной литературы» (musical literature) как органической части персидской литературы в целом. Такая классификация не вызывает сочувствия, так как ранжирование сочинений о музыке по языковому признаку не дает ровным счетом ничего для понимания сути излагаемой в них теории, которая организуется не языком, а мышлением, влияющим и на язык описания музыки.

Трудно представить, что значит жанр «персидская музыкальная литература», если под этим подразумеваются и стихотворные сочинения о музыке, и религиозные трактаты, и жанр трактата о музыке, и многое другое, а также понять, почему выделение такого «жанра» по языковому принципу должно обеспечить «лучшее понимание механизмов его трансформации»[215] и как вообще можно отследить эти механизмы на столь разнородном материале. На мой взгляд, такой подход приводит к неполной и, одновременно, недостоверной картине эволюции жанра risālah fī al-mūsīqā, периодизации источников[216] и т. д.

Критический анализ разных подходов к классификации источников по музыке классической арабо-мусульманской культуры, думается, целесообразно продолжить, рассмотрев возможность их ранжирования на основе только одного признака, и это жанровый канон. Суть в том, что за понятием «жанр» стоит определенная система взглядов, подходы и способы описания музыки, что важно знать, когда приступаешь к изучению источника. Жанровая принадлежность источника — это система признаков, направляющая исследователя к достижению поставленной цели. Знание этих признаков облегчает работу над конкретным памятником, потому что каждый конкретный жанр заведомо предполагает тематические области, нормативный язык и т. д. Принцип классификации источников по жанру предпочтительнее их классификации по темам, тем более — языку[217], географическому

[215] [Fallahzadeh 2005: 14].

[216] Фаллахзаде выделяет следующие этапы эволюции этого «жанра»: начальный период (1000—1110); первый промежуточный (1110—1175); период «установленного порядка» (1175—1299); период «золотого века» (1300—1435) и второй промежуточный период (1435—1500).

[217] Также следует обратить внимание на то, что различные рукописные тексты, названные А. Шилоа «арабской литературой», на самом деле написаны не только по-арабски и арабскими авторами. Достаточно сказать, что в упомянутом выше каталоге фигурируют все рукописные трактаты Абд аль-Кадира Мараги, написанные на fārsī, а также источники постклассического периода, когда классическая арабо-мусульманская культура распадалась на национальные

положению и пр., так как в результате получим точные и полные представления о музыке в рамках каждого жанра. Таким образом, целесообразно рассмотреть следующую классификацию источников:

(1) sunnaẗ, или предание (ḥadīṯ) о поступках и словах пророка Мухаммада, содержащие информацию о музыке на ранних этапах зарождения исламской цивилизации; литература, созданная известными учеными, решавшими вопросы дозволенности слушания музыки и легитимности ее различных видов;

(2) этико-дидактическая литература, затрагивающая вопросы соотнесенности поведения музыкантов и исполняемой ими музыки со слушателями; к ней принадлежат сочинения типа Qābūs-nāmah «Книга Кабуса»;

(3) философско-поэтическая литература — памятники арабской и персидской словесности, содержащие информацию о музыке, инструментах и музыкантах, например Šāhnāma «Книга Царей» Фирдоуси, 'Alf laylaẗ wa laylaẗ «Тысяча и одна ночь», Ḫamsaẗ «Пятерица» Низами Ганджави и т. д.;

(4) музыкальная литература — жанр kitāb или risālah al-mūsīqā «трактата о музыке»; типологически родственные арабские переводы античных трактатов; трактаты о инструментах;

(5) суфийская литература, которая делится на самостоятельные сочинения, посвященные теме «слушания [музыки]» (samā'); разделы о музыке в фундаментальных трактатах философов-мистиков и анонимные трактаты XVI—XVIII вв., созданные послушниками различных братств;

(6) историческая литература — биографические антологии поэтов и музыкантов, малые исторические жанры (aḫbār, ansāb, siyar, maġāzī, ṭabaqāt, qiṣaṣ al-anbiyyā', ayyām al-'arab и т. д.), хроники и т. д.;

(7) литература по медицине — разделы трактатов по медицине о воздействии музыки на человека в качестве терапевтического средства, а также отдельные сочинения на эту тему и т. д.

Обратившись к источникам одного жанра, пусть даже на разных языках, сравнив их, выделив круг тем и проанализировав способы их раскрытия, мы получим достоверную картину того, как понималась музыка в культуре. Но если мы обратимся к источникам разных жанров с целью вывести единое представление о музыке в классической арабо-мусульманской культуре на основании того, что музыка

государства и т. д. Поэтому Arabic literature следует понимать в работе Шилоа как «арабографичная литература».

является организованным звуком, мы потерпим методологический провал с самым наихудшим результатом универсалистского подхода к решению проблемы.

Вот почему, несмотря на обилие жанров литературы, из которой можно почерпнуть сведения о музыке, тем, кто исследует искусство maqām и понимает его как неразрывность теории и практики, необходимо обращение к жанру risālah fī al-mūsīqā «трактата о музыке», порожденному профессиональной музыкальной традицией[218].

Жанр трактата о музыке

Генезис жанра «трактат о музыке» обусловлен античным наследием, освоенным благодаря стратегии перевода трудов древнегреческих ученых на арабский язык, причина чего уже разъяснялась выше. На протяжении эволюции этого жанра сформировался канон, основанный на принципе осознанного подражания признанному авторитету через написание сочинений на сходную тему, вместе с привнесением авторской инициативы (naẓīrah), что было характерно и для других литературных жанров. По наблюдению Т. С. Вызго, этот принцип проявился «в строгой упорядоченности теоретических построений, в неукоснительном соблюдении структуры исследований, в канонизированности исходных принципов», когда «…опираясь на опыт предшественников, наследуя общеизвестные схемы, каждый ученый вносил в науку новое, расширяющее границы познания»[219]. Вызго подчеркивает, что «ясное сознание преемственности находит отражение в вводных частях трактатов, где воздается хвала "учителям" — ученым предыдущих веков, подчеркивается следование их научным принципам, но оговаривается стремление автора данного трактата дополнить, прояснить "темные" места в трудах предшественников»[220].

Жанровый канон трактата о музыке не представляет собой нечто застывшее во времени. На протяжении более тысячи лет менялись его структура, язык описания музыки и сами способы ее исследования. История научно-музыкальной мысли, как мы убедились выше, была тесно связана со становлением и развитием философской школы арабоязычных перипатетиков, прежде всего в лице аль-Фараби и Ибн Сины. Начиная с XIII в. язык описания музыки обнаруживает

[218] См. B-2.
[219] [Вызго 1978: 195].
[220] [Там же: 196].

влияние трех параллельно функционировавших философских школ — исмаилизма, ишракизма и суфизма. Кроме того, до последней четверти двенадцатого века трактаты о музыке создавались на арабском языке, а это важный фактор для понимания процесса становления категориального аппарата в жанре risālah fī al-mūsīqā «трактат о музыке».

Кристаллизация тематической области в жанре трактата о музыке началась с IX в.[221], стабилизировалась к XIII в. (II-T-11), при этом еще продолжалась до конца XV столетия.

II-T-11. Темы трактата о музыке

Тематические области
о смысле слова «музыка»
о тоне
о распределении ладков на шейке инструмента
об интервале
о соотношениях интервалов
о тетрахордах / пентахордах
о соединениях тонов
о причинности неблагозвучия
о составлении благозвучных структур
о ритмических окружностях
о норме сдвоенных струн
о настройке струн уда
о названиях известных звуковых структур
о смешении тонов
о классификации звуковых структур
о нетрадиционном строе
о ритме

[221] XV в. считается вершиной развития музыкально-теоретической мысли, а период XVI—XIX вв. — спадом или ее стагнацией (см. [Раджабов 1955]), с чем невозможно согласиться, основываясь на том, что в постклассическое время изменился жанровый канон со всеми вытекающими отсюда последствиями, столь же уникальными и значимыми.

Преобладающее большинство тем формировали вопросы грамматик музыкального языка, которые, как мы уже знаем, исследовались на основе двух методологических парадигм — аналитической и синтетической. Все изменения в музыкально-теоретической мысли происходили параллельно с трансформацией предмета и метода науки. Важный сдвиг произошел в XIII в., когда теория музыки усвоила метод выведения «ветви»-far‘ из «корня»-’aṣl, разработанный в арабской языковой грамматике, как способ классификации звуковых структур[222]. Параллельно с этим область теоретического знания о музыке адаптировала метод «структурного соответствия»[223], благодаря которому звукоряды предстали в виде упорядоченной системы, соответствующей строению мироздания. В трактатах о музыке он проявился в конце XV в. и вплоть до XVII в. оставался одним из приоритетных[224]. При разъяснении значения терминов ученые прибегали к способу изъяснительного речения (bayān) и двум формам суждения о «вещи»: «по истине» (ḥaqīqaī) и на основе метафоры (maǧāzī).

Что же касается понимания предмета музыкальной науки, то он менялся в зависимости от философской школы, к которой склонялся сам автор сочинения. Например, представители арабоязычного перипатетизма и их последователи рассматривали в качестве такового мелодию, а сторонники суфизма видели на этом месте музыкальный тон.

Мелодия (laḥn) понималась аль-Фараби как вещь (šay), обладающая всеми акциденциями: «Мелодии и то, что к ним относится, — это *вещи*, которые ощущаются, воображаются и умопостигаются…»[225] За этими словами стояла субстанциальная картина мира, наделяющая мелодию акциденциями времени, места, движения и т. д. Спустя некоторое время Ибн Сина изменил ракурс рассмотрения «вещи», назвав предметом науки не мелодию, а музыкальные тоны (naġamāt) и правила их сочетания (ta’līf)[226], что, в отличие от работ его последователей, не отразилось на его собственном описании грамматики музыкального языка. С этого времени можно говорить о двух параллельных тенденциях в видении предмета музыкальной науки. Первая шла от аль-Фараби, а вторая — от Ибн Сины, и так продолжалось вплоть до конца постклассического периода, в чем можно убедиться ниже.

[222] См. Г-III-2 наст. книги.
[223] См. [Кирмани 1995].
[224] См. [Шамилли 2007: 86—87].
[225] [Даукеева 2002: 112]. Курсив мой. — *Г. Ш.*
[226] [Ибн Сина 1967б: 125].

Шамс ад-Дин Амули, практически повторяя аль-Фараби, говорил, что «предметом теоретического знания (mūsīqī-i naẓarī)[227] являются мелодии (alḥān) и всё, что к ним относится, поскольку с этим связано составление [мелодий]»[228]. Напротив, Абд аль-Кадир Мараги полагал, что «поскольку предметом (mawẓū‘) каждой науки является исследование самостных состояний (aḥwāl-i żātiyya) предмета, то в познании музыки исследуют собственные акциденции тонов с учетом того, что становится акциденцией количественного отношения тона, необходимо сочетающегося [с другими]. Таким образом, *предметом музыки* [*как науки*] *является тон* (naġmah)»[229]. Наконец, Наджм ад-Дин Коукаби синтезирует взгляды предшественников, говоря о том, что «*предметом этой науки* (‘ilm) *являются мелодии* (alḥān), которые исследуется через [познание] их самостных состояний, с точки зрения сочетаемости и несочетаемости [тонов]…»[230]

Выясняется, что в теориях, отражающих субстанциальную картину мира, в качестве предмета науки рассматривается мелодия, тогда как в теориях, обнаруживающих процессуальные интуиции, — тон. Соответственно, в первых применяется аналитический метод исследования, а во вторых — синтетический. Однако не всем ученым удавалось сохранять последовательность в раскрытии отношения между предметом науки и применяемым методом. Бывало и так, что постулирование предмета не подтверждалось последующей логикой рассуждения автора[231].

Таким образом, изучение эволюции жанрового канона risālah fī al-mūsīqā «трактат о музыке» с IX по XIX в. позволяет выделить три периода:

(1) ранний период (VIII—IX вв.) — от арабских переводов до трактатов Абу Йусуфа Йакуба аль-Кинди;
(2) классический период (X—XV вв.) — от Абу Насра Мухаммада аль-Фараби до Абд ар-Рахмана Джами[232];

[227] Термин mūsīqī употреблен в значении «знания», см. Г-I-3 наст. книги.

[228] [Āmulī Az-AMA EI: 31ᵇ].

[229] [Marāġī 1991: 80]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[230] [Buḫārī 1985]. Пер. с перс. Г. Б. Шамилли; также см. [Buḫārī-RF-SPb IOM: 262ᵃ]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[231] Такое расхождение особенно характерно для компилятивных сочинений о музыке Абд ар-Рахмана Джами и Зайн аль-Абдина (Зайнулобидина) аль-Хусайни (X в.).

[232] Классический период можно разделить на два этапа: до Сафи ад-Дина аль-Урмави (XIII в.) и после него.

(3) постклассический период (XVI—XIX вв.) — от Наджм ад-Дина аль-Бухари до авторов различных национальных школ[233].

Предлагаемая периодизация соответствует эволюции классических музыкальных жанров и может быть применена к изучению отдельно взятой национальной культуры начиная с постклассического периода эволюции искусства maqām, что говорит о единых процессах, происходящих в разных частях исламского мира.

Ранний период, как уже говорилось, отмечен арабскими переводами трудов древнегреческих философов и первой выполненной в теоретическом ключе работой аль-Халиля ибн Ахмада, посвященной квантитативному стихосложению (‘arūẓ). Трактаты Абу Йусуфа Йакуба аль-Кинди, несмотря на оригинальную теорию акустики и разработку внемузыкального ряда гармонических соотношений звука, отражали влияние греческой музыкально-теоретической мысли, которая осваивалась в трудах Бану Мусы (X в.), ас-Сарахси (ум. 899), Сабита ибн Курры (ум. 901), Куста ибн Луки (ум. 932), Мухаммада ибн Закариййа ар-Рази (ум. 923) и других ученых, подготовивших наступление классического периода.

Классический период, как и предыдущий, отмечен рационалистическим языком описания музыки и делится на два неоднородных этапа с точки зрения предмета и метода науки. *На первом этапе* (IX—XII вв.) в трудах аль-Фараби и Ибн Сины[234] сформировались две неразделимые области: проблемы науки-‘ilm и проблемы практики-‘amal, объединенные понятием ṣinā‘a al-mūsīqā-«ремесло музыки». Каждая из них дробилась таким образом, что первая включала теоретические вопросы музыкального языка (naẓariyya), мелодического орнамента (tazyīnāt) и соотнесенностей (nisbaẗ) звуковых структур, тогда как вторая область охватывала вопросы составления (ta’līf al-alḥān) и исполнения мелодий (’adā‘ al-alḥān), а также исследования строя музыкальных инструментов (’ālāt).

Исходя из понимания мелодии как вещи и создавая иерархически обусловленную систему единиц, аль-Фараби использовал «рационально-логический, дедуктивный принцип исследования музыки»[235], тогда как Ибн Сина поменял взгляд на предмет науки, что, возможно,

[233] Постклассический период тоже можно представить в двух временных промежутках: до ‘Абд аль-Му‘мина Джурджани (XVII в.) и после него.

[234] Оба ученых имели большое покровительство шиитских правителей Хамадана, что, по мнению А. Корбена и А. Тамимдари, дает основание говорить об их принадлежности к имамитскому шиизму. См. [Тамимдари 2007: 15].

[235] [Даукеева 2002: 66].

связано с отходом Ибн Сины от традиций перипатетизма в сторону ишракизма. В сформулированном им определении тона как звука, имеющего определенную высоту «в течение некоторого времени»[236], можно усмотреть предпосылки «своего» видения музыкальной грамматики. Однако фундамент, на котором возникнет второй этап научной традиции, думается, был заложен Фахр ад-Дином Рази.

Внутренняя исчислимость звука на основе соответствия пропорций между гармониками и тонами звучащей мелодии станет основной идеей Рази, вероятно основанной на суфийской концепции причинности творения, когда Первоначало как Единица включает в себя множественность мира, весь последующий числовой ряд как сумму единиц. Иными словами, когда «деление бытия… оказывается внутренним делением божественной сущности, а не фундаментальным внешним отличием начала причинно-следственного ряда от всего ряда. Множественность абсолютного единства — это множественность, возникающая за счет соотнесенностей (nisab) или сопряженностей (’iẓāfāt)»[237]. Категория «различающееся подобие», которую Рази применил для передачи числового отношения между тонами, или дроби, указывающей на интервал, созвучна онтологическим интуициям суфизма: «Единица (начало ряда) и есть с арифметической точки зрения любая единица (из суммы которых составлено любое число ряда), а значит, Единица и есть собственная часть, “дробь” самой себя, и любое число внутри ее и есть сама эта Единица»[238].

На протяжении первого этапа классического периода сформировались два метода исследования — аналитический и синтетический, в соответствии с которыми выделяются направления музыкально-теоретической мысли IX—XV вв. (II-T-12):

II-T-12. Два направления музыкально-теоретической мысли IX—XV вв.

Аналитический метод	**Синтетический метод**
Абу Наср аль-Фараби (870—950) Ибн Сина (980—1037) Аноним-XIV / «Мухаммад Нишапури» Мухаммад Амули (XIII—XIV вв.)	Фахр ад-Дин Рази (1149—1209) Сафи ад-Дин аль-Урмави (ум. 1294) Кутб ад-Дин аш-Ширази (1236—1310/1311) Абд аль-Кадир аль-Мараги (1353—1435) Абд ар-Рахман Джами (1414—1492)

[236] [Ибн Сина 1967б: 125].
[237] [Смирнов 1998а: 80].
[238] [Там же: 79].

Эти направления развивались параллельно друг другу вплоть до конца всего классического периода.

На втором этапе (XIII—XV вв.) появляется фигура выдающегося ученого Сафи ад-Дина аль-Урмави, с трудами которого связано обоснование музыкального языка по логике процесса, а не субстанциально понимаемой полной совершенной системы, как это было прежде. Его основная заслуга состояла в систематизации потенциальной (84 adwār) и актуальной (6 āwāzāt и 12 šudūd) систем звуковых соединений (ğam‘), что было принято и продолжено его последователями, в частности аш-Ширази и аль-Мараги.

Сафи ад-Дин в «Посвящении Шараф [ад-Дину]» подверг критике учение аль-Фараби — само определение музыкального тона и причины его возникновения, — отметив, что обнаружил «шесть допущенных им ошибок»[239]. Собственную дефиницию тона он вывел из определения Ибн Сины, раскрыв заложенный в ней процессуальный аспект описания звука. В результате, согласно аль-Урмави, тон — это звук, постигаемый через количественное различие по высоте с другим звуком, в противном случае каждый из них подходил бы для составления мелодии, что в корне неверно[240]. Другими словами, тон — это логическое отношение (nisbaẗ) двух звуков. Звуковысотная грамматика музыкального языка выстраивалась в порядке от тона как системы отношений двух звуков через преобразования этой единицы посредством способов актуальной связи тонов, таких как ta’līf-составление, ğam‘-соединение и ’iẓāfaẗ-сопряжение, каждый из которых приводил к разным структурным «состояниям» (aḥwāl) тона, определяемым как интервал (bu‘d); три-, тетра-, пентахорды (maǧmū‘) и октавный звукоряд (dā’irah). Состояние сопряжения (’iẓāfaẗ) совокупностей тонов — maǧmū‘ — понималось как октавный звукоряд, а при условии их исключительной сочетаемости (mulāimat) — определялось термином šudūd (ед. ч. šadd = *араб.* maqām = *перс.* pardah). Вот таким образом, через преобразования одной-единственной единицы аль-Урмави выделил из общего числа потенциально возможных звукорядов уда 12 šudūd, которые позднее Кутб ад-Дин аш-Ширази обозначил термином maqāmāt. Он же продолжил дальнейшую систематизацию звуковых структур, назвав новую новую группу звукорядов-šu‘āb, или

[239] На этот факт обращает внимание Кутб ад-Дин аш-Ширази, комментатор Сафи ад-Дина. См. [МЭСВ 1967: 291]. Критический анализ теории звука аль-Фараби см. [’Urmawī 2005: 13—20].
[240] [Marāġī 1991: 90].

šu'ab (ед. ч. šu'baʾ). В теории аш-Ширази она стала частью системы звукорядов 6 āwāzāt, 12 maqāmāt и 9 šu'ab[241], а в теории аль-Мараги — частью системы 6 āwāzāt, 12 maqāmāt, 24 šu'ab[242].

Последователи аль-Урмави, Кутб ад-Дин аш-Ширази и Абд аль-Кадир аль-Мараги, продолжили классификацию ладовых структур, существенно продвинув и развив некоторые положения его теории, касающиеся грамматики музыкального языка, акустики и сугубо практической стороны музыкального исполнительства. Однако теория Сафи ад-Дина не была усвоена в ее глубинной сути. Ее судьба драматична, так как последователи, комментируя и усваивая его подход, полемизируя с ним, вместе с тем предпринимали попытки «примирить» его теорию с древнегреческой традицией, навести «мосты» между двумя направлениями, выделить то, что объединяло бы ее с теорией аль-Фараби. Это со всей очевидностью усматривается и в Durraʾ al-tāǧ «Жемчужинах короны», и в Fawāīd-i 'ašara «Десяти пользах», автор которой сказал так:

> Поскольку в свое время мы включили в текст комментария к «Окружностям» все способы решения сложностей, разъясняющие многочисленные пользы и чрезмерные тонкости исследования музыки ('ilm-wa-'amal) из книги, созданной раньше этой, но позднее «Совокупности мелодий» и названной «Назначения мелодий», то в конце комментария разъясним словами предшественников десять польз…[243]

Фраза «чрезмерные тонкости», характеризующая содержание «Окружностей», дает представление о том, сколь сложна была теория Сафи ад-Дина для усвоения и почему аль-Мараги обращается в конце своего комментария к «словам предшественников», то есть возвращается к перипатетической традиции и аналитическому методу древнегреческой теории, приняв только результаты систематизации Сафи ад-Дина, но отнюдь не метод, который ее породил.

В постклассический период (XVI—XIX вв.) вопросы грамматики музыкального языка ушли на второй план, а описание музыкальной речи и внемузыкальная тематика оказались в центре внимания. Произошла трансформация жанрового канона через привнесение тем из других литературных жанров, а также переход от строгой научной

[241] [Šīrāzī 1938—1941, I: 148—150].

[242] См. Г-III-1 наст. книги.

[243] [Marāġī 1991: 291].

прозы к конвенциональному языку суфийской поэзии. В трактатах XVII в. появились уникальные графические диаграммы целостной системы звуковых структур, количество которых в некоторых случаях преобладало над объемом письменного текста[244].

Механизм передачи традиции был устроен таким образом (и об этом много писали), что последователи повторяли предшественников, не противопоставляя, а дополняя их наследие, привнося в него свое, но оставляя чужое хорошо узнаваемым и прозрачным. Именно узнаваемость была гарантом положительной оценки, а вовсе не наоборот. Опыт, накопленный предшественниками, не исчезал в пучине времени, не властного над традицией. Даже Сафи ад-Дин, яростно критикуя отдельные важные положения теории перипатетиков и совершив качественный прорыв в логике теоретических построений, не отрицал первое направление традиции. Реверанс в сторону предшественников, в том числе древнегреческих ученых, часто носил формальный характер, как слова Анонима XVII в. под вымышленным именем 'Абд аль-Му'мин ибн Сафи ад-Дин аль-Джурджани во вступлении трактата Bahǧat al-rūḥ «Красота Духа»[245].

Таким образом, завершая главу, еще раз напомню, что задача состояла в том, чтобы показать, сколь небезупречна методология исторического знания, если не учитываются способы смыслополагания изучаемой культуры, механизмы разворачивания смысла, которые проявляются в самых разных текстах, но при этом обнаруживают единство грамматики мысли. Если исходить из витгенштейновского положения о том, что мысль — это пропозиция, обладающая смыслом[246], то возможная грамматика мысли, чем бы она ни выражалась — звуком, красками, словом, рифмой и т. д., предполагает определенные правила, которые проявляются в субъект-предикатном конструировании, и с этой точки зрения субъект-предикатное конструирование становится уже универсальным средством анализа любой мысли, а не только средством ее разворачивания в речи.

Тип связи противоположностей, механизм их обобщения, родовидовой или не родовидовой, иерархический или неиерархический, составляет основание методологии исторического знания и любого другого. Без этого невозможно понять, как устроен текст, беззащитный

[244] См. [Amīrḫān Az-AMA ƏI-a; Amīrḫān Az-AMA ƏI-b; 'Abd al-Mu'min Ṣafī ad-Dīn 1968].

[245] Более предпочтителен перевод — «Радость Духа». См. ['Abd al-Mu'min Ṣafī ad-Dīn 1968: 17].

[246] [Витгенштейн 2005: 86].

перед исследователем и просто читателем, воспринимающим его согласно собственной привычке мыслить окружающий мир.

Вернемся к тому, с чего начали эту книгу, к двум картинам мира — субстанциальной и процессуальной — и остановимся подробнее на второй из них, передающей не пространственную, а временную интуицию целого.

Глава III

ЯЗЫК И РЕЧЬ

Введение

Если верно, что онтологические интуиции искусства maqām сводятся к фундаментальным логико-смысловым процедурам (отношения «часть — целое», «противоположение — объединение») в их вариативных проявлениях и отражают две картины мира — субстанциальную и процессуальную, то процесс как тип мышления в каждой из них проявляется и описывается различно. В понимании древнегреческой и классической западноевропейской культуры процесс осваивает время, он синонимичен действию, в то время как в процессуальной картине, свойственной классической арабо-мусульманской культуре, он удерживает восприятие в точке «непрестанного “сейчас”»[1], а движение лишается темпоральной семантики и не отмеряет время. Попробуем понять, как организуется музыкальная речь, когда процесс не «формует» время, каковы способы деривации музыкального текста и как они связаны с звуковысотной грамматикой.

Каждый из двух процессов в музыке обусловлен определенным типом субъект-предикатного комплекса. Первый из них — «опора — опора» — составляет сущностный признак западноевропейской классической музыки и делает относительно ясными и понятными принципы конструирования композиций ряда жанров искусства maqām для тех, кто ранее не погружался в изучение этой звуковой стихии. Второй тип — «опирающееся — опора» — реализуется по логике процесса вне темпоральной семантики, порождает непривычный алгоритм событий, как правило, связан с метрически неупорядоченными мелодиями, ошибочно называемыми «импровизациями» лишь на основании отсутствия равноакцентного метра.

[1] См. Г-II-1 наст. книги; [История 2013: 176].

В центр внимания будет поставлен второй, процессуальный тип мышления[2], связанный с онтологическими интуициями суфизма, обоснованными теоретически в XIII в. Ибн Араби, о чем упоминалось в предыдущих главах книги. В теории музыки данный тип мышления проявился в языке описания звуковысотной грамматики, продуцирующей определенные модели музыкальной речи. Он отрефлектирован в «Окружностях» аль-Урмави[3], частично в «Комментарии к "Окружностям"» аль-Мараги[4] и требует определенного внимания.

Таким образом, первый раздел главы посвящен описанию и разъяснению новой языковой парадигмы, а второй — системному описанию процессуальной модели музыкальной речи, анализу способов связи единиц в различных масштабах текста на материале иранского dastgāh-i Šūr, представленного уникальной нормативной версией (radīf) Махмуда Карими, выбор которой был подробно обоснован во введении к этой книге.

III-1. Грамматика языка

«Основа — ветвь»

Одной из причин, породивших новую систему музыкального языка в «Окружностях» аль-Урмави, стал метод систематизации разнообразных явлений, называемый ʾaṣl — far‘ «основа — ветвь». Впервые он был разработан в арабской грамматике, а также в области права (fiqh), распространившись далее почти на все сегменты культуры. Благодаря этому методу аль-Урмави обосновал пространственно-временны*е* грамматики таким образом, что они откликались на реалии окружавшей его музыкальной традиции[5]. Если же вспомнить, что б*о*льшую часть своей жизни он провел в Багдаде, на территории современного Ирака, родине жанра maqām ʻirāqī — одного из самых ярких образцов процессуально ориентированного мышления, то сам

[2] Вновь обращаю внимание на необходимость различать понятие «процессуальность» как звуковую последовательность в реальном физическом времени и «процесс» как способ деривации, или способ смыслополагания. Соответственно, «процессуальный тип мышления» в музыке — это определенный способ построения мысли или способ смыслополагания.

[3] См. [ʾUrmawī 1986].

[4] См. [Marāġī 1991].

[5] Я говорю о западноиранской и восточноарабской музыкальной традициях.

факт появления грамматики, органичной данной практической традиции, не покажется чем-то удивительным.

Значение отношения ʾaṣl — far‘, о котором говорилось выше, показано в современной науке для разных сегментов классической арабо-мусульманской культуры — изобразительного искусства[6], музыки[7], однако мнения ученых расходятся относительно его характера. Рядоположенность, неиерархичность элементов пары «основа — ветвь» была обоснована в работах А. В. Смирнова по классической арабо-мусульманской философии[8]. Ранее о фундаментальной роли категориальной пары ʾaṣl — far‘, выявленной в трудах Л. Масиньона, Г. М. Габучана и А. А. Санчеса, писал Д. В. Фролов, определивший ее функцию для традиционной арабской грамматики как универсального средства систематизации явлений для арабо-мусульманских наук. «В теоретической системе традиционной арабской грамматики языковые явления относятся к двум принципиально различным типам: явления исходные, "первичные", ядерные, относящиеся к сфере ʾaṣl, и явления вторичные, производные от первых, относящиеся к сфере "ветвей" (far‘, мн. ч. furū‘)», — пишет ученый, отмечая, что первые из них «не нуждаются в объяснении, они просто констатируются, устанавливаются, называются», а вторые «в силу своей "несамостоятельности" нуждаются в обосновании, что осуществляется через возведение их к явлениям первого типа»[9]. Таким образом, отношение ʾaṣl — far‘ трактуется как «ядро — периферия», или «первичное — производное». Однако «ядро» и «периферия» здесь, скорее, метафоры, из разных рядов («ядро — оболочка», «центр — периферия»), делающих невозможным иерархическое соотношение противоположностей ʾaṣl — far‘ «основа — ветвь». Отношение ʾaṣl — far‘ не равно отношению сущности и явления, или отношению первичного и производного в смысле основного и дополнительного, поэтому оно не должно пониматься иерархически.

Здесь возможны параллели с тем, о чем говорилось в первой главе книги, когда парадигматическая ось музыкального текста рассматривалась как «основа», а синтагматическая — как «ветвь». При этом

[6] См. [Бертельс 1978: 108—109]. Ш. М. Шукуров рассматривает ʾaṣl — far‘ как «риторический закон» исламской культуры и принцип «концептуальной бинарности» [Шукуров 1999б: 59, 156—157].

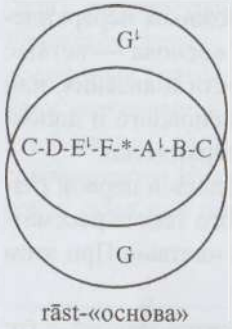
[7] См. [Шамилли 1996; 2007; 2009б]. Ф. А. Азизи интерпретирует ʾaṣl как «ядро», имеющее «значение ладоинтонационного начала», систематизирующего «вторичные и другого уровня производные» [Азизи 2009б: 46—48].

[8] См. [Смирнов 2001; 2005а].

[9] [Фролов 2006: 70].

существенным отличием от сказанного Д. В. Фроловым было то, что парадигматическая ось не существует отдельно от синтагматической, она не является музыкальной реальностью в отличие от языковых явлений-'aṣl, которые существуют самостоятельно. Другими словами, оба явления могут быть поняты как отношение «основа — ветвь», для которого можно найти параллель в арабской грамматике: для первого — корень-слова, а для второго — ištiqāq как слововыведение, например отношение «maṣdar — глагол», когда при переходе от одного к другому меняется «выговоренность»-lafẓ и наращивается «смысл»-ma'nā[10]. Вместе с тем парадигматическая ось сохраняет существенные признаки основы, поскольку не обусловливается тем, что на нее опирается, напротив, сама служит «обоснованием», но не таким, как род для видов или как высший таксон для низших.

Что значит «рядоположенность» отношения «основа — ветвь» в звуковысотной грамматике музыкального языка? Обратим внимание, что аль-Урмави распространил отношение «основа — ветвь» на двенадцать звукорядов-šudūd, из которых четыре обозначил как 'aṣl, а оставшиеся восемь — как far'. Чтобы понять, как они связаны друг с другом, разберем, к примеру, отношение пары rāst — 'arāq. Базовая структура rāst является «основой» для трех «ответвлений»: 'arāq, 'iṣfahān и rahāwī, но при этом *она не объемлет «ветви» так, как родовая структура охватывает свои виды, заключая их внутри себя*, когда часть, введенная или выделенная из целого, всегда остается автономной структурой, а целое не перестает быть суммой своих частей в случае уменьшения или увеличения их количества[11]. Это свойство позволяет части *со*существовать с целым на основе комплементарной связи, при которой одно дополняет другое.



В данном же случае, при неиерархической связи части и целого, что отражено в грамматике аль-Урмави, *отношение «корня» и «ветви» носит неразрывный характер на основании почти полного совпадения* элементов (рис. III-P-1).

III-P-1. Звуковые структуры rāst — zangulah
как отношение «основа — ветвь»

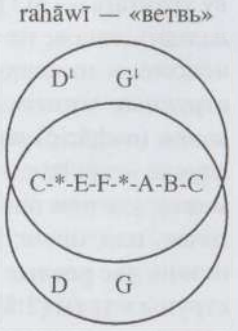
[10] См. [Чалисова, Смирнов 2000: 245—344].

[11] Данный иерархический способ связи был реконструирован в тексте трактата Анонима XIV в. («Мухаммад Нишапури»). См. (ПРII-T-8).

Выведение «ветви» из «основы» обычно связано с изменением от одного до трех элементов-тонов в структуре последней. В отношении rāst — zangulah, при переходе от одного к другому, меняется только один тон g: его высота понижается всего на четверть тона, и звук g переходит в g↓. Такую связь можно было бы передать языком теории множеств, если бы звуковые структуры rāst и 'arāq соотносились как множество и подмножество, а это не так. В их соотношении нет иерархической соподчиненности одного другому как отношение «большее — меньшее» в полной совершенной системе. Отделение «корня» от «ветви» невозможно без разрушения последней и наоборот, а это значит, что ни zangulah, ни rāst не могут эмпирически реализоваться в целостной многочастной классической композиции изолированно друг от друга, и только их неразрывная связь является гарантом ее появления — результатом перехода от 'aṣl к far'[12]. Вот почему отношение «основа — ветвь» правильно передается как «основа-и-ветвь», и в таком случае оно равно понятию «целое».

Аналогичное свойство связи звуковых структур обнаруживается во всех других случаях, например между rāst и rahāwī (рис. III-P-2).

Процедура вывода «ветви» из «основы» здесь связана с изменением двух элементов базовой структуры и сохранением всех остальных. Переход к «ветви» обусловлен изменением двух и более тонов в структуре «основы», микрохроматическим сдвигом двух ее элементов. Такой способ выведения части из целого показывает, что элементы пары «основа — ветвь» становятся взаимообратимыми и принципиально не иерархичными по отношению друг к другу.



III-P-2. Звуковые структуры rāst — rahāwī
как отношение «основа — ветвь»

[12] См. B-I, P-I-1b. С точки зрения музыки как временного искусства такой переход в масштабе музыкальной композиции не происходит «вне времени» или «сразу», но с точки зрения внутреннего музыкального времени, организованного логикой происходящих событий, можно говорить, что композиция реализуется в одном «атоме времени», поскольку переход от одной структуры к другой внетемпорален и формирует одно событийное состояние.

«Окружность — центр»

Другим важным принципом описания и систематизации звуковых структур šudūd является модель «окружность — центр». Начнем с того, что все систематизированные Сафи ад-Дином восемьдесят четыре звуковые структуры определяются термином adwār — «окружности». Сафи ад-Дин не эксплицировал свое понимание термина[13]. Его можно только реконструировать шаг за шагом, изучая ход мысли ученого и оставленные на страницах рукописного текста рисунки. Ясно, что понятие adwār многоаспектно и структурировало все сегменты культуры, если принять во внимание, что фундаментальные понятия различных наук, от грамматики до алгебры, графически разъяснялись в образе окружности.

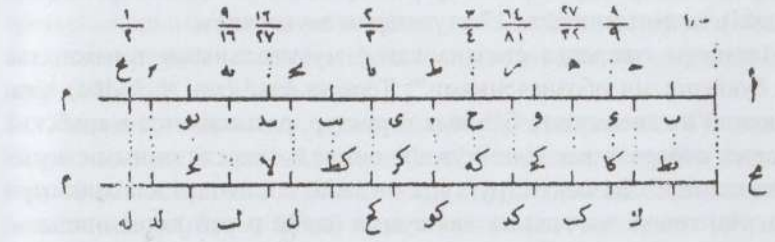
Звуковысотная система аль-Урмави, и на этом сходятся все исследователи, появилась в результате пифагорейского деления струны. Однако данный универсальный способ деления струны не привел к «полной системе»-ǧam‘ tāmm, как в древнегреческой теории музыки и в теории аль-Фараби. Это не странность или оплошность Сафи ад-Дина, а признак иного мышления, которое выразилось в ничем не подготовленном тезисе, с которого он начал вторую главу трактата — «О распределении ладков (aqsām)», сказав, что «семнадцать тонов, на каждом из которых ось вращения мелодий, расположены на одной струне»[14]. Он пояснил, что ладки как признак струнных музыкальных инструментов являются «местом выхода» тонов (maḫāriǧ) из струны, поделенной на части (aǧzā’). В данном случае «струна» — это не деталь реального музыкального инструмента, уда или танбура, а линия, возникающая из суммы дискретных точек, или тонов. Первый тон появляется в результате деления линии на две равные части (1:2), второй — как отношение двух частей струны к трем (2:3) и т. д. Результат деления линии отражен в числовых пропорциях в верхней части рис. III-P-3a, однако сам рисунок напоминает шейку струнного инструмента. Сафи ад-Дин указал числовые отношения между соседними звуками в пределах октавного звукоряда. Перевод этих отношений в центовое измерение показан на рис. III-P-3b.

[13] Это сделано позднее, в частности в комментарии аль-Мараги. См. Г-I-1 наст. книги.

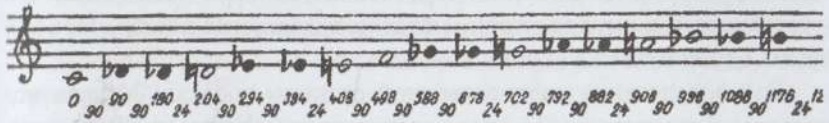
[14] [’Urmawī 1986: 93].

III-P-3, a—b. Звуковысотная система аль-Урмави:
a — фрагмент критического издания [’Urmawī 1986: 105];
b — расшифровка 17-ступенного звукоряда в европейской нотации (В. М. Беляев)

a



b



Буквенный алфавит, которым отмечены места деления линии, прочитывался по горизонтали справа налево и предназначен для обозначения каждой из тридцати четырех точек на двух отрезках линии, каждый из которых равен октаве, поделенной на семнадцать неравных частей. Нетемперированный октавный звукоряд (dā’irah) со временем получил название «звукоряд Сафи ад-Дина». К каждой десятке повторяющихся букв арабского алфавита «alif-bā-ǧīm-dāl, ḥā-wāw-żāl-hā-ṭā-yā», начиная с одиннадцатого деления, дополнительно приписывается буква «ī», а начиная с двадцать первой и тридцать первой точек деления — поочередно две другие буквы — «k» и «l».

Несмотря на то что математические способы различения звуков через деление струны были теми же, что и у перипатетиков, то есть пифагорейскими (струна делилась на половину-niṣf, треть-ṯulṯ и четверть-rub‘ и т. д.), *обоснование такого деления было связано с иным смысловом контекстом*, на который указывает уникальная фраза Сафи ад-Дина, пересказанная в XIV в. на персидском языке: «Семнадцать тонов, являющихся осью вращения мелодий (madār alḥān), можно представить на одной струне»[15]. Если каждый из семнадцати тонов

[15] [Anonim XVI Az-AMA ƏI: 2a].

звукоряда становится осью вращения мелодии, ее опорой, значит звуковая структура, которая не равна ладу, тональности или ладотональности, мыслится *как неиерархическое парадигматическое образование* элементов одного уровня, рядоположенных друг другу. Это подтверждается языком описания звуковысотной грамматики аль-Урмави и поддерживается метафорой «рассыпанного жемчуга» (durr mufaṣṣal), закрепленной за 17-ступенным звукорядом.

Метафора ожерелья связана как с музыкальными тонами, так и их буквенными обозначениями[16]. Термин šadd (мн. ч. šudūd), указывающий на двенадцать базовых структур, разъясняется в арабских толковых словарях как «жемчужное ожерелье со связанными в узелок концами»[17]. Базовая структура — šadd, состоящая как минимум из восьми тонов, мыслилась как сумма одной и той же единицы — тона, а не соединение тетрахорда с пентахордом, что вчитано в теорию аль-Урмави по той причине, что учитывается сам факт наличия этих структур, а не *логика их образования*, которая показывает, что и тетрахорд, и пентахорд понимаются не как ладовая плоскость, а как сумма одной и той же единицы — тона.

Для определения количественной стороны тона аль-Урмави использует универсальный метод деления струны, известный древнейшим цивилизациям Междуречья и на определенном этапе обобщенный Пифагором. Инструментом, обусловившем звуковысотную грамматику теории аль-Урмави, был семнадцатиступенный строй пятиструнного уда. Ученый пишет в восьмой главе трактата о способах извлечения (istiḫrāǧ) звукорядов, однако еще раньше, на примере разъяснения буквы «алиф», указывающей на ǧānib al-anf «сторону порожка»[18], и буквы «мим» — ǧānib al-mušṭ — на «сторону подставки»[19], можно догадаться, что речь о струнном музыкальном инструменте.

Поскольку рассматривается уд, напомню, что по причине короткой шейки он является однопозиционным инструментом. На каждой

[16] Согласно средневековым латинским источникам, ноты do-re-mi-fa-sol-la «были взяты из арабских букв dal-ra-mim-fa-ṣad-lam, собранных двумя арабскими словами durr mufaṣṣal» [Абдурраб 1994: 193]. Слово mufaṣṣal в персидско-английском словаре С. Хайма приводится в значениях lengthly, detailed и full. См. [Haym 1999: 832]. Исходя из этих значений, можно метафорически говорить о durr mufaṣṣal как о жемчуге, «рассыпанном» во времени, «разбросанном» в пространстве, «растянутом» в своем смысловом пространстве и «полном» в своей структурной состоятельности.

[17] [Marāǧī 1987: 98].

[18] Anf — *букв.* 'нос'.

[19] Mušt — *букв.* 'гребень, гребенка'.

его струне (watar) возможна одна позиция в совокупности четырех пальцев (со второго по пятый; первый палец не принимает участия в звукоизвлечении мелодии), имеющих свои названия: sabbāba / 2-й палец, wusṭā / 3-й палец, binṣir / 4-й палец, ḫinṣir / 5-й палец. Каждая из пяти струн уда, помимо тона открытой струны, потенциально содержала семь других тонов, и относительная подвижность второго и третьего пальцев давала возможность извлечения из прижатой струны микрохроматических интервалов и построения изысканной ткани мелодического высказывания.

Понятие «открытая струна» (muṭlaq[20]) в теории аль-Урмави равнозначно «тону открытой [струны]», или naġam muṭlaq. Тон открытой струны рассматривается как единица (waḥdat), «разделяемая до последнего места (maqām āḫirā) в составлении [составляемого]»[21], а слово (не термин!) maqām указывает на «место» каждого из семнадцати тонов[22]. «Место [тона]», как и «последнее место», стало быть, возникает в результате деления тона открытой струны, который обозначается буквой «алиф», соответствующей единице. Следовательно, логически деление струны становится делением единицы, соответствующей структурной единице-тону, для которого соотношения 1:2, 1:3 и т. д. становятся его *внутренним измерением*. Это в корне меняет причинно-следственные связи, так как логическое выведение ряда единиц звуковысотной грамматики по сути становится явленной стороной той внутренней, или скрытой, организации звука, которая не эксплицируется ученым, в отличие от его предшественника, Фахр ад-Дина ар-Рази[23]. То есть не деление струны приводит к появлению тона, а, напротив, деление тона открытой струны проявляет его внутреннюю микроструктуру, при этом *тон остается единственной единицей звуковысотной грамматики, преобразованной в разные структурные состояния благодаря способам его связи*.

Возвращаясь к основной теме, уточню, что понятие «окружность»-dā'irah было центральным в теории Сафи ад-Дина[24]. Оно указывало

[20] Термин muṭlaq в философии употребляется в значении «абсолютный» и фигурирует в понятии абсолютного бытия (wuǧūd muṭlaq).

[21] ['Urmawi 1986: 91].

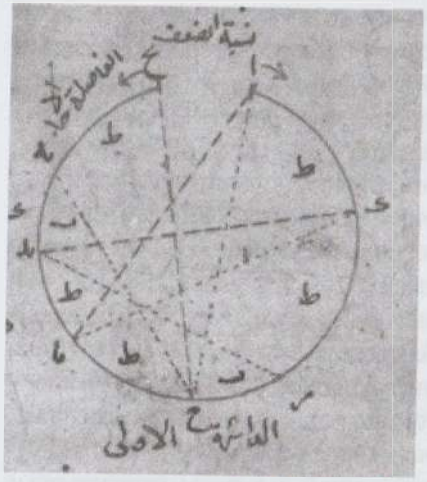
[22] В этом же лексическом смысле «место; местонахождение» он фигурирует и в дискурсе аль-Фараби, а позднее.

[23] См. ПР-I наст. книги.

[24] Сафи ад-Дин совмещает мн. ч. adwār (ед. ч. dawr) с ед. ч. dā'ira (мн. ч. dawā'ir). Обе лексемы связаны со значениями круга и окружности, но как термины они различаются. Понятие «круг»-dawr определяется как множество точек

на систематизированные звуковые структуры, общее количество которых равнялось восьмидесяти четырем, а позднее было доведено в теории Мараги до девяноста одной благодаря обоснованию еще одного, тринадцатого, пентахорда. Тот факт, что окружность была разомкнутой, очевиден на изображении maqām / šadd ʻUššāq рукописного списка «Окружностей» (рис. III-P-4).

Конечные точки окружности, образуя зазор, не совпадают, что не случайно: крайние тоны звукоряда, свернутые в окружность, c—c¹, должны были бы соответствовать интервалу октавы в 1200 центов. На самом же деле между ними остается промежуток в 4 цента, то есть подсчет интервала дает 1196, а не 1200 ц, разница же не воспринимается на слух. Математический расчет отношения не указывает на точное совпадение тонов и на слух последний тон звукоряда воспринимается как «подобие» первого, а на рис. III-P-4 прочитывается по часовой стрелке, справа налево. Этот же рисунок в издании критического текста искажен, поскольку опубликован в зеркальном отражении[25] (рис. III-P-5), поэтому тоны движутся в обратном порядке, слева направо, что, однако, не влияет на суть нижеследующих размышлений.



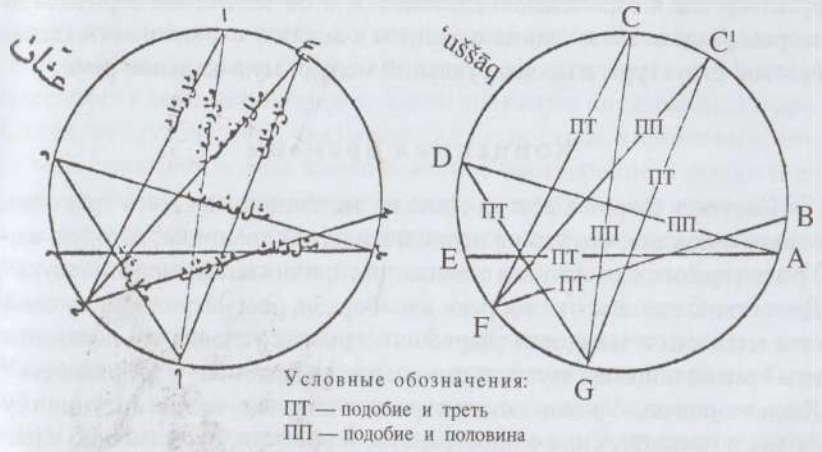
III-P-4. Линия, свернутая в окружность.
Фрагмент рукописи Adwār «Окружностей».
Manuscript of Library University of Pennsylvania. LJS. 235. Л. 4ª
(см. илл. 4, цв. вкл.)

плоскости, удаленных от заданной точки (центр круга) на расстояние, не превышающее заданное (радиус круга). Окружность-dā'irah — это замкнутая кривая на плоскости, все точки которой одинаково удалены от данной точки (центра), лежащей в той же плоскости, что и кривая. Таким образом, если круг является участком плоскости, то окружность — границей этого участка. Следовательно, центральная точка принадлежит кругу, а не окружности, что и предопределяет выбор второго значения для описания соотношения «центр — окружность».

[25] См. [Marāġī 1987: 168].

Первый тон maqām / šadd ʻUššāq[26], отмеченный буквой «alif» (ا), — это центр окружности, или тон открытой неограниченной струны, тогда как все остальные тоны — это точки на окружности. Каждая точка-тон на окружности на самом деле указывает не на себя, а на отношение двух звуков: например, тон-точка C — это отношение звуков c—g (или c—f), а тон D — отношение звуков d—a и т. д. (рис. III-P-5).

III-P-5. Звуковая структура: maqām ʻUššāq.
Расшифровка звукоряда Г. Б. Шамилли по [Marāġī 1987: 168]



Другими словами, тон как «явное» показан через «скрытое» количественное отношение (nisbaẗ) звуков, обусловливающих его внутреннее измерение, а не субстанциальную данность. Вот почему правильнее было бы при переносе этих отношений на европейскую нотацию фиксировать звукоряд не через единичные звуки, расположенные по высоте, как c—d—e—f—g—a—b—c¹, как в европейской нотации, а через интервальные структуры — такие как c—f, c—g, d—g, d—a, e—a, f—b, f—c¹, в основе которых лежат числовые соотнесенности кварты (2:3) и квинты (3:4). Ведь речь не о ладовой плоскости, а о парадигматической системе из элементов одного уровня. При этом важно, что базовая структура maqām ʻUššāq, равно как и все другие, не возникает из тетрахордов, состоящих из «постоянных» и «подвижных» звуков, или (в терминологии аль-Фараби) «начальных (= крайних)» и «основных» тонов, а наращивается по интервальным

[26] *Перс.* 'Влюбленные'.

сегментам и в этом аспекте абсолютно совпадает со стратегией поведения базовой структуры-maqām в таких жанрах, как dastgāh, taqsīm и maqām ʻirāqī. Парадигматическую функцию выполняет именно базовая структура, а не эмпирически постигаемый «интонационный геном» (понятие М. Г. Арановского), встречающийся на разных участках текста в европейской музыке. В музыкальном тексте парадигматическая ось «выбора» складывается из элементов базовой структуры. Понятие «выбор» в данном случае обращено к языковому, или «скрытому», слою музыкального текста, а не к «явному» интонируемому, как в европейской классике. К этой мысли мы вернемся во втором разделе главы, когда перейдем к анализу стратегии поведения базовой структуры в процессуальной модели музыкальной речи.

Концепция времени

Контекст теории Сафи ад-Дина не эксплицирован в его трактатах, однако очевидно, что это не перипатетическая традиция, которую аль-Урмави критиковал, начиная с концепции причин возникновения звука[27]. Достаточно сказать, что вопреки аль-Фараби, рассматривавшему свойства мягкости и твердости ударяемого тела как условия его появления, аль-Урмави понимал звук как отношение «ударяемое — ударяющее»[28]. Язык теории аль-Урмави скорее отражает онтологические интуиции суфизма и представления о пространстве и времени, отсылающие к ранним мутакаллимам (мутазилитам), о чем скажем вкратце.

Известно, что в вопросе о времени представители *калама* разошлись с его аристотелевским пониманием как континуальной величины, потенциально делимой до бесконечности, но при этом не дающей безмерный атом времени. Напротив, согласно атомистической теории мутакаллимов, «время состоит из череды атомарных моментов, каждый из которых лишен длительности», возникающей только как их следование[29]. Каждый атом времени конституируется понятиями «уничтожение» (fanāʼ) и «возникновение» (ḥudūṯ), которые определяются как «состояние» (ḥāl), переживаемое телом или акциденцией. В один атом времени тело находится в одном положении, само же движение рассматривается как смена положений тела в последовательные моменты времени. Характерно, что для мутакаллимов время

[27] [ʼUrmawī 2005: 13—21].
[28] [Ibid.].
[29] [НФЭ: http://iph.ras.ru/elib/0669.html].

не являлось самостоятельной величиной, к которой причастны вещи, и вместилищем бытия, как считали перипатетики, а только функцией Действователя[30].

Аль-Калабази приводит слова некоего мистика, отрицательно ответившего на вопрос Абу-ль-Савда, обладает ли гностик моментом: «Потому что “момент” — это интервал для восстановления сил после удушья, а гнозис — это волны, которые сдавливают горло [гностика] в миг, поднимая его вверх и швыряя вниз, и его момент является черным и темным»[31]. Не комментируя сказанное, следует обратить внимание на то, что атомистический концепт времени был развит суфизмом, доведен до логического конца Ибн Араби, который объяснил его через образ совершенного человека, который осуществляет в себе миропорядок, ежемгновенную «пульсацию» мироздания, то есть процесс, связывающий вечностное и временное, когда мир понимается «как ежемгновенное растворение в вечностной стороне бытия и новое воплощение во временной его ипостаси»[32], а сама последовательность «уничтожения» и «возникновения» мира передается связкой ṯumma, или «затем», не указывающей на отставание данных событий во времени. Согласно Ибн Араби, каждое мгновенье (zamān fard) включает оба события исчезновения-и-возникновения. «Особенность этой атомарной концепции времени состоит в том, что *дискретность вносится внутрь каждого атома*, тогда как один с другим связаны континуально. Хотя атом времени внутри себя дискретен, это не значит, что он разделен, что он состоит из двух различных частей: он остается единым, неделимым и наименьшим “количеством времени”, потому что прерывание и возобновление бытия внутри него совпадают друг с другом»[33]. Согласно данной онтологической интуиции, дискретность была привнесена и в единицу музыкального языка — тон. Это отразилось на всей последующей грамматической цепочке, приводящей к *интегранту связей всех единиц* — базовой структуре — maqām[34].

Попробуем раскрыть сказанное, рассмотрев все этапы становления базовой структуры-maqām, начиная с тона как единицы языка, принимающей различные структурные состояния (aḥwāl).

[30] [История 2013: 176].
[31] [Kalabazi 1935: 139].
[32] [НФЭ: http://iph.ras.ru/elib/0669.html/23.01.13].
[33] [Там же]. Курсив мой. — *Г. Ш.*
[34] Подробнее в след. разделе.

Единица языка

Тон-naġmaï *рассматривался как единственная единица музыкального языка*, не равная одному звуку. Между понятиями naġmaï-«музыкальный звук» и naġmaï-«тон» имелось фундаментальное различие, состоящее в том, что «музыкальный звук»-naġmaï входил в иерархический тезаурус родового понятия «звук» (ṣawt) как один из его видов (например, в теории аль-Фараби), а naġmaï-«тон» не восходил к данному родовому значению, хотя и разъяснялся через него. Фактически тон становится самостоятельной категорией, указывающей на троичную структуру языковой единицы, которая появилась как результат процессуально ориентированного языка описания в теории аль-Урмави.

Проанализируем последнее положение на материале первой главы «Комментария» аль-Мараги — «Определение [категории] “тон” (naġmaï) и разъяснение “высотности” (ḥiddaï-wa-ṭiql)»[35]. Аль-Мараги пишет:

> [Ибн Сина] сказал {**араб**}: «Тон (naġmaï) — это звук (ṣawt), занимающий в течение некоторого времени тот или иной уровень высотности (ḥiddaï-wa-ṭiql) и естественно приятный (maḥnūn)».
>
> Он говорит: «тон (naġmaï) — это звук (āwāzī)[36], имеющий временную остановку (zamānī darang)[37] на уровне (ḥadd) высотности (ḥiddat-wa-ṭiql) так, что становится естественно приятным (mulā'īm ṭab‘)». Такое определение (ta'līf) составлено «главой шейхов»[38] Абу Али [Ибн Синой] в книге «Исцеление»[39].

В этой формулировке как будто отражено субстанциальное понимание naġmaï, поскольку акцентируется момент покоя, изъятия из потока времени и движения, что и дает возможность установления истины. Однако выражение «временн*ая* остановка» уже предполагает

[35] Здесь и далее перевод с персидского (Г. Б. Шамилли) и арабского (А. В. Смирнов) выполнен по критическому изданию рукописи из Национальной тегеранской библиотеки, см. [Marāġī 1991]. Арабские фрагменты текста выделены знаком {**араб**}. В переводе также использовался второй список трактата из стамбульской библиотеки «Нуросманийа», приложенный к данному изданию в виде текстологических примечаний.

[36] Термин āwāzī обычно переводится как мелодия, в отличие от термина āwāz как эквивалента арабского ṣawt (мн. ч. aṣwāt), сохраняющего значение звука.

[37] Слово zamānī можно перевести и как «преходящий».

[38] Прозвание Ибн Сины.

[39] [Marāġī 1991: 90].

включенность звука в последовательность звучаний, что очень важно. Аль-Мараги, хорошо понимая различие двух определений, аль-Фараби и Ибн Сины, говорит:

> Автор «Окружностей»[40] — да помилует его Бог! — *по милости божьей выбрал его* [из других] и переписал в начало [своего] трактата, а уточнение «естественно приятный» привел в том аспекте, в каком исследует музыкальную практику и сочетаемость [звуков] в этой книге, — непременно расширив это уточнение, дабы отличить сочетающиеся тоны (naġamāt-i mulā'īm) от несочетающихся (naġamāt-i mutanāfir) и исключить несочетающиеся[41].

Аль-Мараги видел в самом выборе Сафи ад-Дина некую удачу, которая помогла ему избежать ошибки. Он сам критически относился к концепции звука аль-Фараби, соответственно, был удовлетворен выбором аль-Урмави. Нижеследующий анализ дефиниции Сафи ад-Дина позволит увидеть, благодаря чему она становится процессуально ориентированной и как именно меняется аспект naġmaï:

> Однако Шейх Абу Наср [аль-Фараби] — да помилует его Бог! — по божьей милости оставил в «Категориях»[42] такое определение тона {**араб**}: «Музыкальный звук (naġmaï) — это один звук, длящийся в течение чувственно воспринимаемого отрезка времени в теле, в котором находится»[43].

Аль-Фараби пишет о свойствах «протяжности (imtidād) и продления, благодаря которым немузыкальный звук (ṣawt) становится музыкальным (naġmaï)»[44]. Он понимает высотность и длительность как основные качества музыкального звука[45] и придерживается, в отличие от аль-Урмави и его последователей, теории Птолемея, выстраивая иерархическую систему родового понятия «звук» и его видов.

> Автор же «Посвящения Шараф [ад-Дину]»[46] — да смилостивится над ним Бог! — [оставил] такое [определение] {**араб**}: «Тон

[40] Имеется в виду аль-Урмави.

[41] [Marāġī 1991: 90]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[42] Речь идет о Maqālāt «Категориях»; встречается также написание Maqūlāt; по-видимому, это комментарий аль-Фараби к «Категориям» Аристотеля.

[43] [Marāġī 1991: 90]. Ср. [Fārābī 1967: 47].

[44] [Фараби 2002: 160]. Ср. [Аристоксен 1997: 107].

[45] Об этом см. [’Urmawī 2005: 17].

[46] Имеется в виду аль-Урмави.

(naġmaï) — это звук (ṣawt), постигаемый через количественное различие по высотности в соотнесенности с другим звуком», сказав, что «если бы не эта особенность, то все звуки, несмотря на различие высотных уровней, подходили бы для составления мелодии, а это не так»[47].

Поскольку родовидовая классификация не являлась интенцией классической арабо-мусульманской культуры, аль-Мараги, отвлекаясь от «Окружностей», приводит дефиницию из «Посвящения Шараф [ад-Дину]», видимо, для того, чтобы подчеркнуть разительный контраст двух определений термина naġmaï, который в данном случае не принимает значения «музыкального звука» в лексическом тезаурусе аль-Урмави и не является частью таксона. Значение naġmaï-тона раскрывается через количественное отношение, соотнесенность двух звуков.

Как именно понимается термин «соотнесенность», можно узнать из определения, которое аль-Мараги намеренно приводит вторым, после «Посвящения», хотя хронологически оно появляется раньше (вспомним пренебрежение к линейно-организованным нарративам, когда аль-Мараги приводит сообщения-ḫabar не последовательно, а вразброску, беспорядочно с нашей точки зрения, руководствуясь иной логикой их сопоставления).

Смысл определения «тон», составленного автором «Окружностей», в следующем: «тон — это звук, пребывающий на временной остановке по уровню высотности (ḥiddaï-wa-ṯiql) в направлении благозвучной стороны»[48].

Становится ясным, что «соотнесенность»-nisbaï, о которой сказано в предыдущем определении, указывает на такое состояние благозвучного (mulā'īma) сочетания двух звуков, при котором звук, находясь в состоянии покоя, одновременно мыслится как движущийся «по направлению к благозвучной стороне», то есть к звуку, который потенциально обусловливает это благозвучие. Поэтому nisbaï — это логически возможная связь, а не актуальная.

Мы видим, что Сафи ад-Дин не соглашался с трактовкой naġmaï в значении «музыкальный звук», и это зависело от процессуального осмысления данной категории, контрастной пониманию naġmaï как чего-то «одного», единичного. Он развил определение Ибн Сины

[47] [Marāġī 1991: 90].

[48] [Ibid.].

в двух аспектах: во-первых, naġmaï-тон — это звук, *постигаемый в соотнесенности с другим звуком*, то есть логически обусловленная связь; во-вторых — это количественная соотнесенность двух звуков, выраженная математическими пропорциями, известными со времен Пифагора.

Однако между дефинициями Ибн Сины и аль-Урмави имеется еще одно различие, связанное с категорией движения. Если для Ибн Сины движение является мерой времени, то для аль-Урмави движение и покой составляют два события, происходящие в атом времени, подобно Зеноновой стреле, которая *движется и одновременно покоится*, занимая равное себе пространство на участках движения, что не является апорией[49], если покой и движение стягиваются во временной атом, образуя «покой-и-движение», или наоборот. Тон в таком случае не может быть рассмотрен как нечто единичное, это не соответствует представлению об «атоме времени» как событийном состоянии, включающем события «возникновения — исчезновения», которые происходят «вместе», как бы дробят этот атом изнутри, когда тон покоится на временной остановке и одновременно движется в благозвучном направлении. Поэтому истинность тона (ḥaqīqaï al-naġmaï) познается в процессуальном аспекте: тон — не «маркер» границы, различающей две стороны музыкальной системы, низкую и высокую, а результат стягивания двух моментов времени как двух звуков (aswāṭ). *Тон — это процессуальный аспект звука, а не его вид.*

Отвлекаясь от темы, заметим, что суфийская онтология и атомистическая концепция времени, опиравшаяся на понятие «момент времени» (zamān, waqt), «иногда с добавлением предиката “единичный” (fard)»[50], являлись основанием для концепции тона в теории аль-Урмави и красочно передаются поэтом, суфием Абд ар-Рахманом Джами в его трактате о музыке[51].

Сочетания звуков имеют одну особенность, которая отсутствует у сочетаний [всякого] другого рода, а именно: когда нежный тон внезапно достигнет духа, он делается для духа усладой и дух впадает в экстаз как от небывалого явления. Однако едва дух успел испытать

[49] Апория Зенона, как известно, была раскритикована Аристотелем и, напротив, не вызвала недоумения у мутазилитов. См. [Смирнов 2000].

[50] [Смирнов 2001: 440].

[51] По мнению Ф. Карматова и Ю. Эльснера, Джами опирался «на труды скончавшегося в 1435 г. знаменитого музыканта и теоретика Абд ал-Кадира ибн Гайби (или Мараги)» [Карматов, Эльснер 1984: 96].

наслаждение от восприятия тона, как [этот] тон прячет лицо прощания в покрывало исчезновения, и дух сжимается в отчаянии расставания, чтобы снова перейти от отчаяния к восторгу, вызванному появлением следующего тона, который является как бы тем же исчезнувшим предыдущим тоном, в силу чего этот последующий тон включается в композиционное единство. Таким образом, в этих условиях проявляется несколько вещей: первое — возникновение небывалого, нежного, внезапного явления, второе — *превращение отчаяния по поводу исчезновения этого явления в восторг по поводу его возвращения*, третье — происхождение на этой основе ритмически организованного композиционного слияния. Каждая из этих вещей является причиной наслаждения особого рода, и от совокупности их возникает наивысшее наслаждение[52].

Первая «вещь» — это возникновение музыкального тона, а вторая — процесс «превращения отчаяния по поводу исчезновения этого явления в восторг по поводу его возвращения»[53]. В какой же из двух «вещей» происходит исчезновение тона, если в первом случае об этом не сказано, а во втором — оно передается как переход от «отчаяния по поводу исчезновения в восторг», то есть показано как отношение между уже свершившимся «исчезновением» и наступающим «возникновением»? В первой вещи исчезновения нет, с ней связывается только чувство наслаждения от возникновения, а во второй вещи исчезновение является уже свершившимся (!) действием, вызвавшим отчаяние, потому что описывается переход от отчаяния к восторгу, связанному с возвращением *как будто* того же тона. Этот логический парадокс времени не случаен. Он был, как мы уже знаем, разработан мутазилитами и востребован суфизмом, в связи с чем разъясняется соположенностью этих событий и их частичным совпадением, когда второе оказывается «“вместе” (ma‘a) с первым. Это “вместе” и фиксирует соположение двух событий, в котором возникает смысл “время”… фиксирует совпадение, а не отделение, различающихся событий, разделяющихся благодаря этому частичному совпадению»[54].

Если тон — соположение единичного как моментов времени, событий «возникновение-и-исчезновение», то описание Джами представляет именно такой срез процесса, который пока еще не наделен

[52] [Джами 1960: 14—15]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[53] [Там же].

[54] [Смирнов 2000: 167—212].

темпоральностью и не перешел в «третью вещь» как «композиционное единство», то есть интервал[55]. Стало быть, «временная остановка» тона на определенном уровне звуковысотной системы рассматривается как внетемпоральный процесс, соединяющий не только противоположные стороны (ṭaraf), «самую тяжелую[56]» (aṯqal) и «самую резкую[57]» (aḥadd) в акте перцепции тона, переходящей в осмысленность, но и состояния движения-и-покоя, а это выводит данное определение из плоскости субстанциальной картины мира. Мараги продолжает:

Мы говорим: если существует определение истинности[58] тона, оно может быть приведено по единичным характеризующим верным [признакам]. Относительно суммы единичного (ǧam‘ afrād) тон — это единица (wāḥid). В одном тоне потенциально (bi-l-quwwa) содержится высотность (ḥiddat-wa-ṭiql) и гармония (mulā’īmāt-wa-mutanāfirāt), однако актуально (bi-l-fi‘l) она образуется с присоединением[59] другого тона, потому что высотность и гармония обнаруживается между двумя тонами (bayn al-naġmatayn)[60].

Термин «гармония» возникает от сопряжения противоположностей «сочетаемость-и-несочетаемость» (mulā’īmāt-wa-mutanāfirāt), и это сложный термин[61]. Гармония в широком смысле не связана с гармонической вертикалью интервала или аккорда как единовременного звучания двух и более тонов, так же как с понятием благозвучия. Под гармонией Мараги понимает и благозвучные, и неблагозвучные сочетания. Тон осмысливается в гармонической последовательности, называемой сегодня интонацией, хотя этого термина нет в словаре Мараги и поэтому он не может быть введен насильственно, так же как использован в нашей интерпретации.

[55] Более близкий к оригиналу перевод — это «единство сочетания».

[56] Читай «низкую».

[57] Читай «высокую».

[58] Истинность как синоним понятия «сущность».

[59] Слово inżimām — в словарном смысле — «приложение, присоединение, добавление».

[60] [Marāġī 1991: 90]. Таки Бинеш, подготовивший критическое издание «Комментария» Мараги, в примечании 18 к этой фразе поясняет: «То есть делается очевидной на остановке сопоставления (maqām-i sanǧiš) и [количественной] соотнесенности (nisbaī) с другим тоном» [Ibid.: 99]. Другими словами, гармония обнаруживается на «стоянке сопоставления» с другим тоном.

[61] О сложных терминах см. Г-I-3 наст. книги.

Между тем о тоне как противопоставленном бессмысленному звуку (ṣawt) было еще ранее сказано в «Посвящении», и Джами, процитировав Сафи ад-Дина, утверждал, что если звук возникает от того, что «дерево или камень влекут по земле», и при этом образуется длящийся звук, который имеет определенный уровень высотности «по причине твердости тела влекомого и тела, по которому происходит влечение», то этот звук «при всем том назваться тоном не может»[62]. Таким образом, длительность и высотность звука не обусловливают истинность тона. Мараги продолжает:

> Например, тон новой гладкой целой струны, либо из горла человека с красивым голосом, либо целой фарфоровой чаши слышится, будучи естественно приятным. Если же гармония делается очевидной благодаря соотнесенности (nasab[63]) между тонами, то в одном тоне они[64] исчезают. Следовательно, его[65] целью касательно [понятия] «тон» является [установление] истинности тона, потому что она ограничена [этим ограничением]. А «приятность» — это истинность воображаемого тона (naġmah-i mutaṣawwar)[66].

Для установления истины тона недостаточно ни характеристики «естественно приятный», ни его понимания как единицы звуковысотной грамматики, равной одному тону. Необходима соотнесенность двух тонов, так как *истинность тона устанавливается не просто в звуковой последовательности, а в троичной структуре процесса, связывающего внетемпорально два звука в осмысленный тон*. Мараги говорит:

> Между тем убедительность и противоречивость истинности воображаемого тона не существует для того, чтобы истинность возникала вместе с единичным. Ничто из единичного (’afrād) не является истиной тона (ḥaqīqaẗ al-naġmaẗ), кроме сложенности (murakkabaẗ), актуально охарактеризованной как гармония. Ибо до тех пор, пока два тона не сделаются истинными для чувства, пространственное измерение (bu‘dī)[67] между двумя тонами не выделяется и его количественная [сторона] и соотнесенность не определяются. *Если же количество (maqādīr) и соотнесенность (nasab) не определяются, то и гармония не очевидна*[68].

[62] [Джами 1960: 17—18].
[63] *Досл. перс.* ‘родство’. Другое значение термина — ‘логарифм’.
[64] Имеются в виду качества «сочетаемости» и «несочетаемости».
[65] Сафи ад-Дина аль-Урмави.
[66] [Marāġī 1991: 91].
[67] Термин классической исламской философии. См. [Смирнов 1998б: 410]. В музыкальной терминологии bu‘d — «интервал».

Таким образом, истина тона познается не в чем-то единичном, не в одном тоне, как полагали аль-Фараби и Ибн Сина, а в «сложенности» гармонического сочетания тонов, то есть в звуковой процессуальности на ее *внетемпоральном срезе*, когда один тон переходит в другой. В этом случае возникает пространственное измерение тона как отношения двух звуков, обусловливающего истину тона.

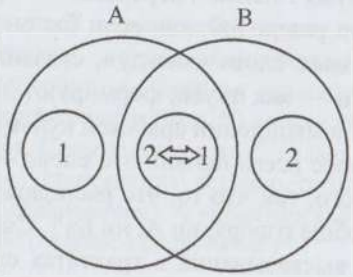
Фраза «между двумя тонами», переданная Мараги по-арабски как bayn al-naġmatayn, не равна той, как если бы он написал ее по-персидски. Два одинаковых слова «между», сказанные по-арабски как bayna и по-персидски — как miyan, формируют два разных смысла[69], поскольку «“между” в мышлении арабской культуры вовсе не является — как мы бы скорее всего поняли это слово — границей, отделяющей одно *от* другого, так что то, что расположено “между” А и Б, не принадлежит, вообще говоря, ни А, ни Б»[70]. Считается установленным, что трактовка высказываний в трактатах средневековых философов, построенных на определении вещи как находящейся «между» двумя другими вещами, будет достоверной в том случае, если связка «между» понимается не как разделяющая, а, напротив, соединяющая и обусловливающая «область их *частичного совпадения*»[71] того, что объединяется. Именно поэтому *«тон» мыслится как вещь, стягивающая два звука в нетемпоральном процессе.*

Важно иметь в виду, что тон, понимаемый как точка (nuqṭa), или «неделимая частица» (ǧuz’ lā yataǧazza’), не обладает субстанциальной полнотой. Для этого необходимо «наращивание» его объема до трехмерного пространства октавного звукоряда через сцепленность шести конфигураций от точки-тона до соположения двух плоскостей звучностей в объеме кварты и квинты, что в итоге приводит к феномену maqām (= šādd). И то, что мы сейчас рассматриваем, — это начало длительного процесса описания, который разворачивается согласно исполнительской практике, то есть процессу творения композиции в аспекте ее глубинной структуры, а не поверхностного лексического слоя, точнее сказать, синтагматического уровня. Но об этом будет сказано во втором разделе главы.

[68] [Marāġī 1991: 91]. Курсив мой. — *Г. Ш.*
[69] О функции связки в арабском языке см. [Смирнов 2001: 214—261].
[70] [Смирнов 2000: 16].
[71] [Там же].

Сейчас же обратим внимание на тот факт, что иранский музыковед Таки Бинеш разъясняет эту троичную структуру тона как «стоянку сопоставления», или maqām-i sanǧiš. Эту область совпадения двух звуков он разъясняет как *то, что делается очевидным «на остановке сопоставления и соотнесенности (nisbaï) с другим тоном»*. Процесс порождения осмысленности музыкального тона как системы отношений «между» двумя тонами отражен на рис. III-P-6.

III-P-6. Тон как осмысленность



Тон, как область перехода 2—1, является соотнесенностью «между» a-2 и b-1 как неделимыми частицами или точками-звуками, входящими в пространственное измерение. Это и является отношением «исчезновения-и-возникновения». Поскольку тон включает два вышеназванных события, отмеченные цифрами 2 и 1, где цифра 2 маркирует исчезновение, а цифра 1 указывает на возникновение тона в бессмысленном звуке, то событие «исчезновение» совпадает с событием «возникновение» — оба стягиваются на той самой «остановке сопоставления», о которой говорит аль-Мараги. Это и является зоной их «частичного совпадения», отмеченной цифрами 2—1, которая возникает благодаря соположенности двух событий в моменте времени. В зоне maqām-i sanǧiš, или на «стоянке сопоставления», *рождается тон как осмысленность*, противостоящая бессмысленному звуку, *покой и движение совпадают в моменте времени* как логически-процессуальное отношение, актуально реализующееся между двумя тонами интервала.

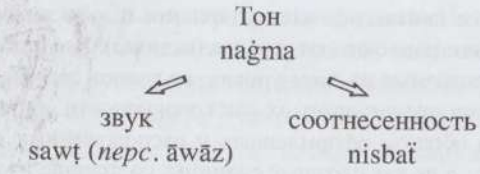
> Если говорят, что тон как единицу можно назвать благозвучным на том основании, что он — частица благозвучного (ǧuz'a-i mulā'īm) [отношения], то мы говорим, что это метафора, а метафора не достоверна в [научных] определениях. Если же говорят, что один тон — это частица сложного (ǧuz'a-i murakkab) [числового соотношения], следовательно, может быть благозвучным по истине, ибо частица благозвучия благозвучна по истине, то мы говорим, что сложное [соотношение] может не быть благозвучным[72]. Его нельзя назвать [и] «естественно приятным». Если второй тон находится в соотнесенности благозвучного интервала (bu'd-i mulā'im) с низкой ('aṯqal)[73] либо с высокой (aḥadd) стороны (ṭaraf), то оба тона делаются сочетающимися. Если же один тон двух краев интервала будет несочетающимся (mutanāfir), то оба тона делаются несочетающимися (mulāīm)[74].

Таким образом, представление о тоне как благозвучии можно получить только при условии, если мыслить его как троичную структуру по логике процесса (рис. III-P-6), когда каждый последующий тон делает явным качество высоты и длительности, скрытое в предыдущем тоне. Поэтому *тон, как «осмысленность», рождается в зоне перехода как «частичного совпадения» двух тонов*, которые логически находятся в состоянии так называемой сложенности.

Способы связи единиц

Выше мы рассмотрели тип логической связи двух тонов, определяемый как nisbaï, или «логическая соотнесенность» (рис. III-P-7).

III-P-7. Соотнесенность. Способ логической связи тонов



Термины ṣawt (*перс.* āwāz) и nisbaï, или «бессмысленный звук» и «логическая соотнесенность», становятся частью смыслового пространства тона. Логический тип связи обусловливает истинность, или истину тона как процесса. Ко второму, актуальному типу связи принадлежат ta'līf-«составление», ǧam'-«соединение» и 'iẓāfaï-«сопряжение», обусловливающие появление интервалов, три-, тетра-, пентахордов и октавных звукорядов (III-T-1, см. с. 264).

---

[72] Например, соотношение 4:3 не является благозвучным, как многие другие сверхчастичные отношения тонов. Подробнее см. ПР-I-1.

[73] *Досл. перс.* 'тяжести'.

[74] [Marāġī 1991: 91].

III-T-1. Типы и способы связи единиц

Логическая (потенциальная) связь (bi-l-quwwa)	**Актуальная связь** (bi-l-fi'l)
Способы связи тонов	
nisbaï — «логическая соотнесенность»	ta'līf — «составление»
–	ğam' — «соединение»
–	'iẓāfaï — «сопряжение»

Эти способы вряд ли нужно понимать как отражающие отношения между тоном и остальными единицами звуковысотной грамматики, поскольку в новой грамматике Сафи ад-Дина нет таксономического ряда единиц, а существует только тон и его структурные состояния. Эта единственная единица музыкального языка противопоставлена прочим состояниям как «сумме единичного», а не прочим единицам таксономического ряда. Вспомним, что случай подобного типа организации языковой грамматики в исламской культуре, когда выделяется одна единица, был описан Д. В. Фроловым на примере классической грамматики арабского языка:

> …на уровне синтаксиса элементарными и в то же время единственными единицами считаются слова (калимы). Все остальные объекты, рассматриваемые на этом уровне, не имеют статуса целостной единицы. Теория представляет их как совокупности единиц — слов, определенным образом оформленных и расположенных по отношению друг другу, а не как сложные единицы, состоящие из нескольких слов[75].

Следовательно, можно говорить о системном явлении в исследовании грамматических единиц, что в конечном итоге может (в случае расширения этого ряда явлений) выстроиться в единую картину.

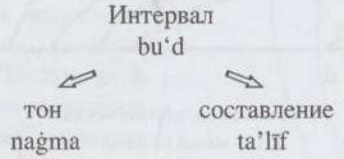
Перейдем к рассмотрению актуального типа и способов связи тонов. Мараги говорит:

> Два тона, которые мы называем благозвучными (mulāīm) или неблагозвучными (mutanāfir) по [числовой] зависимости (taba'iyyaï) [от] количества и соотнесенности, мы называет интервалом. Интервал, согласно [взаимо-]зависимости, делается слышимым [благодаря] двум тонам двух его сторон (ṭaraf). Один тон не может обусловить интервал, потому что различие между двумя тонами нуждается в [качестве] высотности до тех пор, пока гармония интервала не станет истинной для чувства. Каждый раз, когда соотнесенность между двумя тонами бывает благозвучной, два края (ṭaraf) интервала слышатся благозвучно. Если же соотнесенность между двумя тонами бывает неблагозвучной, то два края интервала неблагозвучны.

[75] [Фролов 2006: 20].

Первый способ актуальной связи тонов — это ta'līf, или *составление* (рис. III-P-8), в результате которого возникает интервал, или bu'd (*букв.* 'удаленность').

III-P-8. Составление. Способ актуальной связи тонов



Тон в состоянии составленности с другим тоном образует пространственное измерение между центральной точкой и окружностью (III-P-4, III-P-5) и формирует интервал в модели «центр — окружность» как «удаленность» от центральной точки. Не только само значение удаленности, передаваемое термином bu'd, но и графический образ на страницах рукописных списков и изданий «Окружностей»[76] и «Комментария» аль-Мараги[77] подкрепляет сказанное. Радиус, соединяющий центральную точку с точкой на окружности, выделен на этих рисунках дугообразной линией. Он указывает на место тона как отношения центральной точки и точки на окружности, порождающего девять благозвучных интервалов, шесть из которых возникают в пределах октавы, а три — за ее пределами. В первом случае образуются малый полутон (baqīah), малый тон (muğannab) и большой тон (ṭanīnī), кварта (żī-l-arba'a), квинта (żī-l-ḫams) и октава (żī-l-kull). Во втором случае появляется ундецима (żī-l-kull arba'a), дуодецима (żī-l-kull ḫams) и двойная октава (żī-l-kull marratayn)[78].

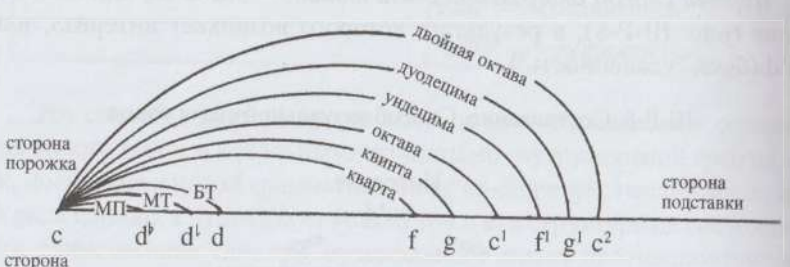
[76] ['Urmawī 1986: 111; 'Urmawī USA-UP: 2a].

[77] [Marāġī 1991: 141—142].

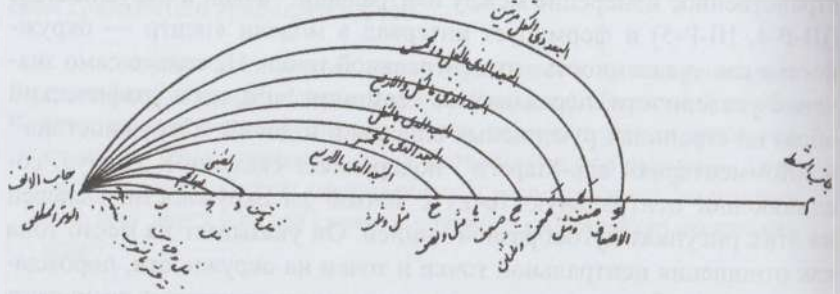
[78] Напомню, что интервальные величины получались путем деления струны и выражались в пропорциях: 2:1 (октава), 3:2 (квинта), 4:3 (кварта), 9:8 (большой

Меняющаяся величина измерения интервалов определялась термином miṯl, или «подобие». Удвоение этой величины обозначалось как ẓi‘f, утроение — amṯāl, учетверение — aẓ‘āf. Например, интервал октавы, составлявший половину от всей длины струны, исчислялся как «удвоенное подобие», или 2:1, а интервал квинты — как «подобие и его половина» — 3:2 и т. д. (рис. III-P-9).

III-P-9. Интервалы. Расшифровка Г. Б. Шамилли по [Marāġī 1991: 141—142].



Условные обозначения:
МП — малый полутон
МТ — малый тон
БТ — большой тон



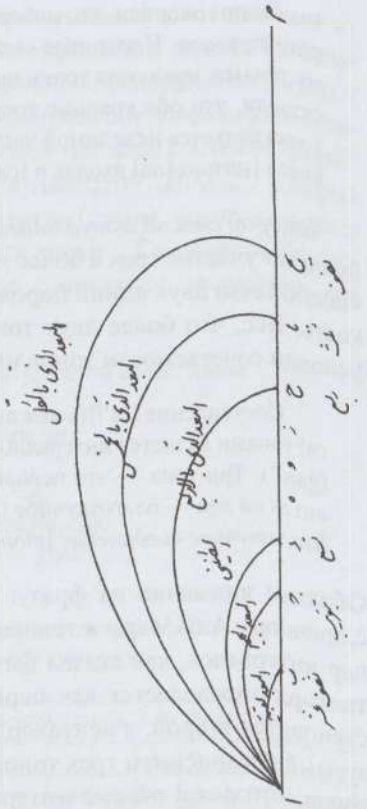
На вертикали рис. III-P-10 наглядно проступают признаки базовой структуры-maqām как парадигматической системы, в которой наиболее значимыми являются интервалы кварты, квинты и октавы, формирующиеся сопряжением I/IV — I/V — I/VIII ступеней.

тон), 10:9 (малый тон), 16:15 (малый полутон). Первые четыре пропорции составляют точные отношения пифагорейской системы, на основе которой был образован семнадцатиступенный звукоряд.

Мараги продолжает:

Знай, что у каждого из двух предполагаемых тонов существуют сочетающиеся (muttafiq) либо несочетающиеся (mutanāfir) [стороны]. Следовательно, если имеется сочетающаяся [сторона], то интервал называют консонантным (bu‘d-i muttafiq), если же имеется несочетающаяся, то диссонантным (bu‘d-i mutanāfir).

Мы говорим: поскольку в интервалах сначала делаются явными [свойства] гармонии и высотности после того, как они непременно представляются [для нас] в соединениях интервалов, то следует знать, что высотность является особенно важной для интервала, составленного между двумя различными тонами. А все, что более того, является соединением (ǧam‘)[79].



III-P-10. Парадигматический ряд интервалов в диапазоне октавы

Тон мыслится как точка (nuqṭa), имеющая пространственное измерение (bu‘d), если рассматривается сквозь призму такого способа связи, как nisbaẗ — логической соотнесенности, а если рассматривается сквозь призму ta’līf — составление, то понимается как линия, или интервал (bu‘d), соединяющий два звука, в одномерном пространстве. Поэтому аль-Мараги настаивает на точном определении способа связи двух тонов терминологически, то есть на различении способов связи — nisbaẗ и ta’līf:

Соотнесенность [тонов] если и является благороднейшим родством (nasab-i ašraf), тем не менее не обусловливает интервал, потому что условием интервала является различие (iḫtilāf) двух краев,

[79] Данный фрагмент переведен по списку библиотеки «Нуросманийа» приложенному к текстологическому комментарию Таки Бинеша. См. [Marāġī 1991: 139—140].

как бы ни говорили, что интервал — это совокупность (maǧmūʿ) двух разных тонов. Некоторые сказали, что он располагается между двумя тонами, исключая точки двух краев (nuqṭa-i ṭarafayn), а некоторые сказали, что обе крайние точки включены [в него]. Однако если та точка является неделимой частицей (ǧuzʾ lā yataǧazzaʾ), то точки двух краев [интервала] входят в [сам] интервал[80].

Второй способ актуальный связи — ǧamʿ, или *соединение* — предполагает участие трех и более тонов. В пространственном аспекте этот способ связи двух линий порождает двумерное пространство — плоскость. Все, что более двух тонов, указывает на «соединение» и при условии сочетаемости тонов называется благозвучием (laḥn):

Составление (taʾlīf) между двумя обусловливающими [друг друга] тонами является интервалом, а более [двух тонов] — соединением (ǧamʿ). Три тона — это первая степень соединения. Соединение делится на два — благозвучное (mulāʾīm) и неблагозвучное (mutanāfir). *Благозвучное соединение* [*тонов*] *называется laḥn*[81].

Обратим внимание на фразу: «три тона — это первая степень соединения». Аль-Мараги говорит о соединении трех тонов, а не двух пар интервалов, как сказал бы аль-Фараби, а это существенно. Если трихорд определяется как первая степень соединения, то тетрахорд становится второй, а пентахорд — третьей степенью. Трихорд, образуемый соединением трех тонов, формирует maǧmūʿ — совокупность тонов, которая в объеме интервалов кварты и квинты соответствует тетрахорду и пентахорду. Термин qism (*араб.* ‘распределение’, ‘деление’, ‘разделение’) указывает на распределение тонов в объеме тех или иных интервалов. Но *таких терминов, как «тетрахорд» и «пентахорд», которые указывали бы на субстанциально понимаемые звуковые структуры, в этой теории нет, они вчитываются нами для объяснения этой грамматики, поскольку иначе, чем этими терминами, мы ее объяснить не можем*, ибо наш язык теории музыки не оставляет иной возможности для разъяснения данной языковой грамматики (рис. III-P-11).

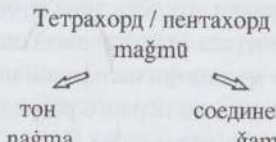
Если в таксономической грамматике музыкального языка аль-Фараби единицы извлекаются из полной совершенной системы как меньшее из большего, тем самым обнаруживая родовидовую логику соотношения части и целого, то maǧmūʿ как совокупность тонов в объеме

[80] [Marāġī 1991: 140].

[81] [Ibid.: 130]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

кварты и квинты возникает в результате синтетического движения от тона к тетрахорду и структурам большего масштаба, то есть от меньшего к большему. Такая совокупность тонов не содержит подвижные и неподвижные звуки, как тетрахорд в «полной системе» перипатетиков. В этом можно убедиться, расшифровав тоновый состав (naġamāt) оригинальных таблиц[82] высотных рядов (ṭabaqāt)[83] (III-T-2), которые отражают семь соединений первого разряда (тетрахордов) и двенадцать соединений второго разряда (пентахордов). Следовательно, невозможно утверждать субстанциальное понимание тетрахорда как «вещи», обладающей существованием.

III-P-11. Соединение. Способ актуальной связи тонов



III-T-2. Семь тетрахордов и двенадцать пентахордов. Расшифровка Г. Б. Шамилли по [Marāġī 1991: 156]

7 тетрахордов 1-го разряда							12 пентахордов 2-го разряда										
C			D			E	F			G			A	B			C
C			D	E♭			F			G	A♭			B			C
C	D♭			E♭			F	G♭						B			C
C			D		E↓		F			G		A↓		B			C
C		D↓		E♭			F		G↓		A♭			B			C
C		D↓			E↓		F		G↓		A♭	A↓		B			C
C		D↓		E♭		E	F		G↓		A♭		A	B			C
							F					A↓		B		H	C
							F		G↓	G		A↓		B		H	C
							F		G↓	G			A		H↓		C
							F		G↓		A	A↓			H↓		C
							F			G		A↓			H↓		C

[82] [Marāġī 1991: 155—156].

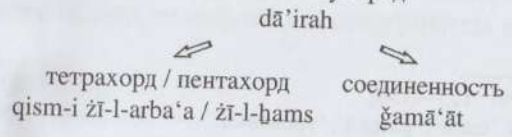
[83] *Досл. араб.* ‘слой’, ‘разряд’, ‘уровень’.

Как видно, верхняя граница второго тетрахорда, тон b, не является постоянной величиной для трех последних случаев соединения тонов. В ряде случаев он дробится на более мелкие интервалы, что свидетельствует о том, что тетрахорд не является системообразующей единицей грамматики, а интервал кварты — рамкой, ограничивающей звуковое пространство. Следовательно, если и можно представить октавный звукоряд в виде соединения двух тетрахордов и тона, то только в том случае, если вчитать в теорию Сафи ад-Дина теорию «древних», что и произошло в комментаторской литературе XIV—XV вв.

Логика последующего расширения звукоряда как будто предполагает соединение тетрахорда с пентахордом вместо двух тетрахордов и целого тона, но и это предположение уязвимо как с точки зрения предмета и метода в теории аль-Урмави, то есть тона и описания его структурных состояний методом синтеза единственной единицы звуковысотной грамматики, так и с точки зрения философской подоплеки этой теории. Поэтому ни для семи тетрахордов первого разряда (ṭabaqaẗ), ни для двенадцати пентахордов второго разряда не было специального термина, который бы различал их в структурном смысле, как разные субстанции, а единственным определением являлся qism, ошибочно переводимый термином «класс». Отсутствие иерархической системы в новой грамматике Сафи ад-Дина вряд ли дает основание для такого перевода, а более правильным является «распределение [тонов]».

Последовательная комбинаторика первого и второго разрядов звуковых соединений порождает восемьдесят четыре октавных звукоряда (adwār), или «окружности». Аль-Мараги увеличил количество соединений второго разряда (пентахордов) до тринадцати и получил девяносто одну «окружность». Таким образом, октавные звукоряды — это потенциально возможные соединения всех первых разрядов звуковых структур со всеми вторыми, лишь ограниченное число которых реализуется актуально, то есть имеет хождение в музыкальной практике. Таким образом, мы пришли к понятию dā'irah — «окружность» — как октавному звукоряду, с которого начали разговор о новой грамматике аль-Урмави, и связанному с ним третьему способу связи тонов (рис. III-P-12).

III-P-12. Сопряжение. Способ актуальной связи тонов



Третий способ актуальной связи тонов — это 'iẓāfaẗ, или *сопряжение.*

В нем участвуют совокупности тонов (maǧmū') в объеме кварты и квинты, понимаемые нами как «тетрахорды» и «пентахорды». При условии благозвучного сочетания данный способ порождает октавный звукоряд (dā'irah):

> Когда составляют благозвучные тоны, то каждая их совокупность (maǧmū'), подобно распределениям [тонов] кварты и квинты (aqsām-i żī-l-arba'a wa żī-l-ḫams), нуждается в соединенности (ğamā'āt). Следовательно, соединенности (ğamā'āt) тонов [в объеме] кварты вместе с тонами [в объеме] квинты образуют совокупности (maǧmū'ī) [тонов] в объеме октавы (żī-l-kull). А те [совокупности] называют «окружностью» (dā'irah). Восемьдесят четыре звукоряда (dā'irah) упорядочиваются (mutartab) каждый раз, когда мы сопрягаем ('iẓāfaẗ konim) каждую из соединенностей второго разряда, или каждый из двенадцати «пентахордов» (aqsām-i żī-l-ḫams) с каждой из соединенностей первого разряда, или каждым из семи «тетрахордов» (żī-l-arba'a)[84].

Таким образом, «окружность» (dā'irah) — это совокупность (maǧmū') тонов в объеме октавы (żī-l-kull), которая образуется путем их сопряжения 'iẓāfaẗ. Из множества dawāīr выделяются двенадцать базовых структур šadd / maqām. Обратим внимание, что в словаре аль-Мараги нет строгого разграничения лексем dā'irah и dawr, соответственно, форм множественного числа — dawāīr и adwār. Обе используются для передачи смысла октавного звукоряда[85], когда речь о звуковысотной системе. Аль-Урмави распорядился ими таким же образом, хотя строго словарные значения этих арабских терминов не одни и те же. Если dā'irah в первом значении — это «круг, окружность», то dawr — «оборот, период» и только в третьем значении указывает на «круг» как завершенный цикл вращения. Между тем аль-Урмави, вынеся в название своей книги слово adwār как мн. ч. от dawr, далее использует для обозначения октавных звукорядов термин dā'irah. Это значит, что если и различались словарные значения этих двух слов в обыденной речи, то терминологические значения лексем музыкально-теоретического словаря совпадали в значении «окружность», которое указывало на октавный звукоряд («жемчужное ожерелье») в контексте разъяснения звуковысотной грамматики

[84] [Marāġī 1991: 167].

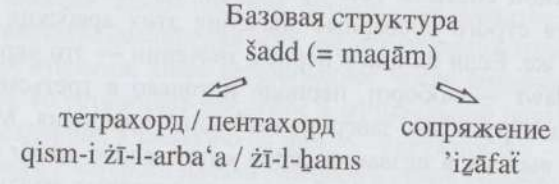
[85] Ср. [Ibid.: 207].

и на ритм в контексте грамматики метроритмической[86]. Однако вернемся к основной теме и проясним термин «сопряжение».

Сопряжение, или ʾiʒāfaï, — это *неразрывная связь благозвучных тетрахордов и пентахордов*. Вспомним, что арабские грамматики, объясняя смысл слова ʾiʒāfaï в языке, прибегали к образу «опирания»; например, путники, войдя в дом, «оперли» свои спины на седла, то есть сели, опершись на седла, после утомительного перехода, как садятся, опираясь на спинку стула. Они также приводят в качестве синонима слова ʾisnād, что дает основание думать, что субъект-предикатный ʾisnād и ʾiʒāfaï — «сопряжение» двух или более слов имеют один «гештальт» — *образ опоры одного на другое*[87]. Глагол aẓāfa, от которого образуется ʾiʒāfaï как имя действия, означает то же самое, что asnada, для которого имя действия — ʾisnād — «опирание» одного на другое; интересно, что однокоренное ẓayf (*букв.* ‘гость’) и связанные с этим слова также объясняются через «опирание», потому что «гость» — это тот, кто оперся на хозяев; «гостить» — это «опираться» на приютивший дом.

В данном же случае сопрягаются не слова, а совокупности (maǧmūʿ) тонов кварты и квинты, «опираются» одна на другую, и этот гештальт, спрятанный в языковой грамматике, ясно раскрывается в музыкально-речевой процессуальности композиций искусства maqām, потому что он заложен и в феномене maqām (šadd) как базовой порождающей структуре, также образованной способом сопряжения тонов (рис. III-P-13).

III-P-13. Сопряжение. Способ актуальной связи тонов



Аль-Урмави выделил из восьмидесяти четырех потенциально возможных звукорядов-adwār только двенадцать šadd (мн. ч. šudūd) и шесть āwāz (мн. ч. āwāzāt). К числу первых относятся —ʿUššāq, Nawā,

[86] Возможно, термин adwār (ед. ч. dawr) давал возможность объединения грамматик в собственном смысловом пространстве, поэтому был вынесен в заглавие книги.

[87] См. Г-I-1 наст книги.

Būsalik, Rāst, Zangulah, Ḥusaynī, Zirafkand, Rahāwī, ʾIṣfahān, Ḥijazī, ʿArāq и Buzurg, тогда как ко вторым принадлежат Gardāniya, Gawašt, Nawrūz, Māyah, Šahnāz и Salmak, и между этими двумя группами звукорядов нет генетической связи.

В музыкальной практике ко времени написания «Комментария» двенадцать базовых структур, отобранных (ʾintiḫāb) из множества (kaṯraï) других по признаку сочетаемости тонов, тем самым выделенных из «окружностей»-adwār в результате отбора (munaqqah), назывались помимо šudūd терминами maqāmāt (ед. ч. maqām) и pardahhā (ед. ч. pardah). В девятой главе «Комментария» — «О названиях известных всем (mašhūr) звукорядов» — аль-Мараги описывает способ их образования:

> Музыканты-практики называют известные всем [двенадцать] звукорядов [термином] šudūd. Каждый звукоряд имеет основу (ʾaṣl), на которой основан, другими словами, [содержит] распределения [тонов] двух интервалов (aqsām-i buʿdayn)[88].
>
> Так, ʿUššāq — это первый звукоряд (dāʾirah), ибо является сопряжением (ʾiʒāfaï) первого пентахорда второго разряда с первым тетрахордом первого разряда. Nawā — четырнадцатый звукоряд из восьмидесяти четырех и второй из двенадцати упорядоченных звукорядов. И он прояснился от сопряжения второго пентахорда второго разряда со вторым тетрахордом первого разряда. Abū Salik[89] — двадцать седьмой звукоряд {204} из множественности звукорядов и третий из двенадцати звукорядов, а также — из семи [первых][90].
>
> […] Порою мастера этого ремесла составляют некоторые из диссонантных звукорядов (dāʾirah-i mutanāfir) в соответствии с благостью содействия [Бога] и [правилами] перехода (intiqāl)[91] [от одного к другому], и исполняя [их] таким образом, что явно диссонантные (ẓāhirat al-tanāfur) [соотношения] не были бы слышны. Если не будет несочетаемости [тонов], то это те же самые известные всем звукоряды[92], расположенные [однако] не на своих [высотных] позициях (mawẓūʿ), потому что у всех звукорядов (dāʾirahāī) есть семнадцать

[88] Речь идет о тетрахордах и пентахордах, ограниченных интервалами кварты и квинты.

[89] Один из двух вариантов названия звукоряда «Бусалик» в трактатах о музыке.

[90] Речь идет о первых семи звукорядах-šudūd из двенадцати известных.

[91] Другой возможный перевод — «при перемещении».

[92] Имеются в виду двенадцать šudūd или maqāmāt.

позиций (mawẓū‘), которые называют разрядами (ṭabaqaẗ), что будет разъяснено в нужном месте[93].

Со слов Мараги, в музыкальной практике имеют хождение и неблагозвучные звукоряды, однако двенадцать из восьмидесяти четырех возможных соединений имеют особенный статус, ибо в них нет неблагозвучных звукосочетаний.

Как мы знаем, октавные звукоряды визуализировались в форме окружности (III-P-4, III-P-5), однако края окружности оставались разомкнутыми. Несмотря на то, что тоны c—c¹ назывались «гнездящиеся на остановке» (qāim maqām), то есть «заменяющими» друг друга, что являлось метафорическим узелком, связывающим концы линии в круг, тем не менее они не совпадали по высоте и между ними оставался неслышимый зазор в 4 цента[94].

Двенадцать базовых структур входят в отношения «основы» и «ответвления», или «корня» и «ветви», что одно и то же (III-T-3). Аль-Мараги поясняет:

> Известные всем звукоряды называют основами (uṣūl) и ответвлениями (furū‘). Основы двенадцати maqāmāt — это ‘Uššāq, Rāst, Ḥusaynī и Ḥiǧāzī, так как ‘Uššāq — основа [для] Nawā и Būsalik, ибо Nawā и Būsalik расположены в центрах (marākiz) разрядов ‘Uššāq. А Zangulah входит в Rāst, [так же как] Zirafkand, Rahāwī и ’Iṣfahān — внутри Ḥusaynī, несмотря на то, что интервал малого полутона в Ḥusaynī пропадает, иными словами, включаются [другие] музыкальные тоны. Некоторые тоны Rahāwī имеются в Zangulah, некоторые — входят в Ḥiǧāzī, ‘Arāq и Buzurg. Возможно сравнение этих разрядов.

Двенадцать известных всем звукорядов, услышанные каждым, разрисовываются и разукрашиваются [орнаментальными паттернами] в воображении (ḫayāl) [музыкантов][95].

[93] [Marāġī 1991: 203—204].

[94] Вспоминая слова Зенона о том, что невозможно расслышать звук зерна в шуме падающих зерен, аль-Фараби проводит аналогию со строем танбура: «Аналогичное происходит с последним интервалом двенадцатитоновой музыкальной шкалы. Если ее последняя ступень, состоящая из двенадцати полутонов, превышает октаву, то такое превышение не возникает спонтанно и неожиданно. Значит, до того были небольшие превышения в каждом из остаточных интервалов, но эти небольшие превышения были недостаточны для действенного изменения высоты звука в каждом отдельно взятом интервале… Разница, о которой идет речь, неуловима для нашего уха», цит. по [Матякубов 1986: 49].

[95] [Marāġī 1991: 207].

Соотношение «основы» и «ветви» было схематически показано на рис. III-P-1, III-P-2. Обратим внимание не на общие тоны двух звуковых структур, а на область изменений, затрагивающую II—VII ступени.

III-T-3. Двенадцать šudūd = maqāmāt

	I			II			III	IV			V			VI	VII			VIII
‘Uššāq	C			D			E	F			G			A	B♭			C
Nawā	C			D	*E♭*			F			G	*A♭*			B♭			C
Būsalik	C	*D♭*			*E♭*			F	*G♭*			*A♭*			B♭			C
Rāst	C			D		E↓		F			G		A↓		B♭			C
Zangulah	C			D		E↓		F		*G↓*			A↓		B♭			C
Ḥusaynī	C		D↓		E♭			F		G↓		A♭			B♭			C
Zirafkand	C		D↓		E♭			F		G↓		A♭	*A↓*			*B↓*		C
Rahāwī	C		D↓			*E↓*		F		G↓		*A♭*			B♭			C
’Iṣfahān	C			D		*E↓*		F		G↓			*A↓*		B♭		*B*	C
Hijazī	C		D↓		E♭			F		G↓			A↓		B♭			C
‘Arāq	C		D↓			*E↓*		F		G↓			A↓		B♭		*B*	C
Buzurg	C		D↓			*E↓*		F		G↓	G			*A*		*B↓*		C

Переход из одной звуковой структуры в другую возможен вместе с изменением от одного до четырех тонов[96]. Например, при переходе от ‘Uššāq к Nawā понижаются третья и шестая ступени, а в отношении ‘Uššāq — Būsalik меняются вторая, третья, пятая и шестая ступени и т. д. Такая картина соотношения «основы» и «ветви» не обнаруживает родовидовой логики соподчинения звуковых структур ни в теории, ни в собственно современной практике процессуально ориентированных жанровых композиций типа dastgāh, maqām ’irāqī, taqsīm и др. Это обусловливает разомкнутость музыкальной формы, способствуя тому, что нормативная структура музыкальной композиции возникает как «третья вещь», не совпадающая ни с одной из составляющих ее базовых структур. Этот факт дает исследователям повод трактовать языковой слой текста, т. е. звукорядную структуру, как «диффузную», что, на мой взгляд, порождает проблему не только терминологического плана. Ведь, строго говоря, диффузия (*лат.* diffusio — распространение,

[96] Исключение составляет Ḥijāzī, не имеющий «ответвлений».

растекание, рассеивание, взаимодействие) как процесс взаимного проникновения атомов одного вещества между молекулами или атомами другого предполагает автономное существование двух веществ, на границе соприкосновения которых и происходит проникновение атомов, чего не может быть в рассматриваемом нами случае, так как отношение 'aṣl — far' «основа — ветвь» не предполагает автономности «частей» в аспекте композиционного целого.

Maqām как смысл

Если мы предполагаем, что термин maqām в значении базовой структуры, или звукоряда-«основы», появился не ранее, чем в теории Кутб ад-Дина аш-Ширази, то достоверно, что аль-Урмави использовал maqām в словарном значении «место», подразумевая «место» тона на звукорядной шкале. В девятой главе трактата о музыке из энциклопедии «Жемчужина короны», предположительно написанного в период с 1293 по 1306 г.[97], Кутб ад-Дин рассматривает ряд вопросов, в том числе о двенадцати maqāmāt: «Вопрос девятый — смешение (ḫalṭ) звукорядов (pardahhā) и продолжение обсуждения двенадцати известных всем maqāmāt»[98]. Слово maqām употребляется им как термин применительно к двенадцати звуковым структурам, выделенным ранее Сафи ад-Дином аль-Урмави. Казалось бы, что удивительного в том, что аш-Ширази, будучи философом и мистиком, использует термин, ранее разработанный в теории суфизма? Между тем нужно понять, почему он это делает, что стало причиной изменения типового названия звуковых структур — šudūd. Думается, что в новом названии maqāmāt Кутб ад-Дин подчеркнул идею Сафи ад-Дина о том, что каждый тон семнадцатиступенного звукоряда является «осью вращения» или «местом» выхода звуковой энергии, которая на практике переходит в орнаментальный паттерн, продлевается через него. Тем самым он указал на роль каждого тона базовой структуры как временной «остановки» для реализации одной или ряда мелодий. Другими словами, развил гельштат «опирание» и довел до логического конца идею тона как «оси вращения» мелодии (аль-Урмави), что очень важно для понимания двенадцати базовых структур — maqāmāt.

Не случайно термин madār — «ось вращения» — был адаптирован в период кристаллизации циклических композиций, постепенного

[97] В исследовании Ю. Эльснера высказывается мнение, что данный термин впервые появился в труде ас-Сафиди, умершего в 1363 г. См. [Elsner 1973: 13].

[98] [Šīrāzī 1938—1941, II: 150—151].

формирования стратегии восхождения звукового процесса через поступенную центрацию мелодий вокруг тонов базовой структуры. Вышеуказанная функция каждого из тонов базовой структуры обусловливает ее парадигматическую суть как системы отношений единиц одного уровня. Это не могло не сказаться на самом характере музыкальной речи. Если тон — это состояние, вмещающее события «возникновение-и-исчезновение», то сцепленность тонов формирует пространство базовой структуры. Поэтому (что очень важно!) такие типы и способы связи тонов, как логическая соотнесенность (nisbaẗ), составление (ta'līf), соединенность (ǧamā'a) и сопряжение ('iẓāfaẗ), указывают на парадигматическое, а не синтагматическое (линейно-временное) отношение тонов. Они показывают, как «наращивается» звуковое «тело» базовой структуры на «вертикальной» оси музыкального текста, или как внутренне связана целостность, называемая термином maqām. Maqām — чистый смысл, *интегрант всех парадигматических связей*, проявляющихся в каждом из возможных вариантов музыкального текста. Смысл здесь перестает быть имманентным свойством музыкальной речи на определенном отрезке текста, то есть не синонимизируется с эмпирически данной интонацией: он реализуется на глубинном уровне структуры как языковой уровень музыкального текста.

Таким образом, имеются все основания рассмотреть maqām как «чистый смысл» не в делезовском понимании функции, освобожденной от всякого содержания[99], а *как смысл, заданный логическим свойством парадигматической связи тонов, освобожденной от содержания и в этом смысле «скрытой», внесубстанциальной.* Более того, maqām определялся термином ma'nā («смысл»), но только в постклассический период музыкальной теории. Двенадцать звуковых структур maqāmāt (*араб.* ед. ч. maqām = šadd, мн. ч. šudūd; = *перс.* pardah, мн. ч. pardahhā) выделены, как мы убедились выше, из потенциально возможной системы звуковых соединений по признаку исключительно благозвучного сопряжения тонов. Поэтому если в связи с западноевропейской классической музыкой о смысле рассуждают, исходя из имманентных музыкальных закономерностей и содержательной стороны, которая вызывает у слушателя разные жизненные ассоциации и, в зависимости от избранного аспекта, раскрывается как «музыкальное событие» или «интонационный геном», синонимизируется со «значением» и «семантикой», выводится из области собственно

[99] [Делёз 1998].

свойств музыкального текста[100], то в классической и постклассической теории искусства maqām категория ma'nā «смысл» не фигурирует как указание на смысл стиха, распеваемого в той или иной мелодии, а указывает на базовую структуру.

Глубинные основания синонимизации категорий maqām и «смысл» связаны, видимо, с процессом эволюции классической музыки. *Звуковая структура-maqām была осознана как парадигматическая «вертикаль» музыкальной композиции — неиерархическая высотная система, собирающая различные малые жанры и формы в единую многочастную музыкальную конструкцию.* Это внутренняя, а не внешняя, то есть не интонируемая, сторона музыкального текста. И такое понимание сопровождает категорию «смысл» как область *скрытого*, или bāṭin. Поэтому maqām — это условие (šarṭ), которое не производит вещь, в данном случае мелодию, делая ее существование необходимым, а требуется для действия причины, которая либо приводит, либо не приводит к существованию. В этом мы убедимся ниже, как и в том, что базовая структура — maqām характеризовалась как 'ayn, или «воплощенность», что также логично, ибо в теоретическом суфизме последняя может как иметь, так и не иметь атрибут существования.

Все эти три экспликации присутствуют в трактате придворного музыканта Амирхана Коукаби, когда он говорит:

> Две *воплощенности* ('ayn) — это Būsalik и Ḥusaynī,
> мой Nawrūz-i 'asl — от этих двух смыслов (ma'nā).
> 'Arāq вместе с Kūčak донеслись как основа ('asl) Māyah,
> как животворна — Владыка! — «основа» Māyah…
> Maqām Rāst — сокровищница страдания,
> он — *условие* (šarṭ) для Mubarqah и Panǧgāh.
> От Nawā утратилось веселье во вселенной,
> стала Nawrūz Ḫārā «ветвью» Māhūr[101].

[100] М. Г. Арановский подчеркивает, что, если структура музыкального текста предоставляет «полную свободу двигаться в любом направлении и судить о смысле так, как пожелает каждый, это… не означает семантического волюнтаризма воспринимающего; смысл не произволен, он *зависим* от структуры и *навязан* ею слушателю. При образовании семантики действует целая система фильтров, которые заложены в самой структуре и направляют восприятие в нужное русло» [Арановский 1998: 10]. По мнению М. Ш. Бонфельда, «музыкальное произведение есть некий смысл, воплощенный в звучащей (реально или в воображении) музыкальной ткани» [Бонфельд 2007: 82]. Музыкальный смысл также понимается как «временна́я субстанция, особое качество времени, случай его постоянного актуального бытия» [Суханцева ЭП].

[101] [Amīrḫān Az-AMA ƏI-b: 19ª]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

Эту цитату можно понять в контексте классических музыкальных жанров искусства maqām, а с другой стороны — теоретического мышления исламской культуры, фундаментальных метакатегорий ẓāhir — bāṭin «явное — скрытое» и 'aṣl — far' «основа — ответвление», или «корень — ветвь», управляющих в том числе и той частью творческого процесса, которая контролируется нашим сознанием. Обе метакатегории проявляются как связанные друг с другом, поскольку «основа» может принадлежать области скрытого, а «ветвь» всегда явлена.

Согласно вышеприведенному фрагменту, одни названия, такие как Būsalik, Ḥusaynī, 'Arāq, Kūčak, Rāst и Nawā, указывают на область языка, обозначая разные базовые структуры — maqām, другие же — Nawrūz-i 'asl, Māyah, Mubarqah, Panǧgāh, Nawrūz Ḫārā и Māhūr — на собственно мелодические структуры. Базовые структуры характеризуются терминами 'ayn — «воплощенность», поскольку 'ayn, как только что говорилось, в суфийской онтологии может обладать и не обладать существованием. Два же других определения базовой структуры — ma'nā «смысл» и 'aṣl «основа» — относятся к области скрытого. Термин maqām, употребляемый в сочетании со словом 'aṣl, как maqām-i 'aṣl «maqām-корень» или «maqām-основа», создает иллюзию соотнесенности maqāmāt с остальными звуковыми структурами — āwāz, šu'baẗ и gūšah — по принципу основных и производных. Однако в теории школы «систематиков» генетическая связь между 'aṣl и far', взятыми как двенадцать maqāmāt и шесть āwāzāt (āwāzha), не установлена. О. Райт, исследовав текст «Окружностей», заметил, что аль-Урмави только в одном случае мимоходом указал, что Salmak может быть сокращенным вариантом maqām Zirafkand, а āwāz Nawrūz — вариантом Ḥusaynī[102], что не подтверждается логикой связи «основы» и «ветви». Однако такая связь эксплицирована Сафи ад-Дином только внутри двенадцати базовых структур-maqām (= šadd).

Поскольку категория «смысл» в классической арабо-мусульманской культуре всегда соотносилась с областью «скрытого», осознание базовой структуры-maqām как «смысла», или «корня/основы», не вызывает вопросов. Точно так же maqām, будучи «основой», вполне может быть осознан как šarṭ-«условие», поскольку в логическом смысле предшествует «ветви», когда «скрытый» в мелодическом узоре базовый интервал становится условием актуализации всей фразы, которую организует, будучи реализованным как субъект-предикатный комплекс. Данный тип связи между «основой» и «ветвью» не формирует

[102] [Wright 1978: 16—17].

иерархическое отношение, подобно отношению рода и вида, или главных и производных структур, в чем мы убедимся в следующем разделе главы.

Сквозь музыкальный смысл «просвечивает» определенная экстрамузыкальная реальность. Е. Назайкинский высказал мысль о том, что «звуковысотная сторона музыки, даже взятая сама по себе, отражает двойственность музыкальной интонации в целом», которая может быть осмысленной «до тех пор, пока она является одновременно музыкальной и внемузыкальной… несет в себе обе эти стороны»[103]. Проблема связи звука и «просвечивающей сквозь него реальности» (М. Ш. Бонфельд) недвусмысленно притягивает внимание к тем внемузыкальным темам, которые разрабатывались в постклассической теории музыки, однако тема соотнесенности музыки со внемузыкальными явлениями носит в современных исследованиях крайне запутанный характер. Ф. Шехади когда-то справедливо резюмировал суть этой проблемы в связи с философией аль-Кинди, сказав, что «принцип связи музыки со всем экстрамузыкальным не чужд современным эстетикам на Западе», однако они пользуются «сугубо эстетическим подходом», который подвергается критике, хотя современные критики, принявшие допущения истории культуры, психологии или социологии искусства, «сами часто потворствуют смешению правдоподобных и сумасбродных экстрамузыкальных “разъяснений”»[104]. По мнению Шехади, только «одно оправдывает чисто эстетический подход: астрологические и другие связи в философии аль-Кинди выглядят странными вовсе не потому, что они внемузыкальные, а потому, что они доверены одной лишь астрологии, не являющейся для многих людей чем-то серьезным»[105].

Действительно, наше пребывание в совершенно иной системе мировосприятия существенно препятствует исследованию этой темы. Основной вопрос состоит в том, что скрывается за системой соотнесенности двенадцати maqāmāt (= pardahhā) с разными уровнями миропорядка — планетой, созвездием, временем года, месяцем, днями недели, временем суток, народами, населяющими землю, и др., — если оставаться на позиции понимания феномена maqām как «основы-корня», предлагаемой самой культурой? Иначе говоря, базовая структура соотносится с сегментами миропорядка, которые невозможно понимать

[103] [Назайкинский 1988: 161].

[104] [Shehadi 1995: 21].

[105] [Ibid.].

и интерпретировать изолированно друг от друга. Ведь средневековые авторы, писавшие об этой соотнесенности, не разъясняли ее, что согласуется с теорией «информационного парадокса» (Ю. М. Лотман) в канонических текстах, согласно которой ни один канонический текст не разъясняет самое себя и понять его можно только на основании побочных по отношению к нему источников[106]. Как, например, можно разобраться в устройстве звукорядной системы аль-Урмави, опираясь на метод арабской грамматической теории. Кроме того, надо думать, что часть, то есть какое-либо одно соотношение, например «макам — созвездие», одновременно указывает и на целый комплекс отношений из пятнадцати сцепленных друг с другом звеньев, когда maqām (= pardah) соотносится с созвездием, планетой, первоэлементом, временем года, месяцем, днем недели, временем суток, этносом, социальной стратой, животным / птицей, пророком, временем молитвы, частью света, климатом и определенным психоэмоциональным состоянием как соотношение «maqām — субъект миропорядка»[107]. Если в звуковысотной грамматике термин «соотнесенность», или nisbaẗ (*перс.* nisbaẗ), указывает *на логически возможную потенциальную связь звуков*, то и в рассматриваемом случае речь идет о логической связи, которая раскрывается как гармонический ряд элементов, собирающихся в последовательность тонов, раскрывающих внутренний, скрытый смысл. Совершенно очевидно, что при изучении экстра- или внемузыкального смысла maqāmāt необходимо учитывать прагматический аспект, когда выявляются цели для применения такого рода знаний. Основная из них — доставление эстетического наслаждения, которое несет в себе ряд функций, в том числе и лечебную, решает задачу воздействия на разных слушателей (по этническому составу, возрасту, роду деятельности, социальной принадлежности), в том числе при совершении культовых обрядов[108].

Изучение этой проблемы в историческом аспекте показало, что генезис системы внемузыкального смысла maqām не связан с древнегреческой культурой, а, возможно, коренится в древнеиранской

[106] См. [Лотман 1973: 16—23].

[107] Подробнее см. [Шамилли 2007: 220—227].

[108] Учитывая небольшой объем поздних трактатов и специфику их содержания, можно предположить, что они создавались для практических целей. Написанные по заказу шейхов суфийских орденов, они, думается, являлись своеобразным пособием вроде «узелка на память», который должен был возбудить в сознании адепта соответствующую информацию во время ритуала «слушания музыки».

традиции, которая еще при правлении Ахеменидской династии (VI—IV вв. до н. э.) получила развитые формы и сохранилась в период царствования Сасанидов. Согласно корпусу текстов «Бундахишн»[109], передающих как зороастрийские, так и дозороастрийские представления о мире, времени, природе и т. д., из космоса постоянно доносится приятная мелодия, которая отзывается в душе, именуемой rawān, и приносит ей успокоение. Умид Атаи Фард, исследователь пехлевийской литературы, отмечает, что сообразно строю этой мелодии были созданы определенные группы музыкантов, названные win bang — группы «"воздерживающихся", которые играют (на музыкальных инструментах. — *Г. Ш.*) и читают Авесту. Barbaṭ, tanbūr, čang и любой другой инструмент, на котором они играют, называется win»[110].

Не менее интересно, что воспринимающая звуки так называемая вечная душа — rawān, которую при жизни человека называют zanda-rawān, или «живая душа», во время сна отделяется от тела, в то время как внутри него остается душа, именуемая ğān. Она побуждает тело к движению, согревает кровь, регулирует температуру и т. д. Между ğān и rawān существует связь — это būy, или «запах»[111]. Надо думать, что движущийся из космоса звуковой поток, воспринимаемый субстанцией «живой души», оказывает влияние и на свойства запаха, ведь именно запах отражает связь между телесной душой и вечной[112]. Вот почему позднее, уже в исламский период истории, ученые называли запах беззвучной мелодией и выстраивали соответствие между мелодией, цветом и запахом через единство эмоционального состояния. Аль-Кинди, например, считал, что «одни ароматы могут выражать мужество, другие — страсть, а третьи — гордость»[113].

Возможно, древнеиранская традиция понимания соотнесенности души и мелодии позднее развилась в неоплатоническом аспекте. Речь идет об эстетических взглядах тайного сообщества «Братьев Чистоты», в теории которых недвусмысленно синонимизировались понятия «душа» и «мелодия». Они считали, что «материей всякого искусства, требующего ручного труда, являются природные тела, и все, что производится им, составляет телесные формы», тогда как

[109] См. [Зороастрийские тексты 1997].

[110] [Фард 2008: 105].

[111] [Там же: 102].

[112] Нужно иметь в виду, что понятие «запах» указывает не только на то, что может быть обнаружено чувством обоняния, но и то, что не фиксируется органами чувств.

[113] [МЭСВ 1967: 250—251].

материя музыки «целиком представляет собой духовные субстанции, а именно души слушателей, и всякое ее воздействие на душу находит также <чисто> духовное проявление»[114]. А. В. Сагадеев справедливо полагал, что слово «материя» здесь употребляется «в относительном смысле: душа, как пассивное начало, выступает в качестве материи музыкального искусства, как начала активного»[115]. Именно мелодия воздействует на душу человека или животного, побуждая ее к свершению того или иного действия. А сама причина воздействия связана с единством материи звука и души[116].

Таким образом, возвращаясь к поставленному выше вопросу, можно сказать, что основанием для интерпретации внемузыкального смысла является категория «состояние», или ḥāl. В классической теории музыки ḥāl — это указание на разные способы связи тонов в звуковых структурах музыкального языка. Они формируют состояние мелодии, которое раскрывается не только в психоэмоциональном аспекте, но и в структурном — через ряд событий музыкального текста. Особую важность этот термин приобретает в философии суфизма[117], когда «состояние» толкуется как «скрытое Богопоминание» и разделяется на различные виды[118]. Переживая события музыкальной речи как «состояния», реципиент, посвященный в систему гармонических рядов, в каждый миг ощущает свою причастность миропорядку, поэтому «вертикаль» внемузыкального смысла — от земли до предела физического мира, или двенадцати созвездий, — будит воображение, работа которого разворачивается внутри того или иного состояния, испытываемого во время мистического слушания (samā‘) или дворцовых музыкальных собраний.

Система соотнесенности феномена maqām с внемузыкальными реалиями разрабатывалась в большей степени в постклассических суфийских трактатах. Очевидно, что внемузыкальный смысл, свернутый в базовой структуре, должен быть изначально известен адресату.

[114] [МЭСВ 1967: 263].

[115] [Там же].

[116] Напротив, аль-Фараби, даже при всем следовании античным методам познания музыки, не соглашался с пифагорейцами в том, что «якобы планеты и звезды в движении порождают звуки, которые гармонически сочетаются между собой. Он считал ошибочным и невозможным тот факт, что движение небесных светил и звезд может порождать какой-то звук» [Матякубов 1986: 36].

[117] Об этом термине в сочинениях средневековых суфийских авторов см. [Avery 2004: 70—74].

[118] См. [Насыров 2009: 267, 265].

Вертикальный ряд элементов не формирует содержание звучащей музыки, не выстраивает программность музыки как заданность «содержания» в названии композиции и т. д., а настраивает слушателя на определенное состояние, которое можно усмотреть в каждом элементе системы. Предварительно усвоенное знание начинает растягиваться во времени и пространстве реально звучащей музыки, каждая фраза становится глубоким переживанием этого знания, обрастает семантическим «древом», которое силой воображения слушателя визуализируется, перевоплощается в графические и архитектурные образы.

Возможно, что в субстанциальной картине мира внемузыкальные смыслы базовой структуры понимались как указание на акцидентальные свойства мелодии: время, место, отношение, положение, действие, подверженность действию и эмоциональное состояние, в то время как процессуально ориентированное мышление переживает их как сцепленность моментов времени, к рассмотрению которых мы перейдем ниже.

III-2. Модели речи

Системный анализ: radīf М. Карими

Процессуальная модель музыкальной речи связана с рядом причинно-следственных факторов, часть из которых уже обсуждалась в предыдущих главах: это 1) формирование разомкнутой границы мелодического высказывания; 2) неиерархическая организация единиц звуковысотной грамматики; 3) внетемпоральный характер отношения «тождество — различие»; 4) наконец, время, выполняющее функцию формы. К некоторым из перечисленных позиций мы вернемся в процессе системного анализа принципа (radīf) нормативной структуры композиции Šūr. Задача системного анализа музыкальной речи состоит в необходимости установить тип организации слоев мелодической ткани (базового и орнаментального) и определить способы связи единиц музыкального текста. В данном конкретном случае мы сталкиваемся с совершенно иным типом мелодического высказывания. Он не относится ни к «индуктивному», который «по сути своей эмпиричен и развертывается вслед за ходом мысли, выбирая соответствующие интонационные структуры», ни к «индетерминированному», основанному на «априорной форме мелодии»[119], поскольку оба,

[119] [Арановский 1991: 40].

несмотря на указанную выше специфику, отражают субстанциальную архитектонику музыкальной речи, которая обусловлена равноценными опорами, как, например, в григорианском хорале, византийском культовом песнопении, теме-ḫaṭṭ таджикско-узбекского макома или далеких по времени от рассматриваемой культуры сочинениях новой музыки, только на первый взгляд кажущихся несовместимыми с предлагаемой здесь концепцией двух типов субъект-предикатного конструирования в музыке.

Данный тип высказывания формируется в процессе сопряжения «опорного» и «опирающегося» тонов, когда первый из них всегда скрыт (bāṭin) в орнаментальных мелодических узорах (одна из них так и называется — ’išārah, или «намек, указание [на опору]»[120]), а второй, опирающийся, напротив, явлен (ẓāhir) в том смысле, что занимает сильную звуковысотную и ритмическую позицию. Оба тона маркируют вертикальную ось базовой структуры, являются элементами парадигматического ряда, их связывает только одно событие, состоящее из сцепленности внетемпоральных переходов-процессов, которые в итоге формируют фразу-ğumlah. Другими словами, фраза актуализируется через сцепление процессов как череды орнаментальных линий, струящихся из опирающегося тона, как бы продлевающих его в пространственном, а не временном измерении. «Опирающееся» (u-pc) становится пространственным измерением «опоры» (s-pc), поскольку паттерны не осваивают время, как в метрически упорядоченной мелодии, где дополняют тон в качестве его «украшения», укладываясь в метрическую долю[121]. Здесь же они полностью подчинены энергии опирающегося тона, не размеренного метрически, поэтому не субстанциализируют звуковую материю в том смысле, что не превращают ее в тему, наделенную акцидентальными признаками.

Не случайно наиболее часто используемый орнаментальный паттерн называется термином taḥrīr (*араб.*, *досл.* ‘высвобождение’). В персидском толковом словаре приводятся такие словарные значения этого слова, как: 1) писание, печатание, 2) освобождение кого-либо (чего-либо), 3) очищение, 4) редактирование, 5) катание, перекатывание звука, 6) изогнутость звука, запутанность звука; растягивание, удлинение (kišiš), 7) подрезающий / украшающий многословие; безупречный, благовоспитанный[122]. Поэтому орнаментальные паттерны,

[120] Об орнаментальных паттернах см. ниже.

[121] См. Г-I-1 наст. книги.

[122] См. [Mu’īn 1974: 1036—1037].

каждый из которых имеет собственное название, как форшлаг, трун петто, мордент или трель в европейской музыке, в отличие от назван ных выше дробят миг времени как бы изнутри; их можно назвать «анатомией» момента времени. Одновременно они стягивают «опо ру» и «опирающееся» в целое. Целое — это момент времени, рав ный фразе-ğumlah. Осмысленность возникает *между* фразами, в ми цезуры, когда нашим сознанием схватывается целостность единицы музыкальной речи.

Может показаться, что сказанное сводится к факту различия меж ду метрически свободной и упорядоченной музыкальной речью, но это не так. Действительно, отсутствие метрической упорядоченности важно для осуществления процессуального типа отношений между выделенными тонами субъект-предикатного комплекса. Однако раз личие двух способов его организации («опора — опора» либо «опи рающееся — опора») не обусловлено только этим. Музыка, о кото рой речь, — это музыка «состояний», а не музыка «действия», что было осознано на чувственно-интуитивном уровне, когда считалось, что она «должна быть аналогом не событий и свойственных собы тийному времени противоречий и контрастов, но стабильных состоя ний и соответствующего им медитативного строя мысли»[123]. Однако трудно представить какую-либо музыку вне событийности вообще. Думается, что любая музыка обладает событийной «компетентно стью», но речь может идти об ином алгоритме событий, порождаю щих либо не порождающих действие. Вопрос в том, какой именно механизм, организующий музыкально-речевую последовательность, способствует представлению о музыке искусства maqām как музыке вне событийности.

Прежде чем описать этот механизм, следует сказать, что мы встречаемся здесь с такой организацией музыкальной ткани, анализ которой потребует принципиального разграничения базового и ор наментального слоев. Исследование последовательности звуков в их эмпирически данном линейном движении становится для данного случая бессмысленным, в отличие от одновременного схватывания синтагматики и парадигматики, когда характер орнаментальных пат тернов, разворачиваемых на линейной оси текста, заранее предопре делен, исполнителю же остается только комбинировать мелодические формулы, не изобретая по ходу самого исполнения. Вот почему здесь нецелесообразен метод структурно-интонационного анализа, когда

[123] [Чередниченко 1994: 209].

выявляется интонационное ядро и принципы его «прорастания», что в большинстве случаев органично для субстанциально ориентирован ного мышления. Для данного же случая такой подход продуцирует неестественные срезы музыкальной ткани, он работает вопреки стра тегии ее организации.

Объектом анализа станет нормативное строение (radīf) иранской классической музыкальной композиции Šūr, состоящей из пятнад цати мелодий-āwāz, а предметом — стратегия поведения ее базовой структуры-šūr. Прежде всего напомню, что dastgāh — это мультижан ровая многочастная композиция в иранской классической музыке уст ной традиции (mūsīqī-i dastgāh), представленной двенадцатью вида ми, такими как Šūr, Humāyūn, Segāh, Čahārgāh, Māhūr, Rāst-Panǧgāh, Nawā, Abū ʻAṭā, Bayāt-i Turk (или Bayāt-i Zand), Daštī, Afšārī, Bayāt-i Iṣfahān. Последние пять из них были названы А. Вазири (1887—1979) термином āwāz, и это привнесло дополнительную сложность в по нятийную систему этой музыки, так как данным термином уже определялась метрически свободная вокальная мелодия в инструмен тальном сопровождении. Классические композиции, как говорилось во введении, исполняются вокально-инструментальным ансамблем (gurūhnawāzī) либо инструменталистом-соло (taknawāzī). Вокальные же версии нормативной структуры предназначены исключительно для процесса обучения, поэтому именно в них и сохраняются базовые модели, реализующиеся в том или ином варианте в процессе исполне ния каждой композиции.

Как мультижанровая система композиция типа dastgāh объединяет различные образцы традиционной иранской музыки, упорядоченные на основе взаимодействия нормативной структуры (radīf) и принципа исполнения экспромтом (badihanawāzī), состоящего в неожиданном комбинировании заранее заготовленного и усвоенного исполнителем «материала». Последний может быть разнообразным, включая лири ческие песни (taṣnīf) и сугубо инструментальные мелодии (rang) с рав ноакцентным метром, организованные в соответствии с принципами субстанциально ориентированного мышления. Такого рода «встав ные» эпизоды не меняют общую логику процесса, которой в целом подчинена композиция, ее нормативная структура (radīf) как потен циальное состояние музыкальной композиции, в то время как термин dastgāh указывает на ее актуальное состояние, которое рождается «здесь и теперь», при каждом исполнении. Вспомним, что ни одна классическая композиция не имеет «автора» и не фиксируется в но тах как музыкальное целое. Таким образом, в процессе исполнения

заранее установленный порядок (radīf) следования мелодий «разбивается» привнесенными инструментальными и вокально-инструментальными жанрами типа taṣnīf и rang, не влияющими на стратегию поведения базовой структуры-maqām, заложенную имплицитно в самой последовательности (radīf) нормативных мелодий. Эта последовательность изначально присутствует в сознании исполнителя, еще до того, как он прикоснулся к шейке инструмента или взял первый звук, что не мешает ему в ходе исполнения принимать неожиданные решения и совершать выбор. Данный факт часто ускользает от внимания исследователей.

III-T-4. Перевод названий мелодий нормативной структуры композиции Šūr

№	Названия	№	Названия
1	Darāmad «Восхождение»	9	Raẓāwī bā Taḥrīr-i Ǧawādḥānī «Разави с переходом в Джавадхани»
2	Kerešmah «Подмигивание»		
3	Ḫārā «Шип»		
4	Rahāwī[124] «Избавившийся от страха»	10	Buzurg «Великий»
		11	Dubaytī[126] «Два бейта»
5	Awǧ «Апогей»	12	Ḥusaynī[127] «Хусейни»
6	Šāhnāz «Царский кипарис»	13	Zīrkaš-i Salmak[128], Ḥazīn «Печальная», Furūd «Нисхождение»
7	Qaračah «Цыган»		
8	Raẓāwī «Относящаяся к [стоянке] “довольства Богом”»[125]	14	Garāylī[129]
		15	Maṯnawī[130]

[124] Название географической области в Малой Азии.

[125] Стоянка «довольства Богом», или «удовлетворенности Богом» — maqām-i riżā (*араб.* maqām riżā), — это следующая после стоянки maqām tawakkul «упования на Бога» на духовном мистическом пути. См. [Mu'īn 1975b: 1659; Насыров 2009: 264].

[126] Название стихотворной формы.

[127] Имам Хусайн (626—680) — имя сына четвертого халифа Али ибн Аби Талиба (602—661) и внука пророка Мухаммада, трагически погибшего в битве под Карбалой.

[128] Слово Zīrkaš в буквальном смысле значит «перенесенный на струну zīr» — самую тонкую струну музыкального инструмента. Оно служит частью сложных названий некоторых типовых мелодий, упоминаемых в трактатах XVI—XVII вв., таких как Zīrkaš-i Ḫāwarān или Zīrkaš-i Aširān; в данном случае речь о мелодии Salmak, исполненной на струне zir.

[129] Название племени, населяющего Иран.

[130] Название стихотворной формы и одновременно части названия известной поэмы суфийского поэта, философа Джалал ад-Дина Руми.

Каждая из мелодий нормативной структуры представляет самостоятельный раздел композиции, называемый термином gūšah (*букв.* ‘угол, уголок’), и имеет собственное название, указывающее на концепты и мотивы классической суфийской поэзии и на многое другое (III-T-4)[131].

Заметим, что не все названия мелодий имеют словарные значения, многие из них арабского происхождения, кроме того, переводятся при знании суфийской философии в целом, с этой точки зрения являются объектом отдельного исследования, которое не входит в задачи этой книги. Поэтому мы перейдем к следующему вопросу и покажем, каким образом эти мелодии «нанизываются» на нить базовой структуры, то есть как осуществляется radīf как принцип упорядочивания (radīf) мелодий, в данном случае в композиции Šūr. Перейдем к рассмотрению элементов базовой структуры.

Базовая структура

В музыкально-речевом высказывании базовая структура актуализируется через интервалы, точнее — сцепленность шести из них. Логика мышления обнаруживает жесткое правило в последовательной связи отношений между I—III/IV и IV—V/VI/VII/VIII ступенями базовой структуры. Так называемые базовые интервалы возникают в результате взаимодействия временных и постоянных высотных центров каждой из указанных выше мелодий (III-T-5).

III-T-5. Шесть элементов базовой структуры-Šūr

f d^1]	g d^1]	a g^1]	b g^1]	c^2 g^1]	d^2 g^1]
III—I	*IV*—I	*V*—IV	*VI*—IV	*VII*—IV	*VIII*—IV

Постоянные высотные центры занимают I и IV ступени базовой структуры, они центрируют всю композицию в целом, а шесть временных высот на III, IV, V, VI, VII и VIII ступенях участвуют в организации мелодий нормативного ряда. Вспомним, что первая и четвертая

[131] Анализируя эти названия, нетрудно заметить, что большинство из них если не указывают на племя, географическую область или какую-либо поэтическую форму, то фокусируются в пространстве образа совершенного человека как метафоры миропорядка.

ступени звуковой структуры-šadd в теории Сафи ад-Дина маркируют область сцепления тетрахорда и пентахорда[132], что видно и в вышеприведенной таблице. Первая ступень d^1 выполняет функцию постоянного высотного центра, к которому нисходят мелодии первой и третьей фазы композиционного развития, расположенные в зоне нижнего тетрахорда, а четвертая ступень g^1 выполняет ту же самую функцию, только во второй фазе композиционного развития, последовательно центрируя мелодии в зоне тонов верхнего пентахорда. Вторая ступень $e^{\downarrow}$ базовой структуры-šūr[133] — d^1—[$e^{1\downarrow}$]—f^1—g^1—a^1—b^1—c^2—d^2 — участвует только в орнаментальном слое музыкального текста, поэтому представлена в квадратных скобках. *Элементом базовой структуры-šūr является интервал, а не отдельно взятый звук*, тогда как ее нижняя кварта и верхняя квинта соответствуют понятию qism в теории Сафи ад-Дина, что рассматривалось выше.

Таким образом, базовая структура-šūr, представленная ниже в транспозиции (III-T-6, см. также цв. вкладку)[134], проявляется в ходе исполнения как парадигматическая система, элементами которой являются шесть интервальных структур, основанных на I—III—IV—V—VI—VII—VIII ступенях. Вторая ступень $e^{1\downarrow}$ не участвует в формировании парадигматической оси, включаясь только в орнаментальный слой музыкального текста.

III-T-6. «Наращивание» базовой структуры-Šūr

Базовая структура	Ступени	Базовые интервалы					
d^2	VIII						
c	VII						
b	VI						
a	V						
g	IV						
f	III						
[$e^{\downarrow}$]	II						
d^1	I						
№ мелодии		1	2–4	5–6		7	8

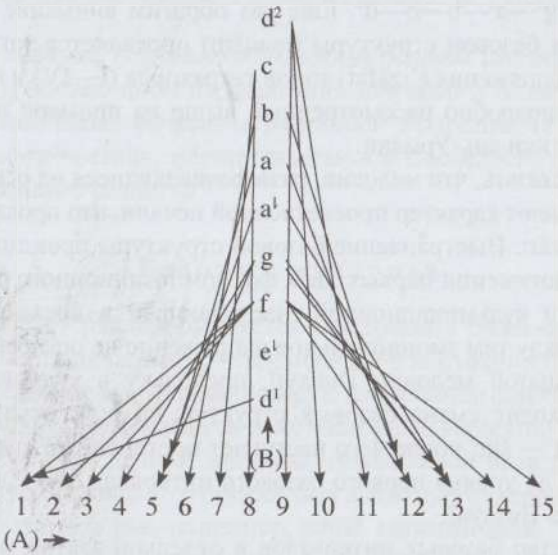
[132] См. Г-III-1 наст. книги.

[133] Исследователи современной иранской классической музыки устной традиции предпочитают использовать вместо арабского термина maqām персидский термин māya, что значит «сущность, эссенция».

[134] М. Т. Ма'судийе записал нормативную структуру Šūr (radīf-i šūr) на квинту выше реального звучания для удобства самой записи.

Между первой и второй ступенями образуется микрохроматический интервал d^1—$e^{1\downarrow}$, видимо не допускающий развертывания фразы на синтагматической оси текста по причине крайне узкого диапазона, тогда как это возможно между четвертой и пятой ступенями в диапазоне целого тона на более предпочтительной для голоса высотной позиции g^1—a^1. Ниже мы увидим, каким образом последовательность мелодий композиции Šūr связывается с уровнями центрации базовой структуры (рис. III-P-14).

III-P-14. Деривационное «древо» композиции Šūr: нормативная структура. Составлено Г. Б. Шамилли по записи [Massoudieh 2000: 11–29]



Знаком (A) и горизонтальной стрелкой обозначена синтагматическая, или линейно-временная ось, которая движется в сторону увеличения числа мелодий нормативной структуры. Знаком (B) и вертикальной стрелкой обозначена парадигматическая, или вневременная ось музыкального текста, отмеченная высотными уровнями суммарного звукоряда базовых структур šūr и rāst. Цифровой ряд указывает на последовательность мелодий, названия которых перечислены в таблице III-T-5.

Композиция Šūr выстраивается в уникальной симметрии, обусловленной тем, что в восьмой мелодии из пятнадцати в вокальной версии Махмуда Карими достигается октавный эквивалент-d^2 опорного

тона d^1 (рис. III-P-14). Каждая стрелка, протянутая сверху вниз, указывает на центрацию мелодии вокруг тонов звукоряда как системы парадигматических связей и невольно заставляет вспомнить известную фразу Сафи ад-Дина о каждом тоне звуковысотной системы как «оси вращения» мелодий. Именно это и происходит в композициях жанра dastgāh, в частности в нормативной структуре композиции Šūr, где процесс деривации состоит из трех фаз: начальной (мелодии № 1—5), кульминационной (мелодии № 6—11) и заключительной (мелодии № 12—15). Первая и третья фазы деривации формируются в зоне нижнего тетрахорда парадигматической системы: d^1—[$e^{\downarrow}$]—f—*g*. Напротив, кульминационная вторая фаза приходится на верхний пентахорд: g^1—$a^{\downarrow}$—b—c—d^2. Еще раз обратим внимание на то, что в поведении базовой структуры (maqām) проявляется тот же самый механизм сопряжения (’iẓāfaṯ) тонов тетрахорда (I—IV) и пентахорда (IV—VIII), подробно рассмотренный выше на примере звуковысотной грамматики аль-Урмави.

Нужно сказать, что мелодии, разворачивающиеся на основе структуры-šūr, имеют характер просветленной печали, что продлевается до перехода к rāst. Выстраивание базовой структуры происходит постепенно на протяжении первых двух фаз композиционного развития — начальной и кульминационной, наступающей в восьмой мелодии Razāwī. Между тем эмоциональное напряжение не ослабевает вплоть до одиннадцатой мелодии Dubaytī, поскольку в кульминационной фазе происходит смена базовых структур, то есть осуществляется переход rāst — šūr, после чего наступает постепенный спад звуковой активности до уровня первого базового интервала d^1—f^1 в двенадцатой мелодии Ḥusaynī.

Количество базовых интервалов в отдельно взятой мелодии колеблется от одного до шести в зависимости от ее местоположения в структуре целого. Исследование процесса чередования базовых интервалов в мелодиях нормативной структуры позволило составить III-T-7 (см. цв. вкладку), из которой можно понять логику их сцепления в каждой из данных мелодий и соотношение в структуре всей музыкальной композиции.

На графике легко различить частотность звучания каждого базового интервала, кульминационную зону композиционного развития, которая захватывает с восьмой по десятую мелодии, а также переход от основы к ветви, осуществляемый в тринадцатой мелодии. Важно обратить внимание, что в тринадцатой мелодии Zīrkaš-i Salmak и Ḥazīn происходит переход в maqām Rāst, который в классических трактатах

о музыке, начиная с Сафи ад-Дина, характеризуется состоянием «утонченной веселости». Переход в другую эмоциональную сферу связан с изменением в строении базовой структуры-šūr (III-T-8). Оно связано с одним элементом базовой структуры, когда тон *a* как mutaġayyir, или «изменяющийся», понижается на четверть тона и становится $a^{\downarrow}$.

III-T-8. Четыре элемента базовой структуры Rāst

G] F]	$A^{\downarrow}$] F]	B] F]	C] F]
IV—III	V—III	VI—III	VII—III

Таким образом, *стратегия поведения базовой структуры* заключается в: (1) постепенном наращивании «звукового тела» путем сцепления интервальных сегментов различной величины; (2) в переходе от «основы» к «ветви», осуществляемом в последней, третьей фазе композиционного развития[135].

Базовый интервал

Базовый интервал формируется в результате *стягивания процессом* двух высотных центров — временного и постоянного. Это происходит в каждой фразе, где комбинируются орнаментальные паттерны и таким образом порождаются комбинаторные варианты[136]. Масштаб наименьшей осмысленной единицы музыкальной речи равен фразе, в которой и осуществляется стяжка двух высотных центров. Некоторые из таких паттернов как, например, taḥrīr, организованы точно таким же образом, то есть разворачиваются внутри базового интервала, что может создать иллюзию фрактальной организации текста, или иллюзию возможности применения к анализу этой ткани категории «мотив», через что мне пришлось пройти в недалеком прошлом и от чего пришлось отказаться по причинам, рассматриваемым ниже.

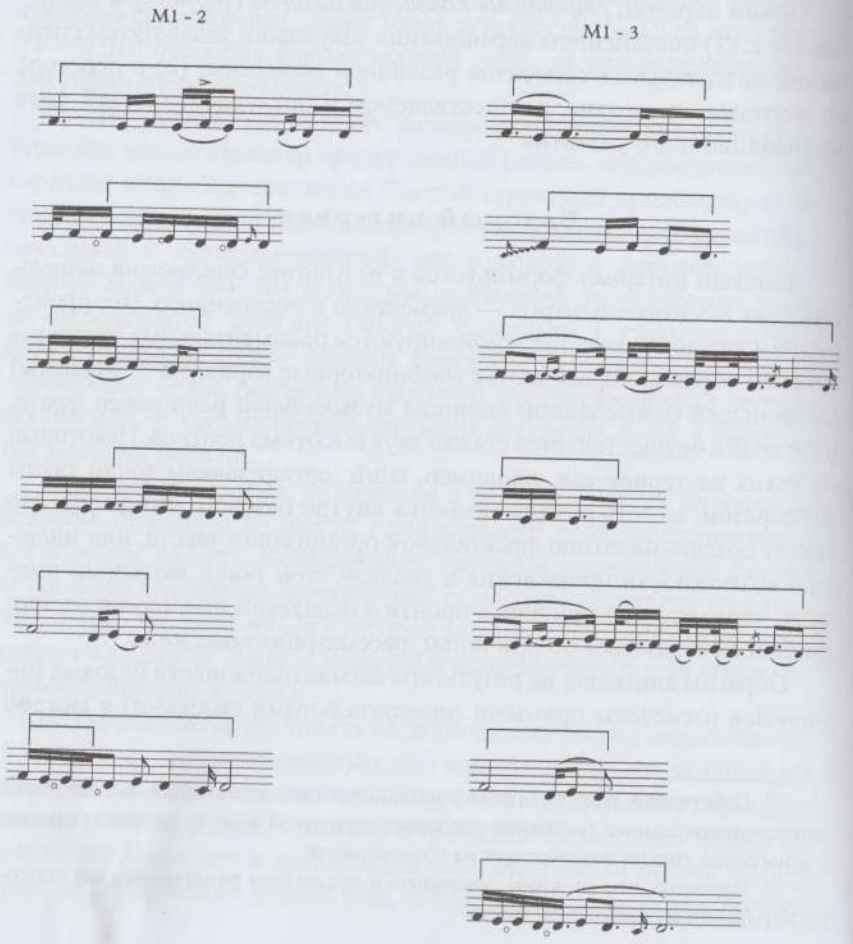
Обратим внимание на результаты сегментации шести базовых интервалов (отмечены прямыми горизонтальными скобками) в каждой

[135] Собственно, ради этой цели и исполняется вся композиция, так как смена психоэмоционального состояния вовлекает слушателя в иную звуковую стихию и этим очень сильно воздействует на его состояние.

[136] Напомню, что «повтор», «вариант» и «развитие» различаются как способы деривации музыкального текста.

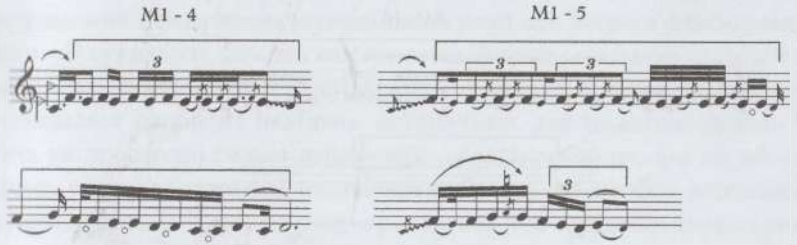
из мелодий нормативной структуры (III-П-1—III-П-4). Они показывают, что стяжка двух высотных центров, формирующая тот или иной базовый интервал, а ниже показан только один из них, f^1—d^1, заполняется разными украшениями, но при этом выполняется одно и то же отношение «опора — опирающееся», при котором «опирающийся» тон f^1 на протяжении всего мелодического высказывания, например в пяти случаях из шести во второй (Kerešmah) и в третьей (Ḫārā) мелодиях, выделен по длительности звучания. Исключение составляет заключительный сегмент-ẖātimah, где функции тонов интервала меняются вместе с сопутствующими им свойствами (III-П-1).

III-П-1. Базовый интервал f^1—d^1.
Мелодии Kerešmah «Подмигивание» и Ḫārā «Шип»
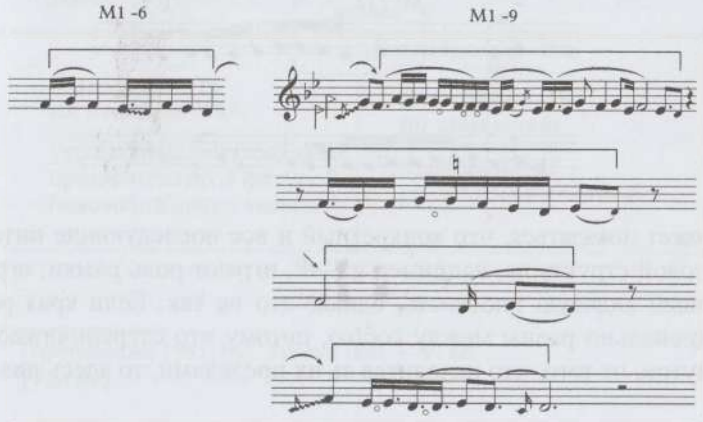


Таким образом, данное правило выполняется на протяжении всей нормативной структуры музыкальной композиции, оно не меняется и в последующих мелодиях, например в четвертой (Rahāwī) или пятой (Awǧ), хотя резко меняется интенсивность включения данного интервала в звуковую процессуальность мелодий, что видно из примера III-П-2, где даны только два случая для каждой из них. Интенсивность включения этого элемента базовой структуры уменьшается по мере отдаления временного высотного центра от постоянной опоры d^1, то есть вместе с увеличением объема базового интервала.

III-П-2. Базовый интервал f^1—d^1.
Мелодии Rahāwī «Избавившийся от страха» и Awǧ «Апогей»



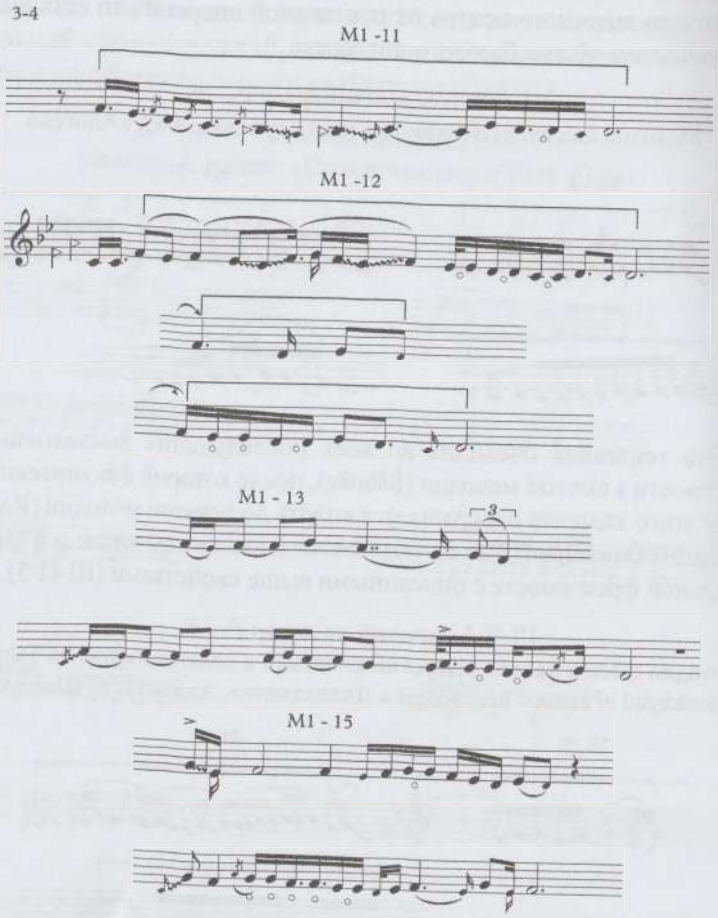
Эта тенденция очевидна во всех последующих высказываниях, в частности в шестой мелодии (Šāhnāz), после которой фактически звучание этого элемента прекращается вплоть до девятой мелодии (Raẓāwī bā Taḥrīr-i Ǧawādẖānī), где он появляется вновь, в том числе и в заключительной фразе вместе с описанными выше свойствами (III-П-3).

III-П-3. Базовый интервал f^1—d^1.
Мелодии шестая Šāhnāz «Царский кипарис» и девятая Raẓāwī bā Taḥrīr-i Ǧawādẖānī «Разави с переходом в Джавадхани». Анализ Г. Б. Шамилли



Однако первоначальный алгоритм элемента f^1—d^1 не восстанавливается до самой последней, пятнадцатой мелодии (Maṯnawī) (III-П-4).

III-П-4. Базовый интервал f^1—d^1. Мелодии одиннадцатая Dubaytī «Два бейта», двенадцатая Ḥusaynī «Хусейни», тринадцатая Zīrkaš-i Salmak-Ḥazīn-Furūd «Зиркаш-и Сальмак-Печальная-Нисхождение» и пятнадцатая Maṯnawī «Маснави». Анализ Г. Б. Шамилли



Может показаться, что конкретный и все последующие интервалы базовой структуры, например g^1—d^1, играют роль рамки, ограничивающей ладовую плоскость, однако это не так. Если края рамки функционально равны между собою, потому что отграничивают то, что внутри, от того, что находится за их пределами, то здесь два тона

интервала совершенно не равнозначны ни по функции, ни по времени звучания: они не формируют две опоры, а соотносятся как «опирающееся-и-опора». Суть в том, что в самой звуковой последовательности *интервал порождается как пролонгация тона базовой структуры через орнаментальные паттерны*. Другими словами, только один из двух тонов получает предпочтение, занимая более сильную позицию.

Под сильной позицией тона базового интервала подразумевается система выделенности тонов, которая составляет основание любого смыслополагания, включаясь в процесс перцепции: «Необходимость отдать предпочтение *одному звуку* перед другим и означает *услышать музыку*. Но это же означает найти в нем, в звуке, смысл…»[137]. Другими словами, вне воспринимаемой системы выделенности тонов вообще невозможно осмысление музыкальной речи как чего-то феноменального. «В сущности, хорошо нам известный прием опевания есть не что иное, как древнейшая форма выделения опорного тона, до сих пор оставшаяся одной из наиболее органичных для мелотворчества»[138]. Речь не просто об одном каком-либо «предпочтении», а о целой системе, обусловливающей выделенность тона, его особое положение в мелодической ткани по ряду признаков. Эти признаки можно увидеть на нижеследующей таблице III-Т-9.

III-Т-9. Система выделенности тонов

Выделенность по высотности: высокое положение на звукорядной шкале относительно группы тонов	**Выделенность по длительности:** более продолжительное звучание относительно группы тонов
Сильная позиция тона	
Выделенность по мелизматике: украшенность какой-либо орнаментальной фигурой (высвобождение энергии)	**Выделенность по динамике:** маркирование различными акцентами

[137] [Арановский 1991: 69]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[138] [Там же].

Изучение мелодики иранской классической музыки показало, что система предпочтений тонов напрямую связана с основополагающими признаками каждой из классических композиций, а именно — характером пролонгаций тонов базовой структуры[139]. Например, для композиции Šūr характерны нисходящие пролонгации, которые формируют сильную позицию тона относительно длительности его звучания, а для композиции Rāst-Panǧgāh — восходящие, обуславливающие сильную позицию тона относительно его орнаментации, проявляющейся как выброс его внутренней энергии. Таким образом, нисходящий или восходящий характер пролонгаций формирует определенность тона базовой структуры по длительности звучания либо орнаментации, что крайне важно при анализе орнаментального слоя музыкального текста. К нему мы и перейдем в следующем разделе.

Орнаментальный слой

Чтобы понять, как взаимодействуют тоны базового интервала в становлении субъект-предикатного комплекса и как формируются границы музыкально-речевого высказывания, перейдем в пространство орнаментального слоя. Это разделение носит сугубо умозрительный характер, так как в процессе музыкально-речевого акта оба слоя реализуются одновременно, то есть необходимо структурное единение этой музыки.

Для описания мелодико-интонационной ткани современная теория классической иранской музыки использует пять основных терминов, указывающих на: (1) начальный тон фразы-āġāz (A); (2) заключительный тон фразы-'ist (I); (3) альтерационный тон-mutaġayyir (M); (4) заключительный тон мелодии-ḫātimah (H); (5) «центральный тон» šāhid (Sh)[140]. Хуман Асади характеризует последний как «центр (markaz) мелодического движения» или «тон, который чаще всего слышится в мелодической структуре[141], то есть уточняет положение тона в эмпирически интонируемом целом, а не в системе элементов базовой структуры. Вообще, ни иранское, ни арабское современное музыкознание сегодня не руководствуется методами собственной теории классического периода, как бы не замечает ее присутствия, применяя

[139] Добавлю, что для композиции Šūr характерны восходящие пролонгации, тогда как для Rāst-Panǧgāh — восходящие, что формирует определенный эмоциональный строй каждой композиции.

[140] См. [Asadi 2004; Farhat 2001].

[141] [Asadi 2004: 2].
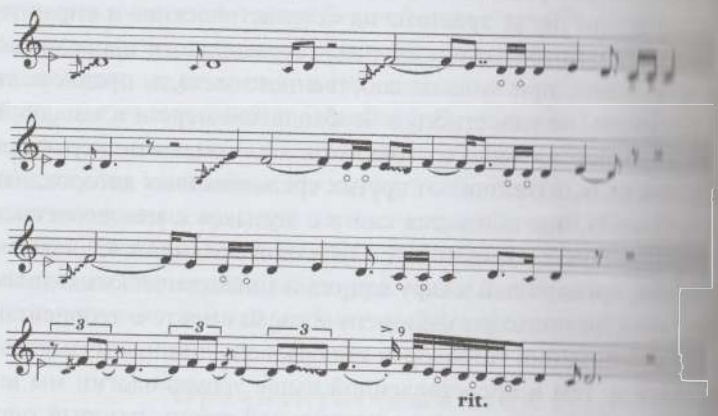
к иной музыке западноевропейские методы анализа, органичные скорее западной музыке, а не искусству maqām, по поводу чего не утихают споры. Следуя традиции изучения древнегреческой теории, иранские музыковеды делят трактаты на «схоластические» и «практические», а также разрабатывают теорию тетрахордного происхождения ладов, отвлекаясь при этом от собственного метода, предложенного Сафи ад-Дином, не известного в необходимой мере и в западной науке. Не случайно ни один из трактатов аль-Урмави не переведен на английский язык, в отличие от других средневековых авторов, например аль-Фараби, чья «Большая книга о музыке» с методологической точки зрения более соответствует западной традиции. Однако метод аль-Фараби, органичный жанру maqom и типологически сходным явлениям, вряд ли подходит феномену dastgāh вместе с теорией, основанной на понимании тетрахорда как базовой единицы музыкального языка. Между тем в представленной выше терминологии мы видим такой способ анализа музыкальной ткани, который опосредован методом аль-Фараби и рассчитан исключительно на анализ интонируемого поверхностного слоя. При этом термины, включенные в язык описания этой материи, на самом деле принадлежат к совершенно разным уровням музыкального текста: одни из них указывают на уровень языка, другие — на собственно речевую синтагматику. Термины āġāz —'ist — mutaġayyir передают движение мелодии, тогда как ḫātimah — šāhid указывают на тоны базового интервала, то есть базовой слой текста, что не различается исследователями.

Чтобы не быть голословными, посмотрим на нотный пример первой мелодии, с которой начинается нормативная структура композиции Šūr (III-П-5, см. с. 300). Мелодия Darāmad «Восхождение» открывает циклическую композицию и распевается без слов, не отличаясь тем не менее по принципам конструирования от других метрически свободных мелодий, которые исполняются на тексты классической персидской поэзии и функционально определяются как раздел-gūšah вокальной композиции.

Мелодия не метрична, и *наименьшую временну́ю долю обусловливает естественное дыхание певца, которое и придает размеренность музыкальной речи.*

Вне упорядоченного метра сложно с точностью установить длительность тонов, поэтому последняя релятивна, формируется их протяженностью относительно друг друга. На одном дыхании исполняется мелодическая фраза (ml-stg), которая не разрывается, а завершается паузой. Цезуры, или паузы различной величины, выполняют функцию

III-П-5. Мелодия Darāmad «Вступление».
Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение»
См. [Massoudieh 2000]



тактовых черт, отделяя одну временную долю от другой. Таким образом, мелодическая линия становится дискретной и состоит из череды временны́х «атомов».

Можно впасть в заблуждение, думая, что тон f¹-šāhid, выделенный по длительности звучания в каждой из фраз, является опорой «главной» или «побочной». Его функция заключается в организации отдельной мелодической фразы, в выполнении роли временного высотного центра для каждой конкретной мелодии. Этот тон базовой структуры, как опирающийся тон субъект-предикатного комплекса, выстроенного по типу «опирающееся — опора», формирует неразрывную связь с тоном d¹-ḫātimah, который, как правило, уступает по длительности тону f¹-šāhid, но в действительности является «скрытой» опорой. Другими словами, мы наблюдаем абсолютно иную логику понимания опоры, когда последняя скрыта в том смысле, что вплетена в ткань орнаментального паттерна, не выделяясь длительностью звучания, а опирающееся, напротив, явно, включая в себя перечисленные свойства.

В то же время тот факт, что тон d¹-ḫātimah выполняет функцию постоянного высотного центра для каждой мелодии и всей многочастной композиции в целом, неоспорим: с тона d¹ начинается мелодическое высказывание и им же завершается. Однако важно обратить внимание, что он одновременно может совпасть с тоном d¹, завершающим каждую фразу, по высоте, что является нормой для

вводных разделов классических композиций иранской музыки тон d¹ является «опорой», нередко скрытой в последней орнаментальной фигуре, из которой сплетается мелодическая ткань[142]. происходит в третьей фразе: опорный тон d¹-'ist скрывается орнаментальном паттерне, называемом 'išārah (*букв.* 'знак, указа- будучи прикрепленным к тону e^1, и исполняется певцом особым способом звукоизвлечения. Это очень характерно для данной культуры, если рассматривать силовые линии смыслополагания модели «центр — окружность». Центральная точка как всегда относится к области «скрытого»-ḫāṭin, указывая в культурном поле культуры на «бога». Бывает так, что и не выделяется в орнаментальном узоре, в то время как точка на окружности как опирающееся» становится областью «явленного»-ẓāhir и указывает на мир». Таким образом, фундаментальное отношение «бог — мир» как «опора — опирающееся» носит моделирующий характер, организует смыслополагание в философии, искусстве, в исламском мистицизме, и нисколько не удивительно, что организация изощренных философских звуковых полотен на глубинном уровне построена той же самой логико-смысловой грамматике.

В отдельно взятом мелодическом высказывании оба тона субъект-предикатной конструкции, опирающийся и опорный, могут быть рассмотрены согласно модели «центр — окружность». Термин 'ahid (*букв.* 'свидетель, свидетельствующий') указывает на точку на окружности, а ḫātimah (*букв.* 'завершение') — *на достижение чего-либо, к чему имеется стремление*, то есть на центральную точку. Если правильно, что f¹-šāhid располагается на окружности круга, выполняя функцию опирающегося тона, а тон d¹-ḫātimah находится, как уже говорилось, на месте центральной точки в функции опоры, то последняя будет скрыта (илл. 5, см. цв. вкладку). Она не прочерчивается на орнаментальном рисунке, а только подразумевается, тогда как именно из нее выходят прерывающиеся разноцветные линии, которые завершаются на окружности. Невидимая, скрытая опора как бы пролонгируется в пространстве, и об этом мы поговорим в следующем разделе.

Что касается термина 'ist (*букв.* 'остановка'), то он указывает на остановку движения, которое может иметь или не иметь продолжения.

[142] Подробнее см. в следующем разделе наст. работы.

Пролонгация опоры

Пролонгация опоры реализуется как отношение «опора — опирающееся», поэтому края базового интервала не формируют «опоясывающей границы», в пределах которой могло бы сформироваться тематическое ядро. Можно выделить три причины, по которым это не происходит: (1) тоны интервала принадлежат к одному и тому же уровню элементов парадигматического ряда базовой структуры; (2) интервал образуется как пролонгация одного тона базовой структуры в *пространственном измерении*, как *продление опорного тона, который обращен к самому себе и лишен темпоральной семантики в процессе «опирающееся-и-опора»*; (3) продление, или пролонгация опоры в пространстве осуществляется через сцепление орнаментальных паттернов, последний из которых включает опорный тон как один из собственных звуков.

Сжатие и расширение пролонгаций происходит в орнаментальном слое и зависит от качества и количества орнаментальных паттернов (III-П-6), показанных ниже.
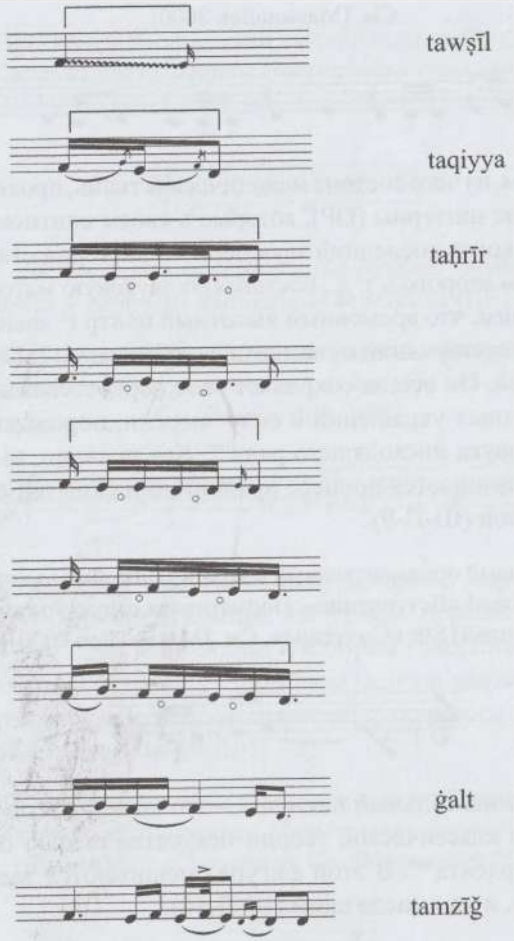
Вернемся еще раз к первой мелодии Darāmad. В ней пять мелодических фраз (phr). В первой из них устанавливается постоянный высотный центр (s-pc) посредством атаки опорного тона снизу, особым приемом звукоизвлечения. Это является эстетической нормой, так как первый звук реализуется через орнаментальный паттерн типа глиссандо с привлечением нижнего звука[143]. Глиссандо — один из видов украшения звука. В классической теории искусства maqām он определяется термином tawṣīl, от арабского слова waṣṣala «доведение»[144]. Дословно это значит «сделать так, чтобы объект действия дошел до пункта назначения» (III-П-7).

Во второй фразе обнаруживается «пространственное измерение» опорного тона d^1, формируется базовый интервал f^1—d^1, который сохраняется на протяжении всего мелодического высказывания. Отношение «опирающееся-и-опора» обусловливает одно «место» на шкале базовой структуры, образует ее элемент. Последующие фразы заполняют это же самое место в пространстве базовой структуры. Поскольку вторая и четвертая фразы почти совпадают в своей звуковой траектории, они будут рассмотрены на примере последней из них (III-П-8, см. с. 304).

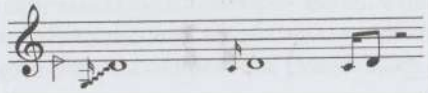
[143] Этот прием имеет свои глубинные основания в фольклоре, рассмотрение чего не является темой настоящего исследования.

[144] [Ибн Сина 1967б: 140].
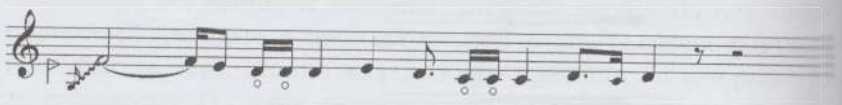
III-П-6. Виды пролонгаций



III-П-7. Фраза первая. Мелодия Darāmad «Вступление». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». См. [Massoudieh 2000]
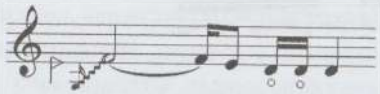


III-П-8. Фраза четвертая. Мелодия Darāmad «Вступление». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». См. [Massoudieh 2000]
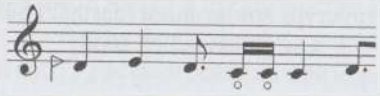


Рассмотрим, из чего состоит мелодическая ткань, проанализировав орнаментальные паттерны (ОР), которые в своем слитном сцеплении друг с другом, когда последний звук первого паттерна становится начальным звуком второго и т. д., составляют звуковую материю данной фразы. Мы видим, что временный высотный центр f^1 «высвобождается» через соответствующий орнаментальный паттерн-taḥrīr, дословно «освобождение». Он всегда сохраняет свое первостепенное значение в череде различных украшений в силу энергии, порожденной удвоением каждого звука нисходящего ряда[145]. Как правило, именно с этого украшения начинается процесс пролонгации скрытой опоры через опирающийся тон (III-П-9).

III-П-9. Первый орнаментальный паттерн-taḥrīr. Фраза четвертая. Мелодия Darāmad «Вступление». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». См. [Massoudieh 2000]



Второй орнаментальный паттерн — это tamzīğ (от *араб.* mazzağa ‘смешивать’); в классической теории искусства maqām она описана как вариант мордента[146]. В этой фигуре смешиваются элементы разных украшений, в том числе taḥrīr (III-П-10).
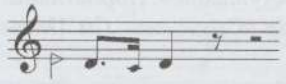
III-П-10. Второй орнаментальный паттерн-tamzīğ. Фраза четвертая. Мелодия Darāmad «Вступление». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». См. [Massoudieh 2000]



[145] В нотной записи эти звуки выделяются специальным знаком.
[146] [Ибн Сина 1967б: 140].
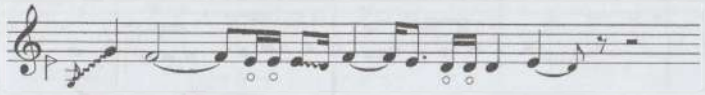
Третий орнаментальный паттерн-taqiyya, представляет собой украшение опорного тона нижним вспомогательным звуком (III-П-11).

III-П-11. Третий орнаментальный паттерн-taqiyya. Фраза четвертая. Мелодия Darāmad «Вступление». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». См. [Massoudieh 2000]



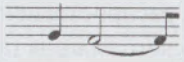
К слову, третья фраза содержит два других украшения, которые можно добавить в перечень вышеперечисленных (III-П-12).

III-П-12. Фраза третья. Мелодия Darāmad «Вступление». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». См. [Massoudieh 2000]
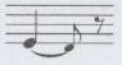


Атака временного высотного центра, тона f^1, происходит через сцепление двух орнаментальных паттернов: первый из них знаком читателю — это глиссандо-tawṣīl, о котором говорилось выше, а второй на практике определяется термином taqiyya, указывающим в данном конкретном случае на украшение опирающегося тона f^1 верхним вспомогательным звуком g^1 (III-П-13).

III-П-13. Орнаментальный паттерн-taqiyya. Фраза третья. Мелодия Darāmad «Вступление». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». См. [Massoudieh 2000]



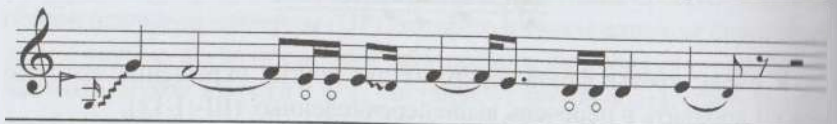
Обратим внимание на то, что в завершение этой фразы появляется еще один орнаментальный паттерн-’išārah, дословно ‘знак, указание’. Он пятый в череде украшений и скрывает опорный тон d^1. Как правило, в нотной записи он отмечается восьмой длительностью (III-П-14).

III-П-14. Орнаментальный паттерн-’išārah. Фраза третья. Мелодия Darāmad «Вступление». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». См. [Massoudieh 2000]
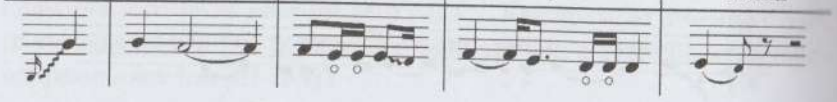


Таким образом, третью фразу можно представить как череду сцепленных друг с другом орнаментальных паттернов, последовательность которых строго соблюдается певцом, прошедшим настоящую исполнительскую школу (III-Т-10).

III-Т-10. Сцепленность орнаментальных паттернов. Фраза третья. Мелодия Darāmad «Вступление». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». См. [Massoudieh 2000]



Орнаментальные паттерны

1	2	3	4	5-
tawṣīl	taqiyya	taḥrīr	taḥrīr	ʾišārah



Анатомия орнаментального слоя мелодической ткани предстает как сцепление орнаментальных паттернов, осуществляемое слитным и раздельным способом. На этом, пожалуй, стоит остановиться, так как разбор последней, пятой, фразы не добавит к сказанному ничего нового (III-П-15).
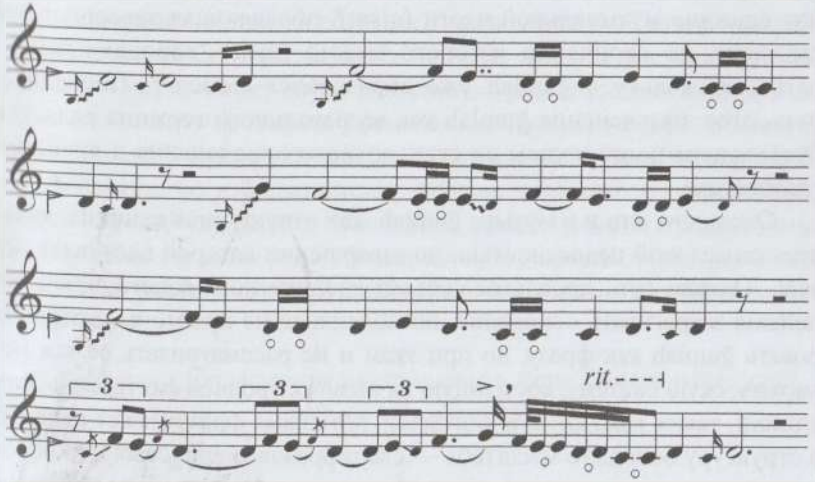
Вместе с тем интересно обратить внимание на тот факт, что заключительным орнаментальным паттерном в пятой фразе является не ʾišārah, а taqiyya, или украшение опорного тона нижним вспомогательным звуком, что весьма характерно для подобных случаев.

Также необходимо сказать несколько слов о других украшениях и их видах. Одно из самых распространенных — это трель, или tarʿīd как имя действия для арабского глагола raʿʿada ‘заставить трепетать’. В классической теории она описана как чередование двух соседних звуков[147], а в иранской классической музыке обозначается термином ġalt (*перс.*, *досл.* ‘катание, перекатывание’). Теория рассматривает как связанные с сугубо инструментальной практикой два других вида украшений: «наложение»-tarkīb, от слова rakkaba ‘составлять’, и «раздвоение»-tašqīq от глагола šaqqa ‘раскалывать’. В первом случае два тона берутся в одновременном звучании, а во втором — речь

[147] [Ибн Сина 1967б: 140].

о раздвоении звучания тона путем оттягивания нижней из сдвоенных струн[148].

III-П-15. Фраза пятая. Мелодия Darāmad «Вступление». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». См. [Massoudieh 2000]



Фраза

Итак, исполнительская традиция выделила в композициях жанра dastgāh только одну синтаксическую единицу речи — фразу-ğumlah — по аналогии с вербальной речью. Сам термин не является достоянием исключительно иранской музыки и используется почти во всех жанрах искусства maqām как универсальное средство членения музыкальной речи. В практической традиции, особенно на территории постсоветских республик, данный термин применяется не системно в силу существенной деформации рассматриваемого искусства, отразившейся и на терминологии, которая ранее, до конца восемнадцатого века, использовалась крайне строго, поскольку была тесно связана с арабской грамматической теорией, терминологией, разработанной грамматиками и факихами и адаптированной в различных сегментах исламской культуры. Исходя из правильного понимания, ğumlah — это нередуцируемый минимум смысла, или

[148] Этот прием широко используется в инструментальной апшеронской школе muġām-dastgāh.

фраза, после которой может наступить пауза[149]. Та же самая мысль содержится в толковом персидском словаре М. Моина, из которого мы узнаем общеязыковые (1, 2) и терминологические (3, 4) значения ğumlah, такие как «(1) всё; (2) полностью, целиком, до конца; (3) наименьшая, передающая смысл единица речи, состоящая из подлежащего, сказуемого, глагола-связки, или глагола; (4) композиционная единица музыкальной части (qism), обладающая завершенным смыслом, по окончании которого можно (*букв.* 'хорошо') замолчать», поскольку в ğumlah уже образовался смысл[150]. Последнее, четвертое, разъяснение ğumlah как музыкального термина является буквальным повторением ее стандартного определения в арабской грамматике.

Очевидно, что и в музыке ğumlah, как структурная единица, является смысловой целостностью, по завершении которой наступает цезура. Однако суть проблемы субъект-предикатного конструирования должна затрагивать основание, позволяющее не просто классифицировать ğumlah как фразу, но при этом и не рассматривать ее как иерархическую систему, состоящую из низших уровней синтаксических единиц, таких как мотив и синтагмы, хотя сама фраза может перейти в структуру большего масштаба — сверхфразовое единство. Это основание дает возможность не мерить фразу мерками западной музыкальной теории и не искать мотив там, где его не может быть в силу иных силовых линий, по которым движется мысль, хотя традиционное образование не позволяет думать иначе.

В композиции-dastgāh фраза не состоит из мотивов, принадлежащих к более «низкому» уровню организации единиц речи[151]. Что значит мотив? Наиболее приемлемым для рассматриваемого музыкального феномена могло бы стать определение М. Г. Арановского, согласно которому мотив — это «неделимая структурная единица мелодии, основанная на одном тон-центре и организованная во времени одной ритмической группой»[152]. Другими словами, каждый отдельно взятый орнаментальный паттерн, совокупность которых мы рассмотрели выше (III-П-13, III-П-14, III-Т-10), мог бы анализироваться как

[149] Вслед за М. Г. Арановским я признаю бесполезность различения терминов «предложение» и «фраза».
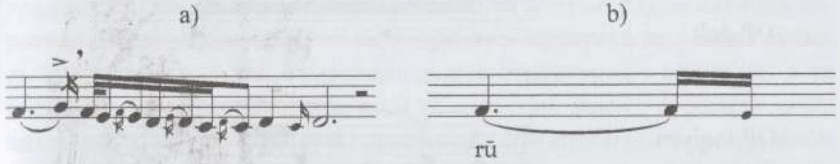
[150] Sukūt — «молчание». См. [Mu'īn 1975a: 1242].

[151] В поэтической речи ğumlah часто соответствует такой вербальной единице, как ğuz' miṣrā' (*перс., досл.* 'часть полустишья'), а два полустишья, как известно, формируют стих, или bayt. Подробнее см. Г-IV наст. книги.

[152] [Арановский 1991: 130].

«мотив», но при условии наличия времени, точнее, временной доли, которая наделяла бы мотив собственным существованием в бытии мелодического нарратива. Однако *ни одно украшение из совокупности рассмотренных не имеет собственного бытия* — все они целиком и полностью привязаны к базовому элементу и обнаруживаются только как его собственная *пролонгация в пространстве*. Мы знаем, что о рождении мотива можно говорить в том случае, когда завершено выполнение «интонационного» цикла, при достижении тон-центра, когда мотив может «пространственно раздвигаться» и внутри его структуры могут появиться ритмические группы меньшего масштаба[153]. Однако в иранской классике «мотив» не только не стремится к тон-центру, но в большинстве случаев начинается с последнего. То есть начало украшения совпадает с самой сильной по длительности звучания звуковысотной позицией и, как правило, не ограничивается одной ритмической группой, захватывая две из них и более того (III-П-16a—b).

III-П-16, a—b. Сильная позиция тон-центра. Запись [Massoudieh 2000]. Анализ Г. Б. Шамилли
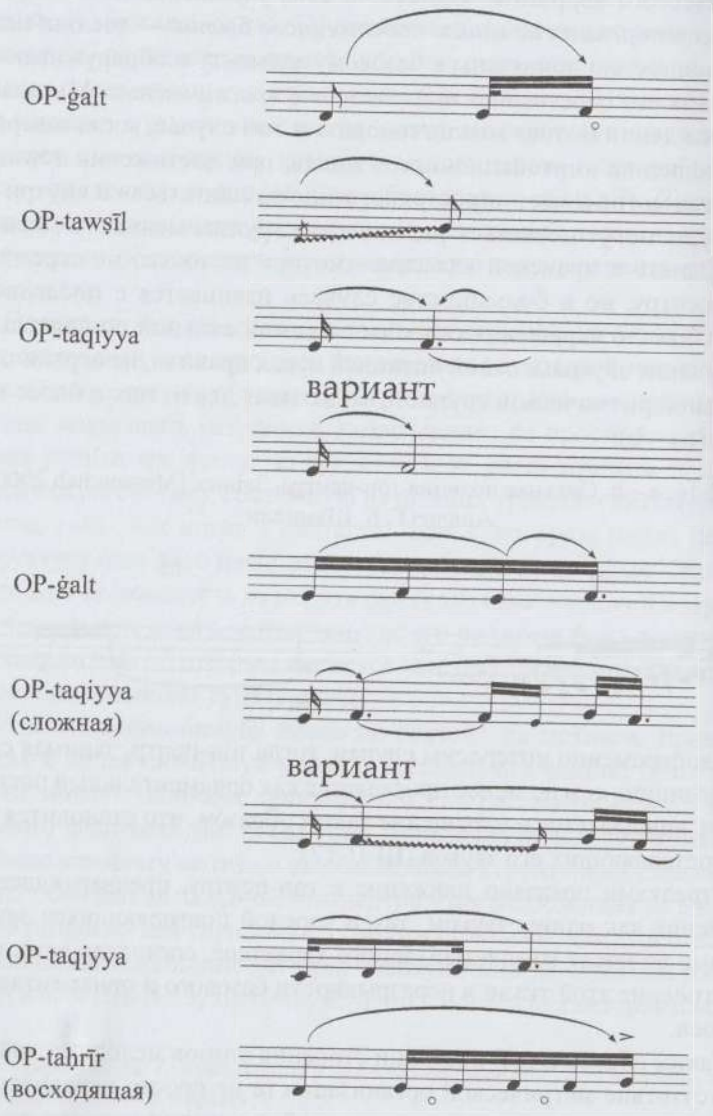


Одновременно интересны случаи, когда тон-центр, занимая сильную позицию, тем не менее проявляется как орнаментальный паттерн, то есть вписывается в украшение таким образом, что становится частью составляющих его звуков (III-П-17).

Стрелками показано движение к тон-центру, предваряющее его появление как одним звуком, так и чередой повторяющихся звуков, которые не носят комплементарного характера, составляя естественное строение этой ткани в неразрывности базового и орнаментального слоев.

Таким образом, при незнании строения атомов мелодической ткани отсутствие метрической организации (а не просто неравноакцентного метра) может привести к раскройке материи вопреки ее природному строению, веками шлифовавшемуся в разных видах устной

[153] [Арановский 1991: 119].

III-П-17. U-pc как орнаментальный паттерн. Запись [Massoudieh 2000]. Анализ Г. Б. Шамилли
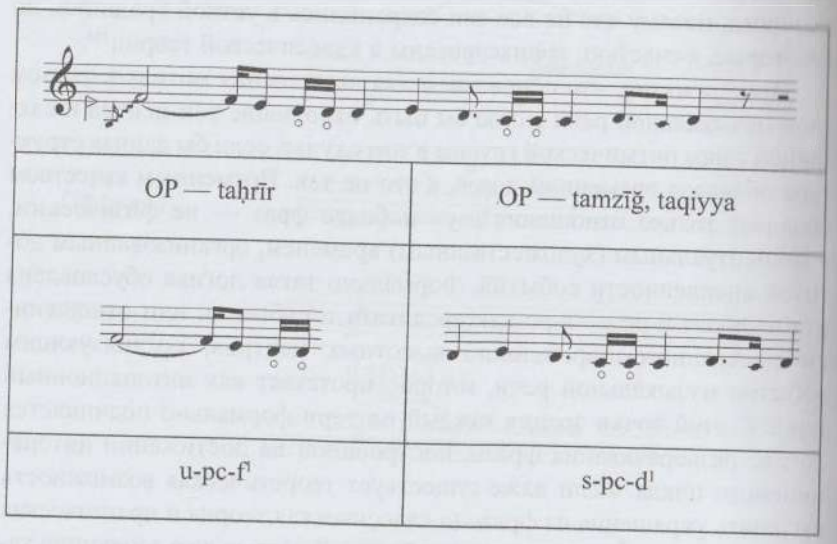


традиционной музыки. Исследователь, увлеченный поиском мотива как синтаксической единицы, якобы необходимо присутствующей в каждом феномене музыки, всегда сможет его «обнаружить», но будет ли прав? В первостепенную задачу профессионального музыканта-исполнителя входит правильная комбинаторика орнаментальных паттернов, даже в том случае, когда он не знаком с их конкретными названиями, потому что не все они сохранились в устной традиции, но некоторые, к счастью, зафиксированы в классической теории[154].

Итак, понятно, что основанием для вычленения мотива в данном типе музыкальной речи могло бы быть отношение тон-центра и связанной с ним ритмической группы в том случае, если бы данная структура обладала временной долей, а это не так. Временным качеством обладает только отношение двух и более фраз — не физическим, а концептуальным (художественным) временем, организованным логикой сцепленности событий. Формально такая логика обусловлена отношением u-pc — s-pc как предиката и субъекта, или отношением постоянного-и-временного высотных центров, организующим событие музыкальной речи, которое протекает как интонационный цикл. С этой точки зрения каждый паттерн формально подчиняется логике разворачивания фразы, построенной на достижении интонационного цикла. Если даже существует теоретическая возможность выделить украшения из фразы (а классическая теория и практическая традиция даже дают им названия, большей частью разъясняющие характер движения звуков), то ни теория, ни практика не рассматривает эти украшения как самостоятельные структурные единицы, в то время как мелодии многочастной композиции имеют и собственные названия, и одновременно определяются функциональным термином gušah, или «раздел», поскольку выделяются как единица речи. Точно так же, если мелодические фразы определяются термином ğumlah, выделяются из потока речи, то украшения (tazyīnāt) только различаются. Следовательно, интонационный цикл, равный одному событию и часто совпадающий с украшением, не обусловливает целое. Целое обусловливается логикой сцепленности событий, как это можно увидеть ниже (III-П-18, см. с. 312).

Посмотрим, что происходит в звуковой последовательности. Первый интонационный цикл явно ограничивается паттерном-taḥrīr, формально осуществляющим отношение u-pc — s-pc, равное f^1—d^1. Вся остальная энергия движения фокусируется вокруг постоянной высоты d^1, всячески, однако, оттягивая ее достижение.
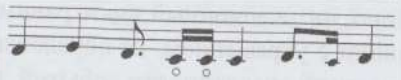
[154] Это тема отдельной работы.

III-П-18. Фраза вторая. Мелодия Darāmad «Вступление». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». Запись [Massoudieh 2000]. Анализ Г. Б. Шамилли

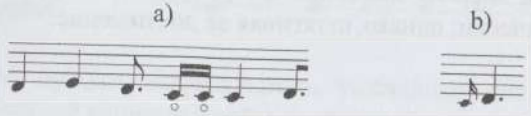


Однако это движение не однородно, оно не определяется как единое и внутри себя делится на два орнаментальных паттерна: tamzīğ и taqiyya (III-П-19, III-П-20).

III-П-19. Второй и третий орнаментальные паттерны. Фраза вторая. Мелодия Darāmad «Вступление». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». См. [Massoudieh 2000]
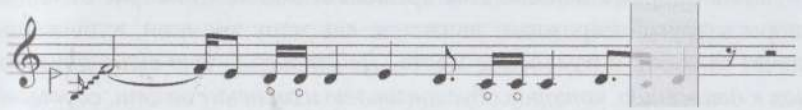


III-П-20, a—b. OP_2-tamzīğ и OP_3-taqiyya. Фраза вторая. Мелодия Darāmad «Вступление». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». Запись [Massoudieh 2000]. Анализ Г. Б. Шамилли



Между тем целостность фразы, если опираться на сведения исполнителей и доверять собственному слуховому ощущению, может быть достигнута сцеплением всего лишь двух орнаментальных паттернов, одним из которых непременно должна быть линия-taḥrīr. Поэтому если певец исполнит вариант этого паттерна, то паттерн-taqiyya может быть редуцирован (III-П-21), конечно же при условии продления последнего тона.

III-П-21. Фраза вторая. Мелодия Darāmad «Вступление». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». Запись [Massoudieh 2000]. Анализ Г. Б. Шамилли



Другими словами, минимум нередуцируемого смысла фразы состоит из сцепленности двух процессов, которые в силу своей организации, соотношения выделенных тонов, различаются, но не делят фразу на меньшие части, или синтаксические структуры. В этом и состоит суть импровизационного начала: начало процесса совпадает с концом, как в круге, где нет ни начала, ни завершения. При этом обязательно должен соблюдаться порядок сцепленности, исследованию чего необходимо посвятить отдельную работу.

Фраза формирует одно событийное состояние музыкальной речи. В процессуальной музыкальной картине мира событийное состояние возникает как осмысленность музыкальной речи в ее различных масштабах и обусловливается процедурой перехода от элемента базовой структуры (’aṣl) к орнаментальному слою (far‘). Этот переход лишен темпоральной семантики: появление временного высотного центра и его исчезновение в постоянном, в «опоре», происходит внутри наименьшей единицы времени.

Как уже известно, опирающийся тон проявляется различными способами (III-П-17). Украшения, предшествующие появлению опирающегося тона, могут быть разными, в то время как дальнейшая стратегия его перехода к опорному тону остается неизменной в том смысле, что всегда занимает одну единицу времени. Выше был рассмотрен механизм этого перехода, формирующегося как субъект-предикатный комплекс. Выяснилось, что ğumlah — это «комплексная» единица, объединяющая два высотных центра, находящихся в такого рода субъект-предикатном отношении, когда оба соотносятся друг

с другом как «опирающееся-и-опора» в единице времени. Это значит, что два коротких дефиса, объединяющих слова «опирающееся» и «опора» через союз «и», указывают на неразрывность их связи, что было описано на примере устройства архитектурных сооружений в одном из разделов первой главы. Та же самая связь организует музыкальную фразу, а это значит, что *предикат лишь проясняет для нас внутреннюю сторону субъекта, но между ними нет никакого действия — только процесс.* Разъясним это подробнее.

Мысль о том, что любая процессуальность является действием, органична субстанциальному типу мышления, когда отношение между двумя опорами наполняется временем, ибо каждый шаг от одной опоры к другой порождает движение как меру времени, а движение влечет за собой и изменение места. *Действие — это сила, приводящая к движению, которое обусловливает изменение места, соответственно тому, формирует линейно организованное время.* Парадокс в том, что в процессуальной картине мира движение тонов, как мы его понимаем, имея в виду простую последовательность звуков, не определено изменением их места: тоны движутся, но места не меняют. Почему? Во-первых, для процессуальной картины мира смена тонов звуковой последовательности на синтагматическом уровне текста не является признаком движения, что очень важно[155]. Строго говоря, оно и не может быть названо движением в привычном для нас смысле, потому что оторвано от времени, а движение в аристотелевском, субстанциальном понимании всегда отмеряет время. Если же движение не выполняет такой функции, если его алгоритм задан не метрической долей, а природным дыханием певца, то такое движение мерой времени не является, оно атемпорализируется, теряет временные характеристики. Во-вторых, уже не раз говорилось, что *понятие «место»* в этой картине мира *формируется* не соответствием звука одной высоте, а *отношением пары звуков на парадигматическом уровне текста*, то есть интервальной единицей. Поэтому последовательность звуков, покрывающая объем интервала и даже выходящая за его пределы, тем не менее разворачивается в одном месте. Что это значит?

Обратим еще раз внимание на строение мелодии Darāmad (III-П-5), состоящей из пяти фраз. Вряд ли можно сомневаться в том, что во второй, третьей, четвертой и пятой из них нет поступенного мелодического движения. Мы слышим, следовательно, понимаем, что

[155] Иначе зеноновские апории лишились бы апорийного характера в пространстве мутазилитского (собственно арабского) мышления.

один звук сменяет другой, а это значит, что понижается и повышается высотность звуков и вместе с этим как будто меняется их место на звукорядной шкале базовой структуры-šūr. Однако слуховое впечатление не соответствует логике смыслопорождения данной мелодии. Если мы проанализируем не механическую последовательность звуков, а стратегию поведения базовой структуры в реально звучащем тексте, обнаружим, что мелодическое высказывание не сдвигается с первоначального места, обусловленного единицей f^1—d^1 (III-Т-11).

Оно сфокусировано в одной точке, а звуковая процессуальность не отмечена действием, осваивающим время. По этой причине приходится отличать *звуковые события* от *смысловых событий* музыкального текста, хотя такое разделение не является общепринятым. Что значит «звуковое событие»?

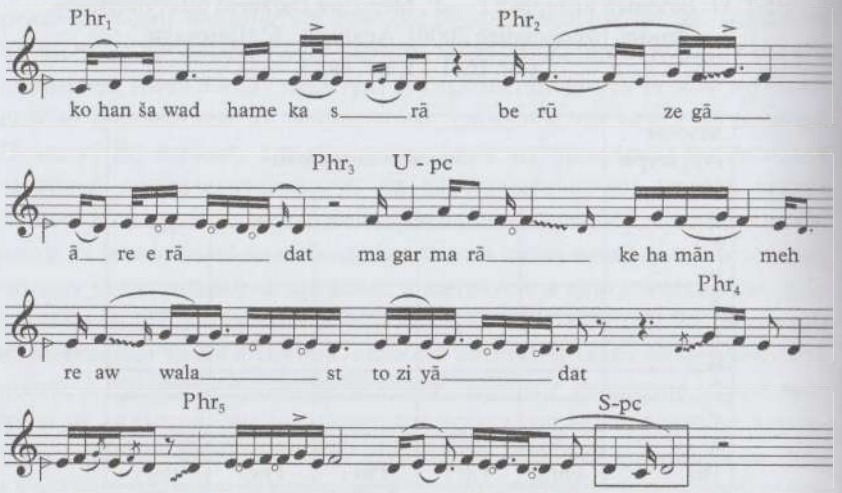
III-Т-11. Базовый интервал f^1—d^1. Мелодия Darāmad «Вступление». Запись [Massoudieh 2000]. Анализ Г. Б. Шамилли (см. III-Т-11, цв. вкл.)

Базовая структура-šūr	Базовые интервалы				
d^2					
c					
b					
a					
$a^{\flat}$					
g					
f					
$e^{\flat}$					
d^1					
Phr	Phr 1	Phr 2	Phr 3	Phr 4	Phr 5

Звуковое событие, или дление, — это череда пролонгаций одного и того же элемента базовой структуры, сохраняющего высотное положение, то есть одного базового интервала, который «продлевается» на синтагматической оси текста. Мы только что видели это на примере мелодии Darāmad «Вступление». Здесь не просто сохраняется высотное положение субъектов отношения, а каждая последующая единица текста реализуется как вариант предыдущей, не содержащей признаки иерархического соподчинения. Ни одна фраза не играет роль инварианта как «темы» даже в широком смысле этого слова по причинам, подробно исследованным выше. *Инвариантом*

становится принцип перехода от «корня»-элемента базовой структуры, представленного определенным интервалом, к орнаментальной «ветви». Другими словами, нет «темы», которая бы играла роль инварианта, но есть принцип, неукоснительно соблюдаемый в каждой фразе, который может взять на себя функцию инварианта. В таком случае каждая фраза становится вариантом воплощения этого принципа как перехода «основы-корня» в «ветвь». Однако, возвращаясь к звуковым и смысловым событиям, рассмотрим следующую мелодию Kerešmah «Подмигивание» (III-П-22).

III-П-22. Мелодия Kerešmah «Подмигивание». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». Запись [Massoudieh 2000]. Анализ Г. Б. Шамилли



Смысловое событие, или действие, — это отношение единиц текста, при котором каждая последующая единица, или фраза, меняет высотное положение на вертикали базовой структуры, то есть меняет место. Смена места, соответственно, порождает темпоральность, и возникает художественное время, обусловленное изменением высотного положения второго субъекта отношения.

В мелодии Kerešmah, состоящей, как и предыдущая мелодия Darāmad «Вступление», из последовательности пяти фраз, чередуются смысловые и звуковые события. Смысловое событие порождается соотношением первой и второй фраз, когда базовый интервал f^1—d^1

меняется на g^1—d^1, а далее пролонгируется в третьей и четвертой фразах уже как звуковое событие (III-Т-12, phr_2—phr_4). Повторная смена базового интервала происходит далее на границе четвертой и пятой фраз, и здесь вновь можно говорить о смысловом событии как переходе от g^1—d^1 к f^1—d^1 (III-Т-12).

Между смысловым и звуковым событиями существует принципиальное различие: они принадлежат разным слоям музыкального текста. Смысловое событие происходит исключительно на уровне базового слоя, так как меняется качество базового интервала — элемента базовой структуры-maqām. Напротив, звуковое событие принадлежит орнаментальному слою, ибо при сохранении предшествующего базового интервала как места фразы чередуются и комбинируются ее орнаментальные паттерны, что очень важно, поскольку такая комбинаторика способствует появлению вариантов. Если в метрически упорядоченной во времени мелодии движение от одного ее тона к другому сопряжено со сменой высотного положения как сменой «места» (и так в границах, обозначенных «темой») и каждый тон или их группа, обладая и местом, и временем, наделяются собственным существованием, то в данном рассматриваемом случае, когда «место» не формируется высотным положением отдельно взятого тона, а исчисляется базовым интервалом, движение (пространство) и время совпадают только в смысловом событии, тогда как в звуковых событиях пространство и время не формируют нового смысла, продлевая достигнутое ранее состояние осмысленности фрагмента музыкальной речи в большинстве случаев через вариант.

III-Т-12. Мелодия Kerešmah «Подмигивание». Запись [Massoudieh 2000]. Анализ Г. Б. Шамилли (см. III-Т-12, цв. вкл.)

Базовая структура-šūr	Базовые интервалы				
d^2					
c					
b					
a					
a^1					
g					
f					
e^1					
d^1					
Phr	Phr 1	Phr 2	Phr 3	Phr 4	Phr 5

В целом анализ музыкального текста нормативных мелодий Šūr в версии (radīf) Махмуда Карими выявил следующий алгоритм событий каждого мелодического высказывания (III-T-13).

III-T-13. Системный анализ нормативной структуры композиции Šūr. Запись [Massoudieh 2000]. Анализ Г. Б. Шамилли

№	MI	Базовый слой текста			OP
		u-pc	s-pc	snc-evt	snd-evn
1	Darāmad	f^1	d^1	1	15
2	Kerešmah	f^1, g^1	d^1	2	20
3	Ḫārā	f^1	d^1	2	18
4	Rahāwī	g^1, f^1	d^1	2	10
5	Awǧ	$a^{1\downarrow}$, b^1, f^1, g^1, a^1	g^1, d^1	5	26
6	Šahnāz	f^1, b^1	d^1, g^1	2	12
7	Qaračah	b^1, c^1	g^1	2	20
8	Raẓāwī	c^1, d^2, b^1	g^1	3	21
9	Raẓāwī bā Taḥrīr-i Ǧawādḫānī	d^2, b^1, $a^{1\downarrow}$, f^1, g^1, a^1	g^1, d^1	6	31
10	Buzurg	d^2, b^1	g^1	2	7
11	Dubaytī	d^2, b^1, g^1, a^1, f^1	g^1, d^1	5	14
12	Ḥusaynī	f^1, g^1, b^1, a^1	d^1, g^1	4	28
13	Zīrkaš-i Salmak, Ḥazīn, Furūd	$a^{1\downarrow}$, b^1, g^1, f^1	s-pc = f^1, d^1	4	18
14	Garāylī	b^1, a^1, f^1, g^1	s-pc = g^1, d^1, f^1	4	57
15	Maṯnawī	f^1, g^1, b^1	s-pc = d^1, g^1	3	34

Если возник вопрос: считываются ли эти смысловые события и воспринимаются ли носителями культуры как «смысл музыки», как ее «содержание», как «то, о чем она сообщает», — я отвечу утвердительно. Это происходит на бессознательном уровне восприятия звуковых отношений для слушателей данной традиции, когда «архитектонический слух» (понятие Н. А. Римского-Корсакова)[156], обусловливающий герменевтические ожидания, буквально доносит смысл, а также и на осознанном уровне для профессионалов, изучающих эту традицию. Он указывает на «сенсорное устройство, предназначенное для восприятия и воспроизведения звуков», отчего архитектоническому слуху приписывается селективная функция, но «из чего не следует, что "чужое" окажется для него полостью неприемлемым — почти все музыкальные культуры в каких-то точках пересекаются, обнаруживая "общую часть", которая и позволяет слуху переходить границы, разделяющие типы культур»[157].

Таким образом, музыкальная фраза неделима, она едина, хотя в ней различаются орнаментальные паттерны, часть из которых, например нисходящий taḥrīr, самостоятельно осуществляет интонационный цикл. Фраза реализуется как наименьшая смысловая единица текста. Ее особенность как субъект-предикатного комплекса состоит в том, что отношение двух высотных центров, временного и постоянного, складывается таким образом, что не формирует действие, но стягивает их в неразрывный процесс, в нераздельность, которая завершается достижением s-pc.

Категория «упроченность» и описание звукового «пути» от временного высотного центра к постоянному появились в теории постклассического периода, с XVI столетия. Большинство трактатов были анонимными и создавались по заказу суфийских братств как практикумы для суфийских радений, во время которых их адепты интуитивно постигали состояния бытия в звуке. Видимо, именно поэтому так схож язык описания мелодии в постклассической науке и категории ḥāl «состояние» в толковых средневековых словарях суфийских терминов. Например, в словаре Mir'āt-i 'Uššāq «Зерцало влюбленных» читаем: «Состояния (aḥwāl) — это качества Его истечения (fayẓ), которые [начинаются] от высочайшего Источника, нисходят (furūd) в сердце путника, но по причине скоротечности не укрепляются в нем, а если укрепляются (qarār), то [эти] истечения называют maqāmāt»[158].

Точно так же выстраивается и описание мелодической фразы в трактате Мирза-бека (XVII в.). Описываются два события — «возникновение» временного высотного центра на тоне 'iṣfahān и его «исчезновение»

[156] См. [Арановский 2007а: 191—192].
[157] [Там же].
[158] [Mir'at-i Uššāq 1965: 454]. Пер. с перс. Г. Б. Шамилли.

как «укрепление» в опоре — тоне segāh: «Мелодия Bastah 'Iṣfahān — это [состояние], основано (bunyād) на [ладке] 'iṣfahān, низведено (furūd) и укреплено (qarār) в ладке (ḥānah) segāh»[159]. Такое отношение передает логическое следование между «временным» и «вечностным» ликами единого целокупного бытия[160], а не временное. Ибн Араби принадлежат слова: «Не говори, что "затем" (*сумма*) означает "отставание во времени", ибо сие неверно: слово "затем" означает в арабском языке первенство высшей ступени и ставит ее на ей отведенное место. Как сказал поэт: "Закачалось, затем заколебалось..." Здесь момент качания и есть, несомненно, момент колебания качающегося; есть "затем", а отставания во времени нет»[161].

Так же и фраза, лишенная темпоральности, покоится в одном месте, о чем говорилось выше. Время здесь, однако, не физическое, а художественное. Возникает оно при условии смены базового интервала, меняющего «место». Отношение «опирающееся-и-опора» отнюдь не формирует фразу как такого рода «бинарную структуру», части которой организуются в дихотомическое противоположение, предполагающее и различение частей, и их разделение. Вышепроведенный анализ этого отношения показал, что в нем реализуется *процессуальное целое*, а *фраза формируется как сцепленность орнаментальных паттернов*, каждый из которых может быть заменен другим, введен или выведен из мелодической ткани при строгом сохранении порядка. То же самое наблюдается и в организации мелодического высказывания.

Мелодия

Мелодическое высказывание — это не мелодия, спетая на вербальный текст или исполненная на инструменте, а музыкальная мысль как «закономерно состоявшееся целое»[162]. Однако целое, как уже известно, может быть разным, процессуально ориентированным и субстанциальным. Чтобы понять, сколь различны интенции двух типов мышления, субстанциального и процессуального, в понимании «целого», вспомним емкое определение, предпосланное вопросу о том, почему мелодия может пониматься нами как «высказывание»

[159] [Mirza-bay Az-AMA ƏI: 3ª]. Пер. с перс. Г. Б. Шамилли.
[160] [Смирнов 1993: 156].
[161] [Ибн Араби 1993: 229].
[162] [Арановский 1991: 1].

и что за этим стоит. М. Г. Арановский подчеркивает, что «информация всегда структурна» и, если «...горизонталь выполняет функции высказывания, она неизбежно обретает свойства относительно *законченной*, но абсолютно целостной (во времени) *формы*; и наоборот, целостность формы может рассматриваться в качестве показателя признака высказывания»[163].

Действительно, различные типы горизонтали, например средневековая европейская монодия, имеют индивидуальную внутреннюю организацию, но при этом не нарушается сам принцип образования целого, дающий основание для нижеследующего определения мелодии: «Конечность и целостность мелодии — следствие не внешних, а внутренне присущих ей факторов. А именно, ее структурной организации, благодаря которой мелодия предстает как замкнутая (или относительно замкнутая, если речь идет о теме) система, где все элементы взаимообусловлены, а целое не может быть укорочено или удлинено»[164].

Ни одна из отмеченных выше позиций не применима для описания нормативных мелодий в вышерассмотренной жанровой модели искусства maqām. Здесь само понятие целостности может быть отнесено только к базовой структуре, а не к интонируемой последовательности звуков. Именно базовая структура является целостностью, разворачиваемой в текст, тогда как эмпирически данное целое может быть укорочено и удлинено, а мелодия не равна теме и не является частью большего, чем она, масштаба. Причина, как уже говорилось, коренится в механизме, отвечающем за образование целого, в процессе перехода основы-'aṣl к «ветви»-far', от элемента базовой структуры к орнаментальному слою, захватывающему разные масштабные уровни, от фразы до всей композиции, включая мелодическое высказывание, и когда речь о последнем, то реализуется как отношение между временным-šāhid и постоянным-ḫātimah высотными центрами. Такой переход изначально запрограммирован в сознании исполнителя, но не в эмпирически данном звучании на линейной оси, которое мы воспринимаем различно. В зависимости от нашего герменевтического ожидания мы либо различаем, либо не различаем события как смысловые (смена базовых интервалов) и звуковые (пролонгация базовых интервалов). В реальном звучании происходит «рассыпание» мелодий, а в процессе их восприятия осуществляется обратное

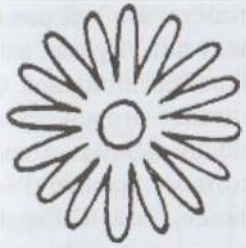
[163] [Арановский 1991: 16]. Курсив мой. — *Г. Ш.*
[164] [Там же: 19—20].

движение к их «собиранию» в базовую структуру, ее постепенному наращиванию. Мелодии рассыпаются в звучании и собираются в восприятии слушателя, тем самым возвращаясь (либо не возвращаясь) к идеальному состоянию изначального замысла в голове исполнителя-«композитора». Другими словами, различение смысловых и звуковых событий — условие правильного понимания и эстетического наслаждения слушателя, а различение обратного движения, от базовой структуры к эмпирически данному целому, — условие правильно выбранного аналитического подхода.

Выше разъяснялось, почему фраза является наименьшей единицей текста и что этому способствует, какие ее свойства обусловливают такую организацию, при которой разделение фразы на меньшие единицы невозможно, а субъект-предикатный комплекс, вопреки сложившимся у нас представлениям в лингвистике, становится неделимым, внутренне единым. Если это и происходит на практике, то исключительно в силу недостаточности музыкального профессионализма. Вопрос — каким же образом соединяются фразы? Как образуется сверхфразовое единство, мелодическое высказывание? В силу вступает такой тип связи, как сумма, или ğam‘.

Мелодия-āwāz, выполняющая функцию раздела-gūšah музыкальной композиции, может менять свою внутреннюю структуру при каждом исполнении: она формируется как сумма мелодических синтагм, которые, будучи отделенными друг от друга цезурой, не синтезируются в структуры более высокого уровня, хотя не в паузе причина такого парадокса. Она состоит в том, что на уровне фразы осуществляется тот же самый механизм смыслопорождения (не содержания!), который работает и на уровне мелодии. Мелодия только лишь приумножает это действие, представляя сумму фраз, а сама композиция — сумму мелодий. Такой тип связи в классической теории искусства maqām определяется как ğam‘, дословно «сумма» или «совокупность». Не случайно данный термин выносился в название трактатов о музыке, например в «Совокупности мелодий» Абд аль-Кадира Мараги[165]. На этом основании каждая мелодия может быть реконструирована в пространственной модели «центр-и-окружность» в виде цветочной розетки (III-P-15), встречающейся в орнаментальном убранстве культовых сооружений, ковров, образцов прикладного искусства и т. д. Речь о лепестковых растительных элементах круглой формы, напоминающих цветок.

[165] См. [Marāġī 1987].



III-P-15.
Цветочный орнамент

Тот факт, что в розетке шестнадцать лепестков, определен последовательностью и количеством отношения «центральная точка-и-точка на окружности». Так же реализуется отношение «исчезновение-и-возникновение», организующее и мелодическую фразу. Оно не регламентировано количественно в пространстве мелодии, как и сумма фраз, составляющих высказывание, которое потенциально открыто для продолжения: $ml = a_1 + a_2 + a_3 + a_4 \ldots$ ḫātimah. Мелодия возникает как *сумма смысловых и звуковых событий* и, буквально, «запечатывается» заключительной фигурой-ḫātimah, но эта «печать» тем не менее не является границей, это надо хорошо понимать, — только приостановкой процесса.

При смысловом событии происходит сдвиг интервальной структуры по звуковысотной лестнице, то есть смена интервалов f^1—d^1 и a^1—g^1 и т. д., в результате чего расстояние между центральной точкой и точкой на окружности заметно увеличивается. Соотношение базовых интервалов показано в III-T-14.

III-T-14. Мелодия Awğ «Апогей». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». Запись [Massoudieh 2000]. Анализ Г. Б. Шамилли (см. III-T-14, цв. вкл.)

Базовая структура-šūr	Базовые интервалы													
d^2														
c														
b		■												
a	■		■	■	■							■		
a^1														
g	■	■	■	■	■		■				■	■	■	
f														
e^1														
d^1							■	■	■	■	■		■	■
Phr	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

[166] [Алиева 1999: 147, Табло II].

В мелодии Awǧ «Апогей» устанавливается новый, в сравнении с предыдущими мелодиями, уровень высотности. На сей раз функцию постоянного высотного центра в первых пяти фразах выполняет уже не тон d^1, как в мелодиях первой композиционной фазы развития, а тон g^1, что свидетельствует о начале второй, кульминационной фазы, которая, начинаясь с мелодии Šāhnāz «Царский кипарис»[167], возвращается к исходному высотному уровню d^1—f^1 в заключительных мелодиях Furūd «Нисхождение», Garāylī «Гарайли» и Maṯnawī «Маснави».

Каким образом устанавливается граница мелодического высказывания, если оно разомкнуто, открыто для продолжения? Каждый, кто слышал эту музыку, скажет, что уловить на слух границу между звучанием двух мелодий многочастной композиции, абстрагировавшись от вербального текста, трудно даже тем, кто обладает тонкой слуховой организацией. Причина тому в интервальной сегментации базовой структуры, которая не обусловливает контраст в обычном понимании. Еще более важно, что *каждая фраза, занимая атом времени, сама выполняет функцию границы, через которую «перетекает» мелодическое высказывание, она скрепляет* временный *и* постоянный *высотные центры и не мыслится по аналогии с замкнутым пространством* темы в самом широком ее понимании.

Как бы часто ни менялись базовые интервалы, все они находятся в пределах одного эмоционального состояния, обусловленного одной базовой структурой. Для того чтобы осуществился последний уровень выстраивания процессуального целого в масштабе нормативной структуры композиции, необходим выход в иную психоэмоциональную сферу. Это происходит в кульминационной фазе композиционного развития, в мелодии Zīrkaš-i Salmak-Furūd-Ḥazīn «Зиркаш-и Сальмак-Нисхождение-Печальная», когда осуществляется переход к базовой структуре-rāst (III-T-15).

Зона перехода f^1—g^1—$a^{(1)}$—b, соответствующая структуре rāst, реализуется атомарными сегментами как череда базовых интервалов b^1—f^1, $a^{1\downarrow}$—f^1, g^1—f^1. Важно, что переход от «основы» к «ветви» предусмотрен самой нормативной структурой композиции и не является результатом непредвиденной «импровизации». Неожиданным может быть только выбранный исполнителем момент перехода в иную эмоциональную сферу, что зависит от его мастерства и умения управлять вниманием слушателей.

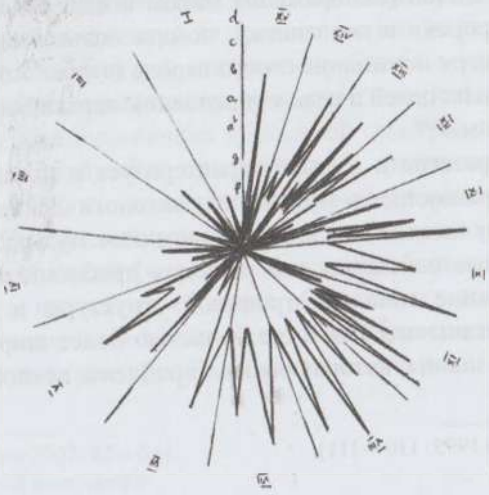
[167] См. порядок следования мелодий в III-T-7.

III-T-15. Мелодия Zīrkaš-i Salmak-Furūd-Ḥazīn «Зиркаш-и Сальмак-Нисхождение-Печальная». Нормативная структура композиции (dastgāh) Šūr «Смятение». См. [Massoudieh 2000]. Анализ Г. Б. Шамилли (см. III-T-15, цв. вкл.)

Базовая структура-šūr	Базовые интервалы										
d^2											
c											
b	■	■	■			■					
a				■	■			■			
$a^{\downarrow}$									■		
g	■	■	■								
f				■	■	■	■	■		■	■
$e^{\downarrow}$											
$d^{\downarrow}$							■				
Prh	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Таким образом, результат анализа стратегии поведения базовой структуры, представленный выше, может быть выражен в терминах модели «центр-и-окружность», в которой логика противоположения и объединения не отражает дихотомически обусловленную организацию (III-P-16).

III-P-16. Стратегия поведения базовой структуры-šūr в нормативной структуре композиции Šūr. Реконструкция Г. Б. Шамилли



Реконструкция показывает, что отношения между постоянными (стабильными) и временными (нестабильными) высотными центрами формируют событийный «атом», а череда таких атомов порождает мелодическую линию, остающуюся внутренне дискретной. На рис. III-P-16 видно, что лучи различной длины указывают на временные атомы. Каждый луч образуется отношением «опора-и-опирающееся», тогда как их последовательность внутри каждого из пятнадцати сегментов структуры формирует мелодическую линию. Согласно процессуальному видению порядка вещей, мир в каждый атом времени уничтожается и возникает заново: тон и его пролонгация в пространстве, порождающая отношение «опора-и-опирающееся», несут в себе проекцию мира, который уничтожается и возникает заново как «подобие» прежней «формы»[168]. Ибн Араби говорил, что весь *мир — это совокупность акциденций*, поэтому он заменяется каждое мгновение, но это не значит, что «в каждое мгновение возникает новый мир: изменяя свою форму, вещи остаются теми же. То же, но другое — это "подобие" (mit̲l): каждое мгновение исчезает вещь и возникает ее подобие… естественный (или, лучше сказать — обычный) порядок временного бытия состоит в чередовании подобий, или смене сходных форм каждой вещи. Исключая точное их повторение, Ибн Араби не исключает того, что любая форма в принципе может быть в любой момент времени заменена всякой другой или что подобие может возникнуть совсем в другом месте. Это возможно, но требует определенного вмешательства в обычный порядок бытия… Такое вмешательство в обычный ход вещей и будет означать чудо, подобно перемещению трона Билкис, обращению жезла Моисея в змея и т. п. Силой распоряжения миром вещей обладали, согласно Ибн Араби, пророки и посланники, но они пользовались этой силой осторожно, в меру понимания своего народа (чтобы это способствовало достижению их целей и вело к укреплению веры в Бога, а не к обратным результатам)»[169].

Данная стратегия в музыке характеризует и поведение базовой структуры, отражающее в том числе и онтологические интуиции суфизма, поэтому именно здесь, в языковом слое музыкального текста, лежат глубинные основания для решения проблемы «суфизм и музыка». Понимание тона как троичной структуры и единственной единицы музыкального языка стало частью более широкой системы философского знания, которая решала проблемы вечности и времени

[168] [Смирнов 1993: 110—111].
[169] [Там же].

как двух «ликов» целокупного бытия. Оно разворачивается, пусть имплицитно, в системе фундаментальной концепции «единства бытия», которую, видимо, можно рассматривать как базовую для понимания онтологических проблем ряда жанров искусства maqām, в том числе рассматриваемого феномена dastgāh. Мелодия, обусловливавшая *слышание состояний бытия* в суфийском ритуале «слушания [музыки]», становится поводом для ликования души, потому что позволяет услышать в каждом тоне и его орнаментальной пролонгации тот самый неделимый атом времени, соединяющий время и вечность.

Понимание звукового пространства базовой структуры как атомарной привело к возможности построения такого рода музыкальных композиций, в которых каждый тон базовой структуры, уподобленный пространственной точке, выполняет функцию оси (madār) отдельно взятого мелодического высказывания и проецирует вне себя «тон-спутник», в связке с которым формирует отношение «опирающееся-и-опора». Отсюда проистекает прорастание базовой структуры по вертикали «выбора», а не интонационно-синтагматической оси. Последний фактор позволяет фокусировать вокруг тонов базовой структуры многообразие «чужой» музыкальной лексики, реализующейся на горизонтали линейного времени. Базовая структура обусловливает «свою» музыкальную картину мира благодаря вышепоказанной логике процесса. Отсюда происходит и безразличие к внешнему лексическому слою музыкального текста — к тому многообразию заимствованных мелодий, которые звучат в различных классических композициях[170]. Откуда бы они ни были заимствованы, «чужое» остается только лишь завесой, скрывающей «свой» внутренний смысл, или maqām как базовую структуру, остающуюся неизменной на протяжении тысячелетней эволюции в стратегии своего поведения, которая подробно была показана выше.

Процессуальная картина мира проявляется не только в разных видах искусства, предполагающих временной субстрат, но и в принципах построения орнамента, средневековой миниатюры табризской школы 1520—1548 гг., возможно, образцов табризско-казвинского стиля XVI в. Она очевидна и в газелях Хафиза, в «атомарном пространстве» поэтической формы ġazal, в которой каждый стих (bayt), как наименьшая смысловая единица, объединяется с другими на оси скрытого, а не явленного сюжета[171] в той же стратегии, которая характеризует базовую структуру музыкальной композиции жанра dastgāh.

[170] [Шамилли 2007: 42—51].
[171] См. Г-IV-2 наст. книги.

Глава IV

МЕЛОДИКА И СЛОВО

Введение

Попробуем выявить закономерности взаимодействия слова и мелодики со свободным метром на материале композиций жанра dastgāh. Как правило, проблема взаимодействия мелодики и слова в искусстве maqām решалась в русле квантитативного стихосложения (ʿarūẓ)[1] и его влияния на организацию мелодической линии. Объектом исследования обычно служили метрически упорядоченные мелодии, такие как taṣnīf[2]. В анализе взаимодействия двух субъектов — мелодики и слова — преобладало подробное описание одного из них — феномена «персидский аруз»[3]. Мелодии со свободным метром остаются на периферии данной проблемы прежде всего в силу отсутствия методики анализа. В результате по-прежнему остается актуальным ряд вопросов, в том числе — насколько развиты структурообразующие силы мелодического высказывания со свободным метром и какова их зависимость от вербального текста; как взаимодействуют вербальные и музыкальные структуры в пространстве процессуально ориентированного мышления; каковы принципы системного анализа музыкально-поэтической речи и каков масштаб их применения к типологически родственным явлениям профессиональной музыки устной традиции.

Для понимания природы взаимодействия мелодики и слова необходим анализ синтаксического строения метрически неупорядоченной мелодии и определение степени ее зависимости от принципов организации поэтического текста, основанного на метрически упорядоченном квантитативном стихосложении (ʿarūẓ). Также необходим

[1] Впервые система квантитативного арабского стихосложения была научно обоснована в VIII в. филологом Халилем ибн Ахмадом, позднее развивалась на персидском языке, породив феномен теории «персидского аруза».

[2] [Бабаев 1990; Зохрабов 1975: 455—466].

[3] См. [Беляев 1964; 1971: 198—203; Дашдамирова 1985; Kiyanī 1989; Azadehfar 2006: 315—327].

анализ совокупного смысла музыкально-поэтической речи[4], так как это способствует выявлению принципов взаимодействия вербальных и музыкальных структур, трансформирующих метрику стиха. Это порождает феномен метрически неупорядоченного музыкального текста.

IV-1. Интонация поэтической и музыкальной речи

Газаль и музыка

Два значения слова laḥn — общеязыковое и терминологическое, соответственно «ошибка в речи» и «мелодия, благозвучие»[5], — приводят к парадоксальному тезису «мелодия — “испорченная” речь», указывающему на мелодии со свободным метром. В этом случае силовые линии музыкального становления выстраиваются по типу «опора — опирающееся», органичному, как выясняется, для процессуальной картины мира, и обусловливают глубинную трансформацию арузной метрики стиха, поскольку ломают порядок чередования сильных и слабых долей, другими словами, «портят» поэтическую речь, привнося непредсказуемый беспорядок в то, что изначально подчинено строгим правилам квантитативности как чередования сильных и слабых долей. Стих в результате соединения с мелодией теряет свою изначально заданную размеренность и подчиняется музыкальной стихии, принципам субъект-предикатного конструирования процессуального типа. Такое взаимодействие стиха и мелодии в композициях искусства maqām веками оттачивалось в практике распевания поэтической формы ġazal[6].

Практика распевания развивалась вместе с эволюцией самой поэтической жанровой формы ġazal[7] и генетически была связана со «всеобъемлющим синтетическим жанром» qaṣīda, поскольку ġazal на протяжении IX—X вв. была ее «неотъемлемой» частью. Первоначально та часть определялась термином nasīb[8]. Согласно Е. Э. Бертельсу (1890—1957), термин ġazal указывал на любовно-лирическую тональ-

[4] См. Г-IV-2 наст. книги.

[5] См. [Ibn Manẓūr].

[6] В русском литературоведении существуют две параллельные традиции передачи арабского слова ġazal: (1) «газаль» — см. [Фильштинский 1985: 64; Шидфар 2011] и (2) «газель» — см. [Бертельс 1965]. Далее по тексту используется первый вариант транслитерации.

[7] См. [Бертельс 1988а; Рейснер 1989; 2006].

[8] См. [Бертельс 1988а: 406].

ность той части поэтического текста, которая функционально в составе касыды определялась как nasīb[9]. Позднее она отделилась от своей материнской формы, однако «насиб не воспринимался как нечто целое и самостоятельное, *его ощущали как незаконченный фрагмент и для завершения требовали музыкального сопровождения…*»[10]. Видимо, именно музыкальное сопровождение, выполнявшее некоторое время функцию «заключения» (что сохраняется и поныне в практике поэтической декламации газали на персидском и азербайджанском языках), со временем уступило место полноценному распеванию поэтического текста. Поэтому следует уточнить и дополнить вывод Е. Э. Бертельса, согласно которому «дальнейшее развитие и подъем газали и состоит именно в том, что постепенно из отрывка она превращается в самостоятельное целое и перестает нуждаться в музыке»[11]. Напротив, газаль, став самостоятельным целым, нисколько не утратила связь с музыкой, более того — эволюционировала в музыкально-поэтический жанр, который со временем вошел в состав других, более крупных, вокально-инструментальных жанров. М. Л. Рейснер высказывает предположение о том, что в придворной среде газаль культивировалась «в основном в качестве репертуара профессиональных певцов», подкрепляя его примерами из поэзии Фаррухи (XI в.) и Насир-и Хусрава (1004—1199)[12]. В целом исследование темы приводит к выводу, что именно процесс поглощения малых музыкально-поэтических жанров более крупными в итоге привел в конце XVIII в. к появлению такой уникальной музыкальной конструкции, как dastgāh[13], которая в другой работе автора книги[14] была названа «всеобъемлющим синтетическим жанром», мультижанровой системой, включающей ряд малых форм и жанров. В процессе эволюции dastgāh поэтическая форма газаль занимала и продолжает занимать первостепенное место, а традиция ее распевания является неотъемлемой частью классических композиций искусства maqām.

[9] Это замечание важно для понимания соотношения терминов āwāz и gūšah. Первый из них, āwāz, указывает на метрически свободные мелодии, распеваемые на стихи лирико-философского содержание, тогда как второй — gūšah — указывает на их композиционную функцию в составе более масштабной музыкальной конструкции dastgāh.

[10] [Бертельс 1988а: 407]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[11] [Там же].

[12] [Рейснер 2006: 325—326].

[13] [Шамилли 2008б: 373—388].

[14] См. [Шамилли 2007].

Анализ мультижанровой системы dastgāh с точки зрения нормативной структуры (radīf) и экспромтных эпизодов (badiha) показывает, что традиция распевания газали связана с первой из них (IV-T-1).

IV-T-1. Газаль в структуре dastgāh. Сост. Г. Б. Шамилли

	Dastgāh мультижанровая система	
Badihanawāzī исполнение экспромтом		Radīf нормативная структура
↓		↓
Taṣnīf вокально-инструментальный жанр	Rang инструментальный жанр	*Āwāz(hā) мелодии, распеваемые на тексты ġazal*

Нормативная структура представлена мелодиями-āwāz[15], выполняющими функцию раздела-gūšah многочастной композиции (dastgāh). Эти мелодии, как правило, распеваются на тексты газали, в процессе чего взаимодействуют вербальные и музыкальные структуры. В этом взаимодействии особая роль принадлежит интонации.

Интонация поэтической и музыкальной речи принципиально различна. Этот фактор сознавался не только в классической музыкально-теоретической мысли, но и в других областях культуры данного периода (рис. IV-P-1).

Например, И. Раджабов, ссылаясь на аль-Аззави, пишет, что средневековые ученые ставили музыку выше человеческой речи, полагая, что «превосходство пения над речью такое же, как и превосходство речи над молчанием и исцеления над болезнью»[16]. Похожее на это изречение высказывание известно



IV-P-1. Пирамида «предпочтений»

[15] Данный термин в структуре dastgāh указывает исключительно на вокальные мелодии с текстом и со свободным или смешанным метром.

[16] [МЭСВ 1967: 251].

от историка Мас'уди: «Превосходство пения над речью подобно превосходству речи над немотой и здоровья над недугом»[17]. Предпочтение пения, в котором взаимодействуют слово и мелодия, вполне объяснимо, ведь оно превосходит речь не только по силе эмоционального воздействия, но сама эмоция обостряется благодаря тому, что *мелодическая интонация выделяет определенное слово из линейной последовательности, указывая на него как на смысловой центр стиха или полустишья*[18].

О том, что пение доставляет наивысшее эстетическое наслаждение, говорят и слова Сафи ад-Дина аль-Урмави, согласно которым «мелодия (laḥn) — это совокупность (mağmū') различных тонов, упорядоченных (tartīb) по определенному принципу сочетаемости (mulāima) и связанных с высказанностями (alfāẓ)[19], которые указывают на смыслы (ma'ānī) и услаждают душу, распеваемые (tarannum) чтецами (qurrā') и декламаторами (ḫuṭṭāb)»[20]. Это значит, что чувство эстетического наслаждения возникает не от слова, а его мелодического распевания. Следует обратить внимание на ту мысль Сафи ад-Дина, что тоны мелодии упорядочены на основе гармонической (в широком смысле слова) сочетаемости друг с другом, а не метрической составляющей. Следовательно, не метрическая составляющая, собственно 'arūẓ, играет важную роль, а смысл слова, эмоционально усиленный звуком. Каждый уловит разницу между звучанием разговорной и музыкальной речи. В первом случае голос, обладающий неповторимым тембром, не дает того упорядоченного обертонового спектра, который возникает при пении или игре на скрипке (кратность числовых отношений призвуков способствует ясной высотности отдельно взятого тона), что доставляет удовольствие, воздействуя на душу. Сугубо физическая, акустическая сторона звучания усиливает интонационно-смысловую, поднимая пение на вершину пирамиды «предпочтений» культуры[21].

[17] [Мас'уди 2002: 419].

[18] Подробнее см. Г-IV-2 наст. книги.

[19] В классической арабской филологии слово (kalima) понимается как результат перехода явленной высказанности (lafẓ) в скрытый смысл (ma'nā). См. [Чалисова, Смирнов 2000: 245—344].

[20] ['Urmawī 2005; Marāġī 1991: 79].

[21] Замечу, что молчание, о котором говорилось выше, уподобляется болезни, если носит характер «абсолютного молчания», когда ему ничто не противопоставлено; когда же молчание воцаряется между говорением, оно формирует смысловое пространство в не меньшей степени, чем само слово.

Интонация поэтической и музыкальной речи в большинстве случаев различается, ибо акцентируемые центры, выставляемые при декламации и пении, не совпадают. Данный вывод подтвержден анализом десятков текстов газалей Хафиза, исполненных профессиональными декламаторами и певцами. В каждом из рассмотренных мною случаев мелодия членит синтаксическую структуру стиха, включая цезуру, там, где декламатор стиха обычно никогда не берет дыхание и не прерывает свою речь. Проникновение мелодии в текст приводит к тому, что смысловой каркас выстраивается на основе парадигматической, а не синтаксической связи слов, в чем мы убедимся позднее. Обратим внимание на функции речевой интонации (IV-T-2).

IV-T-2. Функции интонации разговорной речи[22]

Синтаксическая	Членение на сегменты (такты) и различение интонационной группы с общими интегральными характеристиками и одним фразовым акцентом
Эвфоническая	Чередование сильных и слабых долей; деление на соизмеримые по времени части
Семантическая	Различение частей по смысловой важности
Экспрессивная	Воздействие на слушателя

Каждая из четырех функций (синтаксическая, эвфоническая, семантическая и экспрессивная) отвечает за то, чтобы речевая интонация достигла предельной выразительности и донесла смысл до реципиента. Когда же речевая интонация переходит в музыкальную, вышеназванные функции разрушаются, за исключением экспрессивной (рис. IV-P-2, см. с. 334).

Другими словами, угнетение трех из четырех возможных функций приводит к гиперболизации последней, а это значит, что выразительность речи возрастает вместе с чувством эстетического наслаждения. В этом смысле мелодия действительно является «испорченной» речью, а оба значения — «мелодия» и «испорченная речь» — становятся внутренним измерением слова laḥn. Если мы заглянем в авторитетную Encyclopaedia of Islam, то прочтем следующее: «Laḥn: способ говорения; в грамматике — порицаемое диалектальное и региональное изменение речи, вопреки созданной грамматистами "интуитивной

[22] [ПФ 1999: 197—215].

IV-P-2. Признаки «испорченной» речи



концепции нормы"[23]. Таким образом, laḥn принимает смысл "совершённых языковых ошибок", также "искаженного употребления (солецизмы, варваризмы, малапропизмы и т. д.)" и становится синонимом ошибки (ḫaṭa')»[24]. И факт того, что термин, заимствованный из грамматики, перешел в теорию музыки в значении «мелодия», заслуживает и внимания, и проблематизации с точки зрения как трансформации арузной метрики, так и следствия, вытекающего из ее взаимодействия с мелодической линией.

Единицы поэтической и музыкальной речи

Известно, что персидский аруз не менялся на протяжении более чем тысячи лет[25]. Не случайно Е. Э. Бертельс, обнародовавший рукопись Вахида Табризи (XV в.), автора Ǧam'-i muḫtaṣar «Краткого свода [правил стихосложения]»[26], отметил, что любое поэтическое

[23] [EOI-CD].

[24] [Ibid].

[25] Изменения в классическом персидском арузе произошли в XX в. и были обозначены понятием «новый аруз» (Р. И. Вахобов).

[26] Перевод названия, указанный на титульном листе издания, — «Трактат о поэтике» — не соответствует оригинальному названию Ǧam'-i muḫtaṣar «Краткий свод [правил стихосложения]». См. [Табризи 1959].

произведение, написанное в период с X по XX в., всегда можно точно проскандировать на основе одного из девятнадцати метров квантитативного стихосложения. Скандирование стиха «помогает правильно прочитать рукописный или литографический стихотворный текст, обычно изобилующий описками и пропусками», а если в стихе обнаруживается «отклонение от соответствующей схемы аруза, причем отсутствуют необходимые или имеются излишние метрические единицы, можно с уверенностью сказать, что это результат небрежности переписчика, исказившего текст оригинала»[27]. Таким образом, определение метрики стиха — необходимое, но не достаточное условие для анализа музыкально-поэтической речи.

Далее выделим музыкально-синаксические структуры различных масштабов, такие как мелодическое высказывание (ml), фраза / предложение (phr), синтагма (stg-ml) и мотив (m). Что касается последних, то мотив и синтагма в мелодике нормативной структуры dastgāh вычленяются только теоретически. В этой и ряде других музыкальных традиций искусства maqām данные единицы не получили собственного терминологического обозначения ни в теории, ни в практике[28]. Причина, думается, скрывается в принципиально неиерархической организации музыкальной речи, которая не рассматривалась в контексте задач по терминологической фиксации синтаксических единиц разных масштабов. Известно, что каждый термин практического искусства появляется там, где его необходимость обусловлена интенциями самой музыки и мышления. Если для иерархически выстроенной музыкальной речи, характерной для субстанциальной картины мира, была актуальна терминологическая фиксация единиц разного

[27] [Табризи 1959: 11].

[28] Попытка найти для мотива оригинальный термин, например, в иранской или азербайджанской классической музыке устной традиции, не выдерживает самой щадящей критики. Между тем в ряде процессуально ориентированных жанров классической музыки устной традиции (искусство maqām) в силу исторических особенностей их эволюции на протяжении двадцатого столетия произошла существенная деформация синтаксических единиц, не позволяющая составить объективное представление о сегментации мелодической речи. Вполне возможно, что в ходе трансформации мышления появились основания для вычленения иерархически обусловленных единиц. Обучение традиционных музыкантов в системе европейского музыкального образования (музыкальная школа, училище, консерватория) не прошло бесследно, особенно для инструментальных версий, подверженных в большей степени, чем вокальные версии, воздействию иного, в данном случае — субстанциального типа музыкального мышления.

масштаба, то в данном конкретном случае нет основания для решения подобной задачи (IV-T-3).

IV-T-3. Сравнительная таблица структурных единиц

Синтаксические единицы	Жанры	
	dastgāh	maqom
Фраза (предложение)	ğumlah	ḫaṭṭ[29]
Синтагма	–	nimḫaṭṭ
Мотив	–	–

Для композиций жанра dastgāh актуальна одна-единственная синтаксическая единица — ğumlah, равная мелодической фразе (напомню, что термин ğumlah был адаптирован из теории арабской грамматики), напротив, для композиций жанра maqom выработан (опять же за исключением мотива!) перечень терминов, указывающих на иерархическое соподчинение единиц (ḫaṭṭ, nimḫaṭṭ), соответствующих синтагме и предложению (фразе). Кроме того, обратим внимание, что мелодическая синтагма исторически кристаллизовалась вместе с вербальной, на что обращали внимание философы прошлого, поскольку аналитический аппарат теории музыки был заимствован из средневековой теории поэтики и просодии. Последний развивался в ходе адаптации понятий и терминов к реалиям звукового искусства, в том числе искусства maqām. Тот факт, что анонимные авторы сообщества Ихван ас-Сафа «Братья Чистоты» советовали изучать грамматику и просодию прежде, чем заниматься музыкальной наукой, говорит о многом[30]. О взаимодействии мелодики и поэтической речи писал Абу Наср Мухаммад аль-Фараби, что «мелодия подобна касыде и стиху, ибо фонемы[31] — первое, из чего слагаются [стихи], затем следуют короткие (asbāb) и длинные стопы (awtād), их сочетания (murakkabaï), далее части полустиший (ağzā' al-maṣārī'), полустишия (maṣārī') и стих (bayt). Так же и мелодии: то, из чего они сочиняются, бывает первостепенным, второстепенным — и так до тех пор, пока не будет достигнуто то, что относится к мелодиям, как фонемы к стихам»[32].

По этому описанию можно судить об иерархической организации единиц музыкальной и поэтической речи. Стих-bayt (vrs), как целое, состоит из иерархически соподчиненных единиц: h — полустишья (miṣrā'), stg — синтагмы (ğuz' al-miṣrā')[33] и f — стопы (sabab, fāṣila, watad). В большинстве случаев это определяет «квадратность» поэтической структуры, когда стих образуется двумя полустишиями, каждое из которых делится на две синтагмы. Количество стоп в стихе может быть различным, однако сама классическая арабо-персидская теория поэтики, в отличие от западноевропейской, не выделяет стопу в качестве структурной единицы (!). В основе поэтической метрики стиха лежит чередование кратких (v) и долгих (–) слогов. Таким образом, вербальная и музыкальная грамматики формально допускают сравнение и даже проведение параллелей между синтаксическими единицами поэтической и музыкальной речи (IV-T-4).

IV-T-4. Соотнесенность синтаксических единиц стиха и мелодии

Стих-bayt (vrs)	Мелодия-āwāz (ml)
Полустишье-miṣrā' (l)	Фраза-ğumlah (phr)
Синтагма-ğuz'-i miṣrā' (stgv)	—

Однако на практике такое допущение не актуально для всех типов мышления, для всех жанров искусства maqām (ср. таблицу IV-T-2). Между тем большой интерес вызывает сравнение мелодии и стиха в том случае, когда полустишие не формирует опоясывающей границы, а стих представляет неразрывное целое. В этом случае функцию стиха в структуре газали можно приравнять к функции мелодии в структуре композиции-dastgāh: из совокупности стихов складывается «поэтическая жанровая форма» (термин персидской филологии), подобно тому как из совокупности мелодий-āwāz складывается нормативная структура (radīf) многочастной композиции. Наблюдение М. Л. Рейснер, согласно которому «способ скрепления» стихов в поэтической форме

[29] Напомню, что ḫaṭṭ в словарном значении значит «линия», а nimḫaṭṭ — «половина линии».

[30] [Мураки 1997: 237—254].

[31] Так в переводе С. Даукеевой.

[32] [Фараби 2002: 163].

[33] Понятие ğuz'-i miṣrā', или «часть полустишья», широко использовалось в классической музыкальной теории, однако не используется в современной персидской филологии и не фигурирует в учебных программах.

газали «можно условно назвать “нанизыванием”»[34], всецело может быть отнесено и к отношениям мелодий в композиции типа dastgāh. Ранее о принципе «нанизывания» писал Е. Э. Бертельс в связи с эволюцией касыды: «…постепенно техника окончательно заслоняет собой содержание стихотворения, касыда превращается в нагромождение (поэтических. — *Г. Ш.*) фигур, нанизанных на традиционную сюжетную нить»[35]. Очевидно, что Е. Э. Бертельс говорит о «нанизывании» в явно негативном контексте, чего не обнаруживает высказывание М. Л. Рейснер, где «нанизывание» рассматривается как способ скрепления единиц.

В любом случае вопрос, действительно ли «сюжет» выполняет функцию «нити» для скрепления стихов, остается открытым и потребует дополнительного внимания[36]. Результаты анализа простых мелодических структур из версии М. Карими (radīf -i dastgāh-i Šūr: Kerešmah, Ḫārā, Rahāwī, Awǧ, Šahnāz, Buzurg) будет представлен ниже, а выбор их был определен тем, что они поются на стихи с разным поэтическим метром — muǧtass, ramal и muktazib, и их взаимодействие с мелодическими структурами помогло составить наиболее полную картину по данной проблеме в рамках отдельно взятой классической композиции; поскольку они находятся в первой фазе композиционного развития Šūr, в удобной для голоса тесситуре, то никакие искусственные причины не влияют на характер взаимодействия мелодики и слова.

Взаимодействие синтаксических единиц

Почти все названные мелодии, включая первую, Darāmad «Восхождение», распеваемую без текста, состоят из пяти фраз. Фраза-ǧumlah, как было сказано выше, является единственной единицей членения мелодического высказывания. Каждая из них отделена от предыдущей цезурой (половинной, четвертной, реже восьмой паузой). Рассмотрим предлагаемый вариант анализа на примере мелодии Kerešmah «Подмигивание».

Вначале обратим внимание на поэтический текст Са‘ди, газаль-33: стих-1. Перевод[37]: «(1) Слабеет у всех со временем привязанность, /

[34] [Рейснер 1989: 34].

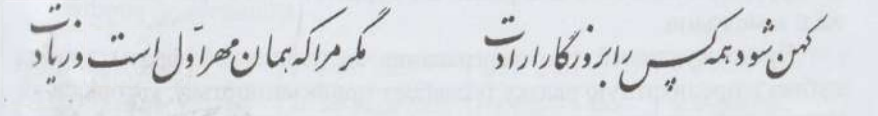
[35] [Бертельс 1988а: 387].

[36] Аналогичный вопрос — на что нанизываются мелодии — был рассмотрен в Г-III-2 наст. книги.

[37] Подстрочный перевод, сохраняющий порядок следования слов в стихе и комментарий к ним, принадлежит автору работы. Цифрами в круглых скобках

(2) кроме моей, что той же “любовью первой” является и [ее] приумножением». В стихе противопоставляются мирская любовь и божественная, содержится указание на день предвечного завета (rūz-i alast), когда Бог заключил договор с еще нерожденными душами до начала творения: «Некогда Господь твой из сынов Адама, из чресл их, извлек потомков их и повелел им дать исповедание о себе самих. “Не есть ли Я Господь ваш?” Они сказали: “Да, исповедуем это”»[38]. К. Эрнст, анализируя суфийскую интерпретацию этого фрагмента Корана, пишет, ссылаясь на первоисточники, что «“...сие есть намек на первые состояния возлюбленных и заключение уз и завета любви с оными в первый день, в предвечном завете, когда Истина присутствовала и действительность обреталась”. …День изначального завета обращает обычное любовное стихотворение в прославление вечной любви Бога к человечеству»[39].

Стих Са‘ди распевается на мелодию из пяти фраз и арузный метр muǧtass:



v — v — v v — — v — v — v v — —

v — v — v v — — v — v — v v — —

Базовыми интервалами мелодии являются пары f^1—d^1 (s-pc — u-pc) и g^1/d^1 (s-pc — u-pc), порождающие субъект-предикатный комплекс второго, процессуального, типа, тогда как структура персидского стиха иерархична и не содержит процессуальных интуиций по типу, указанному на B-P1b. Тем не менее неиерархическое отношение выделенных тонов по принципу «опирающееся-и-опора» реализуется в неметризованном потоке в масштабе фразы (ǧumlah) и прерывается паузой. Каким образом мелодия сегментирует стих? Сколь значим для нее субъект-предикатный комплекс стиха, первый уровень которого составляет словосочетание «слабеет привязанность»?

указан номер полустишия (miṣrā‘), а косые линии отделяют синтагмы поэтического текста.

[38] [Коран 7: 172].

[39] [Эрнст 2002: 30].

Очевидно, что начальный энергетический посыл звуковой последовательности очень чутко реагирует на составной глагол kohan šawad (в русск. пер. «слабеет»), при этом не передает смысл глагола, как если бы мы слышали нисходящие, «слабеющие» мелодические интонации и подумали, что мелодия чутко реагирует на слово. Напротив, здесь происходит нечто совершенно противоположное: мелодическая интонация поддерживает только позицию глагола в синтаксической структуре, но не передает его смысл, а это важно. Вместе с глаголом, распеваемым на восходящий звуковой поток, устанавливается временный высотный центр f^1, тогда как имя существительное — «привязанность»-irādat — совпадает с постоянным высотным центром d^1. Другими словами, отношение «опирающееся-и-опора» выделяет тоны базового интервала f^1—d^1 на парадигматической оси музыкального текста. В этом аспекте мы имеем точное совпадение функций spc как в стихе, так и в мелодии. Однако важен не факт наложения одной субъект-предикатной конструкции на другую, а единство или различие стратегии их образования в стихе и в мелодии.

Процессуальный тип завязывания мелодической фразы дробит субъект-предикатную связку («слабеет привязанность»), которая воспринимается как первый уровень целостности поэтической речи. Границы первого полустишия, заданные spc «слабеет привязанность», не совпадают с границами мелодических фраз-ğumlah. Первая фраза совпадает с вербальной синтагмой «слабеет у всех» [ml-phr_1 = stg-v_1], а не с полустишием («слабеет у всех со временем привязанность»). Вторая мелодическая фраза равна синтагме «со временем привязанность», то есть [ml-phr_2 = stg-v_1]. В результате мелодические фразы совпадают с синтагмами стиха, а не полустишием [ml-phr_1 = v-stg_1; ml-phr_2 = v-stg_2]. Уже *в факте несовпадения мелодических фраз с полустишиями стиха скрывается одна из причин нелинейного развития музыкально-поэтической речи*. В каждой фразе мелодии актуализируется spc как отношение «опирающееся — опора» на основании базового интервала f^1—d^1, и при этом не формируется никакой иерархии внутри данной синтаксической структуры, она неиерархична. Как видно, субъект-предикатная связка не обусловливает отношение «опирающееся-и-опора», или f^1—d^1, напротив, последнее, будучи внетемпоральным процессом, реализуется как необходимое условие для каждой из пяти фраз, составляющих данную мелодию [ml = 5ml-phr]. Если три из них распеваются на стих [3ml-phr (+ text)], то две последние — представляют бестекстовый распев [2ml-phr (– text)].

Основная причина, нарушающая метрику стиха, состоит в том, что мелодия не поддерживает иерархический характер вербальной субъект-предикатной конструкции. Она не следует смыслу слов, не поддерживает акцентируемый центр стиха, а подчиняет вербальный текст собственной ядерной формуле, то есть логике звуковой энергии. Согласно последней, начало второго полустишия должно быть более сильным по системе выделенности тонов мелодии, что и происходит в реальном звучании. Анализ показал, что начальный интонационный импульс третьей фразы устанавливает новый высотный уровень g^1, совпадающий со словом «кроме».

Первое полустишие:

metr	v — v —	v v — —	v — v —	v v — —
text	ko-han ša-***wad***	ha-mah ***kas*** pa	bah rū-ze-***ga-***	-a- re-***ra-****dat*
tc	f^1	e^1	f^1	f^1

Второе полустишие:

metr	v — v —	v v — —	v — v —	v v — —
text	ma-gar ma ***-ra***	ke ha-***man*** meh	-re aw-wa-***las-***	tu zi-***ya-***dat
tc	g^1	f^1	f^1	f^1

Третья мелодическая фраза, в отличие от предыдущих, объединяет две вербальные синтагмы [ml-phr_3 = 2stg-v]. Следовательно, не существует раз и навсегда заданного отношения по формуле 1ml-phr = 1stg-v, либо 1ml-phr ≠ 1stg-v. Встречаются оба варианта отношений, но при этом неизменной остается логика процессуального завязывания фразы по принципу «опирающееся-и-опора», в котором орнаментальные паттерны, как противоположности, входящие в отношение тождества и контраста, стягиваются в неразрывный процесс. Так и здесь, третья фраза стягивает g^1—d^1 собственным неразмеренным потоком, по ходу ломая равномерное чередование сильных и слабых слогов стиха.

Таким образом, мелодическое и поэтическое высказывания не равны друг другу, так как мелодия шире стиха (Ml ≠ St или Ml > St): (1) во время распева часто повторяется первая синтагма стиха[40], чего не происходит при поэтической декламации; (2) мелодическая

[40] См. мелодия «Восхождение» Darāmad композиции «Прямой [путь] — Пятое место» Rāst-Panğgāh [Massoudieh 2000: 185], мелодия Rahāwī [Ibid.: 14] и др.

линия расширяется путем прибавления к напеву от одной до семи мелодических фраз без текста, чтобы постепенно достичь постоянного высотного центра как «опоры» всего мелодического высказывания. Напомню, что стратегия поведения бестекстовых фраз направлена на достижение постоянного высотного центра. Если мелодическое высказывание центрируется вокруг первой и третьей ступеней базовой структуры, например d^1 и f^1, то для достижения опоры потребуется одна или две мелодические фразы, если же центрируется вокруг четвертой, пятой и более высоких ступеней (от g^1 до d^2), то количество фраз значительно увеличивается, потому что удлиняется и сам путь от опирающегося тона к опоре, или постоянному высотному центру. Примечательно, что ни в одном из рассмотренных выше случаев мелодия не завершается вместе с текстом. Заключительная фраза-furūd на тоне d^1 всегда исполняется без текста. Все это подчеркивает доминирующую роль мелодии в ее взаимодействии со словом.

Фактором целостности музыкально-поэтического высказывания является достижение постоянного высотного центра. Границы целостности стиха и мелодии не совпадают: мелодия прорывает границы второго полустишия. Подобное происходит в иранской художественной миниатюре XV—XVI вв., когда изображение выплескивается на поля рукописи (см. илл. 6 на вкладке). Точно так же и строки рукописного текста, подобно мелодии и изображению, выходят на поля рукописи в виде комментария, исправлений или чернильного пятна, тем самым нарушая границы шаблона для письма (masṭar), чьи следы отчетливо видны на еще чистом листе бумаги. Размеренный правилами квантитативного стихосложения поэтический текст задает логические границы мелодии и обусловливает только потенциальную возможность ее метрической упорядоченности, которая не реализуется актуально.

Крайне интересна логика соотнесенности тон-центров мелодии. В большинстве случаев *наиболее сильным по высотной позиции является первый тон-центр.* Все последующие имеют более слабые позиции, и это непосредственно связано с логикой развязывания фразы в композициях с нисходящими мелодиями нормативной структуры. Известно, что логика организации тон-центров в европейской классической музыке иная, и благодаря ей, «как правило, *второй мотив оказывается ярче первого, сильнее, выразительнее него*… хотя имеются и другие случаи, о которых также пойдет речь. Но главенство второго мотива количественно преобладает, что позволяет принять его как *норму*»[41].

[41] [Арановский 1991: 139].

Исследование основного вопроса — каким образом упорядоченная и размеренная поэтическая речь превращается в процессе взаимодействия с мелодией в метрически свободную, так называемую импровизационную структуру — приводит к следующему выводу: причина коренится в трансформации поэтического метра благодаря (1) принципу дробления поэтической стопы посредством цезуры (паузы) и посредством короткой и длительной мелодической орнаментации долгих слогов и (2) принципу прогрессирующего сжатия-расширения временны́х масштабов арузного метра в мелодической речи.

Мелодическая орнаментация длинных слогов стиха не обусловливает трансформацию арузного метра. В традиционной музыке существует множество примеров, когда метрическая упорядоченность мелодического высказывания сохраняется при распеве орнаментальных паттернов, прикрепленных к базовому тону мелодии. Необходимо одновременное действие обоих вышеназванных принципов. В этом случае равноакцентный метр стиха полностью разрушается, подчиняясь звуковому потоку, чутко реагирующему на смысл слова. Мелодия и слово движутся вместе, образуя совокупный смысл. В этом случае необходимо говорить о феномене музыкально-поэтической речи, которая осуществляется во времени и с этой точки зрения имеет явное преимущество перед нотным или напечатанным текстом. Кажется, что, читая буквы или ноты, мы как будто точно так же испытываем временно́е течение и распознаем смысл слов и звуков. И все же это восприятие несравнимо с тем, что реально осуществляется с участием мелодии и слова, видимо, потому, что лишено эмоционального цикла, порожденного внешним импульсом.

IV-2. Феномен музыкально-поэтической речи

Попробуем затронуть другой, весьма важный аспект рассматриваемой проблемы. Отношение между выделенным (по звуковысотному, метроритмическому и прочим параметрам) тоном и длинным слогом метрической формулы формируется параллельно с эмоциональным циклом, имеющим психическую природу. Эмоциональный цикл всегда предполагает наличие акцентируемого центра, без которого невозможно представить процесс смыслополагания в тексте ġazal и ее отдельно взятой единице. Однако между читаемым и пропетым словом лежит такая же пропасть, как, например, между репродукцией античной статуи и ее оригиналом. В первом случае мы воспринимаем

линия расширяется путем прибавления к напеву от одной до семи мелодических фраз без текста, чтобы постепенно достичь постоянного высотного центра как «опоры» всего мелодического высказывания. Напомню, что стратегия поведения бестекстовых фраз направлена на достижение постоянного высотного центра. Если мелодическое высказывание центрируется вокруг первой и третьей ступеней базовой структуры, например d^1 и f^1, то для достижения опоры потребуется одна или две мелодические фразы, если же центрируется вокруг четвертой, пятой и более высоких ступеней (от g^1 до d^2), то количество фраз значительно увеличивается, потому что удлиняется и сам путь от опирающегося тона к опоре, или постоянному высотному центру. Примечательно, что ни в одном из рассмотренных выше случаев мелодия не завершается вместе с текстом. Заключительная фраза-furūd на тоне d^1 всегда исполняется без текста. Все это подчеркивает доминирующую роль мелодии в ее взаимодействии со словом.

Фактором целостности музыкально-поэтического высказывания является достижение постоянного высотного центра. Границы целостности стиха и мелодии не совпадают: мелодия прорывает границы второго полустишия. Подобное происходит в иранской художественной миниатюре XV—XVI вв., когда изображение выплескивается на поля рукописи (см. илл. 6 на вкладке). Точно так же и строки рукописного текста, подобно мелодии и изображению, выходят на поля рукописи в виде комментария, исправлений или чернильного пятна, тем самым нарушая границы шаблона для письма (masṭar), чьи следы отчетливо видны на еще чистом листе бумаги. Размеренный правилами квантитативного стихосложения поэтический текст задает логические границы мелодии и обусловливает только потенциальную возможность ее метрической упорядоченности, которая не реализуется актуально.

Крайне интересна логика соотнесенности тон-центров мелодии. В большинстве случаев *наиболее сильным по высотной позиции является первый тон-центр.* Все последующие имеют более слабые позиции, и это непосредственно связано с логикой развязывания фразы в композициях с нисходящими мелодиями нормативной структуры. Известно, что логика организации тон-центров в европейской классической музыке иная, и благодаря ей, «как правило, *второй мотив оказывается ярче первого, сильнее, выразительнее него…* хотя имеются и другие случаи, о которых также пойдет речь. Но главенство второго мотива количественно преобладает, что позволяет принять его как *норму*»[41].

[41] [Арановский 1991: 139].

Исследование основного вопроса — каким образом упорядоченная и размеренная поэтическая речь превращается в процессе взаимодействия с мелодией в метрически свободную, так называемую импровизационную структуру — приводит к следующему выводу: причина коренится в трансформации поэтического метра благодаря (1) принципу дробления поэтической стопы посредством цезуры (паузы) и посредством короткой и длительной мелодической орнаментации долгих слогов и (2) принципу прогрессирующего сжатия-расширения временны́х масштабов арузного метра в мелодической речи.

Мелодическая орнаментация длинных слогов стиха не обусловливает трансформацию арузного метра. В традиционной музыке существует множество примеров, когда метрическая упорядоченность мелодического высказывания сохраняется при распеве орнаментальных паттернов, прикрепленных к базовому тону мелодии. Необходимо одновременное действие обоих вышеназванных принципов. В этом случае равноакцентный метр стиха полностью разрушается, подчиняясь звуковому потоку, чутко реагирующему на смысл слова. Мелодия и слово движутся вместе, образуя совокупный смысл. В этом случае необходимо говорить о феномене музыкально-поэтической речи, которая осуществляется во времени и с этой точки зрения имеет явное преимущество перед нотным или напечатанным текстом. Кажется, что, читая буквы или ноты, мы как будто точно так же испытываем временно́е течение и распознаем смысл слов и звуков. И все же это восприятие несравнимо с тем, что реально осуществляется с участием мелодии и слова, видимо, потому, что лишено эмоционального цикла, порожденного внешним импульсом.

IV-2. Феномен музыкально-поэтической речи

Попробуем затронуть другой, весьма важный аспект рассматриваемой проблемы. Отношение между выделенным (по звуковысотному, метроритмическому и прочим параметрам) тоном и длинным слогом метрической формулы формируется параллельно с эмоциональным циклом, имеющим психическую природу. Эмоциональный цикл всегда предполагает наличие акцентируемого центра, без которого невозможно представить процесс смыслополагания в тексте ġazal и ее отдельно взятой единице. Однако между читаемым и пропетым словом лежит такая же пропасть, как, например, между репродукцией античной статуи и ее оригиналом. В первом случае мы воспринимаем

художественный образ в двумерном пространстве и не можем ощутить его глубину, испытать эмоции от непосредственного созерцания. Это вовсе не значит, что чтение поэзии как акт познания окружающего мира ущербно в сравнении с пением, точнее распеванием поэтических текстов. Роль музыки для рассматриваемого феномена ġazal не сводится к отношению текста и мелодии в современной песне. Взаимодействие, установившееся между этой поэтической формой и музыкой в далекие времена, *изначальная синкретичность музыкально-поэтического жанра ġazal* оказала влияние и на традицию ее восприятия и, соответственно, правила понимания ее смысла. Слова, складывающиеся в полустишие, и полустишия, складывающиеся в стих в процессе нашего чтения, напоминают двумерное пространство репродукции, не дающей глубины охвата образа, поскольку мы не получаем внешнего импульса, выделяющего то или иное слово из линейного визуального ряда. Напротив, его передает мелодическая интонация, указывающая на предпочтение одного слова перед другим.

Здесь можно было бы возразить, сказав, что точно такой же импульс дает интонация поэтической речи, что, внимательно прослушав профессиональных декламаторов, всегда можно отличить выделенное слово от прочих, невыделенных. Действительно, это так, однако выделенность слова интонацией поэтической и музыкально-поэтической речи имеет совершенно разный результат: в первом случае сама интонация подчиняется метрике стиха, точнее, акцентируемой доле стопы, во втором же случае *интонация расставляет исключительно смысловые акценты* и, следуя смыслу, ломает равноакцентный метр стиха, то есть ведет себя ровно противоположным образом, нежели интонация поэтической речи — абсолютно независимо от правил, заданных арузным метром. Кроме того, есть и другое существенное различие, не позволяющее уравнять поэтическую и музыкально-поэтическую интонации в плане восприятия выделенных слов. Оно связано с вариативностью первой и нормативностью второй из них: если чтец распоряжается текстом на основе индивидуального выбора ударных слогов, то певец, напротив, ограничен собственными интенциями мелодии и ведом ею. Ведь мелодия-āwāz нормативной структуры классической композиции, сохраняемая в определенной вокальной школе, представляет собой уже *веками отшлифованную закодированную систему*, в которой звуковая последовательность, хранящая память о слове, превратилась в четкий абрис мелодической линии, которая, будучи отделенной от вербального текста, говорит о многом. Ее изгибы, вершины и низины указывают на важные смысловые точки.

Поэтому мелодия-āwāz классической композиции не представляет собой нечто искусственное, созданное каким-либо автором, она анонимна и часто заимствована из фольклорных пластов музыкальной традиции. Способ владения музыкальном языком здесь чисто бессознательный. Он обусловлен онтогенетическим опытом, поэтому существует «в априорной форме» (М. Г. Арановский) по отношению к создаваемой музыке.

Никто доподлинно не знает, за какой мелодией, звучащей сегодня в классических композициях, скрывается фигура знаменитого музыканта прошлого. Такая идентификация сохранилась в редчайших случаях, когда мелодия носит имя сочинившего ее музыканта. В большинстве же случаев мелодия сохраняет название города, области, какого-либо философского или поэтического концепта и т. д. Анонимный автор-исполнитель прошлого скорее выполнил роль посредника, благодаря которому осуществилась встреча мелодии и слова. Можно предположить, что мелодии переходили к исполнителю вместе с текстом. Если это была колыбельная или какая-либо другая фольклорная мелодия, она «приспосабливалась» к новому тексту классической придворной поэзии, закреплялась в «обновленном» виде за определенной исполнительской школой либо текст подбирался к мелодии на основе совпадения метрики и акцентируемых центров, о чем еще будет сказано ниже. Следовательно, речь не об «искусственной вещи», созданной на основе той или иной логики композиции, усвоенной теоретически и применяемой на практике, а о вещи, в которой сохраняется (насколько это возможно) естественный для традиции опыт словесно-музыкального взаимодействия, в котором мелодия и мелодическая интонация выполняют основную роль в формировании смыслового пространства музыкально-поэтической речи.

Вот почему восприятие смысла газали вне музыки можно уподобить репродукции, ущербной в сравнении с подлинником. Сказанное не значит, что ġazal создавалась только ради музыкального исполнения и что в противном случае автор создавал ущербную вещь, поскольку не работал «в паре с композитором»! К той специфике эволюции музыкально-поэтического жанра ġazal, о которой говорилось выше (Г-IV-1), следует добавить, что в рассматриваемый классический период музыкальной культуры не существовало однозначного разделения на поэта и композитора. Тот, кто, не будучи профессиональным музыкантом, распевал текст Корана, лучше любого музыканта знал, что такое акцентируемый центр и эмоциональный цикл

мелодического высказывания. И великому Хафизу[42], с детства зарабатывавшему на жизнь обрядовым чтением Корана, не нужно было быть ни «поэтом», ни «композитором». «Пение Корана доводилось до уровня исполнения высокохудожественных произведений и имело свои специфические трудности. Спеть правильно арабский текст, т. е. с верной артикуляцией, произношением, с соответствующей мелодической интонацией, тонко передающей все нюансы, знание всего Корана наизусть, — было уделом не каждого музыканта, а личность — хафиза», — пишут исследователи, характеризуя чтеца коранического текста как личность более высокого уровня, чем просто музыкант[43]. Известно, что коранической рецитации обучали каждого, кто посещал медресе, но не каждый умел распевать текст на высокохудожественном уровне, как Хафиз[44].

Таким образом, если мелодия выделяет слова посредством системы предпочтений тонов, не оставляющей возможности для многозначного толкования текста, то она связывает слова в семантический пучок, который, думается, может быть назван смысловым «каркасом» музыкально-поэтической речи. Вне его исследования вряд ли удастся схватить логические основания соотнесенности двух параллельно движущихся текстов — музыкального и вербального.

Поставленная задача актуализирует поиск совокупного смысла музыкально-поэтической речи. При этом понятие «совокупный смысл» не будет фигурировать в том значении, в каком понимается в исследованиях Б. М. Гаспарова, — как «двуплановая сущность текста», или смысл, в котором структурные закономерности текста и человек, несущий за собой культурный опыт, явлены в едином взаимодействии[45]. За неимением другого, более подходящего термина *под совокупным смыслом будет пониматься осмысленность музыкально-поэтической речи, ее смысловая архитектоника*. Это значит, что в ней со всей очевидностью проявляются совместные интенции мелодии и стиха в достижении кульминационной зоны. Ведь согласно правилам, известным из опыта западноевропейской музыкальной традиции, мотив (или синтагма) и связанное с ним значимое слово должны формировать общую «вершину» высказывания. Так ли это

[42] Имя поэта Шамс ад-Дин Мухаммад аш-Ширази.

[43] [Керимов, Агаева 1975: 125].

[44] В отечественной музыкальной науке синкретизм музыки и поэзии глубоко изучен на средневековом западноевропейском материале. См. [Сапонов 1982; 2004; Кюрегян, Столярова 2007].

[45] [Гаспаров 1993: 275—303].

в исследуемой традиции искусства maqām? Как формируется совокупный смысл музыкально-поэтического высказывания, носит ли организация совокупного смысла системный характер — таковы основные вопросы, рассматриваемые ниже.

Поскольку газаль в аспекте своей эволюции характеризуется как «музыкально-поэтический жанр»[46], это заставляет задуматься над «совокупным смыслом» единицы музыкально-поэтической речи. Как уже говорилось, под единицей поэтической речи подразумевается bayt, или стих из двух полустиший, а под единицей музыкальной речи — āwāz, функционально выполняющий роль раздела-gūšah композиции. Исполнитель, певец, может подобрать поэтический текст к той или иной композиции, имея под рукой собственный сборник стихов из сочинений классиков средневековой поэзии[47]. Критерием подбора стиха в первую очередь является соответствие смысла вербального текста эмоциональному состоянию мелодии. На тему правильного соотношения психоэмоционального состояния, скрытого в базовой структуре (šadd, maqām, pardah) мелодии, со смыслом стиха писали многие средневековые авторы. В частности, в персидском трактате Анонима XV в. читаем:

> Каждый šadd[48] оказывает воздействие на «испорченную душу» (nafs al-ammār). Воздействия бывают различными. От одного [из них] человек становится сильным и смелым. Так воздействуют три мелодии (pardah): ʻUššāq, Nawā и Būsalik, которые соответствуют природе тюрок, африканцев и отшельников. Напротив, Rāst, Nawrūz, ʻArāq и ʼIṣfahān приносят душе нежность и приятность. А воздействие Buzurg, Rahāwī, Zirafkand и Zangulah вызывает в душах состояние печали и опьянения. Исходя из этих воздействий, к каждой мелодии (pardah) следует подобрать соответствующий поэтический текст. Например, в Zirafkand и Rahāwī следует произносить стих (bayt) печального содержания, а не веселого и радостного. Если же стих соответствует настроению Rāst и Būsalik и не содержит грусти, то в душах возрастает чувство радости и ликования. Таким образом, содержание поэтического текста может соответствовать радостному или печальному настроению мелодии или, [напротив], не соответствовать ему[49].

[46] [Рейснер 1989: 19—20].

[47] См. [Anonim XIX RF-IOM]. Атрибуция рукописи моя. — *Г. Ш.*

[48] Читай «maqām». — *Г. Ш.*

[49] [Anonim XVI Az-AMA ƏI: 239a—239b].

Безусловно, при анализе стихотворного текста возникает трудность методологического плана, потому что подходы к анализу газели не унифицированы, не сведены к какому-либо порядку, или своду правил. В основе предлагаемого анализа будет лежать поэтика противоположения, о которой подробно говорилось во второй главе книги. Прежде чем перейти к анализу, вспомним статью Е. Э. Бертельса[50] «Заметки по поэтической терминологии персидских суфиев», впервые изданную в 1926 г.

Противоположение в поэтической речи

В свое время Е. Э. Бертельс предложил новый метод исследования персидской суфийской поэзии, в которой, по его мнению, образы складываются в систему «своеобразных дихотомий».

> При изучении суфийский поэзии легко заметить, что количество образов, которыми пользуются суфийские поэты, довольно ограниченно. Весь запас их сводится к определенным формулам, так сказать основным типам. Они являются отправной точкой при создании стихотворения — почти не видоизменяясь, лишь вступая в различные сочетания друг с другом, они направляют ход мыслей поэта.
>
> Если бы эти образы должны были пониматься в буквальном смысле, то, конечно, такое положение вещей могло бы быть признано доказательством бедности мысли поэта, нежелания его вводить в круг своего творчества новый материал. Но в суфийской поэзии дело обстоит иначе. Самодовлеющей ценности образ в ней не имеет вовсе, назначение его — служить только своего рода словесным иероглифом, *значком, прикрывающим собой истинное философское значение*[51].

Как видно, Е. Э. Бертельс намеренно обращает внимание на то, что, во-первых, образная система суфийской поэзии сводится к некоторому, весьма ограниченному количеству формул; во-вторых, формулы вступают в различные сочетания, то есть комбинируются; в-третьих, каждый образ указывает определенное «философское значение». Ученый продолжает[52]:

[50] [Бертельс 1965].

[51] [Там же: 109]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[52] Здесь и во всех последующих цитатах сохраняется оригинальная терминология.

> Так как основная тема всякого суфийского стихотворения предусмотрена заранее и ничего кроме *таухид* и *вахдат-и вуджуд* в нем воспето быть не может, то тем самым и необходимость в разнообразии материала отпадает и на передний план выдвигается вопрос о наиболее целесообразном сочетании тех элементов, которые даны суфийскому поэту заранее, при вступлении на путь изучения философской доктрины... Такой взгляд на суфийскую поэзию, конечно, допустим при том условии, если мы признаем рефлексию необходимо интегрирующим моментом в суфийской поэзии[53].

Высказанные выше положения можно свести к следующему:

1) тема суфийского стиха предусмотрена заранее;

2) заданная заранее тема указывает на фундаментальные философские доктрины: tawḥīd — признание единичности Творца и waḥdat-i wuǧūd (*араб.* waḥdat al-wuǧūd) — концепцию «единства бытия» (Ибн Араби);

3) персидская суфийская поэзия осваивает и отражает философские доктрины, что является ее необходимым условием.

Е. Э. Бертельс хорошо сознавал новизну предлагаемой интерпретации образной системы персидской суфийской поэзии, поэтому четко сформулировал цель исследования:

> Необходимо, чтобы эти произведения стали для нас тем, чем являлись для суфия: не простой сменой традиционных образов, более или менее ярких, *а вполне логичной последовательностью мыслей, обоснованной требованиями суфийской философии. Образы должны перестать быть только образами, должны стать соответствующими философскими понятиями, иероглифическое прикрытие которых должно быть снято...*
>
> Сознание необходимости вскрытия этих образов, так сказать, перевода их на язык доктрины ощущалось и самими суфиями. Доказательство этому — многочисленные комментарии к поэтическим произведениям. Сознавалось и то, что материал, в сущности говоря, ограничен и может быть систематизирован и сведен к сравнительно небольшому числу типов. Это доказывают попытки создать своего рода код — дать словари этих *истилахат аш-шуара*[54].

[53] [Бертельс 1965: 109].

[54] [Там же: 110]. Курсив мой. — *Г. Ш.* «Истилахат аш-шуара» — это средневековые словари суфийских терминов, в которых разъяснялся каждый элемент образного ряда. К сожалению, до сих пор они не изданы на русском языке. Подготовленная Е. Э. Бертельсом к изданию рукопись перевода одного из них бесследно исчезла после его смерти. Сегодня известно единственное критическое

В первом же абзаце, по сути, изложено основное правило творческого процесса: «иероглифическое прикрытие» скрывает истинный замысел поэта, хорошо ему известный. Иначе говоря, композитор, создающий музыкальное произведение, поэт или художник не могут творить, преследуя одновременно два, три и более замысла. Творческий процесс возможен при условии, что осознанное и бессознательное подчинены выполнению одной-единственной идеи. Другими словами, художники (в широком смысле слова) всегда сознают идею, о чем и сказано у Бертельса, в особенности если речь идет о такой «тяжелой» материи, как слово.

Стремление Е. Э. Бертельса раскрыть способ понимания суфия не является желанием отсечь все другие смыслы, лихо выявляемые современным исследователем в зависимости от опыта накопленных знаний и связывания различных лексем стиха в смысловые «блоки». Ученый стремится обнаружить ту единственную идею, которой было охвачено сознание художника в момент творческого созидания. Это похоже на то, как музыковеды реконструируют «осознанное» и «бессознательное» в музыкальном тексте, исследуя нотные рукописи, сверяя различные варианты композиции, изучая архивы в поисках разъяснений «идеи» сочинения, возможно, когда-то зафиксированной в письмах или в дневниках, беседуя с близкими и родственниками композитора. Персидская классическая поэзия в этом смысле беззащитна. Правила понимания поэтических текстов, некоторые из которых не разрешалось читать без наставника[55], не прописаны, поскольку в средневековых трактатах исследовался поэтический язык, а не феномен поэтической речи. То же самое происходило и в трактатах о музыке.

Бертельс предлагает «ключ» к решению этой сложной проблемы, обнаружив признак системности поэтической речи и называя его «своеобразной дихотомией», то есть бинарной оппозицией.

издание одного из трех рукописных списков, хранящихся в Санкт-Петербургском институте восточных рукописей. См. [Mir'at-i Uššaq 1965].

[55] В большинстве случаев между книгой и читателем стояла фигура устного комментатора (muqarrar), разъяснявшего правила понимания текста. Выявление многозначности какой-либо лексемы, зафиксированной в средневековых толковых словарях, еще не является гарантом правильного понимания. Функцию выявления смысла выполняла в большей степени устная традиция передачи правил чтения и понимания текстов, в то время как письменные комментарии к источнику, особенно периода Нового времени, фиксировали крайне искаженный смысл.

Далее, при рассмотрении образов приходится постоянно помнить, что применение их обычно происходит в форме своеобразной дихотомии. Образ положительный обычно сопровождается его диаметральной противоположностью, являющейся его отрицанием. Этот дуализм не может показаться странным, если учесть то обстоятельство, что основной смысл таухида заключается в том, чтобы путем того или иного метода слить воедино две диаметрально противоположные величины. Исходя из основного противоположения *ваджиб — мумкин* <необходимость — возможность>, мы находим это раздвоение красной нитью проходящим по всем суфийским концепциям, начиная от противопоставления духовных миров и кончая раздвоением в психических переживаниях посвящаемого, где мы видим такие пары:

хауф <страх> — раджа' <надежда>
баст <отпускание> — кабд <хватание>
сахв <трезвость> — сукран <опьянение>

Аналогичными парами в поэтической терминологии будут постоянные противопоставления:

габр <неверный> — му'мин <правоверный>
сарв <кипарис> — сунбул <гиацинт>
дарйа <море> — катра <капля>
зулф <локон> — ру <лицо>
афтаб <солнце> — мах <луна>
афтаб <солнце> — абр <облако> и т. п.[56]

Таким образом, в последних двух приведенных цитатах ученый говорит о самом главном: 1) образы должны быть вскрыты, поскольку за ними стоят определенные философские понятия; 2) образы структурируются через противополагание — «своеобразную дихотомию» («дуализм» или «раздвоение»); 3) философские категории wāǧib — mumkin организуют всю образную систему. На этом основании персидская поэзия предстает в зеркале суфийской философской рефлексии, с чем нельзя не согласиться. Крайне важно положение о наличии системы противополаганий в структуре стиха, что определяется ученым такими понятиями, как «дихотомия», «дуализм» и «раздвоение». Это свидетельствует о том, что им найдено нечто важное, однако еще не проясненное на методологическом уровне. Поэтому при чтении работы возникает ощущение, что автор, применяя эти термины,

[56] [Бертельс 1965: 111—112].

понимал степень их несоответствия сути рассматриваемого им явления. Видимо, поэтому ученый использует слово «своеобразная», когда говорит о дихотомии, а далее пространно разъясняет tawḥīd как условие дуализма, что сегодня уже неубедительно.

Подлинный интерес представляет мысль о противополаганиях в поэтическом тексте как обусловленных категориями wāǧib — mumkin, которые Бертельс переводит как «необходимость — возможность». Строго говоря, необходимость — это wuǧūb, а возможность — 'imkān, соответственно, wāǧib — mumkin — это «необходимое — возможное», то есть пара философских категорий, участвующих в разъяснении соотнесенности Бога и мира. В рассуждениях Бертельса они выступают как единые для всей исламской философии. Между тем в зависимости от их различного понимания сформировались две основные традиции: арабоязычный перипатетизм и суфизм. Именно в этой части рассуждений ученого возникает существенное противоречие. Сравнение категории «возможность» (IV-T-5) убеждает в существенном различии ее понимания двумя вышеназванными философскими направлениями.

Следовательно, различались не только значения отдельно взятых категорий, но сама соотнесенность Бог — мир реализовалась в философской мысли по меньшей мере в двух разных моделях[57]. Иначе говоря, понимание этого отношения как единого для всей персидской суфийской поэзии согласно современным исследованиям уже не соответствует реальному положению дел.

Другой необходимый для уточнения факт видится в самом принципе отбора оппозиций. Приведенные Бертельсом примеры очевидно выбираются им на основе родовидовых отношений. Например, он выводит родовое понятие — «психические переживания суфия» — для таких видов состояний, как «страх», «надежда», «трезвость» и т. д. Этим же способом им «схватываются» пары «солнце — луна», «кипарис — гиацинт» и другие оппозиции, которые укладываются в родовую категорию высшего порядка. Правда, Бертельс отмечает, что *этот принцип не всегда срабатывает, поскольку имеются образы, не формирующие пары*, но и это, по его мнению, также предопределено концепцией tawḥīd.

[57] [Смирнов 2001: 190—362].

IV-T-5. Категория «возможное»[58]

Перипатетизм		**Суфизм**
Аль-Фараби	Ибн Сина	Ибн 'Араби
Возможность — это равновероятность существования и несуществования, требующее внешнего для перевеса (*тарджӣх*) одной из сторон над другой, благодаря чему «возможное» становится либо «необходимым» (*вāджиб*), обретая существование, либо «невозможным» (*мумтани'*) — получая несуществование. Оба состояния вызываются не самим возможным, а «тем, что обеспечивает перевес» (*мурадджиḥ*) одного над другим, поэтому возможное, обретшее необходимость, называется «необходимым благодаря другому» (*вāджиб би-ғайрихи*). Аналогично выстраиваются термины и для категории «невозможность»	Возможное осмысляется как возможное благодаря собственной самости. Понятие возможности логически предполагает понятие «нужды» (*хāджа, фақр, ифтиқāр*): возможное нуждается в том, что «обеспечивает перевес» существованию над несуществованием или наоборот, чтобы оказаться соответственно существующим или несуществующим благодаря своей «связанности» (*та'аллуқ*) с «иным»	Возможное — это «утвержденные воплощенности» (*а'йāн ṯāбита*), получающие существование, или «воплощающиеся» (*та'айюн*) в ходе процесса «*проявления*» (*таджаллин*) божественной самости (*аз-зāт*)

[58] См. [НФЭ: http://iph.ras.ru/elib/2298.html].

> Тогда эти образы будут служить для выражения универсального принципа, стоящего выше условных подразделений мира мнимостей, и употребляться в тех случаях, когда требуется подчеркнуть именно эту изолированность, выключенность его из умопостигаемых понятий и переход на почву визионарности, являющейся конечной целью суфия-мурида[59].

Следовательно, заданный ученым ракурс исследования стиха через дихотомическое противоположение все же не имеет тотального системного характера, поскольку встречаются случаи несоответствия ему. Что же дает возможность выделить те или иные слова как противопоставленные друг другу и на каком основании это происходит, ведь очевидно, что один стих может содержать несколько пар оппозиций?

Прежде всего обратим внимание на пример практического применения предлагаемого Бертельсом метода. Он приводит пару «лицо — локон», рассматривая ее на основе всех трех средневековых суфийских словарей, а далее — в контексте различных образцов поэзии в границах стиха (bayt). Результатом «декодировки» лексем на основе трех средневековых суфийских словарей стала таблица IV-T-6[60].

По мнению Е. Э. Бертельса, пояснения, приведенные к словам «лик / лицо» и «локон», не отличаются «особой ясностью», но все же можно сделать выводы «из соединения этих трех определений», что «лик» указывает на истинную реальность, а «локоны» — на мнимую[61].

Далее автор «Заметок» обращается к комментаторам известных суфийских поэтов для прояснения «недоразумения» и приходит к выводу о том, что первый словарь не соответствует общей картине ранней и поздней суфийской поэзии, в то время как второй и третий могут быть применены к материалу на широком временно*м* диапазоне. На этом мы завершим разбор статьи Е. Э. Бертельса, поскольку дальнейший анализ уведет в область чистой филологии или философии. Достаточно, что прояснилось главное: (1) возможность понимания

[59] [Бертельс 1965: 112].

[60] Таблица IV-T-6 составлена мною по тексту двух словарей суфийских терминов (Mir'at-i Uššaq, или рукописи Nov. 28 Азиатского музея (см. [Mir'at-i Uššaq 1965: 126—178]) и рукописи Nov. 29 <B 1810>, подготовленной, по словам Е. Э. Бертельса, к печати, но утерянной, со слов А. Н. Болдырева (см. [Бертельс 1965: 113, 126])), а также кодекса Азиатского музея Nov. 29 B 1810 л. 301б (словарь к комментарию газали Аттара (см. [Там же: 357—359]), на основании их анализа в работе Е. Э. Бертельса, см. [Там же: 113].

[61] [Бертельс 1965: 113].

классической персидской поэзии в зеркале философской рефлексии; (2) метод исследования стиха (как единицы поэтической речи) на основе поиска противополаганий и их интерпретации в соответствии со словарями суфийских терминов и средневековой комментаторской литературой.

IV-T-6. Конвенции терминов[62]

Статьи словаря	1	2	3
Лик, лицо (roḫ)	Чистые эманации (taǧalliyat-i maḥẓ)	Существующие миры (awālem-i mawǧūdāt)	Красота самости (ḥusn-i ẋāt)
Локон (zulf)	Сокрытость ности[62] (ġaybat-i huwiyyat)	Несуществующие миры[63] (awālem-i ma'dūmāt)[64]	Атрибуты (ṣifāt) мощи (ǧalālī) и проявления (taǧallī) Красоты как причина сокрытия единства (waḥdat) абсолютной Красоты (ǧamāl)

Иерархическая организация

В отечественной иранской филологии мысль Е. Э. Бертельса о неразрывной связи персидской суфийской поэзии с философией осталась незамеченной, однако не забыта окончательно. Видимо, невостребованность понимания суфийской поэзии как области философии была обусловлена рядом факторов, имеющих прямое отношение к истории советского государства[66]. Вместе с тем не было опубликовано

[62] Здесь дается авторский перевод конвенций, в ряде случаев не совпадающий с переводом Е. Э. Бертельса, представленным в вышеупомянутой работе, см. [Бертельс 1965: 113].

[63] Другой возможный перевод термина ġaybat-i huwiyyat — «сокрытие ности», поскольку ġayb (*араб.*, ед. ч.) — это «потустороннее, мир потустороннего (= отсутствующее для нас)» [Смирнов 1998б: 413].

[64] Ma'dūm (*араб.*, ед. ч.) — «небытийный» [Там же: 432].

[65] Читай «миры сущего».

[66] Впервые «Заметки» были опубликованы в 1926 г., когда поэты мусульманских советских республик уже подвергались гонениям, а впоследствии жестоким репрессиям за то, что использовали язык классической суфийской поэзии,

ни одного исследования, открыто подвергающего сомнению позицию Е. Э. Бертельса. Напротив, предложенный им метод поиска оппозиций был реализован в фундаментальном исследовании М.-Н. О. Османова, посвященном персидско-таджикской поэзии IX—X вв., однако философский аспект был редуцирован[67].

> Многими советскими исследователями было отмечено наличие в поэзии на фарси IX—X вв. противопоставлений по модели *царь — поэт*, *бедные — богатые*, *знание — невежество*[68], хотя сами противопоставления не рассматривались как совокупность, как определенная художественная система.
>
> Как правило, эти противопоставления — антитеза, т. е. поэтическая фигура в пределах небольшого текста, способствующая выявлению кардинальных особенностей предмета написания…
>
> Противопоставление (оппозиция) в поэзии на фарси IX—X вв. как существенный элемент художественной структуры означает и абсолютную непримиримость (антагонистичность) позиций обоих компонентов (членов), воплощающих разные полюсы социума, и прежде всего поляризацию по построению (а не по сущности), т. е. наделение носителей этих полюсов релевантными (разграничительными) характеристиками…[69]

Таким образом, поэтика противополагания была выведена за рамки исключительно суфийской поэзии и рассмотрена на материале ранней лирической поэзии, в творчестве Рудаки, Дакики и других поэтов. Говоря о «непримиримости» оппозиций, М.-Н. О. Османов дополняет названный выше ряд другими, формирующимися по «моделям» (понятие М.-Н. О. Османова) «свидание — разлука», «радость — скорбь», «приятный — неприятный», «разум — глупость» и т. д., и раскрывает сложную систему метафорических и символических соотнесенностей. Подобно Бертельсу, он фактически выстраивает оппозиции

воспевающий «красавицу, розу и соловья», а отнюдь не подвиги колхозницы и рабочего. Сам Бертельс на протяжении 20—40-х гг. не раз подвергался аресту и обвинялся в шпионаже, что не могло не отразиться на всей его последующей жизни, а также на его последующих работах.

[67] [Османов 1974].

[68] В этом месте М.-Н. О. Османов ссылается на предисловие И. С. Брагинского к изданию стихов Рудаки и на монографию А. М. Мирзоева, посвященную этому же поэту. Обращает внимание, что работа Е. Э. Бертельса в этом и в большинстве других исследований, посвященных персидской поэзии, остается без какого-либо упоминания.

[69] [Там же: 199].

по родовидовому признаку, поскольку для каждой пары противоположений может быть найден объединяющий их признак. В отличие от метода, предложенного Бертельсом, выделение оппозиций здесь не связано с каким-либо иным контекстом, кроме поэтического.

Таким образом, метод исследования через «антитезы», очевидно, может быть применен к самым разным образцам газали, прошедшей путь эволюции от обобщенного родового признака различных поэтических жанров любовно-лирического содержания до «жанровой формы» с закрепленной структурой[70]. Пик эволюции этой формы связан с творчеством великого Хафиза, создавшего так называемый дезинтегрированный тип газали[71], в котором ни один стих (bayt) не связан с предыдущим логикой линейного повествования. Чтобы читателю стало понятно, о каких двух типах лирической поэзии идет речь, приведем пример «нарративной» и «дезинтегрированной» классической лирики.

Первый тип представлен в поэзии Тахира Чагани. Написанная им газаль — это только часть поэтической формы qaṣīda, определяемой термином tašbib и воспевающей красоту возлюбленной:

> Мое сердце сжала своими тесными (т. е. узкими. — *М.-Н. О.*)
> глазами обладательница бирюзовой парчи.
> Глазами она — олень, походкой — куропатка,
> Изяществом — онагр, нравом — барс.
> Слова ее — горькие, уста — сладкие,
> Словно колоквинт между двумя кусками сахара.
> Лук бровей и ее подмигивания —
> все это для сердца словно хаданговые стрелы.
> Наверное, этот кумир мою кровь
> Пролил, чтобы окрасить своего гнедого коня[72].

Характеристика возлюбленной и описание ее внешности формируются через нарративный или сюжетно-тематический план, который выстраивается при помощи таких противополаганий, как «олень — куропатка», «онагр — барс», «горькие — сладкие», «лук — стрелы». Это не предполагает необходимости их поиска в каждом стихе, поскольку последний не выделен из общей континуальной линии повествования как целое. Именно так организуется тема поэтического (и музыкального) произведения для субстанциального типа мышления, что было показано в предыдущих главах книги на примере организации мелодии.

[70] [Рейснер 1989].

[71] [Там же: 200].

[72] Перевод М.-Н. О. Османова. См. [Османов 1974: 47].

Второй — дезинтегрированный, или «атомарный», тип лирики представлен в газалях Хафиза, в частности в одной из них — Turk-i širāzī «Красавица Шираза»[73], вызывающей всеобщее восхищение. Ниже приводится перевод Н. Ю. Чалисовой[74], посвятившей данной газали отдельную работу, целью которой, по словам автора, являлось не создание новой интерпретации, а «перечисление разных (в частности, отмеченных в персидских и иноязычных комментариях) возможных "пониманий" каждого бейта и классификация лингвистических и экстралингвистических факторов, ответственных за эффект явной и скрытой неоднозначности в этой газели»[75].

1

Если тот ширазский тюрок возьмет в руки наше сердце,
за его индийскую родинку я отдам Самарканд и Бухару.

2

Подай, виночерпий, оставшееся вино, ибо в райских садах не сыщешь
берега вод Рукнабада и цветников Мусалла.

3

Пощадите, ведь эти озорные, проворные, будоражащие город цыгане
похитили терпение из сердца, словно тюрки — даровое угощение.

4

Красота друга не нуждается в нашей несовершенной любви:
зачем прекрасному лицу белила и румяна, родинка и пушок.

[73] Turk — (1) дословно «тюрок», (2) метафора жестокой божественной Возлюбленной, или Красавицы, безжалостно повелевающей судьбами людей на земле. Думается, что именно в этом значении данное слово дважды проявляется в стихе Са'ди: «От руки тюрка из Хата никто столько жестокостей // не терпит, сколько я — от руки ширазского тюрка» [Sa'dī б.г.: 705], цит. в пер. [Чалисова 2010]. В первом случае речь о реальном тюрке из Хата, во втором же — о Боге — «ширазской красавице». Другими словами, Са'ди как будто говорит следующее: никто не терпит столько жестокостей от тюрка из Хата, сколько я терплю от Бога (ширазской Красавицы). Сакрализация Шираза как центральной точки модели «центр — окружность», передававшей отношение Бога и мира, нашла устойчивое воплощение на страницах персидской классической поэзии уже после завоевания Хорасана и разрушения Нишапура в период Сельджукидов. До этого функцию сакральной точки-центра выполнял Хорасан. Н. Ю. Чалисова отмечает, что слово turk «приобрело ряд производных значений: 1) раб или рабыня тюркского происхождения, в более широком смысле — светлокожий раб, рабыня; 2) воин, член тюркской гвардии; 3) в классической поэзии — красавец (красавица), возлюбленный (возлюбленная), со светлой кожей и жестоким нравом» [Чалисова 2010: 421].

[74] [Чалисова 2010: 419; Пригарина и др. 2012: 112].

[75] [Чалисова 2010: 418].

5

По красоте, растущей день ото дня, которой наделен Йусуф, я понял,
что любовь вытащит Залиху из-за завесы целомудрия.

6

Пусть ты бранишься, пусть проклинаешь — я возношу хвалу,
горький ответ украшает рубиновые уста, грызущие сахар!

7

О, душа, выслушай наставление, ведь любят больше жизни
счастливые молодые люди советы умудренного старца.

8

Рассуждай о музыкантах и вине — не выведывай тайну мироздания,
ведь никто не разгадал и не разгадает мудростью эту загадку.

9

Сложил газель и просверлил жемчуг — ну же, Хафиз, спой красиво,
чтобы над нанизанным тобой небо рассыпало ожерелье Сураййи.

В каждом из девяти стихов присутствует пара, а в некоторых случаях нескольких пар противоположений, которые представлены ниже (IV-T-7) с той необходимой оговоркой, что слова, образующие противоположения в тексте перевода, выделены мною согласно родовидовому типу связи. Другими словами, каждая пара слов, как было в случае с разбором «своеобразной дихотомии» Е. Э. Бертельса, восходит к родовому понятию. Например, «взять — отдать» указывает на действие, «вино — вода» — на жидкость, «цыгане — тюрки» — на этнос и т. д.

IV-T-7. Оппозиции в тексте Turk-i širāzī

№ стиха	Пары противоположений	
1	возьмет	отдам
2	вино	вода
3	цыгане	тюрки
4	белила	румяна
	родинка	пушок
5	Йусуф	Залиха
6	хвала	горький ответ
7	молодые	старец
8	тайна	мудрость
9	сложил	рассыпало

Обратим внимание, что пары противоположений, организованные по принципу строгой дихотомии, структурируют стих как единицу поэтической речи. Некоторые из них «работают» в пределах полустишия, например «белила — румяна» в четвертом стихе или «молодые люди — старец» в стихе седьмом и т. д. Другие пары, такие как оппозиция «цыгане — тюрки» в стихе третьем, восходят к родовому понятию «этнос», но вместе с тем не формируют стих как смысловое целое, ведь мы никогда не поймем, почему озорные цыгане похитили терпение сердца, даже если его обладателем является сам автор — Хафиз; точно так же как не поймем в стихе первом, почему действие ширазского тюрка, который может «взять в руки» сердце «*наше*», должно побудить «*меня*»-Хафиза «отдать» ему взамен Самарканд и Бухару, и это затруднение никак не будет связано ни с применением поэтических приемов, ни с конвенциональным языком персидской поэзии, ни с профессионализмом переводчика.

Если мы допустим, что структура газали идентична структуре музыкальной композиции-dastgāh, поскольку стихи так же, как мелодии (āwāz) в нормативной структуре (radīf) мультижанровой композиции, живут «автономной» жизнью, как будто не обнаруживая связного нарративного плана, то проблема соотношения части и целого может быть решена тем же путем, по которому мы уже прошли в первой главе книги, сказав о возможности решить ее через понятие «процессуальное целое», в котором осуществляется принципиально иная связь противоположений, не обнаруживающая родовидовой организации.

Такого типа «атомарная» газаль не может быть названа «целым» как ограниченным суммой своих частей-стихов: каждый стих-bayt (кроме последнего) может быть не только переставлен внутри текста, но и безболезненно выведен из него, что не повлияет ни на «сюжет», ни на саму жанровую форму. *Подобно классической музыкальной композиции-dastgāh, газаль принадлежит к типу сочинений, имеющих разомкнутую форму.* Но не в том смысле «разомкнутую», что ее можно продолжать до бесконечности, наращивая количество стихов в отдельно взятой поэтической композиции, поскольку последний стих-«эмблема», в котором автор обнаруживает свое присутствие, называет свое имя, вовсе не является смысловым заключением, а всего лишь «подписью», поставленной в конце произведения. Разомкнутость возникает не из самой возможности наращивания стихов поэтической формы, а иного соотношения части и целого, *при котором часть выполняет функцию целого и наоборот.* Если данная проблема решается

по пути поиска линейного нарратива и сюжетных моделей, таких как «1) правитель как адресат, или газаль — придворный панегирик; 2) возлюбленная как адресат, или парадигма любовных отношений; 3) адресат — Божественный Возлюбленный, парадигма суфийского пути», то «внешняя семантическая дезинтеграция бейтов, связанная на самом деле с иным, свойственным мусульманской культуре пониманием отношений части и целого, в переводах или заменяется *имитацией лирического нарратива*, или сохраняется, воспринимаемая как недостаток, свойственный восточной поэзии»[76].

Н. Ю. Чалисова справедливо заключает, что газаль «остается непостижимой для европейцев по крайней мере в двух измерениях: не проявляется совокупный поэтический смысл неоднозначного бейта, состоящий в самом "переливе" значений», с другой же стороны, переводы предлагают «имитацию», которая будто восполняет этот «недостаток» восточной поэзии, они фактически выстраивают если не новый, то во всяком случае параллельный лирический нарратив, сохраняющий привычную логику повествования[77].

В следующем разделе главы мы попробуем показать еще один вариант перевода стиха, в котором пара противоположений будет организована неиерархически, то есть противоположности окажутся *рядоположными*, не включенными в более «высокое» родовое понятие. Таким образом, каждый из стихов газали предстанет как недихотомически организованная пара, которая не формирует иерархическую родовидовую конструкцию, где родовое понятие всегда «выше» и полнее видовых.

Неиерархическая организация

Вспомним, что персидская газаль прошла путь эволюции от раздела касыды к самостоятельной жанровой форме и на этом пути трансформировалась от нарративного к дезинтегрированному типу в поэзии Хафиза. Однако раньше того (и это важно!) второй, «атомарный» тип газали проявился в арабской классической поэзии, что отмечается исследователями, в частности И. Ю. Крачковским и А. Б. Куделиным[78]. Это позволяет говорить, что «атомарность», связанная с иным типом мышления, не является отличительной чертой собственно персидской

[76] [Чалисова 2010: 456].
[77] [Там же].
[78] [Рейснер 1989: 194].

суфийской поэзии, а носит системный характер для классической поэзии исследуемого региона в целом. Кроме того, сам «дезинтегрированный тип» также является нарративом, но иного типа, имеющим собственные логические основания, связанные с временной интуицией целого (B-P-1b).

М. Л. Рейснер выделяет порядка двадцати поэтических композиций Хафиза дезинтегрированного типа, высказывая ценное замечание, согласно которому Хафиз, называющий газаль «ожерельем», тем самым «как бы указывает на то, что жемчужины-бейты как никогда нуждаются в прочной нити, на которую их нанизывают»[79]. Проблема в том, что выполняет функцию нити, если это не тема, не идея и не скрытый нарратив, поиск которого не имеет под собой абсолютно (для всех случаев газали) обоснованной причины. Ведь если наблюдается атомарность поэтической композиции, то совокупный смысл должен проявиться в границах стиха, а не всей формы, иначе bayt, будучи частью, не станет целым, или завершенной по смыслу единицей поэтической речи. Решение этой проблемы может быть найдено в русле генеральной линии эволюции суфийской теоретической мысли, которая была выявлена и описана в фундаментальном исследовании И. Р. Насырова[80], на котором мы остановимся подробно.

Надо думать, что теоретический суфизм оказывал не только внешнее влияние на суфийскую поэзию, но изнутри формировал поэтический дискурс, определяя характер связи синтаксических единиц. Начнем с того, что ранний исламский мистицизм, подобно христианской традиции «отрешения от мирского», рассматривал Бога как внеположного, трансцендентного миру, а путь к нему — как непрерывную линию от «здешнего» мира к «тамошнему». Этот путь можно было пройти, минуя различные духовные стоянки (maqām) и состояния (ḥāl) согласно правилам различных суфийских братств и практикуя обряды богопоминания (ẓikr) и слушания (samā‘). И. Р. Насыров подчеркивает, что богопоминание являлось средством достижения состояния постоянного «присутствия при Боге», «встречи» с ним, «самоуничтожения» в нем, осуществлялось как вслух (ǧahriyy), так и молча (ḫafiyy)[81]. Аналогичные цели преследовал ритуал «слушания»

[79] [Рейснер 1989: 201].

[80] См. [Насыров 2009].

[81] «В рамках суфийских братств был разработан специальный свод правил отправления *зикра*. Исполняющий *зикр* должен был находиться в состоянии религиозной чистоты, устраиваться на полу в тихом месте лицом в направлении Мекки (*қибла*), прочесть предварительно несколько сур Корана и только затем приступить непосредственно к *зикру*. *Зикр* может отправляться коллективно, и в этом случае он представляет сложный и детально регламентированный ритуал» [Насыров 2009: 268]. Не будет лишним дополнить, что сам процесс радения состоит из многократного повторения таких формул, как Lā ilaha illallah «Нет божества кроме Бога» или Huwa «Он», исполняемых на основе определенной техники дыхания на протяжении длительного времени вплоть до впадения в состояние транса.

с непосредственным участием певца, исполняющего мелодии на духовные тексты часто под инструментальное сопровождение.

Однако никакие экстатические состояния «самоуничтожения» в Боге, искусственно вызываемые адептами суфизма в ходе исполнения ритуалов, не могли устранить разрыв между интенциями практического суфизма и идеей трансцендентности Бога миру до тех пор, пока эта проблема не была решена в теоретическом суфизме. Теоретический, или философский, суфизм преодолел дуализм Бога и мира и само понимание их как внеположных друг другу. Начало этому, по мнению Насырова, было положено благодаря введению категории «любовь», или maḥabba, после чего «не страх, а любовь к Богу становится доминантой духовной жизни подвижника, зиждется на определенном онтологическом представлении», который дал «обоснование мистическому опыту переживания единения или слияния с Абсолютом (Богом), понимаемом как первооснова бытия, а без этого опыта дальнейшее развитие в направлении доктринального суфизма было бы просто невозможным…»[82]. Именно так возникла не только сама потребность в новом языке описания мистического опыта, но и в «новой онтологической предпосылке: Бог не только трансцендентен, но и имманентен миру, поскольку желание Бога в проявлении любви к себе реализовалось в творении объекта любви, благодаря которому становится возможным любование Бога собой посредством любви человека к Нему»[83]. Таким образом, термин maḥabba-«любовь» стал служить «обозначением модели нового отношения между человеком и Богом, их единения в актах мистического познания, модели, которая легла в основу суфизма как мусульманского мистицизма»[84].

Новое понимание удалось окончательно обосновать в теории Ибн Араби через описание миропорядка (’amr) как «третьей вещи», возникающей во взаимном переходе Бога и мира как скрытого (bāṭin)

[82] [Там же: 193—195].

[83] [Там же].

[84] [Там же].

и явленного (ẓāhir) аспектов этого миропорядка[85]. Бог как Единое и мир как множественное перестали быть взаимоисключающими противоположностями, а отношение между временем и вечностью указывало на двуединство, при котором время (waqt) понималось и как миг вечности, точнее, «акт непосредственного (мгновенного) познания вневременных "божественных истин" (ḥaqā'iq), и как протекающий во времени процесс суфийского познания с помощью применения средств из его арсенала»[86], другими словами, процесс вневременной и процесс, наделенный темпоральной семантикой.

Таким образом, новая теория времени оказала большое влияние на многие сегменты культуры, о чем не раз говорилось в связи с принципами организации музыкальной речи. Отныне путь познания Бога перестал быть континуальным, подобно линии, тянущейся по вертикали от жизни здешней (dunyā) к тамошней ('āḫirat). Этот путь стал внутренне дискретным, поскольку познание Истины обрело возможность реализоваться в каждый атом времени, как бы дробя его изнутри, но при этом не отменяя его континуального течения. *Мистическое познание, органом которого стал не рассудок, а сердце, позволило устранить вертикальную соотнесенность «здешнего» и «тамошнего» и выстроить их не по вертикали, а как рядоположенные друг другу разные стороны одной сущности*[87].

Если верно, что противополагание dunyā — 'āḫirat организовалось в процессуальное целое благодаря появлению категории maḥabba, передававшей «новое онтологическое представление»[88], то такое понимание должно было отразиться и на языке суфийской поэзии, которая между тем не всегда различала термины 'išq-«любовь» и maḥabba-«любовь». Однако это не так важно, при условии, что Бог всегда имманентен миру, поэтому и любая любовь божественна[89]. Теоретический суфизм

[85] [Смирнов 1993].

[86] [Насыров 2009: 292].

[87] «В глазах Ибн Араби и его последователей, "людей достижения истинности" ('ахл ат-таḥкīḳ), практика личных усилий не имела абсолютно никакого значения… Воля (ирāда) на Пути прямо зависит от познания, а познание — бытийно: познание Бога есть реализация проявления Бога (таджаллин) в ходе познания Им Самого Себя» [Там же: 302].

[88] [Там же: 224].

[89] И. Р. Насыров подчеркивает, что интерпретация отношения Бога и мира как акта взаимной любви повлекла за собою формирование специфических терминов, необходимых для описания опыта переживания единения с Богом, когда «на субъективном уровне взаимоотношение человека и Бога интерпретируется в терминах взаимной любви» [Насыров 2009: 303].

в аспекте отношения Бог — мир не противоречит конвенциональному языку персидской поэзии, которая переводит это отношение в метафорические образы.

Мирское-и-сакральное в газалях Хафиза

Парадигматическое отношение Бог — мир, выраженное парой противоположностей «жизнь здешняя — жизнь тамошняя» (dunyā — 'āḫirat), было эксплицировано по логике процесса еще аль-Мухасиби (IX в.), сказавшим, что «лучшие в этом народе — те, кого тамошняя [жизнь] ('āḫirat) не отвлекает от здешней (dunyā), а здешняя — от тамошней»[90]. Было показано, что такая связь между противоположностями — «это никак не соотношение между "градом земным" и "градом небесным"», напротив, они «взаимно соответствующие и переходящие одна в другую»[91]. По мнению Смирнова, слова аль-Мухасиби являются примером ежемгновенного самоотчета в своих действиях, «контроля здешней жизни с точки зрения будущей» и «рассмотрения здешней жизни через призму интересов будущей», поскольку «даже для автора, взгляд которого постоянно прикован к тамошней жизни, остается принципиальным требованием, чтобы та жизнь не заслоняла эту: отношение между ними строится как отношение рядоположенных, а не иерархически соподчиненных элементов»[92].

Если рядоположенность противоположений dunyā — 'āḫirat состоит в их взаимном переходе друг в друга, организующем смысловое поле в процессуально ориентированном сознании, то временн*ая* интуиция целого (B-P-1b) должна организовать не только терминологический тезаурус классической музыки (Г-I-3), сообщение в историческом нарративе (Г-II-1), музыкальную речь (Г-III-2), но и стих (bayt), формируя его как процессуальное целое. Согласно этой интуиции «жизнь здешняя» как явленное-ẓāhir и «жизнь тамошняя» как скрытое-bāṭin перестают быть иерархическими понятиями, сопрягаясь в наименьшей единице смысла.

Чтобы проверить, так это или нет, попробуем еще раз перевести Turk-i širāzī «Красавицу Шираза», исходя из той версии газали (в изданиях разных рукописей количество и последовательность стихов меняются), которая уже была представлена вниманию читателя

[90] [Насыров 2009: 303].

[91] [Смирнов 2008б: 147].

[92] [Там же].

в переводе Н. Ю. Чалисовой. В нижеследующем русском переводе соблюдены три правила: 1) последовательность слов соответствует персидскому оригиналу, что принципиально, так как при анализе музыкально-поэтической речи невозможно рассматривать слово в отрыве от мелодической интонации, а последнюю невозможно перекраивать в зависимости от порядка слов в русском переводе; 2) все лексемы переведены по толковому словарю М. Муина; 3) подчеркиванием выделены недихотомически организованные пары, которые соотносятся как две рядоположные стороны миропорядка, одна из которых принадлежит миру здешнему, а другая — миру тамошнему; курсивом и разрядкой выделено слово, стягивающее пару противоположностей в нетемпоральный процесс.

Перевод[93]
Turk-i širāzī «Красавица Шираза»

1

Agar ān turk-i širāzī bah dast ārad dil-i mā-rā
bah ẖāl-i hindu-aš baẖšam Samarqand wa Buẖārā-rā
Если та Красавица Шираза заполучит *сердце* наше,
за родинку черную ее подарю я Самарканд и Бухару.

2

Bidah sāqī may-i bāqī kah dar ğannat naẖāhī yaft
kināŕ-i āb-i ruknābad-i gulgašt-i mussallā-rā
Подай, виночерпий[94], «вино вечное»[95], ведь в райских Садах
неразумно искать
объятий[96] вод Рукнабада и цветников Мусалла.

3

Fiğān kah 'in lūlīyan-i šūẖ-i šīrīnkār-i šahrāšūb
čunān burdand ṣabr az dil kah turkān hān-i yaġmā-rā

[93] Перевод Г. Б. Шамилли.

[94] Sāqī — 1) тот, кто подает другому воду или вино, 2) подающий вино, 3) приносящий пользу и воодушевляющий, чтобы сердца знающих ('ārifūn) имели бы то, что приказано (ma'mūr) в открытии (kašf) знаков и разъяснении истин, 4) совершенный старец (pīr-i kāmīl), искусный наставник, 5) «рог» Красоты (?), от взгляда на который путнику, хмельному и опьяненному, является творец, 6) Творец Всевышний, который подает вино томления ('išq) и любви (maẖabbat) своим влюбленным. См. [Mu'īn 1975a: 1802].

[95] Bāqī — 1) вечный (ğāwīd); 2) живой (zandah). См. [Mu'īn 1974: 463].

[96] Kanār/kināŕ: 1) сторона, 2) объятия, 3) берег. См. [Mu'īn 1975b: 3081].

Вопли же этих[97] Блудниц[98] — кокетливых, изворотливых,
смутивших город[99],
так умыкнули терпенье *сердца*, словно рабыни[100] —
даровое угощенье[101].

4

Zi 'išq-i nātamām-i mā ğamāl-i yār mustaġnī-st
bah āb wa rang wa ẖāl wa ẖaṭ čah ẖāğat rū-i zibā-rā
В *любви* неполной нашей Красота возлюбленной не нуждается,
в белиле и румянах, родинке и пушке что за нужда лицу красивому?

5

Man az ān ẖusn-i rūzafzūn kah yūsuf dāšt dānistam
kah 'išq az pardah-i 'iṣmat burūn ārad zalīhā-rā
Я по той пригожести приумножавшейся Йусуфа знал,
что *любовь* из-за покрова целомудрия выведет Зулейху

6

agar dušnām farmāyī wa agar nafrīn d u ' ā guyam
ğawāb-i talẖ mīzībad lab-i la'l-i šakarha-rā
Пусть ты сквернословишь и пусть проклинаешь, —
я шепчу *молитву*[102]
об Ответе горестном, украшающем уста рубиновые, сладкозвучные[103]

7

naṣīẖat gūš kun ğānā kah az ğān dusttar dārand
ğawānān-i sa'ādatmand pand-i pīr-i dānā-rā
Совету внемли, любимый[104] [Богом], ведь больше жизни любят
счастливые шейхи[105] Наставленье[106] *старца*[107] сведущего.

[97] Kīn — данная стяжка двух слов — ke и 'in используется для сохранения метрики стиха: важно, что слово *ke* выполняет здесь функцию частицы «же», а не союза.

[98] Lūlī — 1) цыган (kawli), 2) блудница (fāẖiša). См. [Mu'īn 1975b: 3658].

[99] Город — метафора dunyā как «мира здешнего».

[100] Turk — в классической поэзии обозначение раба или светлоглазой рабыни, см. [Чалисова 2010: 421].

[101] Hān-i yaġmā — в классической поэзии «даровой стол», см. [Там же: 428].

[102] Dua goftan и dua ẖandan — читать молитву, молиться.

[103] Šakarhā — (= šakarbār) — (поэт.) 1) сладкий, сладкозвучный, медоточивый (о речи). См. [ПРС 1983: 107].

[104] Ğānā(n) — 1) возлюбленный (mašūq), 2) любимый (maẖbūb), 3) свидетель (šāhid). См. [Mu'īn 1974: 1209]. В словарном значении — «душа».

[105] Ğawān — пир, шейх [Ibid.: 1249]. В словарном значении — «молодые люди».

[106] Pand — 1) совет, наставление (naṣīẖat), богопоминание (žikr), 2) обет ('ahd). См. [Ibid.: 822].

[107] Pīr — ангел Джабраил как «Верный Дух», Деятельный Разум и Проводник знания (Сухраварди, Аттар).

8

ḥadīṯ az muṭrib-i may gū wa rāz-i dahr kamtar ǧū
kah kas nagšūd-i nagšāyad bah ḥikmat in mu'ammā-rā
Новое[108] о музыканте и *вине* поведай[109],
а к Тайне Прекрасных Имен[110] поменьше устремляйся,
поскольку никто не разгадал и не отгадает посредством фальсафы[111]
эту загадку[112].

9

ġazal guftī wa dūr suftī biyā wa ḫūš bih ḫān ḥāfiẓ
kah bar naẓm-i tū afšānad falaq 'ikd-i surayyā-rā
Ты произнес газаль и проявил покорность[113] —
давай же, прочти красиво, *Хафиз*,
чтобы к твоим стихам рассыпал небосвод «Ожерелье Сурайии»[114].

Предлагаю читателю посмотреть этот же самый перевод в цветном изображении (см. IV-И-2 на вкладке), чтобы визуально ощутить, как рождается целое в переходе от одной цветовой гаммы к другой, другими словами, ощутить ту же самую интуицию целого, которая разъясняется А. В. Смирновым при анализе цветового контраста в орнаментальном украшении (см. илл. 5 на вкладке), созданном на последней странице рукописи Корана в 1729 г. в Марокко[115].

[108] Ḥadīṯ — 1) новый (tāza, ǧadīd, naw), 2) новость (ḫabar), речь (sohan), 3) предания о пророке, 4) рассказывающие (naql kunand). См. [Mu'īn 1974: 1344].

[109] «Музыкант» и метафорическое «вино» — неизбежные атрибуты богопоминания в классической персидской поэзии.

[110] Dahr — 1) судьба, эпоха, 2) век, время, эпоха, 3) (суф.) Прекрасные Имена [Бога] (asmā'-i ḥusnā), 4) (фил.) бесконечное время (zamān-i namutanahi) относительно не[существования] (lā-[wuǧūd]?) и творения (ibdā'), 5) величина существования (miqdar-i ḫasti), продолжительности (muddat), протяженности (imtidād) долговечности сущностей (zawāt, ед. ч. zāt), за исключением изменяющихся вещей (umur, ед. ч. 'amr), для которых принимается во внимание время (zamān). См. [Mu'īn 1975b: 1585].

[111] Ḥikmaẗ — одно из определений аристотелизма; 1) справедливый ('adl), 2) знание ('ilm), 3) кроткость (ḥilm), 4) правильный (rāstī), 5) слово, соответствующее истине, 6) наставление (pand), 7) falāsifah. См. [Mu'īn 1974: 1366].

[112] Хафиз в завершение другой газали писал так: «Бытие (wuǧūd) наше — загадка (mu'ammā), Хафиз! / так как достижение истинности (taḥqīq) его [познания] является обманом и выдумкой» [Mu'īn 1975c: 4241].

[113] *Букв.* 'просверлил жемчуг'. Durr — 1) жемчуг, отдельная жемчужина, 2) (суф.) покорность, повиновение, подчинение (muṭāwa'at). См. [Mu'īn 1975a: 1500].

[114] 'Iqd — 1) ожерелье, 2) нить, бечевка. См. [ПРС 1983].

[115] См. [Смирнов 2005a: 157].

Пары противоположностей, выделенные в тексте стиха контрастными цветами — зеленым и красным, указывают на две стороны одной вещи, которая называется миропорядком. Мир здешний определен местоимением «я», мир тамошний — словом «Красавица», здесь — реальные Самарканд и Бухара, а там — сакральная точка «Шираз», здесь — цветники Мусалла в пригороде родного для Хафиза Шираза, а там — райский Сад, здесь — рабыни, а там — метафорические «Блудницы» — состояния, нисходящие в прекрасных именах бога, здесь — красивое лицо, там «Красота» божественной возлюбленной и т. д.

Непрерывный процесс перехода между здешним и тамошним, богом и миром можно представить в модели «центр — окружность», где центральная точка — это единичность Бога, а окружность — множественность мира. Так формируется представление о мирском-dunyā и сакральном-'āḫiraẗ в переживаниях самого Хафиза, в пространстве его сердца (IV-Т-8), где любовь, мольба, объятия, метафорическое «вино» знания и проводник божественного знания, «пир», он же «старец», или ангел Джабраил (Гавриил?) — состояния совершенного человека-автора-Хафиза, объединяющего оба мира, но не по принципу родового понятия, объединяющего виды, а по логике процесса.

IV-Т-8. Элементы противоположения как процесс-связка

№ стиха	dunyā «жизнь здешняя» (мир-окружность)	Связь ⇔ совершенный человек-автор-Хафиз	'āḫiraẗ «жизнь тамошняя» (Бог-центр)
	явленное-ẓāhir		скрытое-bāṭin
1	я	*сердце*	Красавица
	Самарканд / Бухара		Шираз
2	цветники	*объятия*	Сады
3	рабыни	*сердце*	Блудницы
4	лицо красивое	*любовь*	Красота
5	я	*любовь*	Зулейха
6	сквернословие	*мольба*	Ответ горестный
7	совет	*старец*	Наставленье
8	загадка	*«вино»*	Тайна
9	газаль	*Хафиз*	Ожерелье

Нарратив сфокусирован в точке «непрестанного “сейчас”», в нем нет линейного развития от стиха к стиху. Мы расмотрели эту проблему в предыдущих главах на примере организации мелодической фразы-ğumlah и сообщения-ḫabar. Проследим далее за тем, как та же самая временн*ая* интуиция организует стих-bayt, в котором пространство сакрального-и-мирского, или здешнего-и-тамошнего, неразрывно связаны друг с другом.

Инаковость нарратива

Действительно, невозможно разделить «элементы» парадигмы «здешнее — тамошнее», или «мирское — сакральное», так, чтобы понять каждое в отдельности. Например, первый стих, из которого мы узнаем о намерении поэта подарить Самарканд и Бухару:

> Если та Красавица Шираза заполучит сердце наше,
> за родинку черную ее подарю я Самарканд и Бухару.

Действователем согласно логике процесса является пара человек — Бог, поскольку «действие имеет не одного действователя, а двух: оно скрепляет божественную и мирскую стороны, Бога и человека, будучи произведено ими обоими, т. е. каждым не меньше, чем другим»[116]. Поэтому сердце, которым должна завладеть Красавица, — это не сердце «мое»-Хафиза, а сердце-«наше»-Хафиз / Бог, но не в смысле субстанциальной (!) принадлежности и Хафизу, и Богу одновременно, а в процессуальном смысле, как «движение» от Хафиза к Богу и наоборот, когда возникает их единение, лишенное темпоральности. Если так, то обещание подарить Самарканд с Бухарой высказывается не от имени «я»-Хафиза, а от «я» как местоимения Действователя, и в таком случае это «парадоксальное» заявление становится вполне объяснимым и логичным.

Второй стих передает просьбу-обращение к Божественному виночерпию подать «вино вечное», оно же «вино любви» Бога к миру.

> Подай, Виночерпий, «вино вечное», ведь в райских Садах
> неразумно искать
> объятий вод Рукнабада и цветников Мусалла.

Райские Сады соотносятся с любимыми Хафизом цветниками Мусалла — пригорода земного Шираза, а «объятья» реки Рукнабад —

[116] [История 2013: 182].

с предполагаемыми объятьями Красавицы, которая дарует «вино» любви, олицетворяющее вечное, непрестанное движение Бога в мир через манифестацию его Прекрасных Имен. Так возникает неожиданный образ «блудниц» в третьем стихе.

> Вопли же этих Блудниц — кокетливых, изворотливых,
> смутивших город,
> так умыкнули терпенье сердца, словно рабыни —
> даровое угощенье.

«Блудницы» — это переменчивые состояния (aḥwāl), нисходящие в сердце путника в Прекрасных Именах Бога. Состояния не закрепляются в сердце, они переменчивы, что зафиксировано в суфийском словаре «Зерцало влюбленных»[117]. Утверждение образа «блудницы» в персидской поэзии XVI в. обычно связывается с идеологией шиизма. Было бы ошибочно думать, что поэт говорит о мирских страстях, воплях блудниц, отвлекающих его от стоянки «терпения»-maqām ṣabr, которая предполагает отрешение от мирского (zuhd)[118]. Читатель может попасть в ловушку, в которую угодил Бабур, не поняв, почему Бадр ад-Дин Хилали описал шаха в образе женщины-блудницы[119] (см. илл. 6 на вкладке).

На самом же деле образ шаха не связан с пространством мирского-dunyā. Скорее всего он указывает на шиитского имама Али, так называемого Друга и покровителя ремесленников, — на «тамошний» мир, входящий в неразрывное отношение с образом дервиша как метафорой мира «здешнего». Рядоположенное отношение элементов противополагания отражено на табризской миниатюре «Шах и дервиш». Дервиш просит о подаянии, сидя с протянутой рукой у границы чувственного мира — это берег реки, — вспомним берег, или объятья-

[117] [Mir‘at-i Uššaq 1965].

[118] «*Зухд* — это когда “запрещенное” (*ḥарām*) [шариатом] не одолеет твое терпение (*ṣабр*), а “разрешенное” (*ḥалāл*) — твою благодарность [Богу]» [Jāhiz 1980: 177]; цит. по [Насыров 2009: 63].

[119] «Еще был Хилали, он и теперь еще жив… Есть у него месневи в размере хафиф, называемое “Шах и дервиш”. Хотя некоторые стихи там хороши, но содержание и костяк у этого месневи весьма трухлявые и шаткие. Прежние поэты, сочиняя месневи о любви и влюбленности, наделяли качествами любящего мужчину, а свойствами возлюбленной — женщину, Хилали же сделал любящим дервиша, а возлюбленным — шаха. Из стихов, сказанных им о словах и делах шаха, следует, что он представил шаха блудницей и распутницей. Весьма безобразно, что ради своих двустиший Хилали расписывает юношу, да еще юношу-шаха, как блудницу и распутницу» [Захир ад-Дин Бабур 1992: 348—349].

kinār реки Рукнабад во втором стихе газали[120]. Он, дервиш, — нуждающийся, метафора конечности бренного временного мира. Шах — метафора вечного, тамошнего мира. Оба мира объединены пространством сердца (обратите внимание, что внешние очертания миниатюры благодаря прорыву рамки напоминают сердце) Совершенного Человека: шах, восседающий на коне, переступает через границу мирского, а это значит, что отношение Бог — мир реализуется как взаимообусловленный процесс. Этот «переход» — вовсе не одноразовый акт, а процесс бесконечной манифестации Прекрасных имен Бога, указание на череду, сцепленность событийных состояний, «зашифрованных» в образах шаха-«тамошнего мира» и дервиша-«здешнего мира». Другими словами, это процесс, связывающий противоположные образы в целое.

В газали Хафиза совершенным человеком является сам поэт, в сердце которого мирское-и-сакральное неразрывны[121]. Он пребывает на пути поиска Возлюбленной (yār), но нуждается ли она в его любви?

> В любви неполной нашей Красота возлюбленной не нуждается —
> в белиле и румянах, родинке и пушке что за нужда лицу красивому?

Этическая Красота Бога (ğamāl) проявляется в том, что он дал нам возможность наслаждаться светом луны и солнца, пасти овец, собирать урожай, растить детей и т. д. Она не нуждается в нашей любви, неполной (natamām) без любви Бога. Это узловой момент в понимании смысла газали. Если Красота Бога не нуждается в нашей неполной любви, то к чему нам белила и румяна, ведь он творит *красивое* в каждый момент времени.

> Я по той пригожести приумножавшейся Йусуфа знал,
> что любовь из-за покрова целомудрия выведет Зулейху.

[120] О метафоре берега как границе божественного знания см. последнюю главу о Пифагоре из трактата о музыке Фахр ад-Дина Рази — ПР-I-2 наст. книги.

[121] «Следующее высказывание 'Абӯ Йазӣда ал-Бисṭāмӣ весьма содержательно: "В начале [Пути к Богу] я ошибался в четырех вещах: воображал, что я поминаю Его, что знаю Его, люблю Его и стремлюсь к Нему. Когда завершил [Путь], то понял, что Его поминание [меня] предшествовало моему поминанию Его, Его знание предшествовало моему знанию (*ма'рифа*), Его любовь предшествует моей любви [к Нему] и Его стремление ко мне предшествует моему стремлению к Нему» [Насыров 2009: 243].

Пятый стих обнаруживает аллюзию на коранические образы Йусуфа и Зулейхи, прочитанные в зеркальном отражении суфийской интерпретации известного сюжета. Теперь Зулейха перестает быть своенравной соблазнительницей, а Йусуф — жертвой страстей: отныне она принадлежит миру «целомудрия», поскольку скрыта, в то время как Йусуф олицетворяет «мир здешний», мир деления и размножения, мир, пригожесть или красота которого, в отличие от Красоты Зулейхи / Бога, подвержена приумножению. Поэтому «Я»-Действователь / поэт говорит о приумноженной красоте мира / Йусуфа. Приумножение мира — это манифестация Имен Бога, процесса творения, истечение Бога в мир, следовательно, проявление любви Бога к миру[122]. Такая модель соотнесенности Бога и мира как явной и скрытой сторон миропорядка была обоснована в философии Ибн Араби. Следовательно, Бог трансцендентен и одновременно имманентен миру: Красавица-Зулейха скрыта и одновременно вышла «из-за завесы целомудрия». Вот почему в суфийской онтологии противоположение не дихотомично[123]. Оно выстраивает отношение между Первоначалом и миром по типу субъект-предикатного конструирования «опора — опирающееся», в котором «опирающееся» является внешней стороной миропорядка, а «опора» — внутренней, скрытой. Ибн Араби в Fuṣūṣ al-ḥikam «Геммах мудрости» говорил: «"Скажи Он — Бог — един" как Воплощенность; "вечный Бог" как наша опора... Ведь мы рождаем и рождаемся, мы опираемся на Него и среди нас есть равные нам. Сей же Один очищен от этих характеристик, Он не имеет нужды в них так же, как и в нас»[124].

[122] «Возникновение мира — "плод божественного стремления проявить себя" и таким образом "увидеть Свою воплощенность" [Ибн Араби 1993: 148]. Следствие стремления Бога к тому, чтобы стать "известным", и есть мир [Corbin 1969: 184] ...Эта любовь проявляется в двух формах — как тоска Бога по миру и как тоска мира по Нему, и вторая форма, или тоска мира к Нему, есть тоска частей по целому, их желание вернуться к целому. Активной стороной здесь выступает Абсолют, высшее божественное начало. То есть на самом деле любовь людей к Богу есть опосредованная любовь Бога к себе: Он таким образом любит себя в людях, в вещах вообще. Эта бескорыстная любовь Бога к своим созданиям реализуется в "форме стремления божественной сущности к самоманифестации (таджаллин. — *И. Н.*), к саморазвертыванию в бесчисленных формах конкретного бытия" [Там же]» [Насыров 2009: 362].

[123] Ибн Араби говорит: «И возможное включено сущностно в необходимое бытие благодаря Его сущности, а необходимое бытие благодаря Его сущности [включено] в возможное как определение (хукм)» [Ибн Араби 1993: 57]; цит. по [Насыров 2009: 377].

[124] [Ибн Араби 1993: 190].

В шестом стихе неожиданно появляется субъект здешнего мира — «ты», которая бранится и проклинает поэта.

Пусть ты сквернословишь и пусть проклинаешь, — я шепчу молитву
об Ответе горестном, украшающем уста рубиновые, сладкозвучные.

Слаще брани «горестный ответ» сахарных уст. Куда милее мирской брани приговор Красавицы — черная «родинка», конвенционально равная сахарным «устам». Обе метафоры — «родинка» и «уста» — указывают на Бога-«точку», о достижении которой молится поэт. Однако молитва бывает разной. Это либо каноническая пятикратная молитва (namāz), либо суфийское богопоминание (żikr).

Совету внемли, любимый [Богом], ведь больше жизни любят
счастливые шейхи Наставленье старца сведущего.

Наставленье, или суфийское Богопоминание (pand в значении żikr)[125], которое «больше жизни» любят счастливые шейхи, часто сопровождается музыкой, поэтому в восьмом стихе возникнут его атрибуты.

Новое о музыканте и вине поведай, а к Тайне Прекрасных Имен
поменьше устремляйся,
поскольку никто не разгадал и не отгадает
посредством фальсафы эту загадку.

В суфийской поэзии богопоминание часто передается в образе «пирушки»-ṭarab, сопровождающей процесс божественного творения. Не случайно в другой газали Хафиз говорит: «Во главе Твоей пирушки я с вином и музыкантом — уймись[126]! / не то под [влиянием] Твоего прекрасного запаха (būy) из могильной ямы, пританцовывая, выскочу»[127]. «Выскочить» из тела, или «могильной ямы» — значит *наполнить себя ароматом Красоты без остатка, ощущать процессуальное, а не субстанциально-ограниченное «я»* — такова цель суфийского богопоминания. Это недостижимо для тех, кто стоит на платформе *фальсафы*, придерживается такого типа рационализма,

[125] «Во многих суфийских сочинениях говорится, что богопоминание (*зикр*) является одним из основных методов избавления от "небрежения [Богом]" (*ғафла*) и достижения состояния постоянного "присутствия при Боге" (*хуḍур*), средством доведения суфия к "встрече" (*ликā'*) с Богом и "[само]уничтожения" (*фанā'*) в Нем» [Насыров 2009: 267]; о технике и цели богопоминания см. [Там же: 266—268].

[126] *Букв.* 'сядь' или 'садись'.

[127] [Mu'īn 1975b: 4198].

который не позволяет ощутить процесс как отношение «опора — опирающееся».

Последний стих газали — своеобразный росчерк пера поэта, «печать»-ḫātimah, подтверждающая авторство, — мы рассмотрим позднее. Выше мы убедились, что нарративный план не выстраивается линейно от стиха к стиху и от перестановки стихов смысл не меняется. Комментируя текст, можно перетасовать все эпизоды, словно карты, более того, изъять любой стих, что не повлияет на положение вещей: временная интуиция, стягивающая события в «непрестанное "сейчас"», безразлична к любым изменениям, и в этом состоит инаковость процессуально ориентированного нарратива. Каждый стих передает событийное состояние как «атом» времени, череда которых не меняет место — сердце поэта.

Второй «элемент» противоположения, указывающий на пространство «жизни тамошней», так же как и первый, не имеет собственной сюжетной линии. Единичное проявляется в различных состояниях-образах. В стихе первом — это «Красавица» (turk), далее — «Родинка», наделенная предикатом «черная», что вписывается в цветовые представления о пространстве сакрального («тамошнего») мира. Во втором стихе — это Божественный виночерпий (sāqī), в третьем — Прекрасные Имена Бога в образе «блудниц». Четвертый стих раскрывает новое состояние — образ Возлюбленной (yār), не нуждающейся в любви мира, иначе говоря, Бог (первоначало) — это «необходимо существующий благодаря самому себе» (wāğib al-wuğūd lī-żāti-hi), в то время как любовь мира неполная, поскольку сам мир в аспекте существования «необходимо существующий благодаря другому» (wāğib al-wuğūd lī-ġayri-hi). Важное изменение в описании состояний миропорядка происходит в шестом стихе, когда единичность Бога персонифицируется в имени Зулейхи и представляется в процессе истечения в мир как любви к этому миру. В седьмом — появляется образ ангела Гавриила (Ğabrāyil) — божьего Духа, проводника божественного Знания. Наконец, в восьмом стихе Первоначало предстает через указание на Прекрасные Имена Бога, имеющие двойственную природу: «С одной стороны, они относятся к сущности Бога, являясь его атрибутами, с другой стороны, "воплощаются" в актуальных вещах множественного мира»[128]. Поскольку Прекрасные Имена небытийны, то они, по словам Ибн Араби, «требуют своих истинных сущностей, истинные же сущности, коих требуют сии имена, суть не что иное,

[128] [Насыров 2009: 385].

как мир»[129]. Возможно, эта двойственная суть Прекрасных Имен вызывает иронию Хафиза относительно возможности их рационального познания.

Казалось бы, на этой ноте Хафиз завершает построение сакрального пространства, но завершена ли сама газаль?

Ты произнес газаль и проявил покорность — давай же,
прочти красиво, Хафиз,
чтобы к твоим стихам рассыпал небосвод «Ожерелье Сураййи»[130].

Сложив газаль, поэт создал свое «жемчужное ожерелье», собрал жемчужины в целое, проявив покорность Богу своим ремеслом. Между тем суть метафоры рассыпанного жемчуга, или разомкнутой формы, заключена не в том, что стихи, подобно жемчужинам в ожерелье, можно увеличить или сократить, а в самом принципе их склейки. Попробуем рассмотреть, что обусловливает связь стихов газали и формирует стих как целое.

Стих-bayt как единица и целое

Исследование газали показывает, что возможность понимания стиха как целого обусловлена временной интуицией, основанной на принципе ẓāhir-bāṭin-перехода, который выполняет функцию инварианта для каждого из девяти стихов. Данный принцип наполняет каждый стих собственным содержанием, а само противоположение формирует смысловой каркас стиха. Например, противоположение «я — Красавица» или «[земной] Самарканд / Бухара — [сакральный] Шираз» указывают на явную и скрытую стороны миропорядка (IV-Т-8). Такой механизм осмысления отношения Бога и мира был разработан в философии Ибн Араби, после которой, как известно, логические основания суфийской онтологии уже не подвергались существенному изменению.

В этом случае истинность миропорядка не может быть установлена без какой-либо одной из двух его сторон, обусловливающих друг друга. Переход между «здешним» как внешним и «тамошним» как внутренним осуществляется через сердце — орган мистического познания. Сердце (dil) — это ключевое понятие, появившееся в первом же стихе, далее предстает для нас не только как любящее, но и как

[129] [Смирнов 1993: 202].

[130] Семь звезд созвездия Плеяд.

любимое. Именно сердце постигает непрерывную череду изменений в процессе перехода от внутреннего к внешнему. Постигая, оно становится устойчивым «центром»[131], вбирающим «водоворот бытия»[132]. Таким образом ẓāhir-bāṭin-структура как инвариант для каждого из девяти стихов обусловливает их различное содержательное наполнение.

В таком случае мы имеем *не развитие сюжета от стиха к стиху, а «непрестанное "сейчас"», или 'ān dā'im*, то есть *постоянную смену и обновление состояний, но не линейное движение*[133]. Каждый стих повествует об одном и том же и каждый раз по-разному, благодаря чему он может быть переставлен на место другого, выведен из текста, точно так же, как и введен в него дополнительно. Другими словами, мы не ощущаем narration, как в стихах Петрарки, Шекспира и т. д. Стих становится не просто завершенной смысловой единицей, а *частью, которая и есть целое, поскольку в этой и каждой из последующих частей осуществляется механизм, отвечающий за образование целого.*

Слово «сердце», наполненное состояниями любви, молитвы, стремления, покорности и т. д., выполняет функцию связки между внешним и внутренним, обеспечивает возможность перехода между познающим и познаваемым. Когда-то А. Корбен в лекции «Переход от умозрительной доктрины к подлинному событию души», прочитанной в мае 1973 г. на конференции в Шамбери, сказал о философии Шихаб ад-Дина Яхья Сухраварди, что среди его философских сочинений есть ряд мистических рассказов, в которых тема духовного странствия и посланника Гавриила занимает центральное место, но при этом важнее сама мысль Сухраварди о том, что не только «мистический опыт без солидного философского фундамента может привести к заблуждениям и упадку», но также и «философский поиск, не приближающийся в личном духовном осуществлении к мистическому переживанию, тщетен и является простой тратой времени»[134].

[131] «Центр» — одно из устойчивых значений слова dil в персидской поэзии. См. [Mu'īn 1975a].

[132] О метафоре «водоворота» в философии Ибн Араби см. [Смирнов 1993: 74].

[133] В этом присутствует логика, организующая «непрестанное "сейчас"» Ибн Араби, о чем уже говорилось в Г-II-3 наст. книги.

[134] «Вот почему, — добавляет автор, — всегда лучше передавать термин "гносис" ('irfān, ma'rifaï) в его оригинальном формальном значении (мистического. — *Г. Ш.*) знания, которое никогда не остается на умозрительном уровне: это спасительное знание, вовлекающее духовное внутреннее бытие человека на путь высвобождения и обновления» [Corbin 1998: 136].

Разве не об этом же философском поиске говорит Хафиз? Со слов А. Корбена, «это означает, что человек должен преодолеть океан, отделяющий уверенность теологического знания (‘ilm al-yaqīn) от уверенности лично прожитого и реализованного гностического знания (ḥaqq al-yaqīn) <…>. Бог не может быть познан другим так, как если бы Бог был объектом, который является *другим*, чем он сам; Бог может быть познан только самим Богом как абсолютным Субъектом, являющимся absous[135] — лишенным всякой иллюзорной объективности. Это такой божественный Субъект, который является по факту действующим Субъектом целокупного знания о Боге; это сам Бог, мыслящий себя посредством размышления, которое просветленный человеческий интеллект имеет с его стороны»[136].

Таким образом, сердце, метафорический «сосуд» или «чаша», — это место встречи божественной возлюбленной и влюбленного. Продолжим эту тему ниже, обратившись к 187-й и 205-й газалям, на которые распеваются dastgāh-i Šūr и dastgāh-i Rāst-Panǧgāh.

Эмоциональный цикл

Известно, что «мелодия членится на “фазы”, каждая из которых может принимать различный масштаб, но при этом так или иначе выполняет эмоциональный цикл с акцентируемым центром», таким образом, расчленение имеет «эмоционально мотивированный характер»[137]. В мелодическом высказывании реализуется определенный эмоциональный цикл, а акцентируемым центром становится та или иная фраза, занимающая самую сильную позицию в музыкальном тексте. Будет ли она поддержана словом, также занимающим сильную смысловую позицию в стихе, совпадают ли акцентируемые центры стиха и мелодии? Если поэтика противополагания важна для организации смысла стиха в жанровой форме ġazal, то этот факт не мог оставаться вне поля зрения музыкантов, исполняющих классическую музыку. Анализ должен подсказать, поддерживается ли она, пусть неосознанно, самой традицией исполнения или нет.

Для этого вначале обратим внимание, во-первых, на звуковысотное положение фразы и, во-вторых, на орнаментацию, сопровождающую соответствующее слово поэтического текста. Нормативная структура

[135] Absous значит «лишенный, свободный от чего-либо».

[136] [Corbin 1998: 140—141]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[137] [Арановский 1991: 38].

композиции Šūr распевается на тексты трех поэтов — Са‘ди (С)[138], Хафиза (Х)[139] и Руми (Р)[140], однако принцип организации нарратива, показанный выше на примере «Красавицы Шираза», остается тем же самым, несмотря на то что стихи принадлежат разным авторам. На примере поэтического текста нормативной структуры композиции dastgāh-i Šūr будет показано, как «калейдоскоп» стихов-buyūt разных авторов подчиняется принципу «непрестанного “сейчас”», осуществляемому на интертекстуальном уровне. В таблице IV-Т-9 показан результат анализа: установлены порядковый номер газали (Г) и стиха (b) и соотнесены с порядковым номером мелодий (ml) нормативной структуры композиции Šūr.

IV-Т-9. Поэтический текст dastgāh-i Šūr. Версия М. Карими. Сост. Г. Б. Шамилли

С-Г-33	Х-Г-187	Х-Г-498	С-Г	Х-Г-414	Р
ml-2-b-I	ml-3-b-I	ml-10-b-IV	ml-11	ml-14.b-I–IV	ml-15
	ml-4-b-II				
	ml-5-b-IV				
	ml-6-b-V				
	ml-7-b-III				
	ml-8-b-IX				
	ml-9-b-VII				
	ml-12-b-XII				
	ml-13-b-VIII				

Обратим внимание, что составителем текста, на который распевается композиция Šūr, является исполнитель, в данном случае Махмуд Карими, выбиравший стихи из разных газалей различных поэтов. Показательно, что даже в том случае, когда какая-либо газаль распевается полностью, певец тем не менее все равно меняет порядок ее стихов. Например, при распевании 187-й газали Хафиза последовательность стихов нарушается уже начиная со второго стиха: третий

[138] См. [Sa‘dī б.г.].

[139] См. [Ḥāfiẓ Šīrāzī 1931].

[140] [Firūzānfar 2002].

из них звучит после пятого, седьмой после девятого, восьмой после двенадцатого и т. д. Сказанное носит системный характер, притом что порядок следования отдельных стихов в разных рукописных списках и изданиях может меняться[141]. Следовательно, атомарная структура газали и обособленность, несвязанность стихов осознается в музыкальной традиции и учитывается при построении музыкально-поэтического смысла классической композиции. Музыкант, прекрасно знающий поэтическую традицию, выбирает ограниченное число стихов одной газали, тем самым производит отбор на основе какого-то принципа и следует ему на протяжении всего исполнительского процесса.

Анализ музыкально-поэтической речи отдельно взятой композиции показал, что в процессе отбора стихов основополагающими факторами становятся: 1) вариантное раскрытие ẓāhir-bāṭin-перехода в каждом стихе; 2) соотнесенность метрики стиха и мелодии[142]. На этом основании стихи разных авторов попадают в одну музыкальную композицию. Функцию «экспозиции», как правило, выполняет первый стих, в данном случае стих из газали Са'ди, которым открывается нормативная структура Šūr. В нем устанавливается пара противоположностей «привязанность — первая любовь».

کهن شود همه کس را بروزگار ارادت مگر مرا که همان مهر اوّل است و زیادت

Слабеет у всех со временем привязанность,
кроме моей, что той же любовью первой является
и [ее] приумножением[143].

Са'ди обращается к теме «первой любви», или «Дня *а-ласту*», предвечного договора с Богом, когда люди, представ перед Богом, утвердительно ответили на вопрос «Не я ли Господь ваш?», который часто интерпретируется в суфийской литературе как первая мелодия,

[141] Обращаю внимание на то, что в разных редакциях 187-й газали Хафиза последовательность седьмого и одиннадцатого стихов строго сохраняется.

[142] Мелодии могут иметь упорядоченный или смешанный метр, когда происходит переход на любом участке отдельно взятого мелодического высказывания от упорядоченной, метрически организованной речи к метрически свободной, а это диктует необходимость совмещать стихи различной метрической организации (ʿarūẓ) внутри одной музыкальной композиции.

[143] Здесь и далее пер. Г. Б. Шамилли.

донесшаяся до людей, или первая любовь (mihr-i awwal), открывшаяся человеческой душе при лицезрении Красоты. Поэт выстраивает контраст между привязанностью (irādat) к мирскому, или мирским «желанием», подверженным угасанию, и так называемой первой любовью к Богу, которая носит еще до-бытийный, сакральный характер, поэтому не ослабевает, а только приумножается. Если земные желания и привязанности скоротечны и со временем устаревают, то желание встречи с Красотой — это состояние, переживаемое мистиком на духовном Пути, его «первая любовь», не подвластная времени. Таким образом, обозначены оба аспекта миропорядка: явленный (мирской) и скрытый (сакральный). Будут ли они рядоположенными или организуются в иерархическую вертикаль, покажет не только вербальная, но и собственно музыкальная составляющая мелодии.

Если стих организуется благодаря механизму ẓāhir-bāṭin-перехода, отвечающему за образование целого, то мелодика как часть традиции распевания газалей также должна откликнуться и обнаружить либо не обнаружить действие этого механизма. В качестве такого маркера, как правило, выступает звуковысотное положение слова, его выделенность в мелодической деривации. Вот почему для анализа выбраны мелодии, звучащие в первой фазе композиции, когда певец поет в удобном для голоса диапазоне и возможность естественного, тесситурного образования опорных тонов (самый высокий или самый низкий звук) не ограничена никакими побочными факторами. Посмотрим, что происходит в последующих стихах 187-й газали Хафиза, которая последовательно распевается с третьей по шестую мелодию нормативной структуры.

Ниже показаны результаты анализа музыкально-поэтической речи, разбитой на синтагмы (номер каждой из них стоит в начале строки) вместе с указанием в скобках высотного положения слова и орнаментального паттерна [отмечен знаком ОР]. Элементы противоположения выделяются подчеркиванием, а слово-связка (т. н. обобщающее слово) — курсивом и разрядкой.

1

عکس روی تو چو در آینهٔ جام افتاد عارف از پرتو می در طمع خام افتاد

Отражение Лика (f^1) твоего, когда в зеркале «сосуда» появилось,
мистик (f^1) от сияния «*в и н а*» [любви] (f^1) в мечты несбыточные
погрузился.

2

حسن روی تو بیک جلوه که در آینه کرد این همه نقش در آئینه او هام افتاد

Красота Лика твоего ($f^{1\text{lop}}$) однажды в зеркале ($e^{\downarrow 1\text{lop}}$) появилась,
это *Все* (g^1) — образ в зеркале мыслей возник.

4

این همه عکس می و نقش مخالف که نمود یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد

Это Все ($g^{1\text{lop}}$) — отраженье «вина» и образ противоположный,
что проявил
единственный (b^1) свет Лика Виночерпия, что в *сосуд* ($a^{\downarrow 1\text{lop}}$)
проник.

5

غیرت عشق زبان همه خاصان بگرفت کز کجا سر غمش در دهن عام افتاد

Самоотверженность любви (g^1) на языке всех избранных (f^1)
безмолвна,
откуда тайна тоски по Нему в устах *простого верующего* (b^1)
оказалась?
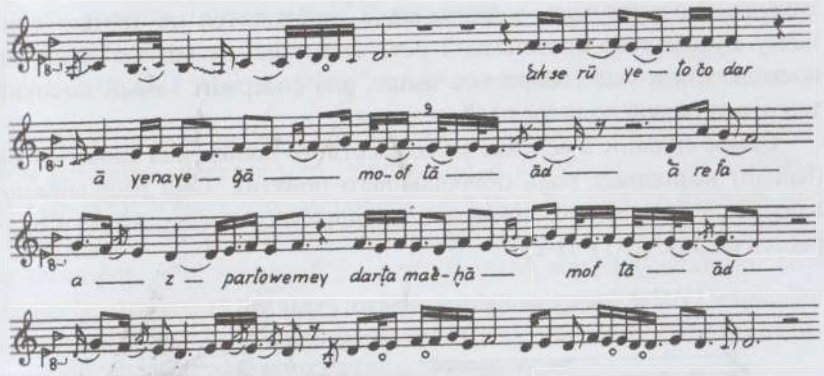
Способ обнаружения «опорных» слов подсказывается самой музыкально-поэтической речью: 1) отбирается слово, занимающее наиболее сильную позицию в пространстве всего мелодического высказывания: по звуковысотности; по выделенности орнаментальной линией типа ġalt, ʾišārah, taḥrīr; наконец, по длительности звучания; 2) верификация значимых слов поэтического текста осуществляется на основе их совпадения с тонами базовых интервалов: «опорное» слово всегда соответствует одному из двух высотных центров мелодии (временному или постоянному).

Radīf-i Šūr и radīf-i Rāst-Panǧgāh

Рассмотрим результаты анализа мелодий в следующем порядке: базовые интервалы мелодии, оригинальный текст, перевод текста, разбивка на синтагмы соответственно цезурам, наконец, определение выделенных слов. Начнем с мелодии Ḥārā «Шип» (IV-П-1).

Орнаментальный паттерн, на который распевается слово «мистик», опирается на временный высотный центр f^1 и содержит самый высокий тон a^1 в звуковой палитре всей мелодии, поэтому данное слово можно считать наиболее сильным по звуковысотному положению. Слово «мистик» указывает на мирское и появляется в третьей синтагме как противоположение слова «Лик», обозначающего область сакрального, так как это отражение Лика Бога в зеркале сосуда мира.

IV-П-1. Мелодия Ḥārā «Шип». Хафиз, ġazal № 187, стих I



Базовые интервалы
d^1 (s-pc) — f^1 (u-pc)
d^1 (s-pc) — g^1 (u-pc)

عکس روی تو چو در آینه جام افتاد عارف از پرتو می در طمع خام افتاد

1. Отражение Лика[144] (f^1) твоего, когда в
2. зеркале «сосуда»[145] появилось, //
3. мистик[146] (g^1) от сияния «*в и н а*» [любви] (f^1)
4. в мечты несбыточные погрузился.

Оно видится мистику как свет, или сияние «вина» любви, значение которого нам уже известно[147]. Несбыточность мечты происходит

---

[144] Rū — 1) лицо, щека (čahrah), лик (roḫ), образ-форма (ṣūrat), видение (waǧḥ) [Mu'īn 1975a: 1679].

[145] «Сосуд» или «чаша» (ǧam') — бренный, материальный мир.
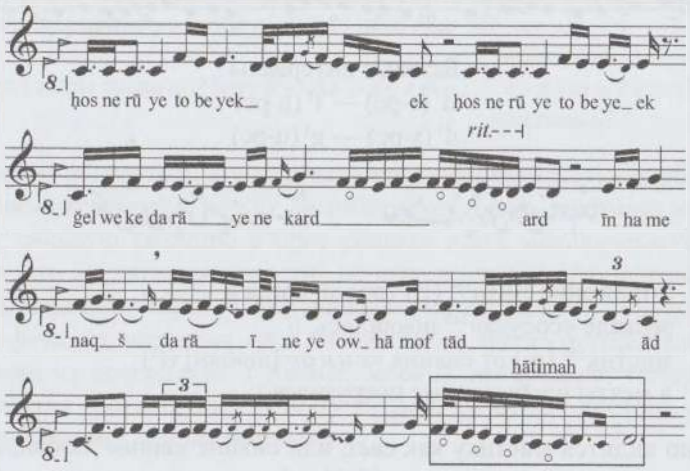
[146] 'Ārif — *перс.* 'мистик', *араб.* 'знающий'.

[147] И. Р. Насыров, ссылаясь на трактат [Ibn 'Aǧība: 322], пишет: «В суфийских кругах бытовало высказывание (ḥadīṯ), возводимое к пророку Мухаммаду,

из невозможности увидеть Лик, ведь можно узреть только исходящий от него свет. «Сосуд» мира выполняет функцию «зеркала» небытия, или «зеркала» иллюзорного мира. В нем отразилась любовь («вино») Бога к миру, следовательно, здесь говорится о взаимном движении и взаимной любви Бога и мира. Слово «лик» поддерживается u-pc-f^1 и распевается в нисходящем движении к s-pc-d^1. Оно образует пару противоположения «лик — мистик», а словом, стягивающим противоположности, становится «вино» (f^1), точнее, «вино» любви Бога к миру. Таким образом, кульминация, или акцентируемый центр музыкально-поэтического высказывания, приходится на третью синтагму музыкально-поэтической речи («мистик, от сиянья "вина"»), поскольку, как уже говорилось выше, она содержит самый высокий тон a^1 в звуковой палитре всей мелодии.

Самое сильное в аспекте звуковысотного положения слово «Все» (hamah) выполняет роль обобщающего понятия. Оно расположено в последней, четвертой синтагме мелодического высказывания и опирается на u-pc-g^1 (IV-П-2).

IV-П-2. Мелодия Rahāwī. Хафиз, ġazal № 187: стих II



о завесе (ḥiğāb), скрывающей Бога, предназначением которой является исключительно защита созданий от испепеляющего божественного сияния: "Его завеса (ḥiğāb) — свет. Если Он раскроется, то сияние Его лика сожжет все, чего достигнет Его взор"» [Насыров 2009: 369].

Базовые интервалы
c^1 (s-pc) — e^1 (u-pc)
c^1 (s-pc) — g^1 (u-pc)
d^1 (s-pc) — f^1 (u-pc)
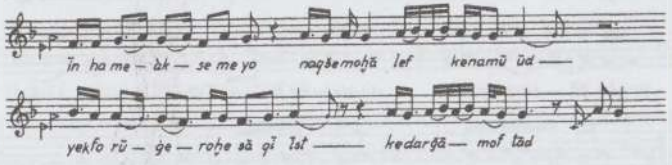
حسن روی تو بیک جلوه که در آینه کرد این همه نقش در آئینه او هام افتاد

1. Красота Лика твоего ($f^{1\,op}$) однажды
2. красота Лика твоего ($f^{1\,op}$) однажды
3. в зеркале ($e^{\flat 1\,op}$) показалась //
4. это *Все* (g^1) — образ[148] в зеркале мыслей[149] возник.

Этим словом передается значение миропорядка, явным аспектом которого является мир («зеркало»), а скрытым — Бог («Лик»). Насыров заключает, что «миропорядок и есть то "Все", в котором мир представляет его временной, или "явный" аспект, а Бог составляет его вечностный, или "скрытый", аспект. В такой конфигурации Бог внеположен миру. Бог не является "внутренней сущностью" мира, Бог есть "скрытый" аспект миропорядка, наряду с другим аспектом миропорядка, "явным" аспектом, каковым является мир»[150].

Когда поэт говорит об образе, возникшем в «зеркале мыслей», то использует философский термин wahm (мн. ч. awhām), обозначающий, строго говоря, «различение». А понятие mukāšafa[151] — «раскрытие», которое актуализируется, когда мистик переживает на духовном пути состояние «уверенности» или «раскрытия». Оба элемента противополагания базируются на u-pc-$e^{\flat 1}$ (IV-П-3).

IV-П-3. Мелодия Awğ «Предел». Хафиз, ġazal № 187: стих IV



[148] Naqš — в словарном значении (1) рисунок, изображение, узор, (2) оттиск, отпечаток, след, (3) роль, значение [ПРС 1983: 656—657]. В толковом словаре дается философский смысл слова в значении sūrat — «форма-образ» [Mu'īn 1975c: 4789].

[149] В оригинале — awhām.

[150] [Насыров 2009: 371].

[151] [Смирнов 1998б: 412].
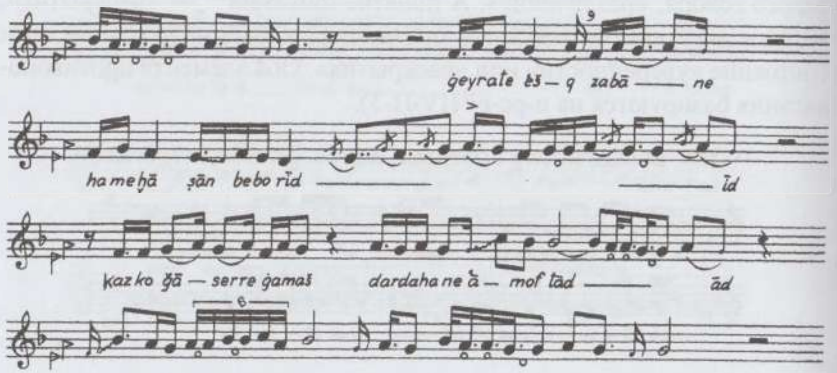
Базовые интервалы[152].
g^1 (s-pc) — $a^{\downarrow 1}$ (u-pc)
g^1 (s-pc) — b^1 (u-pc)
d^1 (s-pc) — f^1 (u-pc)
d^1 (s-pc) — g^1 (u-pc)

این همه عکس می و نقش مخالف نبود یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد

1. Это *Все* (g^{1op}) — отраженье «вина» и
2. образ противоположный — проявил //
3. единственный (b^1) свет Лика Виночерпия,
4. что в сосуд ($a^{\downarrow 1op}$) проник.

Так же как и в предыдущем случае, противоположение «единственный [свет Бога] — сосуд [мира]» или Бог — мир обобщается словом «Все»-миропорядок. На сей раз оно не связано с кульминационной зоной мелодического высказывания. Последняя совпадает с элементом противоположения в слове «единственный», распеваемом на u-pc-b^1 в третьей синтагме. Остальные члены ẓāhir-bāṭin-перехода занимают более слабое высотное положение, но при этом маркируют тоны базовых интервалов — s-pc-g^1 и u-pc-a^1 высотные центры (IV-П-4).

IV-П-4. Мелодия Šahnāz «Царская красота». Ġazal Хафиза № 187: стих V



[152] Как видно, по мере «наращивания» базовой структуры композиции повышается высотность мелодических опор, поддерживающих «опорные» и «опирающиеся» слова вербального текста.

Базовые интервалы
g^1 (s-pc) — $a^{\downarrow 1}$ (u-pc)
g^1 (s-pc) — b^1 (u-pc)
d^1 (s-pc) — f^1 (u-pc)

غیرت عشق زبان همه خاصان بست کز کجا سر غمش در دهن عام افتاد

1. Самоотверженность любви[153] (g^1) на языке
2. всех избранных[154] (f^1) безмолвна,
3. откуда тайна тоски по Нему
4. в устах *простого верующего* (b^1) оказалась?

Высшая степень познания Бога в суфизме определялась термином wilāya, который переводится как «избранничество» или «святость»[155]. На языке персидской поэзии «избранный» — это ḫāṣān. Ибн Араби говорил, что «“избранные Богом” (awliyā’) берут знания от Бога, который вносит эти знания в их сердца из Своей тайны как милость от Себя и предвечную заботу, что предшествовало им у Него”»[156]. Напротив, «простые верующие», или ‘āmma (*перс.* ‘āmm) — это обычные правоверные, совершающие пятикратную молитву. Суфийский мыслитель аль-Кашани (ум. 1329) указывал словом «простые верующие» (‘āmma) на ученых религиозного знания, не достигших степени любви (maqām al-maḥabba)[157]. Само же достижение степени любви — это признание «одновременной трансцендентности и имманентности божественного уровня бытия множественному как условия любви между человеком и Возлюбленным (Богом, Абсолютом), или условия переживания мистического единения с трансцендентным, Абсолютом»[158]. Таким образом, «любовь» становится единством «избранных» и «простого верующего», а мирское-и-сакральное находят единство в этом процессе любви как взаимного движения, что характерно и для предыдущего стиха.

Акцентируемый центр музыкально-поэтического высказывания приходится на последнюю, четвертую синтагму и совпадает с элементом

[153] В оригинале — ‘išq.
[154] В оригинале — awhām.
[155] [Насыров 2009: 439].
[156] [Там же: 439].
[157] [Там же: 181].
[158] [Там же].

противоположения «простой верующий». Он поддерживается высотным центром b^1, появление которого предваряется стремительной квартовой интонацией, в целом очень редко встречающейся в середине мелодической синтагмы[159].

Таким образом, суммируя сказанное, можно подвести итоги анализа звуковысотных значений ẓāhir-bāṭin-структуры, управляющей процессом смыслополагания в каждом стихе газалей, на которые распевается radif-i Šūr (IV-T-10).

IV-T-10. Звуковысотные значения ẓāhir-bāṭin-структуры в radif-i Šūr

A		⇔		B	
dunyā «жизнь здешняя» (мир-окружность) явленное- ẓāhir	Тон	*Связка*	Тон	’āḫirat «жизнь тамошняя» (Бог-точка) скрытое- bāṭin	Тон
мистик	g^1	*«вино»*	f^1	Лик	f^1
зеркало	$e^{\downarrow 1}$	*Все*	g^1	твой [Лик]	f^1
сосуд [мира]	$a^{\downarrow 1}$	*Все*	g^1	единственный [свет]	b^1
простой верующий	b^1	*любовь*	g^1	избранные	f^1

Далее перейдем к анализу фрагмента нормативной структуры композиции Rāst-Panǧgāh, но прежде скажем несколько слов о базовой структуре — maqām-rāst. Она охватывает диапазон октавы и содержит микрохроматические интервалы. Тон a^1 на третьей ступени базовой структуры альтерируется в $a^{\downarrow 1}$, понижаясь на четверть тона при ответвлении в производную структуру (far‘) — maqām-šūr, генетически связанную с корневой (’aṣl) четырьмя элементами g — $a^{\downarrow 1}$ — b^1 — c^1 (IV-T-11)[160].

IV-T-11. Базовая структура f-rāst

f^1	g^1	a ($a^{\downarrow 1}$)	b^1	c^2	d^2	$e^{\downarrow 2}$	f^2
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

[159] Обычно она предваряет первый же тон-центр (tc) мелодической синтагмы.

[160] Мараги определял такие зоны перехода термином baḥr.

Внутренняя сегментация базовой структуры по интервалам, в пределах которых формируется мелодическая синтагма, происходит следующим образом. Вначале актуализируются интервалы на ступенях I—II, I—III, I—IV и I—V, где I = s-pc, а далее интервалы на ступенях V—IV, V—VI, V—VII и V—VIII, где V = s-pc. Таким образом, первая и четвертая ступени базовой структуры выполняют функцию постоянного, в то время как остальные — временного высотного центра[161]. Важно обратить внимание на то, что композиционная система Rāst-Panǧgāh, в отличие от Šūr, выстраивается через восходящие пролонгации базовой структуры. Этот фактор, в свою очередь, задает более длительный путь достижения постоянного высотного центра, так как нисхождение к нему от так называемого опирающегося тона занимает несколько фраз, каждая из которых поступенно заполняет путь к «опоре».

Анализ композиции Rāst-Panǧgāh, как и в предыдущих случаях, будет выполнен на материале ее нормативной структуры (radīf), в большинстве случаев состоящей из метрически свободных мелодий-āwāz. Ниже будут рассмотрены мелодии первой фазы композиционного развития — Darāmad «Восхождение», Naġmah «Мелодия», Neyrīz[162] и ‘Uššāq «Влюбленные»[163] (примеры IV-П-5—IV-П-8), распеваемые на стихи двух газалей Хафиза, 205 и 498[164]:

205-1

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

Безначальность сиянья красоты Твоей на проявленье (a^{1OP}) намекает,
любовь (c^2) явленной стала — огонь весь мир (g^{1OP}) обжег.

[161] Все ступени звуковой структуры f^1-rāst вовлечены в базовый слой музыкального текста, в отличие от g^1-šūr, вторая ступень которой не принимает участия в наращивании «тела» базовой структуры, а задействована только в орнаментальном слое мелодического высказывания. Если в структуре f^1-rāst стабильный высотный центр поочередно приходится на первую и пятую ступени, то в g^1-šūr — на первую и четвертую. Данные особенности обусловлены восходящим и нисходящим типами пролонгаций, что является темой отдельной работы.

[162] Данное слово не фигурирует в персидско-русских словарях. Neyrīz — название небольшого иранского города, расположенного вблизи Исфахана; название одноименного озера. Значение может быть найдено также в толковом словаре М. Муина, где статья neyrīz отсылает к слову bahš в его третьем значении: (1) рыба, (2) Рыбы (зодиакальное созвездие) [Mu’īn 1975c: 4884].

[163] Не рассматриваются мелодии, распеваемые без текста.

[164] Перевод с перс. Г. Б. Шамилли.

205-2

جلوه‌ای کرد رخش دید ملک عشق نداشت عین آتش شد از این غیرت و بر آدم زد

Засиял Лик (c^{2OP}) Его, взгляд ангела любви не выражал,
тот же в огонь (b^{1OP}) превратился от этой ревности
и на *Адама* (b^{1OP}) обрушился.

498-9

میروی و مژگانت خون خلق میریزد تند میروی جانا رحمت فرومانی

Ты приближаешься и [движенье] ресниц (c^{2OP}) убивает
сотворенное,
поспеши, возлюбленный (c^{2OP}) [Бога], боюсь,
ты в безвыходном положении.

205-4

مدعی خواست که آید به تماشاگه راز دست غیب آمد و بر سینهٔ نامحرم زد

حافظ
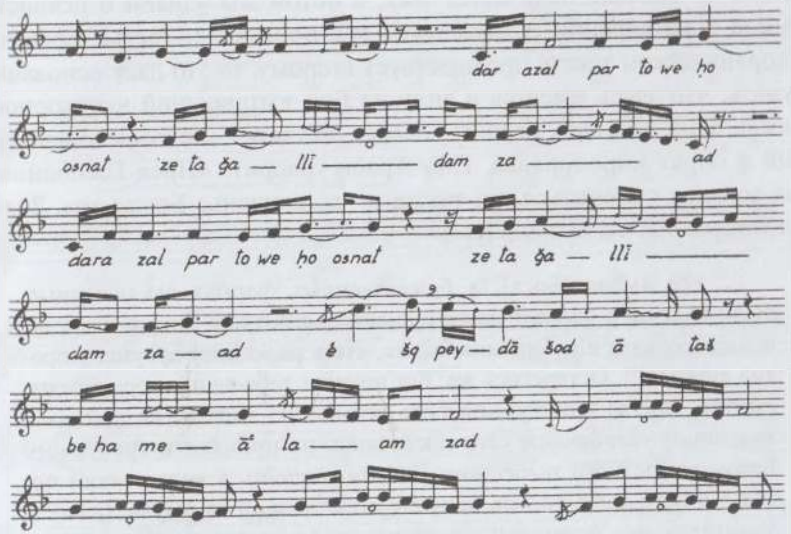
Истцу (b^{1}) просьбы, который идет к месту зрелища *Тайны* (c^{2OP}),
длань (b^{1}) сокрытого [мира] явилась и на грудь постороннего
обрушилась.

Центральное слово — «любовь» — занимает самую сильную звуковысотную позицию и поддерживается восходящей квартовой интонацией, которая, как правило, появляется в самом начале синтагмы (IV-П-5).

Оба элемента противоположения: «проявление [Бога]» и «весь мир» — выделяются благодаря орнаментальной линии, прикрепленной к временному высотному центру a^{1}. Смысл этого стиха во многом проясняется в контексте философии Ибн Араби, который «выдвигает иное понимание божественного акта творения — как проявления Творца через сотворенный мир… Бог только логически предшествует множественному миру, а у самого процесса Его проявления в формах множественного мира не было начала и не будет конца, и этот процесс... еще и [еже]мгновенное проявление Бога в конкретных вещах…»[165]

[165] [Насыров 2009: 375].

IV-П-5. Мелодия Darāmad «Восхождение». Ġazal Хафиза 205: стих I



Базовые интервалы
f^{1} (s-pc) — g^{1} (u-pc)
f^{1} (s-pc) — a^{11} (u-pc)
f^{1} (s-pc) — c^{1} (u-pc)

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

1. Безначальность сиянья красоты Твоей
2. на проявленье (a^{1OP}) намекает, //
3. безначальность сиянья красоты Твоей
4. на проявленье намекает, //
5. любовь (c^{2}) явленной стала — огонь
6. весь *мир* (g^{1OP}) обжег.

Очевидно, что выбор именно этого стиха не случаен. В нем говорится о творении, и эта «тема» будет продолжена не на содержательном уровне, а как реализация принципа ẓāhir-bāṭin-перехода, о котором уже говорилось (IV-П-6, см. с. 393).

Мы видим даже не столько аллюзию на коранический рассказ, согласно которому Иблис (непокорный ангел), не поклонившийся Адаму, был изгнан за это с небес и обречен на вечные муки ада, сколько интерпретацию данного рассказа, встречающегося в «Геммах»

Ибн Араби. Поскольку в стихе нарушена последовательность событий — вначале появляется Лик, а потом мы узнаем о ревности ангела и сотворении Адама, тогда как последнее, третье, событие в кораническом тексте предшествует второму, то это дает основание думать, что здесь имеется в виду не Бог, изгоняющий непокорного ангела, и не Адам как первый человек, а Адам — человек совершенный и образ миропорядка. Ибн Араби говорит: «Пред Господином мы должны склониться, но также — воплощенье Божье мы. Знай, в человеке сей огонь искрится»[166].

> …все имена [Бога], в божественных формах заключенные, были явлены в человеческом существе, а потому заняло оно ступень всеохвата и собирания бытия, что и дало Богу аргумент против ангелов[167]. Остерегись же: Бог поучает тебя на примере других, смотри, откуда пришла погибель погибших. Ангелы не признали явленного устроением сего преемника, не приняли и требуемого Богом самостного почитания (*'ибāда зāтийа*), а ведь всякий познает о Боге лишь то, что дано его собственной самостью (*зāт*)[168]. У ангелов нет Адамовой совокупности, и они не признали имен Бога, которые к ней относятся и которыми Адам прославлял и почитал Бога, и не ведали, что у Бога есть и другие имена, им неизвестные, а потому не прославляли и не почитали Его имя, как почитал Адам[169].

Так образ Адама формирует единство мирского-и-сакрального («Лик — огонь») (IV-П-6). Слово «Лик» — roḫ, как и в предыдущих случаях, становится акцентируемым центром музыкально-поэтического высказывания. Оно не просто центрируется на тоне c^2, но еще и усиливается опевающими тонами, тогда как связующее слово «Адам» и второй элемент противоположения в слове «огонь» поддерживаются тоном b^1 и орнаментальными паттернами.

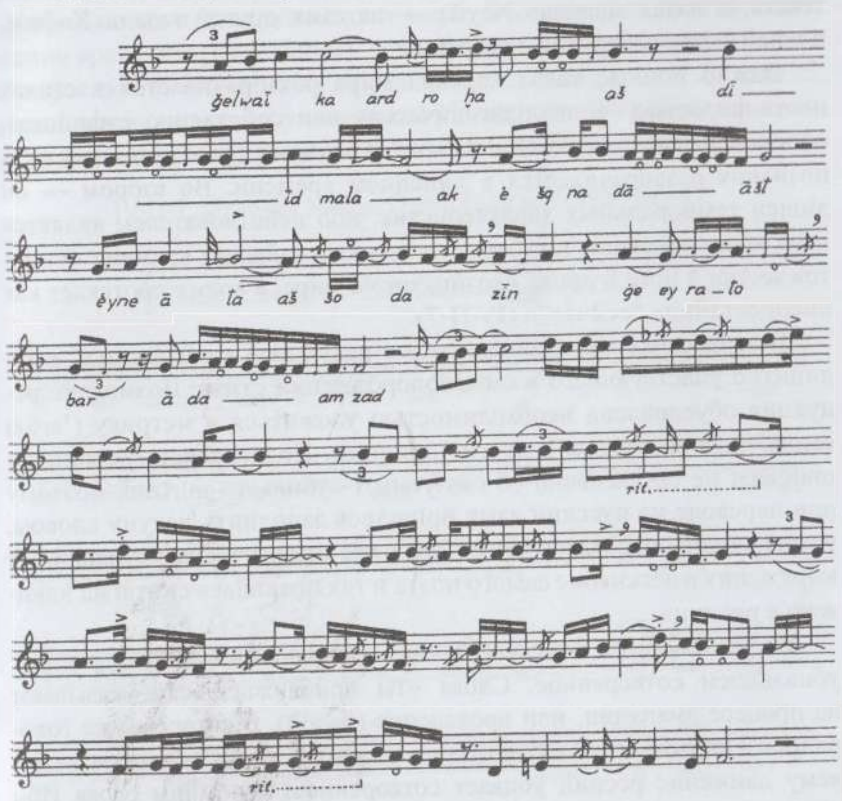
[166] [Ибн Араби 1993: 220].

[167] Ибн Араби имеет в виду историю падения ангелов, отказавшихся выполнить приказание Бога и поклониться человеку. См. [Коран 2:30—39].

[168] Иными словами, в мире можно познать только те воплощенные сущности, которые являются воплощением тех же истинных сущностей, что воплощены в познающем.

[169] [Ибн Араби 1993: 149—150].

IV-П-6. Мелодия Naġmah «Мелодия». Ġazal Хафиза 205: стих II



Базовые интервалы
f^1 (s-pc) — c^2 (u-pc)
f^1 (s-pc) — b^1 (u-pc)

جلوه‌ای کرد رخش دید ملک عشق نداشت عین آتش شد از این غیرت و بر آدم زد

1. Засиял Лик (c^{2OP}) Его,
2. взгляд ангела
3. любви не выражал, //
4. тот же в огонь (b^{1OP}) превратился от этой
5. ревности и на
6. *Адама* (b^{1OP}) обрушился.

Четвертая мелодия анализируемой композиции распевается без текста, а пятая мелодия Neyrīz — на стих другой газали Хафиза, и в ней также говорится о творении.

Важно понять, какая картина мира разворачивается в стихах поэта-философа — неоплатоническая или собственно суфийская, обоснованная в текстах Ибн Араби? В первом случае духовный путь познания разворачивается в линейном времени. Во втором — он лишен темпоральных характеристик, ибо действователем является пара «бог / человек», и субъект пути в каждый атом времени «уничтожается» в Боге и вновь «возникает» в мире, а время протекает как «непрестанное “сейчас”» (IV-П-7).

В этом стихе мы сталкиваемся с редукцией слова-связки, имплицитно участвующего в смыслопорождении стиха. Возможно, редукция обусловлена необходимостью уложиться в метрику (ʿarūẓ) стиха, хотя возможны и другие причины. Подлежащее «ресницы»-mujgānat не согласовано со сказуемым «убивает»-mīrīzad, поэтому при переводе на русский язык пришлось заполнить лакуну словом, устраняющим несогласование. При этом были учтены устоявшиеся выражения в лексиконе самого поэта и так появилась синтагма «движенье ресниц».

Хафиз говорит о божественной Красавице и движении ее ресниц, убивающем сотворенное. Слова «ты приближаешься» указывают на процесс эманации, или проявления (tağallī), о котором уже говорилось в первом стихе 205-й газали. Чтобы ответить на вопрос — почему движение ресниц убивает сотворенное, вспомним слова Ибн Араби о том, что «основа (ʾaṣl) — движение мира из небытия, в коем он покоился, к существованию; потому и говорится, что миропорядок — движение от покоя»[170]. Ибн Араби разъясняет движение как «движение любви»: «Движение его (мира. — *А. С.*) из небытия к бытию есть движение любви Создателя»[171]. Это движение внетемпорально, оно не имеет временны*х* характеристик и фокусирует наше сознание на «непрестанном “сейчас”», что и предыдущие стихи, то есть на отношении, или связи, которая осуществляется между творящим и сотворенным в каждый момент времени.

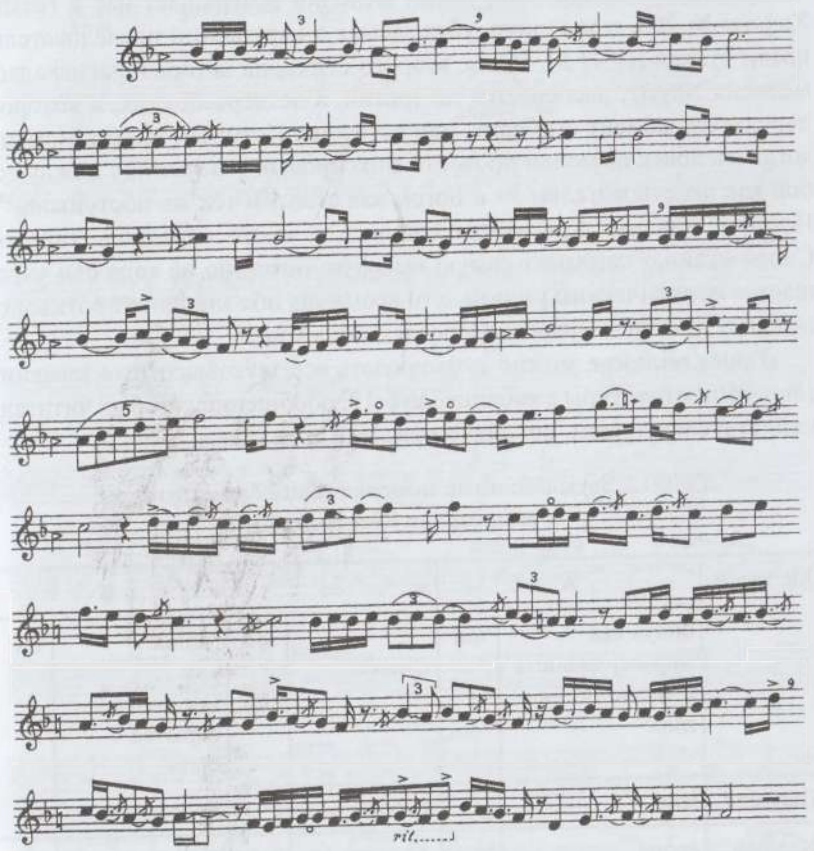
Обращение к образу ресниц в поэзии Хафиза, думается, тесно связано с мотивом подмигивания (kerešmah). *Движение ресниц иначе можно расценить как образ подмигивания, в котором мрак и свет*

[170] [Смирнов 1993: 70].

[171] [Там же].

совпадают в одном атоме времени, то есть формируют событие «уничтожения-и-возникновения» мира. Оба элемента противоположения «ресницы [Красавицы] — возлюбленный», из которых первое «смертельно», «убийственно» для второго, распеваются на тоне c^2, украшенном мелодическим узором. Но мы ничего не можем сказать о связке, скрытой в музыкально-поэтическом высказывании.

IV-П-7. Мелодия Neyriz. Ġazal Хафиза № 498: стих IX



Базовые интервалы
c^1 (s-pc) — e^2 (u-pc)
f^1 (s-pc) — $a^{\downarrow1}$ (u-pc)
f^1 (s-pc) — b^1 (u-pc)

میروی و مژگانت خون خلق میریزد تند میروی جانا رسم فرومانی

1. Ты приближаешься и [движенье] ресниц (c^{2OP})
2. убивает *сотворенное*,
3. поспеши, возлюбленный (c^{2OP}) [Бога],
4. боюсь, ты в безвыходном положении.

Последняя из анализируемых мелодий возвращает нас к газали Хафиза № 205, и мы вновь убеждаемся в нарушении последовательности стихов (IV-П-8). После второго стиха, на который распевалась мелодия Neyrīz, распевается не третий, а четвертый стих, в котором передается момент «гибели», или встречи с Истиной, то есть момент, когда «человек не может провести фиксированную границу между собой как действователем — и Богом как агентом тех же поступков»[172]. Истец и «длань» Красавицы сошлись в месте «зрелища Тайны». Слово «тайна» занимает самую высокую позицию на тоне c^2 и украшается мелодическим узором, в то время как оба элемента противоположения «истец — длань» распеваются на тоне b^1.

Таким образом, можно суммировать все звуковысотные значения ẓāhir-bāṭin-структуры в таблице IV-Т-12, обобщение которых читатель найдет в следующем, последнем разделе этой главы.

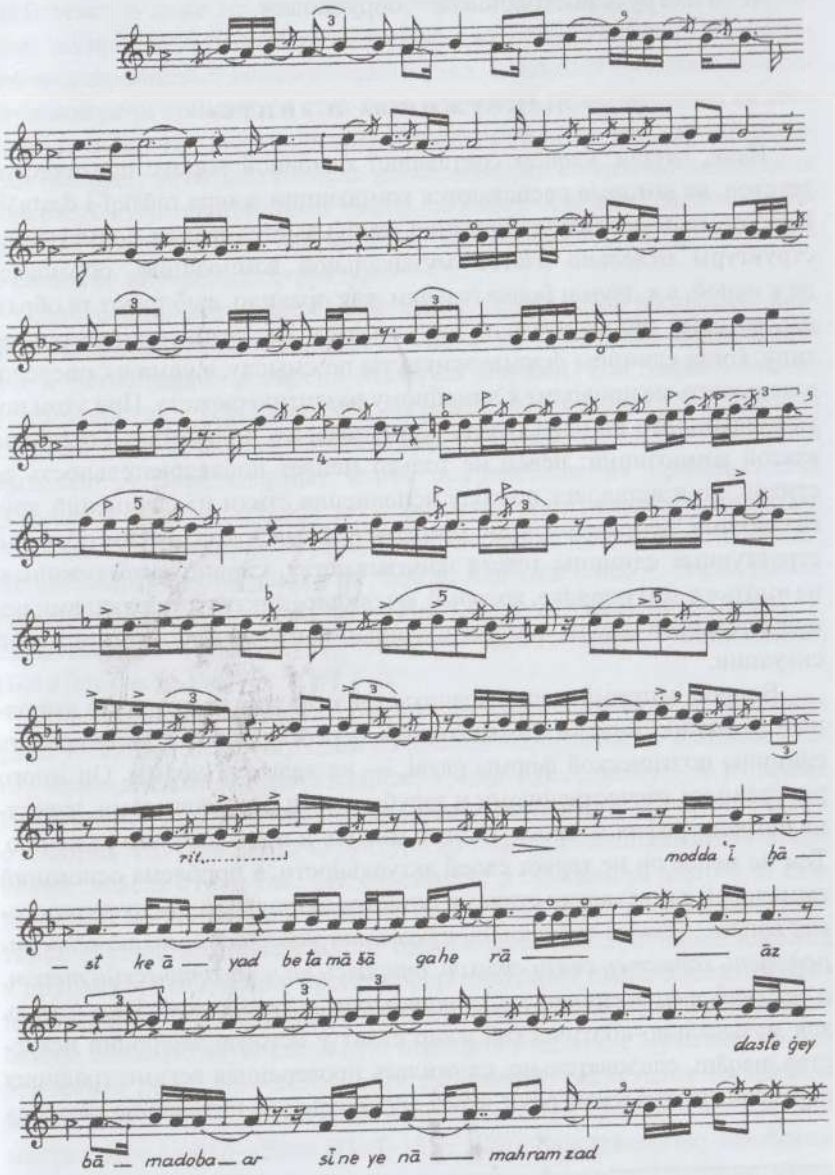
IV-Т-12. Звуковысотные значения ẓāhir-bāṭin-структуры в композиции Rāst-Panǧgāh

Мелодии	A		⇔		B	
	dunyā как мир-окружность и явленное — ẓāhir	тон	*Связка*	тон	ʾāḫiraẗ как Бог-точка и скрытое — bāṭin	тон
Darāmad	мир	g^1	*любовь*	c^2	проявленье	a^1
Naġmah	огонь	b^1	*Адам*	b^1	Лик	c^2
Neyrīz	возлюбленный	e^2	*[движенье]*	—	Ресницы	e^2
ʻUššāq	истец	b^1	*Тайна*	c^2	Длань	b^1

[172] [История 2013: 183].

IV-П-8. Мелодия ʻUššāq «Влюбленные». Ġazal Хафиза № 205: стих IV

f^1 (s-pc)—c^2(u-pc)



1. Истцу (b^1) просьбы, который идет
2. к месту зрелища *Тайны* (c^{2OP}), //
3. длань (b^1) сокрытого [мира] явилась
4. и на грудь постороннего[173] обрушилась.

«Жемчужины» и «нить»

Итак, газали Хафиза составляют основной корпус поэтических текстов, на которые распеваются композиции жанра mūsīqī-i dastgāh. Исполнители реализуют принцип (radīf) выстраивания нормативной структуры отдельно взятой музыкальной композиции, обращаясь не к одной, а к двум и более газалям, как правило, выбирают те образцы, которые принадлежат к так называемому дезинтегрированному типу, когда единицы формы замкнуты по смыслу, а сама их последовательность не приводит к линейному развитию сюжета. При этом показательно, что ни одна газаль не распевается полностью в отдельно взятой композиции: певец не только меняет последовательность ее стихов, но и вставляет по ходу исполнения стихи из сочинений других поэтов, например Са'ди, Фирдоуси, Руми и т. д. Таким образом, структурные единицы текста нанизываются, словно «жемчужины», на «нить» в том порядке, который, очевидно, диктуется правилами исполнительской школы и ежемгновенным контролем исполнительской ситуации.

Вопрос, который всегда возникает в этом контексте — что выполняет функцию «нити», позволяющей переставлять и комбинировать единицы поэтической формы ġazal, — не является новым. Он много раз ставился отечественными и зарубежными специалистами, известна историография вопроса, разные мнения и подходы к его решению. Тем не менее он не теряет своей актуальности, а проблема оснований смысловой связи между стихами остается актуальной. Меня интересовал вопрос: *можно ли подойти к решению этого вопроса, то есть определить характер связи стихов, опираясь не на поэтический текст, а на свойства мелодии, на которую они распевается*? Ведь газаль как музыкально-поэтический жанр стоит у истоков эволюции искусства maqām, следовательно, сложилась проверенная веками традиция передачи поэтической речи через музыкальную интонацию, которая

[173] Nāmaḥram — «чужой, посторонний; такой, которому не поверяют своих тайн, секретов» [ПРС 1983: 618].

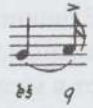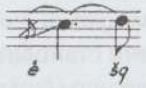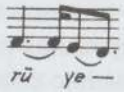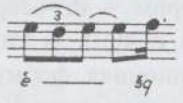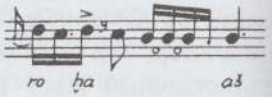
не просто сопровождает, а выделяет и акцентирует определенное слово, тем самым подчеркивая его смысл.

При такой постановке вопроса актуален не собственно поэтический текст и даже не мелодия, а *феномен музыкально-поэтической речи как процесса, благодаря которому в каждой ее единице осуществляется замкнутый эмоциональный цикл*. Единицей музыкально-поэтической речи становится стих-bayt, распеваемый на метрически свободную мелодию (āwāz), которая выполняет в музыкальной композиции (dastgāh) функцию раздела-gūšah. Каждый эмоциональный цикл содержит кульминационный центр, поэтому основная задача исследования заключалась в необходимости понять, как она организуется и какова ее внутренняя структура.

Для решения поставленной выше задачи был выполнен анализ взаимодействия мелодики и слова на материале композиций Šūr и Rāst-Panǧgāh в версии Махмуда Карими. Системный анализ взаимодействия вербальных и музыкальных структур в пределах каждого мелодического высказывания показал, что в единице речи выделяются определенные слова посредством их орнаментации (украшения) либо сильной звуковысотной и ритмической позиции. Эти слова формируют в пространстве стиха (bayt) противоположение по парадигме dunyā — ’āḫiraẗ, или «здешнее — тамошнее». Например, ‘ārif — rū (мистик — Лик), ǧām — yek (Сосуд [мира] — единственный [свет Бога]), ‘alam — taǧallī (мир — проявление [Бога]) и так далее.

Очевидно, что в основе такого противоположения лежит пара ẓāhir — bāṭin, поскольку один из элементов противоположения всегда принадлежит миру «здешнему», или «явленному», в то время как второй — миру «тамошнему», или «скрытому». Но вместе с тем очевидно, что ẓāhir-bāṭin-структура не покоится неподвижно в основании смысла стиха так, как фундамент в основании здания. В становлении эмоционального цикла всегда участвует слово-связка, которое осуществляет переход от одного элемента противоположения к другому и включено в процесс формирования смысла каждой единицы текста. В большинстве случаев именно слово-связка занимает самую сильную звуковысотную позицию в единице музыкально-поэтической речи. По частотности выделения таких слов на первом месте стоит ‘išq-«любовь», на втором — dil-«сердце» и на третьем месте слово hamah-«Все» (IV-T-13, с. 400). За словом ‘išq-«любовь» закрепляется устойчивая интонационная формула, которая неизменно воспроизводится в каждой классической композиции, меняя

IV-T-13. Устойчивые интонационные формулы. Анализ Г. Б. Шамилли

Слово	Dastgāh-i Šūr	Dastgāh-i Rāst-Panǧgāh
‘išq-«любовь»	мелодия Šahnāz 	мелодия Darāmad  мелодия Naġmah  мелодия Qaračah 
roḫ/rū-«лик»	мелодия Awǧ  мелодия Ḫārā  мелодия Rahāwī  мелодия Qaračah 	мелодия Naġmah 

свой ритмический рисунок, и при этом сопровождается орнаментальным паттерном ‘išārah; а за другими словами — устойчивый тип мелодического движения — нисходящий или восходящий вне зависимости от собственной интенции базовой структуры, строго задающей направленность движения.

Важной особенностью взаимодействия вербальных и музыкальных структур является тот факт, *что кульминационная зона отдельного музыкально-поэтического высказывания формируется не одним словом, или синтагмой, занимающей сильную звуковысотную позицию, а представляет процесс включения этого слова в* ẓāhir-bāṭin-*структуру*, поэтому при прослушивании одной мелодии возникает ощущение полного отсутствия как внутреннего контраста, так и ярко выраженной кульминации.

Акцентируемый центр кульминационной зоны формируется наиболее сильным положением тона по длительности его звучания (в мелодиях с нисходящими пролонгациями) или орнаментации (в мелодиях с восходящим движением). Как правило, он приходится на третью или четвертую синтагму, затрагивая второе полустишие стиха даже в том случае, когда первая синтагма повторяется дважды. Кроме того, акцентируемый центр не связан системно с каким-либо одним членом ẓāhir-bāṭin-структуры и может совпасть как с каждым из двух элементов противоположения, так и с обобщающим понятием, или словом-связкой.

Таким образом, основание организации совокупного смысла музыкально-поэтической речи в масштабе стиха составляет поэтика противополагания, устроенная иначе, чем в западноевропейской культуре, когда элементы противоположения не только различаются, но и разделяются. Напротив, в рассматриваемом здесь случае они только различаются. Другими словами, ẓāhir-bāṭin-переход отвечает за механизм образования целого в пределах единицы музыкально-поэтической речи так, что ни один из элементов противоположения не может быть заменен на другой или вовсе изъят, потому что в их неразрывности формируется смысл стиха. Мирское и сакральное формируют взаимообусловленное гармоничное пространство. Также важно, что данная структура маркируется только временными высотными центрами или опирающимися тонами, из которых постепенно вьется «нить» базовой структуры. А это, в свою очередь, приводит к тому, что значимые (акцентируемые) слова совпадают с элементами базовой структуры — базовыми интервалами. Это крайне важное свойство музыкально-поэтической речи, обусловливающее двуслойность музыкального и вербального текстов. Музыкальный текст

формируется базовым и орнаментальным слоями, а поэтический — из *опорных* и *опирающихся* слов музыкально-речевого высказывания, но в том смысле, в каком это можно говорить в аспекте становления мысли, а не грамматики персидского языка.

Сказанное выше можно обобщить следующим образом:

1) наименьшей синтаксической единицей музыкально-поэтической речи является фраза, выделяемая в практике паузой и термином ğumlah;

2) наименьшей смысловой единицей музыкально-поэтической речи является распеваемый стих-bayt как музыкально-поэтическое высказывание.

Надо думать, что функцию «нити», на которую нанизывается каждая единица речи, в данном случае стих, выполняет не словесно организованная «тема» или «идея», которая могла бы последовательно развиваться в каждом стихе газали. *Функцию нити выполняет принцип* ẓāhir-bāṭin-*перехода*, который является инвариантом, отвечающим за образование целого в масштабе стиха-bayt. Каждый bayt — от первого до последнего (за исключением bayt-«эмблемы», в котором поэт называет свое имя), реализуется как *вариант, наполняющий принцип ẓāhir-bāṭin-перехода собственным конкретным содержанием в масштабе каждого стиха газали*. Осуществление этого принципа в каждом стихе-bayt обусловливает его как смысловое целое. По этой причине возникает разрыв между стихами газали, а также возможность их комбинаторики, поскольку важно не линейное становление сюжета, а осуществление вышеназванного принципа.

Было бы неправильным настаивать на том, что сумма стихов газали дезинтегрированного типа лишена нарративной компетентности: нарративный план существует, но имеет иную природу, благодаря чему стих-bayt, будучи частью, становится целым, а ġazal представляет разомкнутую форму, открытую для бесконечного продолжения. Последний стих-«эмблема» не формирует опоясывающую границу, выполняя функцию «подписи». В становлении смыслового каркаса dunyā — ʾāḫiraẗ участвуют слова, выделенные мелодической интонацией согласно определенной логике:

1) слова, формирующие линию-dunyā («мирское»), имеют четко выраженную тенденцию восхождения по временным высотным центрам звукоряда в пределах нижней кварты базовой структуры[174];

[174] Нужно особо подчеркнуть, что временный высотный центр e^{ii} в четвертой мелодии Rahāwī никоим образом не меняет общую тенденцию восхождения, потому что исполняется в транспозиции базовой структуры d^{i}-šūr на тон ниже в пределах двух базовых интервалов: c^{i}—e^{i} и c^{i}—g^{i}.

2) слова, маркирующие линию-ʾāḫiraẗ («сакральное»), не имеют четко выраженной тенденции звуковысотного положения, обнаруживая зависимость от каждого из двух членов ẓāhir-bāṭin-структуры[175];

3) наиболее стабильное высотное положение в первой композиционной фазе нормативной структуры занимает слово-связка, в большинстве случаев распеваемое на одном и том же тоне базовой структуры.

Таким образом, можно заключить, что стих (bayt) в процессуально ориентированном типе мышления выстраивается на основе троичной структуры, в которой противоположения связаны третьей лексемой, не выполняющей при этом функцию родового понятия. Противоположения недихотомичны. Знание характера их взаимодействия (дихотомическое, недихотомическое) помогает аналитическому воссозданию работы сознания, которая не рефлектируется носителями культуры.

[175] Вспомним на примере Turk-i širāzī, что сюжетная линия ʾāḫiraẗ не развивается в поэтическом тексте, передавая только определенные состояния Бога.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наступило время подвести итоги, однако книга на этом не завершается. Впереди предстоит знакомство с комментированными переводами двух персидских трактатов о музыке, отражающих процессуальную (ПР-I) и субстанциальную (ПР-II) картины мира. Первый трактат принадлежит Фахр ад-Дину Рази, второй — Анонимному автору XIV в., ошибочно атрибутированному именем Мухаммада бин Махмуда Нишапури. В предпосланной каждому трактату вводной статье показан контраст языка описания звуковой материи, обусловленный каждой из двух картин мира; решаются сопутствующие задачи исторического и текстологического характера, ограниченные объемом, допускаемым разделами книги.

В каждой из глав книги говорилось о мышлении, хотя это ключевое слово не было вынесено в заглавие работы. В своих размышлениях я исходила из тезиса, согласно которому мышление, в какой бы сфере оно ни проявлялось — технической, гуманитарной или художественной, — остается единым с точки зрения реализации генеральных механизмов, или принципов, отвечающих за формирование осмысленного целого. Такая уверенность исходит не только из сравнения различных сегментов классической арабо-мусульманской культуры, а из того простого факта, что субъектом мышления является человек, который реализует себя в разных сферах жизни: строит дома, сочиняет музыку, пишет стихи, философские трактаты и т. д. Совершая мыслительные процедуры в любой области жизнедеятельности, он осуществляет одни и те же механизмы соотнесения части и целого, их противоположения и объединения, отвечающие за выстраивание смысла. Могут ли эти фундаментальные отношения организоваться каким-то «своеобразным», «особенным» образом, в зависимости от того, мыслит ли человек числами, звуками или красочной палитрой, то есть использует разный материал для выражения своих мыслей? Исследование, проведенное в этой книге, показало, что с точки зрения генеральных процедур смыслополагания мышление не может быть ни «музыкальным», ни «поэтическим», ни «архитектурным» — оно едино в своем

основании строить смысл на основе родовидовой (аристотелевской) или неродовидовой (процессуальной) логики реализации фундаментальных мыслительных процедур. Отсутствие необходимой методологии не давало возможности различить и обобщить разные логические интуиции, тем более что художественное мышление, творческий процесс, как правило, рассматривались как явления, не поддающиеся рационализации, но только описанию и систематизации эмпирического данного. Между тем логико-смысловой подход позволяет расширить представления о том, как мыслит человек, и обнаружить на разном материале, так или иначе связанном с музыкой классической арабо-мусульманской культуры, способ организации наименьшей единицы текста, который отличается в самом логическом основании от привычного нам, не требующего дополнительных усилий.

Первоочередная задача состояла в необходимости обосновать две картины мира, каждая из которых — субстанциальная и процессуальная — давала бы возможность ясно представить вариативность реализации смыслопорождающих механизмов в искусстве maqām, понимаемом как неразрывность теории и практики. Такая задача вряд ли могла быть поставлена одним исследователем и в одной книге, если бы приоритетным оказался путь описания и анализа всех существующих музыкальных жанров и трактатов о музыке искусства maqām. Исследование его репрезентативных образцов показало, что *принципы, организующие как теоретическое, так и художественное мышление, едины в фундаментальных отношениях «часть — целое», «противоположение — объединение». Музыка раскрывает в звуке, делает явными скрытые смыслопорождающе механизмы, которые, будучи лишенными конкретной содержательной нагрузки, предельно обнажаются как ее пространственно-временные интуиции.*

Внутреннее движение мысли, когда мы размышляем, глядя в окно на снег, или мгновенно хватаем за руку идущего рядом человека, если он оступился и должен упасть, — все эти сознательные и бессознательные процедуры проявляются в звуковой материи, когда музыка рассказывает нам о событиях физического и духовного мира, модулирует внутреннее (художественное) время, сжимающее необъятный опыт человечества в событийный ряд, когда она передает этот опыт всем, кто готов и не готов принять его. Может быть, поэтому мифы помогают понять, что музыка *раскрывает* тайны.

Вот ведь какой парадокс. Музыка в строгом смысле не распоряжается знаками и значениями и в сравнении с литературой или живописью кажется бессодержательной. Но именно по этой причине,

оперируя структурными единицами, она со всей очевидностью обнажает логические интуиции, выстраивающие смысл. О чем бы ни рассказывала музыка, когда мы слушаем или считываем ее по нотам, «музыкальная» мысль формируется на основе контрастных типов субъект-предикатных комплексов как универсальных механизмов смыслопорождения. Что это значит?

Предположим, что мы слышим / видим, что мелодическая линия / фраза движется от одной опоры до другой, словно игла швейной машинки, оставляющая стежок за стежком. Стежки — это звуки, одни из которых являются устойчивой опорой, занимающей сильную позицию, а другие — неустойчивыми, проходящими в размеренном времени, поскольку не выделены ничем, что могло бы зафиксировать наше внимание, в то время как опора всегда обнаруживает свое предпочтение перед другими. Такая линия длится от точки А до точки В, ограничивающих пространство смысла: здесь он формируется в пределах опоясывающей границы, отделяющей осмысленную мелодическую субстанцию от того, что ей не принадлежит. Обе точки значимы, ведь они выделены среди остальных длительностью звучания и множеством событий, происходящих между ними.

Организованная таким образом звуковая последовательность находит параллель и в вербальной речи. Абстрактные точки А и В, как две опоры, ведут себя подобно субъект-предикатной конструкции «солнце восходит», к примеру, во фразе «красное солнце восходит на рассвете». Слова образуют уже знакомую линию, в которой один «стежок» следует за другим, но эта вербальная линия, так же как и мелодическая, абсолютно иерархична, потому что ее первый уровень составляет связь субъекта-«солнце» и предиката-«восходит», как подлежащего и сказуемого, тогда как остальные части речи ветвятся и образуют нижестоящий по иерархии уровень единиц[1]. Две опоры — «солнце» и «восходит» — словно греческие колонны, ограничивают смысловое пространство высказывания.

Так обнаруживается первый тип субъект-предикатной структуры, характерный для субстанциальной картины мира, когда линия организована как континуально-временной процесс, а ее значимые опорные точки «поглощают» второстепенные, становящиеся их частью, когда каждый последующий стежок привносит изменение, связанное

[1] Известно, что фраза может ограничиться только одним словом, но при этом редукции подвергается ее языковая форма, а не смысл, который может быть выражен как словом, так и в развернутой речевой модели.

со сменой места (одно после другого), и является автономной частью непрерывной линии. Мы привыкли воспринимать все, что нас окружает, по этой схеме, включая языки, плохо поддающиеся вышеприведенному описанию. Привычка мыслить субстанциально не позволяет увидеть арабо-мусульманскую культуру иначе, чем она представляется изучающему ее большинству.

Между тем арабский язык предоставляет возможность узнать иной тип связи субъекта и предиката. Он понимается в классической арабской грамматике как опирание (’isnād) опирающегося (musnad) на то-на-что-опирается (musnad ilay-hi)[2], основанное на логике процесса, стягивающего действующее и претерпевающее, например «говорящего» и «проговариваемое» в «говорение», лишенное временной характеристики. В музыке сказанное проявляется в отсутствии равнозначных опор, поддерживающих конструкцию мелодической фразы, то есть в отсутствии опоясывающей границы.

Этот второй тип субъект-предикатной конструкции выстраивает мелодическую фразу таким образом, что она сжимается в точку-процесс, формируясь как отношение «опора-и-опирающееся», потому что движение «стежков» в этом случае не обусловливает смену места, движение не становится и мерой времени. Здесь критик воскликнет: «Этого не может быть! Ведь если стежки движутся, значит, они меняют свое место, а смене места всегда сопутствует время, поскольку движение его и отмеряет». Конечно, так оно и бывает, когда музыка воспроизводится в *раз*меренном времени, когда она «делится» на такты, и мы улавливаем наименьшую долю метра, пусть даже он имеет неакцентную природу. В этом случае наши стежки, совпадая с временны*ми* долями или продвигаясь между ними, осваивают не только пространство, но и время.

Однако я говорю об иной музыке, в которой нет метрической доли, соответственно, метрического цикла, а единственной единицей времени, так называемым атомом времени, становится «вдох-и-выдох» исполнителя. «Выдох» осуществляет возникновение / движение «стежков», а «вдох» — их исчезновение / паузу. В этом случае стежки продвигаются в самом атоме времени, как будто дробят его изнутри, они не обладают автономным существованием, а движение не становится мерой времени, оно не *от*меряет время. Фактически, это и не движение в привычном смысле, потому что фраза завязывается в один временной атом, а для осуществления движения нужно два.

[2] [История 2013: 58].

Движение между «опорой» и «опирающимся» представляет процесс, не осваивающий время, а *временной атом как отношение «опора-и-опирающееся» выполняет функцию места.* Так возникает временная интуиция целого, не пространственная. Мелодия, представляющая череду временных атомов, движется и покоится в каждое «теперь», равное музыкальному событию. Поэтому, если в первом случае каждый стежок формирует событие, то здесь его формирует рядоположенное отношение выделенного «опирающегося» звука и скрытой в орнаментальном паттерне «опоры» на парадигматической оси текста. Соединяющий их процесс становится границей, обусловливающей само его протекание от исходного состояния к результирующему. Такое устроение границы не обладает пространственной интуицией, поэтому форма остается разомкнутой не в метафорическом, а онтологическом смысле.

Два типа субъект-предикатной конструкции представляют минимум нередуцируемого смысла, они универсальны и тем самым дают основание говорить об иерархической и неиерархической парадигмах организации смыслового пространства в самых разнообразных явлениях окружающего мира. Например, в языке описания истории музыки классического периода арабо-мусульманской культуры со всей очевидностью проступают механизмы сложного для нашего восприятия процессуального нарратива, когда автор исторического текста стягивает прошлое и будущее в «непрестанное сейчас» (Г-II). При этом сказанное никоим образом не связано с представлениями о сингулярном, точечном времени без прошлого и будущего, когда автор «выпадает» из континуума линейного течения в порыве творческого созидания и как будто уходит в трансцендентное время. Логика процесса осуществляется в структурной единице высказывания, так называемом сообщении, которое само по себе не носит темпоральной семантики, поскольку стягивает прошлое и будущее в точку, одновременно оставаясь внеположным и тому и другому.

Исследование вопроса, каково взаимодействие теории и практики искусства maqām (Г-I, Г-III), показало, что их объединяет тип мышления, обусловливающий реализацию одних и тех же логико-смысловых конфигураций как на уровне грамматик языка (теория), так и моделей музыкальной речи (практика). *Теорию (трактаты о музыке) и практику связывают не одинаковые названия мелодий, ритмов, инструментов и т. д., а единые принципы организации музыкального языка и языка описания музыки.* Еще раз повторю, что единые принципы смыслообразования, обусловленные *типами мышления*, обнаруживаются в самых

разных текстах, и эти принципы представляют собой механизмы субъект-предикатного конструирования, управляющего грамматикой мысли, а не грамматикой текста как результата выражения мысли. Границы осмысленности, схватываемой нами при постижении музыки, обусловлены способами связи языковых единиц, а сами связи единиц описаны в трактатах о музыке, — нужно было только обратить внимание на то, как именно связываются единицы в звуковысотных грамматиках.

Тенденция видеть и анализировать любой феномен музыкальной речи как иерархически организованное явление, а также исследовать «содержательный» уровень звуковысотных грамматик, то есть сравнивать структуры звукорядов, а не способы порождения звуковых структур, привела к тому, что древнегреческие лады и «лады» иранской музыки рассматриваются как нечто подлежащее сравнению. Не повторяя уже в который раз грустную историю сравнения «вишни и мяса» на основании свойств красноты и мягкости, замечу, что субстанциальная картина мира с ее пространственной интуицией целого всегда доминировала над материалом, даже если он не давал никаких оснований для его сегментации в духе аристотелевского целого, в корне противоречащего природе «разомкнутых» форм, к которым не без оснований можно отнести и dastgāh, и taqsīm, и другие жанры искусства maqām.

В этой работе я старалась найти логическое основание для разомкнутой формы не только на материале музыкальной (Г-I, Г-III) и музыкально-поэтической речи (Г-IV), исторического нарратива (Г-II), анализируя в каждом случае наименьшую структурную единицу (ğumlah, bayt, ḫabar) различных текстов. Внимание было направлено на ту основную мысль, что разомкнутость не является результатом исключительно субъективного восприятия художественной вещи: *это — проявление типа рациональности*, исследование которого продолжается уже в другой работе. В данном же случае важен импульс к постановке нового взгляда на механизмы смыслопорождения в музыке и вопрос о разомкнутой форме — одной из актуальных проблем современной музыки Запада и Востока.

7 января 2014 года, Москва

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Фахр ад-Дин Рази

ʻIlm al-mūsīqā
«Познание музыки»

Исследование, перевод с персидского, комментарий
и словарь музыкально-философской лексики Г. Б. Шамилли

ПРІ-1. Исследование

Фахр ад-Дин Рази и его трактат о музыке

Трактат ʻIlm al-mūsīqā «Познание музыки» выдающегося иранского философа и ученого Фахр ад-Дина Рази[1] (1149—1209) в настоящее время известен ограниченному кругу ученых и даже музыковедов. Это сочинение не упоминается ни в одном авторитетном энциклопедическом издании, например Encyclopaedia of Islam или «Новой философской энциклопедии». Впервые критический текст трактата о музыке Фахр ад-Дина Рази был издан в 1993 г. под редакцией Амира Хосейна Пурджавади на основе текстологического анализа трех списков, базовым из которых стала рукопись Британского музея[2]. На русском языке опубликована статья А. Б. Джумаева[3], снабженная факсимиле ташкентской литографии XIX в.[4] (рис. ПРІ-Р-1) и переводом[5], выполненным с учетом

[1] Полное имя: Muḥammad ībn ʻUmar Abū al-Suʻud Muḥammad ībn Muḥammad Faḫr al-Dīn al-Rāzī; далее по тексту — Фахр ад-Дин Рази.

[2] См. [Rāzī 1993: 98—104].

[3] [Джумаев 2002: 125—140].

[4] [Там же: 135—138]. Литографированное издание энциклопедии Фахр ад-Дина Рази включает 60 наук и выполнено без указания года (см. [Rāzī литография]) «в период с 1914 г. и не позже сентября 1915 г.» (см. [Джумаев 2002: 126]). Трактат о музыке занимает с. 371—378 упомянутого издания.

[5] Перевод выполнен по критическому изданию [Rāzī 1993: 98—104].



ПРІ-Р-1. Страница трактата о музыке Фахр ад-Дина Рази.
Литографированное издание

рукописи русского перевода проф. А. А. Семенова (1873—1958)[6]. Английский перевод фрагментов трактата о музыке Фахр ад-Дина Рази, а также краткие сведения биографического характера содержит монография Мехрдада Фаллах-заде[7]. Таким образом, интерес к данному трактату возрастает, и вместе с тем, думается, актуализируется не только необходимость проблематизации основных положений музыкальной концепции Фахр ад-Дина Рази в контексте классической философии исламского мира (IX—XV вв.), но и принципов перевода терминов ранних персидских трактатов о музыке.

Сложилось устойчивое мнение, что «по основным вопросам музыкальной науки Рази не выдвигал самостоятельных идей, а следовал уже установленным и известным положениям, опираясь на труды своих предшественников»[8]. Впервые оно было высказано проф. В. М. Беляевым (1888—1968) в письме А. А. Семенову от 12 ноября 1936 г., в котором он выражает свое разочарование содержанием трактата, представляющего якобы «сжатое изложение аль-Фараби, настолько краткое, что не дает полного представления о предмете»[9]. Данное мнение сохраняется и сегодня, вместе с тем осознается неполнота раскрытия проблемного поля теории Фахр ад-Дина Рази. Неслучайно А. Джумаев заключил, что вместе с публикацией русского перевода «не исчерпывается круг проблем, связанных с музыкальной наукой у Фахр ад-Дина Рази. Сохраняются отдельные неясности, которые требуют проведения нового, более углубленного исследования в контексте развития музыкального знания на средневековом мусульманском Востоке»[10].

Теория музыки Рази удивляет своей необычностью, но эта неясность, думается, обусловлена процессуальной музыкальной картиной мира, которая проявляется фрагментарно, в определенных узловых позициях, на которые ниже мы обратим внимание. С целью выявить

[6] См. [Разий, рукопись]. Рукопись перевода А. А. Семенова остается достоянием библиотеки НИИИ Академии художеств Республики Узбекистан (шифр С-30). Факсимиле его другого рукописного перевода трактата о музыке Зайн аль-Абдина Хусайни было приложено к изданию критического текста. См. [Хусайни 1987: 73—б. п.]

[7] [Fallahzadeh 2005: 78—84]. Фрагменты переведены по критическому изданию [Razī 1993: 98—104].

[8] [Джумаев 2002: 127].

[9] [Там же: 131]. Речь о «Большой книге о музыке» Абу Насра Мухаммада аль-Фараби.

[10] [Там же: 132].

предпосылки, проявившиеся далее в теории Сафи ад-Дина аль-Урмави, мною был выполнен перевод трактата о музыке на основе словаря классической арабской философской лексики[11]. Данный словарь отражает парадигму языка описания музыкальных феноменов, органичную для ранних сочинений о музыке на персидском языке в жанре risālah-i mūsīqī (= risālah fī al-mūsīqā), когда, как выяснилось, терминологическое значение на персидском языке формировалось путем стягивания антонимических пар единиц словарного состава, ошибочно принимаемых исследователями за термины, в третий смысл[12]. Этот механизм словообразования, характерный для арабского языка и по инерции арабского теоретического мышления, базового для всех образовательных учреждений того времени, реализовывался и в персидском языке до тех пор, пока не выработались собственные персидские терминологические значения. Изучение процесса терминообразования на персидском языке является важнейшей задачей. Проведенное исследование дает основание думать, что небольшой по объему трактат Фахр ад-Дина Рази, при этом предельно емкий по содержанию, имеет важное значение как для ее решения, так и для понимания хода эволюции теоретической мысли, когда постепенно вызревало аутентичное, характерное именно для исламской культуры, понимание и описание музыкальных реалий.

* * *

Исследователи творчества Фахр ад-Дина Рази сходятся во мнении, что он остается одной из самых загадочных фигур в истории классической арабо-мусульманской философии. Как само наследие, охватывающее кораническую экзегетику, философию, право, историю, географию, медицину, грамматику, музыку и другие области знаний, так и факты его биографии все еще вызывают вопросы и находятся в процессе изучения. Дискуссии разворачиваются относительно понимания исторического периода, в который жил ученый, в частности вокруг работ Игнаца Гольдциера (1850—1921)[13], полагавшего, что «рационализм, представленный Фахр ад-Дином Рази, мог процветать только в восточных мусульманских провинциях, а не в Ираке», где ортодоксия преследовала свободомыслие[14]. Одновременно с этим

[11] См. [Смирнов 1998б: 379—520].

[12] Подробнее ниже.

[13] [Goldziher 1912: 213—247; 1908: 1—28].

[14] [Griffel 2007: 313—344].

пересматриваются и другие положения. Например, Ф. Гриффель в результате исследования исторических хроник Ибн аль-Кифти[15] (ум. 1248), Ибн аль-Асира[16] (ум. 1233) и аль-Мунзири[17] (ум. 1258) пришел к выводу, что мысль И. Гольдциера о преследовании философов в период правления трех халифов — аль-Кадира (991—1031), аль-Ка'има (1031—1075) и аль-Насира (1180—1225) — может быть распространена только на первых двух из них, тогда как аль-Насир, казалось бы, поддерживавший традиционный ханбализм[18], отмежевавшись от рационалистов, тем не менее вел более гибкую политику и опирался на «различные религиозные группы, среди которых были суфии и даже шииты»[19]. В целом же изучение исторического периода жизни Рази показало, что система образования (madrasaẗ)[20] не замыкалась в пределах религиозного знания и не препятствовала изучению «греческих наук», одновременно способствуя распространению суннитской доктринальной мысли[21] вне зависимости от территории халифата как на востоке, так и в самом центре халифата — в Багдаде[22].

Фахр ад-Дин Рази родился на севере Ирана, в Рее в 1149 г. Он был младшим сыном Зийа ад-Дина 'Умара ибн аль-Хусайна Рази (ум. ок. 1163), проповедника (ḫāṭib) Рея и автора книги по исламскому праву Ġāyat al-marām «Предел стремлений», не сохранившейся до наших дней[23]. Зийа ад-Дин, будучи учеником Абу-ль-Касима аль-Ансари[24] (ум. 1118), до конца дней выполнял роль учителя своего сына. Дальнейшее образование Фахр ад-Дин продолжил в медресе Нишапура у Камал ад-Дина ас-Симнани (ум. 1179/1180), ученика Мухаммада ибн Йахйи (ум. 1154/1155) — ученика аль-Газали (1058—1111). После того он учился в Мараге (Азербайджан) у Маджд ад-Дина ад-Джили в медресе Muğāhidyya[25], освоил под его руководством *фальсафу* и комплекс «древних наук» ('ilm-i qadīmī)[26], начал писать трактаты и еще некоторое время продолжал учебу в медресе Маранда (Азербайджан) и Хамадана.

Ряд фактов биографии последующего периода жизни ученого подвергается сомнению, в том числе дата смерти, которая приходится вопреки европейской историографии на март или май 1210 г. Кроме того, со слов Ибн Аби Усайби'а (ум. 1270), Рази «проживал во многих местах», прежде чем «направил свой путь в Хорезм, где заболел», сам же Фахр ад-Дин в автобиографическом трактате[27] пишет о путешествии в Хорезм и Мавераннахр[28].

Ф. Гриффель оспаривает и то распространенное мнение, что, будучи в Хорезме, Фахр ад-Дин отчаянно спорил с мутазилитами, обратившими его в бегство[29], поскольку только два из шестнадцати обсуждаемых им вопросов — возможность увидеть Бога в тамошней жизни и сотворенность Корана — могли вызвать споры, но не более того. Он подчеркивает, что «популярная тема» изгнания возникла только в поздних исторических хрониках[30]. На мой взгляд, все это важно принять во внимание с учетом общей противоречивости сведений биографического характера, на которые обращает внимание Ф. Гриффель в своей небольшой, но весьма полезной работе.

Наконец, еще один факт, подвергающийся сомнению, касается покровительства, оказанного Фахр ад-Дину со стороны хорезмшаха Ала ад-Дина Мухаммада ибн Текиша (1200—1220). Ибн аль-Кифти сообщает, что Фахр ад-Дин направился в Хорасан и, изучив труды Ибн Сины (980—1037), возвратился в Мавераннахр в поисках покровительства, однако в результате разного рода неудач страдал от нищеты, болезней и жил на пожертвования бухарских купцов в ожидании изменений к лучшему. Со слов аль-Кифти, он покинул Бухару и направился в Хорасан, где состоялась его встреча с хорезмшахом Мухаммадом ибн Текишем. «Хорезмшах убедил его остаться рядом с ним. Он улучшил жизненные условия Фахр ад-Дина и дал ему стабильный доход. Фахр ад-Дин наладил дела в Герате, приобрел

[15] См. [Ibn al-Qifṭī 1903: 291—293].

[16] [Ibn al-Aṯīr 1851—1876: xi].

[17] [Mundḏirī 1981: ii. 187.2].

[18] Одна из четырех правовых школ суннитского ислама, родоначальником которой является Ахмад ибн Ханбал (780—855).

[19] [Griffel 2007: 314].

[20] Известно, что данная образовательная система была основана персидским государственным деятелем, состоявшим на службе у султанов Сельджукидов, Низам аль-Мульком (1017—1092) и получила название Niẓāmiyya, распространившись по всей территории исламского мира.

[21] Основана Абу аль-Хасаном Али ибн Исмаилом аль-Ашари (873—935).

[22] [Ibid.: 340—343].

[23] [Ibid.: 318].

[24] Предположительно, Ансари был преемником аль-Газали в медресе Niẓāmiyya в Нишапуре.

[25] Учеником ад-Джили, как известно, был Шихаб ад-Дин Йахйа ас-Сухраварди (ум. 1191).

[26] Имеются в виду древнегреческие науки.

[27] [Rāzī 1987: 3—64].

[28] [Griffel 2007: 320, 340].

[29] Об этом см. [Anawati EOI-CD-ROM 1999; Goldziher 1912: 213—247].

[30] См. [Griffel 2007: 324].

там собственность и родил детей. Он оставался там до самой своей смерти»[31]. Поскольку Ала ад-Дин Мухаммад ибн Текиш пришел к власти только в 1200 г., этот факт «дает основание предположить, что Фахр ад-Дину Рази пришлось ждать долгое время, прежде чем он смог воспользоваться преимуществами этого покровительства не ранее чем за десять лет до своей смерти в 1210 году»[32].

Период жизни ученого в Хорасане, где был написан трактат о музыке, к сожалению, освещен крайне скромно. Предположительное время написания этого сочинения — 1179 г. — время появления третьего, последнего списка его знаменитой энциклопедии Ḥadā'iq al-anwār fī ḥaqāiq al-asrār «Сады светов об истинах тайн», имеющей, как известно, и другое название — Ğāmi' al-'ulūm «Собрание наук»[33]. Как говорилось в предыдущих главах книги, сочинение Рази имеет все основания быть рассмотренным в качестве первого источника, написанного в жанре risālah fī al-mūsīqā на персидском языке, и с этим фактом во многом связана сложность понимания языка описания музыки, в том числе связанная как процессом кристаллизации персидской музыкальной терминологии, так и словоупотреблением единиц персидского словаря по нормам арабского языка, о чем говорилось выше[34].

Структура и проблематика трактата

Трактат о музыке Фахр ад-Дина Рази содержит девять небольших глав, называемых основами ('aṣl). В них последовательно раскрывается мысль, согласно которой слышимая соразмерность тонов мелодии является внешним проявлением пропорциональных отношений частичных тонов отдельно взятого звука. В результате анализа текста, основную идею Рази можно было бы эксплицировать таким образом: *в мелодии проявляется связность, скрытая в частичных тонах*, и если она согласована во внутреннем состоянии звука, то будет гармоничной и во внешних, эмпирических, данных, отношениях тонов, и наоборот[35]. Способностью слышать спектральный состав звука, его

[31] [Ibn al-Qifṭī 1903: 12—15] цит. по [Griffel 2007: 327].

[32] [Ibid.: 316].

[33] [Fallahzadeh 2005: 79].

[34] Процентное соотношение арабской и персидской философской лексики отражено в словаре, представленном после текста перевода.

[35] Она созвучна современной музыкально-теоретической мысли, рассматривающей этапы эволюции музыкального искусства как продвижение по пути освоения бесконечности обертонового ряда и, в еще большей степени, практической традиции классической музыки, где прием извлечения гармоник из микроструктуры звука предусмотрен самой практикой инструментального исполнительства.

обертоновый ряд обладают единичные люди. Феномен К. К. Сараджева (1900—1942), звонаря и теоретика русского колокольного звона, записавшего призвуки тона уникальных колоколов, заставляет поверить в то, что данная способность не принадлежит к разряду мифических или вымышленных[36]. Возможно, такой способностью обладал и Фахр ад-Дин Рази. Услышать связность в микроструктуре звука — все равно что познать колебания волн метафорического Моря, о чем Рази упоминает в последней главе трактата. Другими словами, выйти за пределы норм обычного восприятия человека. Море, берег которого отделяет «здешнее» от «тамошнего», нас — от бесконечности, приносит жемчужину знания[37], или, говоря словами Рази, имеющееся (ḥusūl) в мире тамошнем ('āḫirat). Приношение — это выявленность (ẓuhūr) знания, на которую указывает образ жемчужной раковины, украшающий внутреннюю часть куполов мечетей[38], когда сквозь их небольшое отверстие сочится свет и проявляет растекающиеся по стенам коранические изречения, орнамент и т. д. Так в тонах благозвучной мелодии проявляются скрытые в них гармоники, или периодические звуки, находящиеся в определенной пропорции. Эта пропорция проявляется в слышимой нами последовательности тонов. Тоны следуют друг за другом, а благозвучие возникает по причине их сливаемости (sabqiyya)[39], когда два соседних тона содержат максимальное количество общих для них периодических звуков. Поэтому благозвучная мелодия становится объектом пристального внимания Рази.

Если перипатетики рассматривали звук как предмет описания, а не как предмет исследования (baḥṯ), то в теории Фахр ад-Дина Рази

[36] См. [Цветаева, Сараджев 1988: 74].

[37] Ибн Араби в «Гемме мудрости небесной в слове Моисеевом» говорит: «Мудрость же вложения его в ковчежец и предания морю состоит вот в чем. Ковчег — это его человеческое (nāsūt), а море — то знание, которое стало доступно ему чрез тело сие, как его доставляли мыслительная теоретическая сила и силы чувств и воображения, из коих либо подобных им ничем не будет обладать душа человеческая без бытия сего элементного тела… Вот и был он пущен в море, дабы посредством этих сил стать искусным в познании…» [Смирнов 1993: 198].

[38] Об образе Жемчужины в культовой архитектуре исламского мира см. [Шукуров 1999б: 76, 78].

[39] Б. А. Розенфельд в комментариях к трактату о музыке из «Книги знания» Ибн Сины пишет, что термин «сабкийа» — «сливаемость» — происходит от глагола «сабака» (*букв.* 'отливать, плавить'). См. [Ибн Сина 1967б: 171, 125].

звук получает особый статус и обсуждается в ракурсе соотнесенности скрытых в нем гармонических пропорций с тонами мелодической линии. Истинность звука (ḥaqīqaẗ-i āwāz), согласно Рази, может быть не просто познана интуитивно, через чувственное восприятие, но и доказана рациональным путем, так как тоны мелодии находятся между собой в тех же пропорциях, что и скрытые в них периодические звуки. Это значит, что не только избранные, такие как Пифагор (ок. 570 до н. э — ок. 497 до н. э.), о котором Фахр ад-Дин пишет в последней, девятой главе трактата «О благородстве этой науки», называя его учеником Соломона[40], но и простые верующие — все, кто, по словам ученого, имеет «яркую мысль (ḥaṭir-i waqqād), ясный ум (zihn-i ṣāfī) и правильную природу (ṭabi‘ rāst)» души, смогут при наличии «умственной силы» и «усердия» стать непревзойденными в своем искусстве.

Мысль Фахр ад-Дина связана с основаниями классической философии, исследовавшей отношение между миром и Богом, и этики, утверждающей принцип, который эксплицируется Рази как поиск (ṭalab) «тамошнего» через «здешнее», устремленность к сакральному через мирские искания (ṭalab). Ученый решает более глобальную этическую проблему неразрывности двух миров в процессе познания музыки[41]. Он обращается к образу Пифагора, который в теоретическом суфизме и в более поздних трактатах о музыке трактовался как совершенный человек (’insān kāmil), обладающий знанием двух миров[42]. Кроме того, здесь не менее важна световая концепция Бога, имевшая константный характер для исламской философии. Понимание характера света и звука как колебательных

[40] Л. Я. Жмудь отмечает, что сведения о путешествиях Пифагора в «Египет и Вавилон недостоверны, хотя частью восходят к 4 веку до н. э.» [Жмудь ЭП]. Напротив, Ф. Розенталь, комментируя фразу «во времена Сулеймана», которая, по его словам, «изредка упоминается» в источниках (у Шахрастани), связывает ее с тем, что Пифагор «предположительно в Египте поддерживал связи с последователями Сулеймана» [Rosenthal EOI-CD-ROM 1999].

[41] Эта парадигма лежит в основе мусульманской этики. См. [Смирнов 2005б: 51—75].

[42] Ср. с Наджм ад-Дином Коукаби (XV—XVI вв.): «Рассказывают, все ночи нисходил Образ (*ṣūrat*) [и] Пифагор, проводя их в свидетельствовании Его, бодрствовал. И эта завеса (*парда*) [устремленности к Богу] придавала упорядоченность [созерцаемому], в то время как с наступлением дня завершалось то, что получило название “[макам] Рахави” подобно некоторым [другим] названиям из тех *маḳāмат*, что были услышаны Пифагором и упомянуты выше…» [Шамилли 2007: 137].

волн не было метафорическим для Рази, и даже тех, кто оспаривал правомерность поиска связи между музыкой, астрономией, медициной и т. д., то есть самых резких критиков «междисциплинарного» подхода[43]. Нужно помнить, что световая концепция Бога формировала конвенциональный язык персидской поэзии, передавалась через сложные орнаментальные фигуры на стенах культовых сооружений и не в меньшей степени влияла на язык описания звуковых явлений в музыкальной науке[44].

Сказанное обостряет проблему своего и чужого в мысли о музыке Фахр ад-Дина Рази. И у нас есть существенная подсказка — его собственная экспликация проблемы в трактате Mabāḥiṯ mašriqiyya «Восточные исследования»[45]:

> Наши братья по цеху относятся к двум группам: одна состоит из тех, кто *подражает греческим философам, позволяя себе не обсуждать с кем-либо их мысли, и гордится тем, что в состоянии понять их высказывания*, а другая включает тех, кто *отвергает все их идеи без исключения.* Обе эти группы [ученых] не правы. Мы глубоко погрузились в труды предшественников и *подтвердили истинное, а ложное отвергли*. Мы добавили некоторые принципы этой философии и выдвинули ряд новых идей[46].

Когда-то С. Х. Наср сказал, что Рази «сыграл важную роль в период <…>, когда мусульманский мир поворачивается от рационализма перипатетиков к способам мышления, более близким к собственному

[43] Ср. со словами Ибн Сины, считавшего такой подход результатом непонимания того, что у каждой науки есть собственный предмет исследования: «Мы не будем также уделять внимание уподоблениям небесных фигур и нравственных качеств души соотношениям музыкальных интервалов, ибо это в обычае лишь тех, кто не отличает одну науку от другой и не проводит грани между тем, что существенно, и тем, что акцидентально, — тех, кто придерживается ветхой философии, унаследованной [ими же] не в виде краткого изложения ее сути, и за коими последовали иные поверхностные люди из числа тех, кто усвоил философию в упорядоченной форме и постиг ее уже исследованные подробности. Возможно, что склонность следовать за другими привела их к заблуждениям, что авторитет древних [мыслителей] скрыл ошибочность [их взглядов] и тем самым способствовал их одобрению, что ходячие [предрассудки] помешали им постичь истину и что [дурная] услуга отвратила их от [самостоятельного] исследования» [Ибн Сина 1967а: 278].

[44] Это тема отдельного исследования.

[45] [Razi-ЭП].

[46] [Rāzī 1923—1924].

духу»[47], и эти его слова с полным правом можно отнести к исследуемому здесь источнику из области теории музыки. Вспомним, что предшественниками ученого в этой сфере были две выдающиеся фигуры — Абу Наср Мухаммад аль-Фараби (870—950) и Ибн Сина, однако Фахр ад-Дин не пошел ни по одному из их путей.

Схема рассуждений философа ясна: он выстраивает свою концепцию по пути отделения «истинного» от «ложного» как «своего» от «чужого». В области музыкально-теоретической мысли этот путь связан с верификацией «своего» на основе реалий музыкальной практики, которая остается как бы вне проблематики трактата. Однако это не значит, что теория носила умозрительный характер. Рази, по мере возможности отстраняясь от античных методов исследования музыки, сближает ее с собственным слуховым опытом — это профессиональная музыкальная традиция северо-западного Ирана[48], где он родился, вырос и обучался, в то время как для аль-Фараби и Ибн Сины основополагающими, несмотря на их пребывание в разных географических точках исламского мира, была музыкальная традиция Мавераннахра, сохранившаяся сегодня в устно-профессиональной музыке Узбекистана, Таджикистана и части Афганистана. Две традиции, несмотря на общность «интонационного словаря», отражают разные музыкальные картины мира, если понимать под этим правила музыкального языка и способы его актуализации в музыкальном тексте. Различие обусловлено «процессуальной» либо «субстанциальной» стратегией поведения базовой структуры, которая на определенном этапе развития теории музыки получила название maqām, о чем подробно говорилось в первой главе книги. Вспомним, что в одном случае разворачивание текста происходит благодаря постепенному наращиванию базовой структуры в процессе сцепления составляющих ее интервалов на протяжении всего звучания музыкальной композиции вплоть до завершения кульминационной фазы развития. Во втором же случае оно происходит благодаря тому, что базовая структура исчерпывает себя сразу, в границах музыкальной «темы», или мелодической субстанции, а далее развивается вариантно в разных регистрах музыкальной системы. Рази описывает первую стратегию, поэтому в его теории нет единиц больше чем интервал, и это очень важно (ПРІ-Т-1). Он отбирает из предшествующего наследия то, что является

[47] [Rāzī 1923—1924].

[48] Она сохраняется в Иране, Азербайджане, Ираке и частично в других арабских странах вплоть до границ Магриба.

актуальным для его собственной традиции — не копирует, а формирует свой дискурс, что видно даже из простого сравнения содержания его трактата с разделом о музыке из «Книги знания» Ибн Сины[49].

ПРІ-Т-1. Содержание трактатов о музыке

№ главы	Ибн Сина	Фахр ад-Дин Рази
Введение	определение музыки	—
I	тон	звук
II	тон	звук
III	интервал	инструмент
IV	тетрахорд	определение музыки / тон
V	звукоряд	тон / интервал
VI	ритм	интервал
VII	мелодия	интервал
VIII	инструмент	мелодия
IX	украшение мелодии	музыкально-поэтический жанр

Сравнение показало, что Рази вывел за пределы рассмотрения такие единицы языка, как ǧins-«тетрахорд», ǧam‘-«звукоряд», учение об украшениях (tazyīnāt) и ритме (’īqā‘), кратко упомянув о последнем в одном предложении четвертой главы. Однако тем самым он не «сократил» теорию предшественников, он просто отказался от того, что не составляло первоочередной актуальности для его родной музыкальной традиции.

Объектом рассмотрения в теории Рази является даже не звуковая материя, понимание которой, как будет показано ниже, было иным, нежели у его предшественников. В центре внимания — соотнесенность «здешнего» и «тамошнего» как условие «благородства» феномена mūsīqī в неразрывности науки и практики. Предмет исследования — причинно-следственная связь между периодическими звуками и тонами мелодической линии, рассматриваемая на этико-философском и музыкально-теоретическом уровнях.

[49] [Ибн Сина 1967б].

Звук, тон, инструмент

Рази не различает звук как «музыкальный» и «немузыкальный», то есть не имеющий точной высотности. Соответственно тому, он выстраивает терминологический тезаурус не по родовидовой иерархии — звук как родовое понятие и его виды, а иным образом. Ученый наделяет звук-āwāz (*араб.*, ед. ч. ṣawt) свойством высотности (ḥiddaẗ-wa-ṯiql) точно так же, как и тон (naġmaẗ). При этом различие между ними в том, что тон, в отличие от звука, потенциально обладает пространственным измерением (bu'd), является результатом отношения двух звуков, выраженного в числовой пропорции деления струны. Если причина возникновения звука — колебательная волна воздуха, а условие — столкновение твердых тел, то тон, обладая пространственным измерением от точки открытой струны до точки ее деления, появляется как логическое отношение двух звуков — скрытого и явленного.

Рассуждения Рази относительно причины возникновения звука соответствуют схеме «удар — колебательная волна — звук». Если волна возникает в упругом теле, то звук принимает фигуру (šakl) упругой волны. Термины «колебание»-tamawwuǧ и «волна»-mawǧ ко времени написания его трактата являлись частью философской лексики благодаря ранним сочинениям мутакаллимов и уже не носили метафорический смысл. Согласно Рази, звуковые волны разделяются на высокие (boland), слабые (ahastah), быстротечные (tīz) и замедленные (girān) в зависимости от длины, натяжения и веса тела как источника звука.

Теория звука Фахр ад-Дина Рази не обнаруживает никакой зависимости ни от Псевдо-Евклида[50], ни от Порфирия (III в. н. э.) согласно его комментарию к «Гармонике» Птолемея[51], ни от взглядов Боэция

[50] Ср.: «…звуки составлены из частей, так как [их] увеличением и уменьшением достигается нужная [высотность]. Но все составленное из частей упорядочивается друг с другом в числовой пропорции, поэтому необходимо, чтобы и звуки упорядочивались между собой в числовой пропорции» [Герцман 1995: 146—147].

[51] Ср.: «…одни движения — более частые, другие — более редкие, и более частые создают более высокие звуки, более редкие — более низкие. Стало быть, звуки по необходимости оказываются выше именно потому, что создаются более редкими и немногочисленными движениями. Следовательно, излишне высокие звуки, понижаясь, достигают должного путем убавления движения, а излишне низкие, повышаясь, достигают должного путем прибавления движения. Поэтому и надо полагать, что звуки состоят из частей, так как они достигают должного путем прибавления и убавления» [Птолемей 2013: 101].

(480—524)[52], в том числе и потому, что слово qism (*перс.*) в его лексике имеет словарное значение «вид», а не терминологическое значение «часть», как это имеет место в арабских источниках. Кроме того, несмотря на внешне схожую лексику, древнегреческая теория музыки не рассматривала соотнесенность внутренней и внешней пропорциональности звуковой материи как отношение периодических звуков (āwāzha-i-tīz-wa-girān) к тонам (naġmaẗ) мелодической линии. Категория «тон» не стояла в центре внимания греческих ученых, в отличие от звука / звучания как родового понятия, объемлющего его различные виды. Фахр ад-Дин Рази не мыслит в этом ключе. Он даже не пользуется категорией движения и не связывает ее с высотностью звука, сказав единожды о движении звуковой волны. В этом смысле его теория была направлена в будущее и нашла понимание у аль-Урмави[53], который, кстати, ни разу не упомянул имени Фахр ад-Дина в своих трактатах.

В связи с термином «периодические звуки», о котором говорилось выше, нужно сказать о Пифагоре, обнаружившем кратность числовых отношений, которые возникают между гармониками (периодическими звуками) основного тона струны. Поставленный им опыт деления струны описывается в древнегреческих трактатах и критически анализируется в последующие периоды западноевропейской музыкально-теоретической мысли. Об этом писали и ученые исламской культуры, вместе с тем кардинально переосмыслив пифагорейский опыт и образ в суфийском ключе, что свойственно и содержанию девятой главы анализируемого трактата[54].

Если созвучность, или пропорциональность, тонов мелодии находится в зависимости от пропорций между гармониками, как утверждает Рази, то naġmaẗ-тон становится множественным единством, поскольку потенциально содержит множественность звуковых отношений, которая актуально проявляется в соотнесенности тонов уже за «пределами» микроструктуры звука, как бы разворачивается во времени[55]. И сама возможность эмпирического соотнесения внутреннего

[52] Боэций возводил причину появления звука к движению, от характера которого зависит высотность звука, и «таким образом, получается, что всякий звук как бы состоит из неких частей», а если так, то между ними возникает числовое отношение [Боэций 2012: 167].

[53] ['Urmawī 2005: 13—21].

[54] См. комментарий к Главе 9. С. 447—449.

[55] В. Н. Юнусова отмечает, что «акустически устойчивые интервалы: октава, кварта, квинта, которым оказывается предпочтение в восточной монодии, есть

(гармоники) и внешнего (мелодия) обусловливает истинность, или истину (ḥaqīqaẗ), звука.

Напротив, современник Фахр ад-Дина, Шихаб ад-Дин ас-Сухраварди, его потенциальный оппонент, рассуждал о звуке как о «чем-то простом» и отдавал предпочтение чувственному восприятию, якобы не поддающемуся определению. В трактате Ḥiqmat al-išrāq «Мудрость озарения» он утверждал, что звук невозможно определить, так как «простейшие чувственные восприятия (maḥsūsāt) вообще неопределимы», по той причине, что определения «должны восходить к таким причинно-обусловленным следствиям (ma'lūlāt), которые не нуждались бы в определении (иначе мы имели бы бесконечную цепь)…», а поскольку звук — это нечто простое, а «все простые чувственно воспринимаемые и видимые вещи не имеют частей, и нет ничего более явного, чем они. С их помощью определяются вещи, составленные из них…», то форма звука в уме такова же, как форма в чувстве, поэтому «его (читай "звука". — *Г. Ш.*) истинность сводится к тому, что он — звук»[56].

Таким образом, мы имеем две противоположные позиции, одна из которых, точка зрения Рази, органична онтологии Ибн Араби, в которой бог — скрытое, а мир — явное, но существует соответствие между ними. Хотя вещи, так называемые a'yān-«воплощенности», небытийны в скрытой божественности, они не имеют границ между собой и неинаковы одна другой, тем не менее соответствуют себе в явном мире. Так и здесь — пропорции и гармоники скрыты в микроструктуре звука, но соответствуют себе в тонах мелодии, проявляющих их. И так же в персидской миниатюре: пропорции, скрытые в фигуре шаха, организуют нарративный план всего изображения[57]. Другими словами, речь об исчислимости «скрытого» на основании «явного». Поэтому истинность звука проявляется только в единстве этих двух аспектов — явного и скрытого, хотя сам Рази не эксплицирует эту мысль, — она проявляется как метод, не требующий дополнительных пояснений. Так же и все числовые отношения, актуально

не что иное, как материализация и эмансипация обертонового ряда — гармонических составляющих тона. Инструментальные штрихи уда, тара, танбура часто связаны с акцентированием обертонов. Здесь и заключительные созвучия, и арпеджированные аккорды (типа штриха "алиф мизраб" на таре), в которых с помощью вибрато корпусом инструмента достигается богатый колорит призвуков, окружающих тон» [Юнусова 1995: 35, 36].

[56] [Смирнов 1998а: 58—59].

[57] [Назарли 2012: 121—128; 2006].

реализующиеся на практике между тонами мелодии, являются внутренним делением единицы-звука и объективной качественной характеристикой внеположной ему мелодической линии.

Таким образом, формально пользуясь пифагорейским способом деления струны, Рази, тем не менее, выстраивает музыкально-теоретическую концепцию, имплицитно применяя метод ẓāhir — bāṭin («явное» — «скрытое»), органичный теоретическому мышлению собственной культуры. Следовательно, «чужое» было усвоено, но обрело иной смысл, несмотря на поверхностное сходство пути анализа звуковой материи. Выходит, что звук потенциально содержит все грамматические уровни единиц музыкального языка: тон, интервал и мелодию как композиционный уровень, интегрирующий предыдущие. Отсюда понятно усиленное внимание к звуку и логика рассуждений ученого, которая раскрывается по мере движения *от внутренних пропорций звука к мелодии и музыкально-поэтическому жанру qaṣīda*, упоминаемому в последней, девятой, главе трактата.

Поскольку инструмент — это материальный носитель «связности», скрытой в звуке, то глава о инструменте занимает вторую позицию в их общей последовательности. Строй инструмента отражает специфику музыкальной традиции, фиксирует ее самобытность. Звукоряд мелодии осязается пальцами музыканта еще до того, как он приступил к исполнению музыки. И певец, и члены ансамблевой группы, исполняя классическую музыку, настраиваются в соответствии с одним ведущим инструментом, функцию которого в разное время выполнял barbaṭ, 'ūd, tanbūr и tār[58]. Рази кратко описывает строй барбата (*перс.*, *досл.* 'грудь утки'), перечисляя только названия его струн в порядке их расположения на корпусе инструмента. Известно, что этот инструмент еще с доисламских времен был основным в практике профессиональной музыки устной традиции, культивировавшейся во дворцах Сасанидов. Строй барбата, его конструкция в процессе эволюции не раз претерпевали изменения, приспосабливаясь к особенностям звукового «мировидения». Из описания этого инструмента ясно, что речь о четырехструнном плекторном музыкальном инструменте с неравномерно темперированным строем, что существенно влияет на характер извлекаемых интервалов. Когда же Фахр ад-Дин пишет о Пифагоре,

[58] «Барбат», о котором пишет Рази, принадлежат к семейству лютневых инструментов. Его название в арабской и персидской литературе вплоть до конца XII в. упоминается как синонимичное арабскому 'ūd. Подробно о происхождении и различии в устройстве этих инструментов см. [Chabrier et al. EOI-CD-ROM 1999].

создавшем много инструментов, то использует термин sāz, скорее всего указывающий на монохорд (*букв.* 'одна струна'), ведь именно с его помощью были обоснованы числовые соотношения звуков[59]. Аристотелю же приписывается изобретение органона[60].

Таким образом, подытожим, что в отличие от звука категория «тон» мыслится Рази как субстанция, наделенная признаками высотности, длительности, места и т. д., но является троичной структурой, результатом логической соотнесенности (nisbaẗ) двух звуков открытой и прижатой струны. Другими словами, «место», занимаемое тоном, равно пространственному измерению между двумя звуками, а не одному звуку, как у Ибн Сины. Такая соотнесенность является логическим отношением-nisbaẗ, которое, по словам Рази, наличествует «вместе»: при получении тона звук открытой струны всегда остается в «скрытом» аспекте относительно «явного» звука прижатой струны, но оба формируют внешнюю и внутреннюю стороны тона как троичной конфигурации. Другими словами, тон наделяется смыслом, когда реализуется как система отношений двух звуков, а постигаемый смысл — это причина эстетического наслаждения.

Момент времени, событие, интервал, мелодия

Рази последовательно избегает таких определений фундаментальных категорий, как тон, интервал и мелодия, что идет вразрез с традицией арабоязычного перипатетизма. Предлагая читателям только одно логическое определение (ḥadd) понятия mūsīqī, он заимствует его из «Исцеления» Ибн Сины, сокращая таким образом, что термин mūsīqī раскрывается как указание на исследование (baḥṯ), при этом редуцируется его значение laḥn-«мелодии». Кроме того, Рази помещает заимствованный фрагмент в новый контекст, формируемый названием четвертой главы: «В разъяснение того, что усматривает наука (mūsīqī) в моменте времени (ān)»[61]. Таким образом, определяющим понятием для всей главы становится «момент времени», и оно же направляет все последующее развитие мысли.

[59] Монохорды — группа однострунных щипковых и смычковых инструментов, используемых в традиционной музыке.

[60] В этом случае следует исключить однострунный qānūn по причине несоответствия его арабографичного написания слову arġanūn. «Органоном» в классической персидской литературе и поэзии также называли орган. Более подробно см. [Anonim XVIII Az-AMA ƏI: 31ª].

[61] [Rāzī литография: 371].

Рази утверждает, что познание музыки включает два исследования, первое из которых обращено к изучению сочетающихся и несочетающихся состояний тонов, а второе направлено на изучение временны*х* отрезков между ними и называется наукой о ритме ('ilm-i 'īqā'). Здесь нужно знать, что сочетающееся или несочетающееся состояние тонов, а также временны*е* отрезки — это ровно то, что усматривает наука о музыке в моменте времени, или ān, когда под «моментом времени» понимается отношение двух тонов, при котором возникает слаженность ('ulfa) — событийное состояние. В неметризованной мелодии, когда отсутствует даже неакцентный метр, «момент времени»-ān исчисляется не эмпирически данной последовательностью двух тонов, а субъект-предикатным комплексом «опора-и-опирающееся»[62], формирующим событие-ḥāl, которое происходит между двумя базовыми тонами безотносительно к струящимся из них орнаментальным паттернам. Рази использует термин ḥāl (мн. ч. aḥwāl) в значении *событийного состояния*, возникающего между двумя тонами, и терминологически отделяет его от душевных «состояний»-ḥālathaī живых существ. Сочетания различных тонов доставляют душе наслаждение, поскольку не являются постоянным (dā'im) состоянием. Эстетическое наслаждение является результатом смены душевных состояний, возникающих от смены музыкальных событий. Такое понимание станет основополагающим для теории музыки XIII—XV вв., передающей онтологические интуиции теоретического суфизма. Не менее значимо оно и для теории Рази, ведь все последующее описание числовых отношений тонов как интервалов станет исследованием «момента времени», на которое он указал только в названии главы.

Рази анализирует интервал, не рассматривая саму целостность базовой структуры, ибо в части реализуется механизм, отвечающий за образование целого, что было рассмотрено в предыдущих главах книги на примере мелодической фразы как нередуцируемого минимума смысла. Интервал, очевидно, рассматривается им в модели «точка — окружность», что проясняет отношение между двумя его тонами в связи с парадигмой «здешнее — тамошнее». Точка на окружности является внешним проявлением внутренней дробности центральной точки, ее множественности, которая проецируется на окружность[63].

[62] См. Г-III-2.

[63] Можно вспомнить, что в философии Ибн Араби вещь-в-мире и вещь-в-Боге не являются двумя подобиями, а понимаются как «единая истинность», или

Например, Рази говорит, что от повтора одного и того же тона не возникает событийное состояние (ḥāl). Это значит, что нет расстояния между центральной точкой (бог) и точкой на окружности (мир), соответственно, нет и числового соотношения, возникающего в результате соотнесенности двух тонов, обусловливающей пропорцию как отношение двух различных величин. Но наделяется ли такое отношение временем?

Этот вопрос кажется уместным, если принять во внимание, что научная традиция описывала звуковысотную и временную грамматики музыкального языка, тогда как в научном дискурсе Рази нет каких-либо указаний на временны*е* отношения между тонами. Суждения о том, что термин naġmaï уже указывает на метрически упорядоченный звук, лишены каких-либо объективных оснований, при этом неоспоримо, что мелодия-āwāzī, о которой говорится в названии восьмой главы, не содержит признаков темпоральности между тонами базовых интервалов. Она реализуется по логике процессуального, а не субстанциального целого.

Рассуждения Рази выстраиваются на пути раскрытия понятия «состояние» как отношения двух тонов и уточнения того, что есть интервал как пространственное измерение этого отношения в числовых характеристиках:

Состояние (ḥāl) — это два различных (muḫtalif) тона,
или интервал (bu‘d) как числовая соотнесенность

Соотнесенность (nisbatī) — это превышение (zā’id)
числа одного тона над числом другого,
порождающее два отношения:

несогласованное	согласованное
(mutanāfir)	(mutawāfiq)

Согласованность (mutawāfiqat) — это результат расхождения
числовых величин отношения

«различающееся» как собственное подобие: «Итак, Бог доволен своими рабами: они — снискавшие довольство; и они Им довольны: и Он — снискавший довольство. Так два сих уготовления оказались друг с другом в отношении подобий, подобия же суть противоположности, ибо вместе не сходятся, так как не различаются. А есть лишь различающееся, значит, нет в бытии противоположности: бытие — единая истинность, и вещь сама себе не противоречит» [Ибн Араби 1993: 181—182].

Расхождение (tafāwut) — это различающееся подобие
(miṯl-i mutawāfit)
в двух состояниях:
актуальном и потенциальном,
выраженных тремя типами числовых отношений:

сверхчастичным	кратным	[кратным сверхчастным[64]]
(nisbaï al-miṯl wa al-ğuz’)	(nisbaï al-aẓ‘āf)	

Если miṯl — это «подобие», то miṯl-i mutawāfit — различающееся подобие, или подобие, различающееся по колеблющейся величине расхождения между двумя членами числового отношения. Сверхчастичные отношения между тонами — 2 : 3, 3 : 4 и 4 : 5 — порождают интервал кварты, квинты, большой терции и сходятся в том, что оставляют в остатке единицу, если из бо́льшего вычесть меньшее. Отношения, кратные единице, или отношения кратных величин, такие как 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4 и т. д., порождают интервал октавы, дуодецимы и двойной октавы. Рази, возможно, допускает некоторую небрежность, когда одни интервалы называет их собственными названиями, на другие же указывает либо через словесное определение их числового отношения, либо числовую дробь, как, например, в случае с интервалом ундецимы, когда нет конкретного названия, а только числовое соотношение 8 : 3. В общей сложности количество интервалов, перечисленных Рази, — как благозвучных, так и неблагозвучных, — достигает десяти.

Объектом внимания Рази в первую очередь становятся согласованные числовые соотношения, тогда как остальные упоминаются по необходимости (ПРІ-Т-2, см. с. 430). Среди благозвучных интервалов — не только двойная октава, дуодецима, ундецима, октава, квинта и кварта, формирующие вре*м*енные центры-точки мелодического движения в каждой из двух октав[65]. В их числе также интервалы, значимые для базовой структуры иранской классической музыки, например большая секунда. Думается, что одним из важных моментов теории Рази является рассмотрение ундецимы в числе консонантных отношений, что не делалось предшественниками, но было усвоено его последователями[66].

[64] Здесь и далее по тексту, а также в тексте перевода дан терминологический, а не лексический перевод для nisbaï al-miṯl wa al-ğuz’ и т. д.

[65] На сходный факт обращает внимание В. М. Беляев в комментарии к трактату о музыке Абд ар-Рахмана Джами. См. [Джами 1960: 76].

[66] Известно, что этот интервал не рассматривался пифагорейцами среди консонантных и был введен в их число Птолемеем.

ПРІ-Т-2. Числовые отношения интервалов[67]

a)

I.	Сверхчастичные отношения (miṯl wa ğuz')[67]		
1	подобие и половина	miṯl wa niṣf	2 : 3
2	подобие и одна треть	miṯl wa ṯulṯ	3 : 4
3	подобие и одна четверть	miṯl wa rub‘	[4 : 5]
II.	Кратные отношения (aẓ‘āf)		
1	двойное	ẓi‘f	1 : 2
2	трехкратное	ṯulṯah-i aẓ‘āf	1 : 3
3	четырехкратное	arba‘-i aẓ‘āf	1 : 4
4	пятикратное	ḫamsah-i aẓ‘āf	[1 : 5]
III.	[Кратные сверхчастные]		
1.	[—]	[—]	8 : 3

b)

Большие соотнесенности (nisbatha-i buzurg)			
1	двойное	ẓi‘f	1 : 2
2	тройное	se ẓi‘f	1 : 3
3	четверное	čahār ẓi‘f	1 : 4
Средние соотнесенности (nisbathā-i awsaṭ)			
1	подобие и половина	miṯl wa niṣf	2 : 3
2	подобие и одна треть	miṯl wa ṯulṯ	3 : 4
Малые соотнесенности (nisbathā-i kūčak)			
1	подобие и одна четверть	miṯl wa rub‘	5 : 4
2	[—]	[—]	[8 : 9]
3	[—]	[—]	[24 : 25]
4	[«ущербная» соотнесенность]	[—]	[52 : 53]

c)

Благозвучные интервалы					
Согласованное соотношение-nisbathā-i muttafiq			Интервал-bu‘d		
1	подобие и [его] половина	miṯl wa niṣf	2 : 3	Квинта	al-žī b-al-ḫams
2	подобие и одна треть	miṯl wa ṯulṯ	3 : 4	Кварта	al-žī b-al-arba‘a
3	двойная	ẓi‘f	1 : 2	Октава	al-žī b-al-kull
4	трехкратная	ṯulṯah-i aẓ‘āf	1 : 3	[дуодецима]	[—]
5	четырехкратная	arba‘-i aẓ‘āf	1 : 4	двойная октава	al-žī b-al-kull marratayn
6	[—]	[—]	8 : 3	[ундецима]	[—]
7	[—]	[—]	[8 : 9]	большой целый тон	ṭanīnī
Несогласованное соотношение			Согласованное соотношение		
8	подобие и одна четверть	miṯl wa rub‘	[4 : 5]	[большая терция]	[—]
9	[—]	[—]	[24 : 25]	малый полутон	baqīah
10	[—]	[—]	[52 : 53]	[—]	[комма]

[67] Здесь и далее числа в квадратных скобках проставлены мною.

Упоминание мелодии (āwāzī)[68], как только что говорилось, появится в названии восьмой главы трактата. Соответствие мелодии чувственным состояниям души — «вершине радости / ликования» и «низине печали / рыдания» — рассматривается в акустическом аспекте, с точки зрения частоты колебания воздуха. Быстрые колебания (высокий звук) порождают первое состояние, а медленные (низкий звук) — второе. Но это не значит, что речь о высоких или низких звуках. Когда Рази говорит, что «медленные [колебания] звуков становятся быстрыми», тем самым он указывает на восходящую направленность движения, которую вместе с тем нельзя понимать как меру времени, которая обусловливает и смену места. В этом и состоит «парадоксальность» процессуальной картины мира[69], которая обнаруживается в языке описания музыки Фахр ад-Дина Рази, ведь под конец жизни он «отказался от калама и перешел в суфизм (сохранился текст послания к нему от Ибн ‘Араби, в котором обсуждается это событие)»[70].

Процессуальная картина мира

Язык описания звуковой материи в трактате о музыке Фахр ад-Дина Рази обнаруживает признаки процессуальной архитектоники сознания на уровне метода и парадигмы описания музыкального языка. На практике она отражается в той модели музыкальной речи, которая эволюционирует сегодня в иранской устно-профессиональной (классической) музыке и ряде других музыкальных традиций искусства maqām. Относительно метода исследования следует обратить внимание на такие позиции его теории, как:

(1) онтологический факт рядоположенности бога и мира, выраженный в недихотомической соотнесенности «здешнего» и «тамошнего»[71];

(2) установление истинности на основе снятия дихотомического противоположения между «явным» и «скрытым»;

[68] В классической теории музыки различали термины āwāzī-мелодия и āwāz-звук (интонация речи).

[69] См. Г-III-2 наст. книги.

[70] [ИЭС 1991: 197].

[71] Привнесение в притчу о Пифагоре суфийской метафоры daryā-«моря» как знания и kanār-«берега» как границы рационального познания: через нее осуществляется переход «сакральное-и-мирское», отсутствующий в других известных версиях этой притчи.

(3) установление причинно-следственной связи между гармониками и тонами мелодии как внутреннего деления единицы-звука;
(4) отсутствие в философском дискурсе определения (ta'rīf) как способа описания вещи;
(5) отсутствие категорий род-ǧins и вид-naw', как и стоящих за ними феноменов музыкального языка — тетрахорда и его транспозиций.

Относительно описания парадигмы музыкального языка можно отметить такие важные положения, как:
(1) соотнесенность пропорций между частицами тонов и собственно тонами мелодии;
(2) логическое выведение ряда единиц звуковысотной грамматики из внутренней организации звука: звук (частичные тоны), тон, интервал, мелодия;
(3) описание интервала ундецимы в качестве согласованного числового соотношения в противовес перипатетикам, рассматривавшим его как несогласованное;
(4) формирование значения персидских терминов на основе логико-смысловой конфигурации, объединяющей противоположности через союз «и» таким образом, что формирующийся смысловое не совпадает ни с одним из составляющих его элементов, например, «музыка» — 'ilm-wa-'amal (*букв.* 'наука-и-практика'), «протяженность» — dirāzī-wa-kūtāhī (*букв.* 'длина-и-короткость'), «высотность» — ḥiddaẗ-wa-ṯiql (*букв.* 'острота-и-тяжесть'), «призвуки» — āwāzhā-i-tīz-wa-girān (*букв.* 'звуки быстрые-и-медленные'), «периодический» — tīz-wa-girān (*букв.* 'быстрый-и-медленный'), «скорость» (звуковой волны) — tīzī-wa-girānī (*букв.* 'быстрота-и-медлительность'), «упругость» — saḫt-wa-narm (*букв.* 'твердый-и-мягкий'), «натяжение» — saḫtī-wa-sostī (*букв.* 'твердость-и-расслабленность').

Сказанное дает основание думать, что Фахр ад-Дин Рази играл важную роль в формировании философии музыки исламского мира. Его теоретическая концепция заложила фундамент, на котором в дальнейшем школа «систематиков» обосновала собственное видение теории и в конце XV в. блестяще завершила процесс эволюции музыкальной мысли классического периода.

ПРI-2. Перевод и комментарий[72]

Фахр ад-Дин Рази
'Ilm al-mūsīqā «Познание музыки»[73]

[Введение][74]

{**371**} Упомянем с помощью Бога и благости [Его] содействия девять основ из [числа всех] основ этой науки[75].

[72] Настоящий комментированный перевод представляет вторую, исправленную и дополненную автором публикацию трактата о музыке Фахр ад-Дина Рази. См. [Рази 2013: 596—609; Шамилли 2013а: 562—595]. Перевод выполнен по нескольким спискам, основным из которых стала ташкентская литография (см. [Rāzī литография: 371—378]). Последняя, на мой взгляд, отражает один из самых ранних списков трактата о музыке Фахр ад-Дина Рази. В фигурных скобках даны страницы литографического издания. Лакуны в тексте оригинала заполнены в угловых скобках на основе рукописи трактата из тегеранской Национальной библиотеки (см. [Rāzī Ir-KMLT: 337—344]). Существенные расхождения между списками прокомментированы в примечаниях. В процессе работы мною не использовался ни какой-либо из предшествовавших русских переводов, ни фрагментарный английский перевод трактата Рази по той причине, что данный источник переведен мною на основе принципиального различения словарных и терминологических значений музыкальных лексем, что делается впервые на этом материале, а также на основе прочтения арабских философских терминов в их собственных неизменных значениях, что разъяснено в Г-I-3.

[73] Перевод словосочетания 'ilm al-mūsīqī в значении «наука о музыке» тавтологичен по той причине, что термин mūsīqī, то есть «музыка», указывает одновременно и на науку ('ilm), и на практику (alḥān, «мелос»). В данном же конкретном случае слово «познание» является более предпочтительным переводом лексемы 'ilm.

[74] Автор трактата сохранил связь с античной традицией описания μουσική как части математического знания только на уровне формального подхода к решению проблем акустики и музыкального языка, вместе с тем обнаруживая принципиально иное понимание сущности музыкальных явлений.

[75] Считается, что основанием для построения девяти глав в каждом из разделов энциклопедии Рази является ее пропедевтическая функция и принцип следования от простого к сложному. В большинстве разделов энциклопедии девять глав, которые условно делятся на три части — «явные основы», «трудные основы» и «экзамены» в форме вопросов и ответов. См. [Джумаев 2002: 126].



ПРІ-Р-2. Страница трактата о музыке Фахр ад-Дина Рази. Рукопись Тегеранской Национальной библиотеки

Основа первая — об истинности звука (ḥaqīqaẗ-i āwāz)[76] и видах [звуковых волн][77].

Знай, что причиной возникновения звука является колебание воздуха[78]. Оно образуется от удара твердого тела о твердое тело, или исторжения[79] {**372**} оного[80] из другого тела. Когда возникает момент

[76] Истинность, или истина звука (āwāz, мн. ч. āwāzhā), в теории Рази устанавливается соответствием его внутренней микроструктуры внешнему отношению между тонами (naġmahhā) мелодии, в согласии с нормативным представлением об истине (ḥaqīqaẗ) в арабо-мусульманской философии, где она «понимается в наиболее общем плане как, во-первых, правильность соотношения между "явным" (ẓāhir) и "скрытым" (bāṭin), когда эти две стороны соответствуют друг другу, а во-вторых, как связанная с этим "утвержденность" (ṯabāt) и "необходимость" (wuǧūb) вещи». См. [НФЭ: http://iph.ras.ru/elib/1305.html. Дата обращения: 27.06.2012].

[77] Рази, в отличие от аль-Фараби и Ибн Сины, не использует термины «род»-ǧins и «вид»-naw‘. Это не является простой случайностью, учитывая точность и лаконизм языка теоретика, со всей очевидностью избегающего применения аристотелевской родовидовой классификации при описании музыкальных реалий. Поэтому слово qism (*араб.*, мн. ч. aqsām) не используется здесь в значении термина «часть», а употребляется как лексема персидского словаря в смысле «вид», то есть в словарном, а не терминологическом смысле. В списке Ir-KMLT № 813785 в названии главы написано «об истинности звука и его видах», что согласуется с рядом других несоответствий данного списка, в целом складывающихся в субстанциальную картину мира, вопреки взглядам Рази, и, скорее всего, обусловленную ошибками либо инициативой переписчика.

[78] В греко-византийской традиции было принято различать причину возникновения и слышания звука. До Рази считалось, что звук возникает от перемещения воздуха (Аристотель), биения воздуха как результата движения (Боэций) и удара двух тел (аль-Фараби). Фахр ад-Дин же говорит о колебании (tamawwuǧ) воздуха и колебательной волне (mawǧ), что далее развивается Сафи ад-Дином аль-Урмави, уточнившим, что звук происходит от сгущения воздуха между двумя телами. См. ['Urmawī 2005: 14—15]. Кутб ад-Дин аш-Ширази различает обе вышеназванные причины и, вслед за Боэцием, полагавшим, что слышание звука — от «круговой волны воздуха», пишет: «Причиной возникновения звуков является удар и раскалывание, связанные с отталкиванием. Причиной того, что мы слышим звуки, является колебание текучих или жидких тел, вроде воды и воздуха. Те частицы вещества находятся в колебании, никогда не перемещаются [вместе с волной]. Между совершаемыми один за другим ударами частиц воздуха имеют место остановки» [МЭСВ 1967: 292].

[79] Глагол barkardan — *букв.* ‘вырывать, выдергивать, извлекать’. Рассуждения Рази отражают схему «удар — колебание — звук» и «раскалывание — колебание — звук» относительно причины возникновения звука.

[80] Твердого тела.

колебания[81], воздух непременно принимает [фигуру] волны, и та волна достигает уха[82].

Знай, что [волны] звуков[83] бывают то высокими, то слабыми, то быстротечными, то замедленными[84]. Причиной различия тонов (naġmahhā) является высотность (ḥiddat-wa-ṯiql)[85], ибо если периодические звуки[86]

[81] В оригинале ān-i tamawwuǧ. Важно заметить, что колебание воздуха и слышание звука укладываются в один момент времени, и Рази, в отличие от предшественников, не разделяет и не придает этому процессу темпоральной семантики.

[82] Сафи ад-Дин уточнил, что сгущение воздуха распространяется благодаря движению частиц, которые сталкиваются друг с другом, как бы «продвигая» звук в пространстве, и ударяются по барабанной перепонке. См. ['Urmawī 2005].

[83] Необходимо еще раз подчеркнуть, что здесь и далее речь именно о звуковой волне, а не просто звуке!

[84] В этом фрагменте и далее персидские лексемы tīz (*букв.* 'острый') и girān (*букв.* 'тяжелый, тяжеловесный, увесистый') не принимают терминологического значения «высокий» и «низкий», которое в греческой традиции носят термины ὀξεία (*букв.* 'острый') и βαρέως (*букв.* 'тяжелый'). Эти значения закрепляются за лексемами tīz — girān позднее, начиная с XIV в., в результате стабилизации процесса образования музыкальных терминов на новоперсидском языке в жанре «трактата о музыке», чего в этом тексте еще не происходит. Поскольку речь о колебании тела и звуковой волне, я вынуждена отдать предпочтение другим значениям этих лексем, переводя tīz как «быстротечный», а girān как «замедленный». Обращаю внимание читателя на то, что слово girān передает переносное значение «медленный, замедленный», подобно другим персидским словам с данным корнем, например girāngān-медлительный / инертный (*букв.* 'тяжелая душа'), girāngān-медлительный / неповоротливый (*букв.* 'тяжелая рука') и т. д. Аналогично тому boland и ahastah выражают словарные значения «громкий» и «тихий». Последние проявятся позднее в трактатах на персидском языке.

[85] Правильность выбранных выше значений tīz и girān подтверждается появлением сложного арабского термина ḥiddaẗ-wa-ṯiql (*букв.* 'острота-и-тяжесть'), стабильно указывающего на «высотность» как звука-āwāz, так и тона-naġma(t) (все случаи его употребления даны в тексте перевода в круглых скобках). Следовательно, для Рази было важно разграничить данные пары при закреплении значений «быстрый» и «медленный» за персидскими лексемами, а значения «высотность [звука / тона]» за сложным арабским термином.

[86] Составной термин āwāzhā-i-tīz-wa-girān означает «периодические звуки» (= частичные тоны) натурального звукоряда. Термин формируется сопряжением лексем «звуки»-āwāzhā и «периодические»-tīz-wa-girān (*букв.* 'быстрые-и-медленные'). «Периодические звуки» (призвуки), имеющие кратные отношения, формируют чистоту звучания тона и соответственно тому формируют пропорциональные отношения между тонами. Сложный термин tīz-wa-girān использован в тексте трактата только один раз как элемент составного термина āwāzhā-i tīz-wa-girān. Далее автор употребляет слова tīz («быстрый / быстротечный») и girān («медленный / замедленный») раздельно в значении предикатов колебания воздуха. Что же касается связки tīzī-wa-girānī («быстрота-и-медлительность») в названии следующей, второй, главы, то она формирует терминологическое значение *скорости колебательной волны*.

пропорциональны[87], то и тоны пропорциональны, если же не пропорциональны, то и тоны не бывают таковыми.

Основа вторая — о причинах скорости (tīzī-wa-girānī) [волны] звука.

Знай, что в некоторых случаях <причиной> быстротечности (tīzī) [волны] звука является твердость того тела, в котором его производит воздух[88]. А его рыхлость[89] (читай «рыхлость тела». — *Г. Ш.*) при иных обстоятельствах оборачивается короткостью прохода [воздуха] и его изогнутостью, а при других — узостью прохода. Если же он близок к месту отверстия [для губ], то при суммировании всех тех причин [волна] звука крайне быстротечна. Ибо когда движение воздуха сильное, а проход упругий (saḫt-wa-narm), то она, очевидно, в той же фигуре достигает уха[90]. А причины тяжести (ṯiql) [движения] противоположны причинам, упомянутым [выше].

Знай, что интуитивное познание (ma'rifat) высотности (ḥiddat-wa-ṯiql) в звуках[91] не лучше способа познания по [отношению] протяжен-

[87] Mutanāsib — пропорциональный, симметричный, соразмерный [ПРС 1983, 2: 463]. Речь о кратности числовых отношений, формирующих натуральный звукоряд.

[88] Сказанное релевантно для духовых музыкальных инструментов, в том числе для горла человека, считавшегося самым совершенным музыкальным инструментом.

[89] Лексема narmī используется в словарном значении «мягкость, рыхлость, неплотность» и не является в данном случае термином «низкий». Ср. со словами Боэция (480—524): «Птолемей, кажется, ближе к пифагорейцам, поскольку считает, что высота звука заключается не в качестве, а в количестве; более плотные и тонкие тела, как он считает, издают высокий звук, а более рыхлые и массивные — низкий, хотя прямо тут не говорится о том, какова мера натяжения и расслабления. Впрочем, и так ясно: когда какое-то тело расслабляется, оно становится как бы более рыхлым и толстым; когда же натягивается, оно уплотняется и истончается» [Боэций 2012: 247].

[90] Колебательная волна, формирующаяся в теле, при выходе из него не меняет своей фигуры. Если упругие звуковые волны распространяются в твердых телах, то они различаются как продольные, поперечные и поверхностные. В данном случае говорится о продольных волнах вдоль направления их распространения, что характерно для духовых инструментов.

[91] Фраза «познание высотности в звуках» (ma'rifat-i ḥiddat-wa-ṯiql dar āwāz) не равна по значению как будто бы похожей фразе «познание высотности звуков» (ma'rifat-i ḥiddat-wa-ṯiql-i āwāz) из списка № 813785 İr-KMLT, л. 338, где предлог «в» отсутствует. Высотность в звуках (или высотное положение периодических звуков) и высотность звуков — вовсе не одно и то же, а это нельзя не принимать

ности (derāzī-wa-kūtāhī) [струны] к ее натяжению (saḫtī-wa-sostī)[92]. Ведь если она очень длинная и мягкая, [волна] звука бывает крайне замедленной, а когда очень короткая и твердая — сверхбыстрой. Следовательно, [числовое] отношение резкости [движения] второй струны, когда длина и частота[93] [колебания] той струны осуществляется вместе с длиной и амплитудой момента [колебания открытой] струны[94] (несмотря на длину и частоту второй струны[95]), на самом деле будет столь же легким способом <познания> последовательности[96] звуков [как интуитивное познание][97].

Бог лучше знает о правильности [размышлений]!

{373} **Основа третья — о названиях принципов [расположения] струн барбата**[98].

Знай, что у него четыре струны. Первую — она плотнее остальных — называют bam[99]. Вторую, рядом с ней, называют muṯallaṯ[100], согласно предмету [описания], а третью, подле нее — muṯannā[101],

во внимание при переводе и комментировании текста. Вряд ли предлог «в» вставлен с целью устранения последовательности двух лексем в родительном падеже, потому что изафетная цепочка в персидском языке предполагает включение трех (и более) слов в родительном падеже как синтаксическую норму речи.

[92] Речь о познании внутренней структуры звука по внешним отношениям тонов, высотность которых определяется способом деления струны на части и соотнесения их величин.

[93] Šiddat — частота, амплитуда, интенсивность колебания струны.

[94] Речь об одной и той же струне, звуковысотное отношение которой возникает в единстве («вместе») ее исходного и результирующего состояний и реализуется как отношение звука открытой струны (исходное состояние) и более высокого звука прижатой пальцем укороченной струны (результирующее состояние). Первое состояние является скрытым, или внутренним, тогда как второе — внешним, или явным.

[95] В этом случае звуковысотное отношение возникает между одновременно извлекаемыми звуками двух струн различной длины и натяжения.

[96] Marātib — лексема передает словарное значение «последовательность»; как термин — обозначает ступени звукоряда, однако рассмотрение этой категории не входит в проблематику данного трактата.

[97] Ср. в списке № 813785 Ir-KMLT, л. 338: «Следовательно, отношение резкости (ḥiddat) [движения] второй [укороченной], когда длина и частота [колебания] той струны осуществляется вместе с длиной и частотой [колебания] второй струны, на самом деле будет *интуитивным познанием* последовательности звуков по этому указанному пути». Курсив мой. — *Г. Ш.*

[98] О барбате см. с. 425.

[99] Термин bam обозначает «низкий тон», «басовая струна».

[100] Muṯallaṯ — в словарном значении — «утроенный».

[101] Muṯannā — в словарном значении «двойная, удвоенная».

в соответствии со смыслом [ее устроения][102]. Четвертая [струна] zīr[103] — самая тонкая из всех [струн].

Основа четвертая — в разъяснение того, что усматривает музыка [как наука] в моменте времени (ān)[104].

Знай, что познание музыки включает в себя два исследования. Первое — [это исследование] состояний[105] [высотности] тонов на том основании, что между ними возникает сочетающаяся и несочетающаяся [пропорция][106]. А второе — [исследование] временны*х* отрезков[107] [звучания] между теми тонами, и то исследование называют «наукой о ритме»[108].

[102] Вторая и третья струны были трехжильными и двужильными; особенность их устроения отразилась на принципе расположения струн от самой плотной до самой тонкой.

[103] Термин zīr обозначает «высокий тон», «высокая струна».

[104] Нельзя понимать ān-«момент времени» как наименьшую долю метра, определяемую термином naqra. В контексте всего трактата термин раскрывается как во временном («временной отрезок» звучания), так и в пространственном (состояние двух тонов различной высотности) аспекте. В иранской классической музыке «момент времени» формирует временной «отрезок» звучания, равный фразе (ğumlah) как единице музыкальной речи, лишенной по ряду причин темпоральной семантики.

[105] Ḥāl (мн. ч. aḥwāl) — это состояние звуковысотного и ритмического отношения двух тонов. Данный термин указывает и на «событие» музыкальной речи.

[106] Замена терминов munāsibatī-«сочетающийся» и mutanāfirātī-«несочетающийся» на понятия «консонантный» и «диссонантный» указывала бы прежде всего на вертикально организованные отношения звуков, что не является системообразующим признаком для восточной монодии, как одноголосной, так и многоголосной. Тем не менее для данного эпизода такой перевод был бы возможным в том случае, если бы речь была о тонах, а не их числовых соотношениях.

[107] В практике иранской классической музыки временны*е* отрезки (zamānhā — мн. ч. от zamān) представляют собой отношение тона базового интервала к орнаментальным мелодическим линиям, которые по причине отсутствия метрической доли не обладают собственным существованием, формируют неразрывную связь с базовым тоном. Такое отношение реализуется вне темпоральной семантики, поскольку представляет собой событийное состояние как переход от тона к орнаментальному паттерну. Музыкальное время возникает как смена состояний. Таким образом, «временной отрезок» (zamān), равный такому состоянию, и «момент времени» (ān) в дискурсе Рази оказываются синонимичными друг другу.

[108] Понятие 'ilm-i 'īqā' «наука о ритме» охватывает значения «метр» и «ритм», но не ограничивается ими и не соответствует ни одному из них в отдельности, потому что 'īqā' — это длительность звучания определенной метроритмической формулы, состоящей из чередования сильных и слабых долей.

Составление тонов, доставляющих удовольствие, рассматривается в двух аспектах. Во-первых, с точки зрения соразмерности[109] сочетания[110], а во-вторых, на основании того, что оно по своей природе родственно живым существам[111]. Ведь когда оно (живое существо. — *Г. Ш.*)[112] пребывает в печали, или страдании, либо в радости, то вследствие его [состояний] непременно появляются отличающиеся [друг от друга] интонации[113]. Следовательно, когда складывают[114] звуки [точной] высотности (ḥiddat-<wa>-ṯiql)[115], естественная слаженная соразмерность момента времени[116] возрастает[117], и выходит, что различие

[109] Термин tanāsob также имеет значения «пропорция / пропорциональность» и «соответствие».

[110] Ta'līf — благозвучное, соразмерное сочетание тонов, в то время как термин tarkīb предполагает любое их сочетание.

[111] В составлении тонов мелодии усматривается универсальная способность живых существ (ḥaywānāt) к складыванию различных звуков, что объясняется автором трактата ниже.

[112] Напомню, что в персидском языке местоимение не имеет рода, поэтому переводится в зависимости от смысла предыдущей фразы.

[113] Лексема āwāz также имеет значение интонации голоса без точно выраженной высотности, передающей то или иное душевное состояние живого существа. Здесь душевное состояние становится причиной возникновения различных звуков / интонаций.

[114] В списке № 813785 Ir-KMLT вместо глагола «складывать» (murakkab kardan) стоит глагол «двигаться» (ḥarakat kardan), что не одно и то же, так как складывать звуки можно не только в последовательном, но и в одновременном звучании; напротив, движение относительно высотной шкалы в данной традиции подразумевает горизонтально-линейную связь. Категория «звук» здесь наделяется качеством движения, и это поддерживается другими фрагментами текста списка № 813785 Ir-KMLT и выстраивает иное соотношение терминов в тезаурусной сетке, практически сводя на нет напряжение, возникающее между категориями «звук — тон» в переводимом нами списке трактата. Нет сомнений, что первоначальное слово مرکب сменилось при переписке на حرکت не просто по причине графического сходства лексем, а вкупе с другими изменениями, носящими вполне системный характер в тексте списка № 813785 Ir-KMLT, описание чего является темой отдельной работы.

[115] Звук точной высотности — это тон.

[116] Поскольку *момент времени является событийным состоянием* и реализуется как переход одного тона к другому, скрытому в орнаментальном паттерне, который в данном случае не разделяет тоны во времени и не наделяется темпоральностью, слаженность ('ulfa) двух звуков возрастает.

[117] Звуки музыкальной речи, обладающие фиксированной высотностью, в отличие от обычной речевой интонации, во много раз усиливают различающую силу чувства и соответствуют определенному состоянию души.

тех звуков является причиной различия душевных состояний[118]. Та же [последняя] причина доставляет наслаждение[119]. Ведь каждое постоянное состояние [души] не бывает сладостным, а когда возобновляется [после исчезновения], то непременно становится таковым[120].

Основа пятая — о [числовых] соотношениях[121] тонов.

Знай, что если повторился один тон, от его [повтора] не возникло никакое состояние[122]. Когда отличили из совокупности (maǧmūʿ) каждые два [тона], то образовался интервал[123].

Так как {**374**} [число] одного тона [в этом случае] превышает [число] второго, то между ними возникает соотношение не только взаимоисключающее, но и согласованное. Согласованность возникает потому, что [величина] расхождения [чисел] становится различающимся подобием[124] либо потенциально, либо актуально.

[118] Музыкант-исполнитель, «складывающий звуки» в мелодию, благодаря их точной высоте обладает большой силой воздействия на душу слушателя: он управляет ее различными состояниями, чего нельзя сказать о звуках ослиного рева, которые таким воздействием не обладают.

[119] Здесь причинно-следственная связь выстраивается в порядке, обратном вышеприведенному. Процесс составления различных по высоте звуков в музыке как практическом искусстве воздействует на душу слушателя и приводит к чувству эстетического наслаждения.

[120] Ср. «Почему перемена в песне трагична? Может быть, из-за непостоянства? Ведь непостоянное полно страсти и величия в судьбе и страдании. А в ровные меньше рыдания» [Аристотелевский корпус 2012: 87—97].

[121] Nisbaẗ — это логическая соотнесенность тонов, или их числовое соотношение, а также отношение двух величин.

[122] Ḥāl — это событийное состояние, отражающее переход от одного тона к другому, поэтому повторение какого-либо одного тона не соответствует такому состоянию, ибо его нельзя выразить в числовом соотношении двух разных величин. Ср. со списком № 813785 Ir-KMLT, л. 339: «Знай, что если повторился [какой-либо] тон, то от него не образовалось никакое [числовое] соотношение (munāsabat)».

[123] Термин «совокупность» — maǧmūʿ — указывает на парадигматическую связь тонов в пределах кварты или квинты, при которой интервал (buʿd) (отношение между неизменным тоном открытой [точка] и изменяющимся тонами [окружность] прижатой пальцем струны по мере их удаления от центра) не содержит ладового объема. С середины XIII в. тексты трактатов о музыке снабжались рисунками, отражавшими именно такое понимание интервала как отношения «точка — окружность». См. Г-III-1, наст. книги, с. 250—251.

[124] В античной теории музыки «подобными» (ὁμοτα) называли единицы, отнимаемые от каждого из двух членов числового соотношения, а остатки (как «неподобные») совмещали и получали «суммарные неподобия» для каждого созвучия с целью выявить наиболее консонантные из них. Например, 1 для октавы

Смысл потенции[125] [различающегося подобия] возник из-за повторяемости его [числа] один раз или более, так что оно потенциально является подобием той [величины расхождения]. Например, если оба различающихся [числа] актуально бывают двумя тонами таким образом, что один в два раза превышает второй, подобно 8 : 4, то расхождение в четверке, а та эквивалентна различающемуся меньшему [числу][126].

Тем не менее то, что [величина] расхождения <не> бывает <различающимся> подобием расхождения актуально, имеет место в двух типах [числовых соотношений][127]. В первом — расхождение становится потенциально различающимся подобием. Во втором — подобия того нет[128]. Если же в первом типе один [из] двух тонов является подобием второго и подобием его частицы[129] и расхождение возникает в частице тона меньшего [числа], а частица тона меньшего [числа] потенциально становится его подобием, то этот тип [числовых] соотношений называют сверхчастичным[130].

выводилась таким образом, что от каждого из членов числового соотношения 1 : 2 отнималась единица и оставалась в остатке только единица, которая указывала на то, что октава наиболее консонантный интервал. Для кварты суммарным неподобием была 5, так как от каждого из членов числового соотношения 3 : 4 отнималась единица, а совмещение двойки и тройки в сумме давало искомое число и т. д. Другими словами, чем меньше суммарное неподобие, тем созвучнее интервал. См. [Щетников 2005: 25—65]. Понятие «различающееся подобие» (miṯl-i mutafāwit) в теории Рази совершенно иное. Оно не указывает на постоянную величину, а, будучи расхождением (или разницей) двух чисел, колеблется в зависимости от величины расхождения и собственного актуального или потенциального состояний.

[125] Quwwa — «сила, потенция, усиление». Речь об «усилении» единицы как различающегося подобия.

[126] Восьмерка является «потенцией»-quwwa четверки, а в звуковысотном выражении — октавным эквивалентом тона меньшего числа. Речь о соотнесенности четвертого и восьмого частичных тонов натурального звукоряда, формирующих интервал октавы на высоте c^1—c^2, в отличие от числового соотношения 2 : 1 как C^1—c.

[127] Лакуна и погрешность текста восстановлены по списку [Rāzī Ir-KMLT: 339].

[128] Речь о двух типах числовых соотношений — сверхчастичных и кратных. Оба будут рассмотрены ниже.

[129] Ǧuz' (*букв.* 'частица') — неделимая частица, равная единице.

[130] Nisbaẗ al-miṯl wa al-ǧuz' — *букв.* 'соотношение подобия и частицы'. Речь о так называемых сверхчастичных отношениях (3 : 2, 4 : 3 и т. д.), которые выстраиваются по формуле (n + 1) = n. Рази приводит их в обратной последовательности (2 : 3, 3 : 4 и т. д.), как отношения меньшего неравенства.

Самым благородным из всех этих типов является отношение подобия и половины как 2 : 3, потому что расхождение между ними — это половина тона меньшего [числа][131]. Его же половина достигает его [величины] одним движением (ḥarakat)[132].

Далее имеется соотношение подобия и одной трети, как 3 : 4[133], ибо расхождение между ними в единице, а единица — это [одна] треть относительно трех. Она (единица. — *Г. Ш.*) удвоилась и породила тройку. Несомненно, то соотношение является последним относительно подобия и половины[134]. После этого следует [другое] <сверхчастичное[135]> соотношение[136].

{375} Основа шестая — о соотнесенности [чисел] этого типа, когда различающееся [меньшее число] бывает подобием [величины] расхождения потенциально[137].

Это возникает в том случае, когда [число] одного тона кратно (aẓ'āf) [числу] второго. При таком же [соотношении] расхождение — это подобия (amṯāl) тона меньшего [числа], а тон меньшего числа становится подобием величины расхождения потенциально. Этот тип соотношения называют кратным двум (nisbat al-aẓ'āf).

Первым его отношением является трехкратное (nisbat-i ṯulṯa-i aẓ'āf), потому что расхождение между их [числами] образуется, когда различающееся [меньшее число] повторяется дважды, как, например, тон числа 2 и другой тон числа 6[138]. Расхождение между ними — в четверке, а двойка является различающимся [подобием] и половиной ее [величины].

[131] Так формируется интервал квинты, соответствующий второму и третьему частичным тонам натурального звукоряда (c—g).

[132] Термин ḥarakat можно перевести и как «действие», так как половина двойки как тона меньшего числа — это единица, а усиление единицы посредством одного математического действия порождает двойку.

[133] Так формируется интервал кварты, соответствующий третьему и четвертому частичным тонам натурального звукоряда (g—c^1).

[134] Соотношение 3 : 4 рассматривается как последнее согласованное после отношения 2 : 3.

[135] Лакуна восстановлена по списку [Rāzī Ir-KMLT: 340].

[136] Имеется в виду сверхчастичное отношение 4 : 5, объясняемое Рази в шестой главе трактата.

[137] Ср. со списком [Rāzī Ir-KMLT: 340]: «О соотношении этого типа, где различающееся [большее число] потенциально бывает различающимся подобием».

[138] Это удвоенное выражение числового соотношения 1 : 3, формирующего интервал дуодецимы между первым и третьим частичными тонами натурального звукоряда (C—g). Числовое соотношение 2 : 6 соответствует второму и шестому частичным тонам (c—g^1).

Следующим является четырехкратное отношение[139], когда это 8 : 2[140], и пятикратное[141], поскольку [также] кратно двум. По данному образцу соизмерения появляются другие соотношения[142].

Знай, что эти согласованные части [числовых отношений] бывают двух типов[143]. Первый — это большие соотнесенности, [и] то двойное отношение, называемое октавой[144], тройное отношение[145] и четверное отношение, называемое двойной октавой[146].

Второй тип — это средние соотнесенности, [и] то соотношение подобия и половины, называемое квинтой[147], и соотношение подобия и одной трети, называемое квартой.

Существует тип [несогласованных] малых соотнесенностей. Если они из сверхчастичного отношения, то начальным соотношением является подобие и одна четверть[148] вплоть до двух больших [величин][149].

{**376**} Наиболее употребительной среди больших соотнесенностей является двойная октава. А в [ряду] малых соотнесенностей — то, что называют большим целым тоном[150], если в дополнение к [его]

[139] В оригинале nisbat-i arba'a-i aẓ'āf.

[140] Это удвоенное выражение числового соотношения 4 : 1, формирующего интервал двойной октавы, или квинтдецимы между первым и четвертым частичными тонами натурального звукоряда (C—c^1). Данное числовое соотношение соответствует второму и восьмому частичным тонам (C—c^2).

[141] Пятикратное отношение (nisbat-i ḫamsaī aẓ'āf) 2 : 10 соответствует второму и десятому частичным тонам натурального звукоряда (c—e^2). Оно является удвоенным выражением 1 : 5 и приводит к интервалу (C—e^1), превышающему двойную октаву на интервал терции.

[142] Возможно, речь о теоретически возможном продолжении ряда кратных соотношений.

[143] Далее перечисляются благозвучные интервалы, обоснованные еще в перипатетической традиции: октава, дуодецима, двойная октава, квинта и кварта. Все эти интервалы делятся на два типа, различаясь по величине как «большие» и «средние».

[144] Числовое соотношение 1 : 2.

[145] Числовое соотношение 1 : 3, или 12 : 36, называемое дуодецимой.

[146] Числовое соотношение 1 : 4, или 9 : 36.

[147] Числовое соотношение 2 : 3.

[148] Nisbat-i miṯl wa rub' — сверхчастичное отношение 4 : 5, образующее интервал натуральной терции — пятый частичный тон (e^1) натурального звукоряда.

[149] Имеются в виду сверхчастичные отношения 2 : 3 (квинта) и 3 : 4 (кварта).

[150] Ṭanīnī — большой целый тон, измеряемый сверхчастичным отношением 8 : 9 и 204 (203,9) центами (когда цент — условная единица, равная $^1/_{100}$ темперированного полутона). Соответствует восьмому и девятому (b—c^2) частичным тонам натурального звукоряда.

ущербной половине от половины-половины-половины[151] прибавятся два несовершенных наименьших интервала[152].

Основа седьмая — [об иных числовых соотношениях][153].

Знай, что некоторые интервалы исключают эти [числовые] соотношения. Тем не менее не все они диссонантные[154]. Существует предельная степень их соответствия[155] по той причине, что в новом двойном отношении имеется пропорция[156], не обнаруживаемая другими частями отношения[157]. А их соответствие в том, что одна [часть] гнездится на месте[158] второй как в пении, так и на [шейке] инструмента. Когда отношение тонов согласовано, оно не обнаруживает никакого изъяна, если обсуждается[159] при рассмотрении удвоенного [числа] как «заменителя» его той же самой [части][160]. Ведь его удвоенное

[151] Этим выражением определяется часть большого целого тона, которая измеряется в 24 цента, являясь пифагоровой коммой с числовым соотношением 52 : 53.

[152] Очевидно, речь о малом полутоне (baqīah), или т. н. пифагорейской лейме в 90 ц. Малый полутон рассматривался как наименьший интервал. В таком случае сумма двух леймм (180 ц) и одной коммы (24 ц) даст величину большого целого тона (204 ц).

[153] Во всех известных списках данного трактата седьмая глава не имеет названия. Возможно, это не случайно, ибо она посвящена доказательству благозвучности интервала ундецимы, который не считался таковым предшественниками Рази. С. Даукеева отмечает, что «математическое обоснование диссонантности ундецимы у пифагорейцев служит для Фараби дополнительным аргументом в пользу неблагозвучия интервала, который в его эпоху ассоциировался с диапазоном "языческой" шкалы уда» [Даукеева 2002: 263]. Рази, не приводя название данного интервала, доказывает согласованность числового соотношения ундецимы, что впоследствии становится нормой для теории школы «систематиков», начиная с Сафи ад-Дина аль-Урмави.

[154] Здесь термин mutanāfir переводится в значении «диссонантный».

[155] Речь о кратном сверхчастном отношении 8 : 3, формирующем интервал ундецимы.

[156] Данная пропорция состоит из трех членов 8 : 4 : 3, из которых 8 : 4 формирует кратное отношение, а 4 : 3 сверхчастичное.

[157] Из последующего рассуждения станет ясно, что в соотношении 8 : 3 как ундециме (g—c^2) имеется кварта 4 : 3 (g—c^1), так как число восьмого частичного тона «гнездится» на месте четвертого и образует скрытое кратное отношение (8 : 4).

[158] Арабский термин qā'im maqām (*букв.* 'гнездящийся на месте', 'занимающий место'). В персидском языке слово qā'im означает «скрытый, спрятанный».

[159] Слово «если» указывает на то, что ни пифагорейцы, ни предшественники Рази не обсуждали его как согласованное — см. [Щетников 2005].

[160] Имеется в виду число 8, заменяющее 4 в отношении 4 : 3.

[число] гнездится на месте тона его [большего числа]. Так что [пропорция] содержит познанное [ранее] отношение 4 : 3, а это кварта. Если же вместо четверки будет восьмерка, то отношение оставляет остаток, ибо восьмерка — это удвоенная четверка[161]. Если же удерживают четверку, то тройку заменяет шестерка, являясь устойчивым отношением[162].

Эта подробность высказана, так как мы установили, что в тех частях [пропорции] нет соответствия частице[163]. А вспомнили эту часть, ибо она обнаружилась в явном (ẓāhir) [аспекте] относительно той [скрытой][164]. На этом основании порицание [данного интервала] не обязательно[165].

{377} **Основа восьмая — в разъяснении того, что каждая мелодия (āwāzī) соответствует особым состояниям [души].**

Мелодия, соответствующая [состоянию] веселья и ликования, такова, что замедленные [волны] звуков становятся быстрыми[166], пока душа от низины печали не достигнет вершины ликования и веселья[167]. А если соответствует печали и грусти, быстротечная [волна] звука станет медленной, пока душа от вершины радости не достигнет низины скорби.

[Вот почему] всему, что подходит умственной и гневной[168] силе, необходима тяжесть, а всему, что подходит движению силы страсти, — необходима легкость.

[161] Числовое соотношение 8 : 3, формирующее интервал ундецимы, при переходе к 4 : 3 оставляет остаток в виде превышения на $^1/_4$.

[162] Соотношение 6 : 4 равно 3 : 2, или интервалу чистой квинты.

[163] Соотношения 8 : 3 и 2 : 1 (8 : 4) не являются сверхчастичными.

[164] Имеется в виду соотношение 8 : 3 как явное относительно скрытого в нем отношения 4 : 3.

[165] Вопреки традиции, автор указывает на объективность описания ундецимы как согласованного числового соотношения.

[166] Иначе говоря, низкие звуки (медленное колебание) сменяются высокими (быстрое колебание), а движение направляется вверх.

[167] Здесь описывается причина, а не само восходящее мелодическое движение и даже не тоны как носители движения и определенной высотности. Причина — это вес колеблющегося тела: чем тяжелее тело, тем медленнее колебания в единицу времени и тем ниже звук. И наоборот: чем легче тело, тем быстрее оно колеблется и тем выше издаваемый им звук.

[168] В списке № 813785 İr-KMT, л. 34 вместо غضبی (гневный) стоит слово عصبی (нервный), соответственно, фрагмент читается так: «…подходит умственной и нервной…»

Основа девятая — о благородстве этой науки.

Первым из мудрецов-философов, кто углубился в это знание, был Пифагор (Fišāġūrs), и говорили, что он был учеником Соломона (Suleymān) — да благословит его Бог![169] Как-то увидел он ночью во сне, что некто сказал ему[170]: «Поднимись![171] Иди на берег такого-то моря[172] и там получи знание!» На следующий день Пифагор поднялся и пришел на берег моря, многое претерпел[173], не разглядев-таки никого, кто передал бы ему знание. Во вторую ночь он увидел тот же самый сон и днем пошел к тому же месту, но вернулся без искомого. В третью ночь он увидел тот же сон и пришел [туда] на третий день[174]. Он понял, что тот сон не следует принимать за пустое, поэтому весьма озадачился. Группа же кузнецов[175] подвернулась под руку, и они соответствующим образом[176] ударяли молотами по железу. Поскольку у Пифагора возникла идея, он обдумал момент соотношений (ān-i munāsibhā)[177] [звуков] и вернулся домой.

[169] Пифагор — духовный последователь (ученик) Соломона: ему, как и учителю, было дано знание «от того Царства» [Ибн Араби 1993: 151].

[170] Далее впервые в жанре «трактата о музыке» на персидском языке будет изложена легенда о Пифагоре, известная от Никомаха из Герасы (1-я пол. II в. н. э.). Автор изменил эпизоды этого сюжета с целью доказать истинность действий великого философа, основываясь на определенной парадигме получения знания, выработанной в исламской культуре на основе кораническом модели получения знания, известной как mi'rāǧ, или «восхождение».

[171] Среди значений глагола bar-ẖīz (осн. наст. вр. от гл. bar-ẖāstan) — «восходить, появляться».

[172] В данном случае «море» как суфийская метафора указывает на божественное знание, а «берег» — на границу рационального познания.

[173] Глагол ṣabr kardan — «терпеть», «претерпевать» — в контексте притчи указывает на суфийскую стоянку «терпения» — maqām-i ṣabr — и духовный путь, который переживает Пифагор как совершенный человек, тем самым познавая Бога.

[174] Смена дня и ночи указывает на состояния «сжатие — расширение», как процесса познания.

[175] Во всех других вариантах этой легенды, встречающейся в трактатах о музыке как классического, так и постклассического периода, кузнецы находились на базаре, а Пифагор, проходя по нему, услышал звуки от удара молотов.

[176] В списке № 813785 İr-KMT, л. 343 написано بر وجه متناسب, что значит «согласованным образом».

[177] Там же: «он обдумал те пропорции (تناسبها)».

Целью было узнать [числовые] данные[178] отношений между звуками[179]. Познав — поразмыслил и создал много инструментов[180], натянул на них шелковые струны и сочинил, согласно обычаю той эпохи, касыду[181] в утверждение единственности (tawḥīd) Бога Всевышнего, в порицание здешнего мира и восхваление тамошнего[182]. Ту касыду он пел по настроению, во время пира[183], и по той причине много людей устремилось от исканий дольнего мира к миру тамошнему[184].

[178] Там же: на месте слова سراغ «данные» (соотношений) стоит слово انواع «виды», впервые появившееся в этом списке и вовсе не фигурирующее в ташкентской литографии. Здесь также очевидно графическое сходство двух лексем.

[179] Ср.: «Мудрец Пифагор благодаря чистоте субстанции своей души и проницательности разума своего услышал тона, [издаваемые] движениями небесных сфер и светил, и благодаря превосходным врожденным качествам своим вывел основы музыки и тона мелодий» [Братья Чистоты 1967: 271].

[180] Пифагор, согласно Никомаху, создал монохорд, в то время как на страницах средневековых европейских трактатов о музыке он изображен создателем целого ряда струнных музыкальных инструментов.

[181] Касыда (qaṣīda) — классический музыкально-поэтический жанр; одновременно форма классической поэзии.

[182] В списке № 813785 İr-KMT, л. 344: «…и исполнил, согласно обычаю той эпохи, касыду в утверждение единственности Бога — хвала Ему Всевышнему! — в порицание мира здешнего и восхваление тамошнего».

[183] «По настроению (bar ḫolq) во время пира (dar ān-i sāz)». Другой вариант прочтения этой фразы на основе иных огласовок и многозначности лексем — «И ту касыду пел для народа (bar ḫalq) на том [природном] инструменте (dar ān sāz)» — был бы возможен, если бы основной темой было горло человека как самый совершенный инструмент, поскольку создано Богом. Однако здесь говорится о духовном пире (sāz), или «пире души», который суфий переживает во время радения в своем сердце. Эта ситуация часто описывается в классической персидской и турецкой поэзии через пару «сжатие — расширение», на которую здесь метафорически указывает пара «день — ночь», используемая для передачи вышеназванного состояния. В результате единство «здешнего-и-тамошнего», воспетое Пифагором, становится логическим следствием духовного пира, происходящего в сердце совершенного человека.

[184] Если в христианской традиции мирское и сакральное различаются и разделяются, то для мусульманской более органична такая организация противоположения «мирское-и-сакральное», при которой они только различимы. Пир, или «пир духа», — это мистическое состояние, которое в теоретическом суфизме определяется терминами fanā' или nīstī. Несмотря на то что Фахр ад-Дин их не использует, они подразумеваются в метафоре «пир духа», о которой только что говорилось. Если в античной версии легенды соответствие устанавливается между чувственным (звуки молота) и рациональным (числовые соотношения) способами познания, то здесь — между внутренним (интуитивное знание) и внешним (актуальное знание) опытом, неразрывными в познавательном процессе.

Потом те инструменты получили признание мудрецов. Вслед за теми мудрецами размышляли другие, совершенствовали их, пока очередь не дошла до «[первого] учителя» мудрецов — Аристотеля (Āriṣṭāṭālīs). Он подумал над тем же и создал органон[185]. Словом, никто в музыке ('ilm-wa-'amal) не достигнет этой глубины [знаний], если не поможет яркая идея, чистота рассудка и правильная природа [души]. Если кому-то дана умственная сила вместе с усердием, он овладеет ремеслом и станет непревзойденным в своем искусстве. И Богу [лучше] знать!

[185] Об органоне см. ПР-I-1 наст. книги, с. 426.

ПРІ-3. Словарь музыкально-философской лексики Фахр ад-Дина Рази[186]

Транслитерация	Термин	Перевод
(ع) ‘A		
‘ilm*	علم	наука, знание, познание
‘ilmī	علمی	научный
‘ilm-wa-‘amal	علم وعمل	музыка («наука-и-практика»)
‘ilm-i ’īqā‘	علم ایقاع	наука о ритме
‘ilm-i mūsīqī	علم موسیقی	познание «музыки»
(ا) ’A		
abrišīm	ابرشیم	шелковый
āwāz	آواز	звук, интонация
āwāzī	آوازی	мелодия
āwāzhā-i tīz-wa-girān	آوازها تیز و گران	призвуки
aẓ‘āf	اضعاف	кратный, удвоенный
’alamī	المی	страдания, боль, мука
amṯāl	امثال	подобия
ān	آن	момент времени
’arġanūn	ارغنون	органон
’aṣl*	اصل	основа
asās*	اساس	принцип, основание
’āḫirat	اخرات	тамошний мир
āhastah	اهسته	тихий (звук)

[186] Знаком * отмечены термины, сохранившие значения словаря, см. [Смирнов 1998б: 379—520]. Дополнительные к ним значения добавлены мною и выделены квадратными скобками.

Транслитерация	Термин	Перевод
(ا) I		
’inšā‘	انشا	сочинение
’inšā’ kardan	انشا کردن	сочинять
iḫtilāf*	اختلاف	различие
ibtidā’*	ابتدای	начальный
(ب) B		
badal	بدل	эквивалент
bayān	بیان	разъяснение
bāqī	باقی	остаток
bam	بم	басовая (струна)
bar waǧhī	بر وجهی	в аспекте
barqarār	برقرار	устойчивый
baḥṯ	بحث	исследование
boland	بلند	громкий
bolandī	بلندی	вершина (радости)
bu‘d*	بعد	измерение, удаленность, дальность, [интервал]
bu‘d allażī ba al-arba‘a	بعد الذی با لاربعه	кварта
bu‘d allażī bi-hi al-kull	بعد الذی به الکل	октава
bu‘d allażī bi-hi al-kull marratayn	بعد الذی به الکل مرّتین	двойная октава
bu‘d allażī b-al-ḫamsa	بعد الذی با لخمسه	квинта
ba dubāra	به دباره	повторно
bī-maqṣūd*	بی مقصود	без искомого
bi quwwa*	بقوت	потенциально

Транслитерация	Термин	Перевод
bi fi'l*	بفعل	актуально
(و) W		
wājib*	واجب	необходимое
waǧh*	وجه	аспект
waqqād	وقّاد	яркий
watar	وتر	струна
(غ) Ġ		
ġaẓabī	غضبی	гневный
ġayr*	غیر	иной
ġalīẓ	غلیظ	плотная (струна)
ġamī	غمی	печальный
ġamm	غمّ	печаль
(گ) G		
girān	گران	медленный / тяжелый
girānī	گرانی	замедленность / тяжеловесность
girāntar	گرانتر	крайне медленный / тяжелый
(د) D		
dā'im*	دایم	постоянный
daqīqah	دقیقه	подробность
daryā	دریا	море (знания)
darāzī-wa-kūtāhī	درازی و کوتاهی	протяженность
dubārah	دباره	дважды
dunyā	دنیا	здешний мир

Транслитерация	Термин	Перевод
(ج) Ǧ		
ǧam'ī	جمعی	коллективный
ǧism*	جسم	тело
ǧihat*	جهت	модус (высказывания), [основание, причина]
ǧuz'*	جزء	частица, часть (делимого)
(ز) Z		
zā'id*	زاید	избыточное, нечто превышающее
zamān*	زمان	время, [временной отрезок]
ziyādat	زیادت	увеличение
ziyādat-i zā'id	زیادت زاید	превышающее увеличение
zīr	زیر	тонкий
(ذ) Ż		
żihn	ذهن	ум
(ظ) Ẓ		
ẓāhir*	ظاهر	явный, явленный
(ض) Ẓ		
ẓi'f	ضعف	двойной
(ی) Y		
yekī	یکی	единичность
(ق) Q		
qā'im*	قایم	гнездящийся (в субстанции), наличествующий

Транслитерация	Термин	Перевод
qā'im maqām	قایم مقام	гнездящийся на месте
qaṣīda	قصیده	касыда
qaṣd*	قصد	наклонность, [намерение, цель]
qiyās*	قیاس	соизмерение, образец для соизмерения
qism*	قسم	часть (звука, струны, числовых отношений)
quwwa*	قوت	потенция, сила, [октавный эквивалент тона]
(ک) K		
kūtāhtar	کوتاهتر	короче
kūčak	کوچک	малый
kūčaktarīn	کوچکترین	наименьший
(ل) L		
lażżat (lużżaa)*	لذّت	наслаждение, услада
lażīż*	لذیذ	сладостный
lāyiq	لایق	подходящий
(م) M		
mawǧ*	موج	волна
maǧmū'*	مجموع	совокупность
maqṣūd*	مقصود	подразумеваемое, искомое
ma'lūm*	معلوم	познанное
ma'na, ma'nī*	معنی	смысл
manfaż	منفذ	отверстие
marātib	مراتب	последовательность
ma'rifat (ma'rifaẗ)*	معرفت	познание

Транслитерация	Термин	Перевод
miqdār*	مقدار	величина
miṯl*	مثل	подобие
mumārist	ممارست	усердие
mawẓa'	موضع	место
muwāfiq	موافق	соответствующее
muwāfaqat	موافقت	соответствие
munāsib (munaāsaba)*	مناسب	соответствующий
munāsabat*	مناسبت	соотнесенность
munāsabatī	مناسبتی	сочетающийся
munāfirātī	منافراتی	несочетающийся
murakkab kardan	مرکب کردن	складывать (звуки)
musāwī	مساوی	равный
muṯallaṯ	مثلث	утроенное
muṯannī	مثنی	удвоенное
mūsīqī	موسیقی	«музыка», [наука-и-практика]
mutawāfiq	متوافق	согласованный
mutawāfiqat	متوافقت	согласованность
mutanāsib	متناسب	пропорциональный
mutanāfir	متنافر	взаимоисключающий [диссонантный]
mutafāwit*	متفاوت	различающийся
muttafiq	متّفق	согласованный, консонантный
muḫtalif*	مختلف	отличающийся
(ن) N		
naġma(t)	نغمت	тон
nazdīqī	نزدیکی	близость

Транслитерация	Термин	Перевод
nāqiṣ*	ناقص	ущербный
namutanāsib	نمتناسب	непропорциональный
narm	نرم	нежный, мягкий
narmī	نرمی	рыхлость [тела]
narmtar	نرمتر	более мягкий
nafs*	نفس	душа
nīm	نیم	половина
nisbaï*	نسبت	соотнесенность, [отношение, соотношение]
nisbaï al-aẓ‘āf	نسبت اضعاف	кратное отношение
nisbaï al-miṯl wa al-ğuz’	نسبت المثل و الجزء	сверхчастичное отношение («соотнесенность подобия и части»)
nisbat-i arba‘-i aẓ‘āf	نسبت اربعه اضعاف	четырехкратное отношение
nisbat-i ẓi‘f	نسبت ضعف	двойное отношение
nisbat-i miṯl wa niṣf	نسبت مثل و نصف	соотнесенность подобия и половины
nisbat-i miṯl wa rub‘	نسبت مثل و ربع	соотнесенность подобия и одной четверти
nisbat-i miṯl wa ṯulṯ	نسبت مثل و ثلث	соотнесенность подобия и одной трети
nisbat-i sah ẓi‘f	نسبت سه ضعف	тройное отношение
nisbat-i sulsah-i aẓ‘āf	نسبت ثلثه اضعاف	трехкратное отношение
nisbat-i ḫamsah-i aẓ‘āf	نسبت خمسه اضعاف	пятикратное отношение
nisbat-i čahār ẓi‘f	نسبت چهار ضعف	четверное отношение

Транслитерация	Термин	Перевод
nisbatī	نسبتی	соотнесение
nisbathā-i buzurg	نسبتها بزرگ	большие соотнесенности
nisbathā-i kūčak	نسبتها کوچک	малые соотнесенности
nisbathā-i awsaṭ	نسبتها اوسط	средние соотнесенности
nawḥah	نوحه	рыдание
nuqṣān*	نقصان	ущербность
P (پ)		
pīčdagī	پیچدگی	изогнутость
R (ر)		
rāst	راست	правильный
rāhgozar	راهگزر	проход (воздуха)
S (س)		
sabab*	سبب	причина
sabuk	سبک	легкий
sāz	ساز	инструмент; струнный щипковый инструмент
saḫt	سخت	твердое
saḫtī	سختی	твердость
saḫt-wa-narm	سخت و نرم	упругость
saḫtī-wa-sostī	سختی و سستی	натяжение
surūr	سرور	веселье
Ṯ (ث)		
ṯaqīl	ثقیل	тяжелый
ṯiql	ثقل	тяжесть
ṯiql-wa-ḥiddat	ثقل و حدّت	высотность

Транслитерация	Термин	Перевод
Ṣ (ص)		
ṣabr	صبر	терпение
ṣawāb	صواب	правильность
ṣāfī	صافی	чистый
ṣinā‘at	صناعت	ремесло
T (ت)		
tawḥīd	توحید	единичность
takrar	تکرر	повторяемость
ta’līf*	تالیف	сочетание, составление
tamawwuǧ	تموج	колебание
tanāsub	تناسب	пропорция, соответствие
tangī	تنگی	узость
tarkīb*	ترکیب	составление
tafāwut*	تفاوت	расхождение
taḥarruk*	تحرک	движение
tīz	تیز	быстрый, быстротечный
tīzī	تیزی	быстрота, быстротечность (звуковой волны)
tīzī-wa-girānī	تیزی و گرانی	скорость (звуковой волны)
tīztar	تیزتر	крайне быстрый
Ṭ (ط)		
ṭab‘*	طبع	природа
ṭabī‘iy*	طبیعی	природный

Транслитерация	Термин	Перевод
ṭalab	طلب	искание, поиск
ṭanīnī	طنینی	большой тон
ṭarab	طرب	ликование
ṭarīq	طریق	путь, способ
ṭūl*	طول	длина
F (ف)		
falāsifa*	فلاسفه	философы
fann	فنّ	искусство
faraḥī	فرحی	радостный
fikrī	فکری	умственный
H (ه)		
hawa	هواء	воздух
Ḫ (خ)		
ḫāṭir	خاطر	мысль
ḫolq	خلق	настроение, нрав, характер
Ḥ (ح)		
ḥaywān*	حیوان	животное
ḥaywānāt	حیوانات	живые существа
ḥaqīqat*	حقیقت	истинность
ḥāl*	حال	состояние, событие
ḥālat	حالت	состояние, положение
ḥalq	حلق	горло; пение, вокальная (мелодия)
ḥarakat*	حرکت	движение, [действие]
ḥāṣil*	حاصل	имеющееся

Транслитерация	Термин	Перевод
ḥiddat	حدت	1) высокий (звук); 2) горячность, острота, резкость
ḥiddat-wa-ṯiql	حدت و ثقل	высотность
ḥawẓ	حوض	углубление
ḥudūṯ*	حدوث	возникновение
ḥukamā	حکما	мудрецы
ḥusn	حسن	красота, пригожесть, благо
(چ) Č		
čīz	چیز	обстоятельство
čīzī	چیزی	вещность, явление
(ش) Š		
šādī	شادی	веселье
šakl*	شکل	фигура
šaraf*	شرف	благородство
šahwāt*	شهوات	страсть
šīb	شیب	низина (печали)
šiddat (šiddaẗ)*	شدّت	сила, интенсивность, [частотность, амплитуда]

ПРИЛОЖЕНИЕ II

Аноним XIV века («Мухаммад Нишапури»)

ʻIlm-i mūsīqī
«Познание музыки»

Исследование, перевод с персидского и комментарий Г. Б. Шамилли

ПРII-1. Исследование

Трактат ʻIlm-i mūsīqī «Познание музыки»[1] вошел в современную науку под авторством Мухаммада бин Махмуда бин Мухаммада Нишапури — мастера (ustād), проживавшего в Хорасане на рубеже XII—XIII вв. До недавнего времени был известен только один, Санкт-Петербургский список трактата, считавшийся единственной версией несохранившегося протографа[2]. Данный список был положен в основание атрибуции трактата, не содержащей в первоначальном варианте имени автора сочинения за отсутствием аргументированных доказательств, что зафиксировано в каталоге «Персидские и таджикские рукописи Института народов Азии АН СССР: Краткий алфавитный каталог» под редакцией Н. Д. Миклухо-Маклая[3]. На этот важный факт следует обратить внимание[4]. Авторская «персонализация» исследуемого текста появилась позднее, в работах иранских ученых, в частности в статье М.-Т. Данешпажуха, содержащей одновременно и публикацию текста этого трактата; далее — в его же каталоге

[1] Название трактата о музыке дается по списку [Nīšāpūrī 2001], поскольку оно приводится в самом тексте трактата.

[2] [Nīšāpūrī-RF-IOM: 27⁶—28⁶]. Список не содержит название трактата.

[3] См. [ПТРИНА 1964].

[4] Следует строго различать первое упоминание о рукописи в каталоге на русском языке и факт ее введения в научный обиход, как правило, связанный с деятельностью исследователей-музыковедов.

Список С-612 ИВР РАН

Место хранения — трактат о музыке хранится в коллекции А. Г. Туманского (Бухара, 1924 г.) Санкт-Петербургского института восточных рукописей РАН под шифром С-612.

Автор — неизвестен; отсутствует колофон с данными об авторе, времени и месте написания этого сочинения; первая строка содержит информацию о комментаторе (muqarrer) трактата Мухаммада Нишапури, имя которого остается неизвестным.

Название — отсутствует; имеется атрибутивное название хранителей — ʻIlm-i mūsīqī «Познание музыки».

Количественные характеристики — л. 27⁶—28⁶; 27,4+16,3; 20,5+12.4; 23.

Положение — список трактата о музыке находится в конвалютном манускрипте из 117 листов и отличается как почерком, так и бумагой. Сам манускрипт представляет собрание сочинений различных жанров. Среди них выделяются по объему два анонимных трактата по географии под названием Ǧahān-nāmah «Книга об обитаемой части света» и Ḥudūd al-ʻālam min al-mašriq ilā al-maġrib «О границах мира от востока до запада». Первые два листа манускрипта пустые, содержат только печать Азиатского музея Российской академии наук, номер шифра «С-612» написан карандашом, вклейку газетной вырезки с сообщением о докладе А. Г. Туманского на тему «О новооткрытом персидском географе X века и известия его о славянах и руссах», а также надпись: «Абубакр Мухаммад Ахмад аль-Шекаф, 313 г. х. / 925 г». На последнем листе — вклейка «листа заверки» хранителя Р. Ивановой от 9 августа 1961 г., а также фрагмент бумажного листа, на котором черными чернилами написано название трактата Ḥudūd al-ʻālam, упомянутого выше.

Состояние — рукопись трактата о музыке удовлетворительной сохранности.

Переплет — среднеазиатский, бухарский, картонный (mukāwwa) конца XIX в. с темно-коричневым медальоном (turunǧ) и с двумя пальметтами, украшенными растительным орнаментом; края и задник темно-розового цвета; по обеим сторонам наклеена бумага светло-зеленого цвета, покрытая бесцветным лаком.

Переписчик трактата о музыке неизвестен; в конце конвалюта имеется указание на соответствие переписанного протографу.

Место переписки — предположительно Хорасан.

Время переписки — не позднее первой четверти XIV в.[13]

[13] Олег Федорович Акимушкин в устной беседе с автором этих строк высказал мнение, согласно которому почерком tawqīʻ широко пользовались до конца XIII в., после чего он встречается очень редко.

Бумага — восточная, тонкая, серо-желтого оттенка, с редкими для данной бумаги вержерами — отпечатками горизонтальных проволок сетки, использовавшейся в процессе ручного производства бумаги.

Почерк — трактат о музыке написан крупным почерком nasḫ, с элементом скорописного tawqīʻ; значительно отличается от почерка остальных сочинений конвалюта, переписанных одним переписчиком.

Чернила — черные.

Текст — верхняя половина листа 27⁶ размыта, видимо, водяным пятном; на полях л. 27⁶ написана фраза — «Когда же искусники достигли [понимания], то создали двенадцать ладов»[14]. Она должна была быть частью восемнадцатой строки; переписчик допустил другую оплошность, вставив уже между семнадцатой и восемнадцатой строками пропущенное слово «шах».

Структура — состоит из введения и пяти небольших глав, не имеющих собственного названия.

Содержание:

Басмала:

بسم الله الرحمن الرحيم و به نستعين

Хамд отсутствует.

Название отсутствует.

Начало:

چنین کویند مقرر این کتاب استاد عجب الزمان بل استاد خراسان محمّد بن محمود محمد بن محمّد نیشالوری که در باب علم موسیقی.

Конец:

چون سماي از بهر راحث باشد همگانزا در آن نصیب میشد.

Начальные фразы вводной главы и глав 1—5:

Введение: چنین کویند مقرر این کتاب

1. بدان که علم موسیقی علمی شریف است.
2. بدان که این دوازده پرده را شش شعبه است.
3. بدان که علم موسیقی هژده بانگ است.
4. بدان که اول روز که افتاب براید پرده ماده گیرند
5. هر که سپید پوست بود و لحمانی او را سماع در بم باید کرد.

[14] [Nīšāpūrī-RF-IOM: 27б].

Список из Safinah-i Tabriz[15]

Список трактата о музыке является частью энциклопедии Safinah-i Tabriz «"Корабль" Табриза», составленной Абд аль-Маджидом Мухаммадом бин Мас'удом Табризи между 1321 и 1323 гг., то есть в период правления династии Ильханидов. Трактат был обнародован в 1995 г. иранскими учеными в процессе подготовки энциклопедии к изданию[16].

Автор — неизвестен; отсутствует колофон с данными об авторе, времени и месте создания сочинения.

Название — 'Ilm al-mūsīqī «Познание музыки».

Количественные характеристики — л. 632[б]—633[а]; 39.

Положение — трактат о музыке составляет 145-й раздел энциклопедии. Манускрипт на развороте имеет необычный силуэт, контур которого напоминает морское судно, из-за специфической формы листов на верхнем и нижнем краях. Предположительно, такая форма дала название «сафина», что в переводе с арабского и персидского означает «корабль», хотя это слово можно перевести и как «собрание» или «сборник». В манускрипте, по одним сведениям, двести восемь[17], по другим — двести девять трактатов[18] из разных областей знания — сунны, этики, права, толкования Корана, философии, математики, медицины, музыки, географии и др. Каждый из составляющих энциклопедию трактатов отмечен словом faṣl, или «раздел».

Состояние — рукопись трактата о музыке удовлетворительной сохранности.

Переписчик трактата о музыке — Абд аль-Маджид Мухаммад бин Мас'уд Табризи.

Место переписки — Табриз.

Время переписки — 1321 и 1323 гг.

Почерк — профессиональный убористый «насталик» с элементами почерка «насх».

Чернила — черные.

Текст — переписан аккуратно без ошибок.

Структура — состоит из пяти глав; вводная глава отсутствует.

[15] Описание рукописи трактата о музыке ограничено информацией, полученной из анализа фотокопии факсимильного издания и информации, содержащейся в других изданиях.

[16] [Sadigī 2005].

[17] [Ibid.].

[18] [Seyed-Gohrab, McGlinn 2007].

Содержание:

Басмала:

بسم الله الرحمن الرحيم

Хамд отсутствует.

Название — علم الموسيقي 'Ilm al-mūsīqī «Познание музыки».

Начало:

بدان که علم موسیقس دوازده پرده است.

Конец:

کودکان را بحر خفیف، زیرا که ایشان سبک روح باشد.

Введение отсутствует.

Начальные фразы глав 1—5:

1. بدان که علم موسیقی علمی شریف است.
2. بدان که این دوازده پرده را شش شعبه است.
3. بدان که علم موسیقی هژده بانگ است.
4. بدان که اول روز که افتاب براید پرده ماده گیرند
5. هر که سپید پوست بود و لحمانی او را سماع در بم باید کرد.

Критические и факсимильные издания

Факсимиле Санкт-Петербургского списка С-612 публиковалось в сборниках, журнальных и монографических изданиях. В частности, в 1965 г. (1344 г. х.) под редакцией М.-Т. Данешпажуха[19], позднее в монографии филолога М. Фаллах-заде[20], а также в 1995 г. под редакцией А. Х. Пурджавади[21]. Издания Данешпажуха и Пурджавади представляют собой критические тексты, в которых большей частью в скобках предлагаются редакторские прочтения неясных фрагментов рукописи.

Если факсимиле списка С-612 издано в той же публикации 1995 г., что и критический текст[22], то факсимиле трактата о музыке из Safinah было обнародовано в Тегеране в 2002 г. в рамках проекта по изданию уникальной энциклопедии Safinah-i Tabriz «"Корабль" Табриза».

Переводы

Представляемый ниже перевод трактата о музыке является первым изданием на русском языке, выполненным на основе сравнения двух вышеописанных списков. Текстологический анализ выявил грубые

[19] См. [Dānišpažūh 1965: 99—103].

[20] См. [Fallahzadeh 2005: 249—251].

[21] См. [Nīšāpūrī 1995: 32—49].

[22] См. [Ibid.: 59—60].

трактатов о музыке[5] вместе с ошибочным указанием количества глав — десяти вместо пяти; в каталоге персидских трактатов о музыке М.-Т. Ма'судийе[6] и ряде каталогов персидских рукописей, изданных в Иране и не ограниченных музыкальной тематикой. Таким образом, данные русского и персидских каталогов не совпадали изначально.

В конце XX в. был обнаружен еще один список трактата о музыке из энциклопедии начала XIV в. Safinah-i Tabriz, досл. «"Корабль" Табриза»[7], остающийся вне поля зрения отечественного музыкознания[8] (см. рис. ПРII-Р-1) Мне представилась возможность сравнить оба списка трактата о музыке[9] и впервые подготовить комментированный перевод с указанием всех расхождений между ними, исследовать вопрос атрибутики, чтобы показать на конкретном материале язык описания музыки, отражающий особенности *субстанциального мышления, основанного на родовидовой логике классификации звуковых систем*. Думается, что в трактатах о музыке на персидском языке данный тип теоретического мышления впервые со всей очевидностью проявился именно в этом источнике, что составляет его особую ценность.

Первичные источники[10]

Протограф трактата о музыке, как говорилось выше, не сохранился, однако теперь уже известно о трех списках, два из которых — список С-612 из ИВР РАН и список из Safinah — являются наиболее ранними и важны для атрибуции, тогда как третий, из Стамбульского археологического музея, «имеет позднее (современное) происхождение»[11] и представляет большей частью исторический интерес[12].

[5] См. [Dānišpažūh 1976: 30].

[6] См. [Massoudieh 1996: 180—181].

[7] См. [Nīšāpūrī 2001: 632—633]. Листы рукописи изготовлены в форме, напоминающей силуэт корабля.

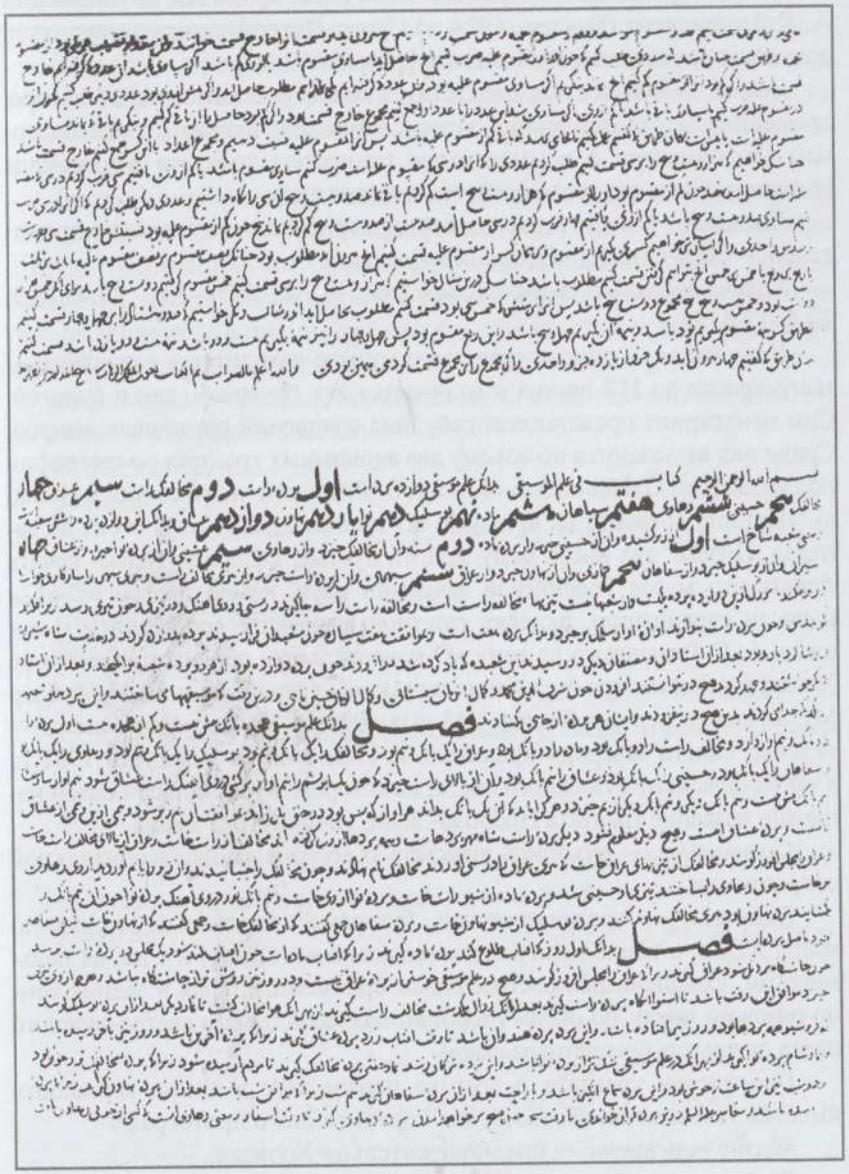
[8] См. [Seyed-Gohrab, McGlinn 2007].

[9] Список трактата о музыке из Safinah впервые вводится в данную область исследования на русском языке.

[10] В этом разделе упоминаются работы, непосредственно посвященные рассматриваемому трактату о музыке либо включающие его как часть каталога персидских рукописей. За пределами внимания остаются статьи, в которых данный трактат упоминается в различных контекстах.

[11] [Джумаев 2013а: 222].

[12] Список из стамбульского Arkeoloji Muzesi, N 1619, со слов С. Агаевой, переписан «известным турецким музыковедом Рауфом Екта-беем (Rauf Yekta, 1871—1935)». См. [Там же].



ПР-II-Р-1. Страница трактата о музыке Анонима XIV века («Мухаммад Нишапури»). Рукопись Safinah-i Tabriz

ошибки и просчеты, допущенные переписчиком списка С-612, возможно, воспроизводившим буквы как графический рисунок, без знания грамматики, что было распространенным явлением того времени. На этом основании атрибуция трактата на основе лишь одного списка С-612 представляется крайне проблематичной.

Известен английский перевод списка С-612, предельно вольный, изобилующий неточностями в передаче музыкальной терминологии[23].

Проблема атрибуции

Вопросы атрибуции рассматривались на протяжении второй половины XX в. и начала XXI в. в работах А. Х. Пурджавади, М.-Т. Данешпажуха и А. Джумаева. В отличие от публикаций, авторы которых безоговорочно принимают датировку трактата рубежом XII—XIII вв., в исследованиях вышеназванных ученых вопросы атрибуции списка С-612 рассматриваются как проблема, которая разрешется в пользу авторства Мухаммада Нишапури и датировки периодом от середины XII в. до середины XIII в. С подробной историей исследования данного списка можно ознакомиться в статье А. Джумаева[24], критично относящегося и к чужому, и к собственному опыту обобщения материалов по данной теме, с чем трудно согласиться по причине специфики работы с рукописями[25]. А. Джумаев посвятил данной теме ряд публикаций на русском и английском языках[26]. Русские издания впервые открыли трактат о музыке для русскоязычного музыковедения еще в советский период, когда ученые испытывали значительные трудности в вопросе доступа к первичным и вторичным источникам по средневековой музыке.

В отечественных и зарубежных публикациях, так или иначе посвященных списку С-612, нет собственно анализа изложенной в нем музыкальной теории, которая дает ответы на вопросы атрибуции в большей степени, нежели остальные сведения. Анализ же содержательного уровня текста рукописи С-612, по сути, изначально не дает никаких аргументов в пользу приписывания авторства Мухаммаду Нишапури.

[23] См. [Fallahzadeh 2005: 111—115].

[24] См. [Джумаев 2013а: 210—249].

[25] Строго говоря, работы, посвященные атрибуции, исследованию и переводу рукописных текстов, всегда сопровождаются разного рода «ошибками», которые неминуемо проявляются в процессе сравнения уже известных списков трактата с вновь обнаруженными в результате их текстологического анализа. Такова специфика данной области знания, и эти трудности невозможно преодолеть силами одного исследователя, но только сообществом ученых.

[26] Например, см. [Джумаев 1984: 44—50; Dzumajev 1992: 145—162].

Во-первых, во введении трактата говорится, что его составил комментатор (muqarrer) книги Мухаммада Нишапури, расширивший текст путем добавления других источников. Персидским словом muqarrer (*араб.* muqarrir) обычно назывались комментаторы, которые преподавали в школах и помогали учителю вести урок. Однако, как показывает анализ источников, словом muqarrer себя именовали и самые известные ученые, приступавшие к комментированию чужих трудов[27]. В большинстве случаев имена комментаторов становились известными, если они имели профессиональное отношение к теме их труда и являлись известными музыкантами и учеными.

Во-вторых, излагаемая в трактате теория музыки строго указывает на время, формально ограниченное по нижней временной планке датой появления Adwār «Окружностей» аль-Урмави, но реально — распространением впервые созданной Сафи ад-Дином систематизации звуковых структур настолько, чтобы она, выйдя за границы дворцовой ученой среды в широкие слои музыкантов-практиков, пересказывалась бы на «свой лад» и приспосабливалась к реалиям местных традиций[28]. На это отводится (учитывая тот факт, что ни один трактат о музыке не превзошел количества рукописных копий «Окружностей», в кратчайшие сроки распространившихся до Кордовы на западе и Бухары на востоке[29]) пятьдесят и более лет до конца первой трети XIV в. — времени появления обоих манускриптов (Safinah-i Tabriz и С-612), содержащих списки трактата о музыке. За этот период классификация Сафи ад-Дина уже была осмыслена на персидском языке в трактатах Кутб ад-Дина аш-Ширази, одного из персидских комментаторов «Окружностей», и Шамс ад-Дина Амули, что, несомненно, также способствовало ее распространению в персоязычном мире.

Важно, что *в обсуждаемом трактате описывается не система двенадцати pardah, а система двенадцати pardah и шести šu'bah*, то есть ладовая систематизация, которая, будучи изначально связанной с математическими расчетами и большим интеллектуальным опытом, всегда создается в строгой научной среде и только потом распространяется в практической традиции, которая делает ее «своей», то есть усваивает ее настолько, что забываются ее

[27] См. подробнее ниже по тексту.

[28] Именно такой процесс наблюдается на материале всевозможных легенд, которые пересказываются в устной традиции музыкантами, даже не подозревающими, что все эти предания, в том числе встречающиеся в «сказках», на самом деле имеют куда более раннее письменное происхождение.

[29] См. [Neubuaer ЭП].

истинные создатели. Сказанное особенно актуально в условиях, когда сочинения на арабском языке получали распространение среди иранцев благодаря трактатам-посредникам, доносившим в упрощенной и понятной форме то, что не было доступно абсолютному большинству в Хорасане по причине вторичности или незнания арабского языка. Таким образом, система двенадцати maqāmāt и шести āwāzāt, описанная Сафи ад-Дином, переосмыслена как двенадцать pardah и шесть šu'bah, то есть передана в рассматриваемом трактате терминами музыкальной практики Хорасана. Однако наивысший интерес представляет не просто терминологическая трансформация теории Сафи ад-Дина, а ее, по сути, формальный характер для хорасанской традиции, которая, повторяя или частично изменяя названия систематизированных Сафи ад-Дином ладов, на самом деле зафиксировала совершенно иной тип мышления, основанный на тетрахорде как базовой структуре музыкального языка, к чему вернемся ниже.

Возвращаясь к вопросу о датировке списка С-612, нельзя не сказать, что история иногда предъявляет малопонятные аргументы, к которым я отношу и мнение Ю. Е. Борщевского (1924—1984), полагавшего, что если рукопись трактата о музыке не датирована, то «естественно предположить», что переписчиком трактата о музыке может быть Мас'уд ибн Мухаммад ибн Мас'уд ал-Кирмани, переписчик Ğahān-nāmah «Книги об обитаемой части света», оставивший дату переписки «28 рамазана 663 г. х. или 15 июля 1265 г. н. э.»[30]. Данное предположение еще ранее высказывалось Н. А. Миклухо-Маклаем, однако оба не имеют твердых оснований.

Во-первых, трактат о музыке находится в конвалютном манускрипте, следовательно, *дата переписки одного сочинения внутри этого конвалюта не распространяется на все остальные*, напротив, время создания конвалютного манускрипта уточняется по датам переписки входящих в него рукописных списков. Если наиболее поздний из них датируется концом XIV в., то и трактат о музыке гипотетически может быть отнесен к указанному времени. Во-вторых, поскольку трактат о музыке написан другим почерком, нежели Ğahān-nāmah «Книга об обитаемой части света», и даже на другой бумаге (Джумаев пишет, что «создается впечатление некоторой обособленности трактата о музыке, выпадения его из общих стилистических признаков сборника»[31]), кроме того, не содержит сведений ни о переписчике, ни о дате и месте

[30] [Джумаев 2013a: 220].

[31] [Там же].

переписки, то датировка этого источника возможна только на основании его содержания — проблемного поля, имен, названия ладов, порядка их перечисления и т. д.

Комментатор

Слово muqarrer в первой же фразе списка С-612 указывает на того, кто «устно разъясняет и комментирует урок учителя (ustād) ученикам»[32]. Оно используется и в значении «устанавливающий, определяющий, разъясняющий»[33]. Это слово невозможно подменить такими значениями, как «автор» или «составитель», для которых в персидском языке использовались и по сей день используются соответствующие лексемы — muṣannif, реже muallif-«автор / составитель». В подтверждение можно привести ряд фраз из средневековых источников. В каждом случае субъект действия характеризуется точно найденным словом. Например, автор трактата Ḥadā'iq al-siḥr fī daqā'iq al-ši'r «Сады волшебства в тонкостях поэзии», Рашид ад-Дин Ватват, пишет во введении: «Сочинитель книги[34] эмир имам Рашид ад-Дин Са'д ал-Мулк Мухаммад ибн Мухаммад ибн 'Абд ал-Джалил-*катиб* говорит так[35]: "Великий государь…"»[36]. Напротив, Мухаммад Ауфи начинает свой сборник Lubāb al-abwāb «Сердцевина сердец» словами: «Так говорит[37] переписчик (muḥarrer) этих глав и комментатор (muqarrer) этого поступления, Мухаммад Ауфи…»[38]

Наконец, Абд аль-Кадир Мараги, во введении к Šarḥ-i adwār «Комментарию к "Окружностям"» строго разграничивает собственные функции переписчика и комментатора Adwār «Окружностей» Сафи ад-Дина аль-Урмави. Завершив краткое славословие (ḥamd), он пишет далее — «*так говорит переписчик (muḥarrer) этой книги и комментатор (muqarrer) этого оратора*[39]»[40], продолжая тем, что называет свое полное имя по-арабски[41], а далее по-персидски разъясняет

[32] [Mu'īn 1975c: 4290].

[33] [Dihḫudā-CD]: muqarrer.

[34] В оригинале — muallif-i kitab. — *Г. Ш.*

[35] В оригинале — čenīn guyad. — *Г. Ш.*

[36] [Ватват 1985: 84].

[37] В оригинале — čenīn guyad. — *Г. Ш.*

[38] [Dihḫudā-CD]: muqarrer.

[39] Под словом «ḫaṭṭāb» имеется в виду аль-Урмави.

[40] [Marāġī 1991: 86].

[41] В то время арабский язык был чем-то вроде «государственного» языка, на котором велось делопроизводство, в том числе записывались имена рожденных и умерших, поэтому называние имени, как правило, происходило по-арабски.

причину, которая побудила взяться за комментирование этого трактата. Таким образом, первая фраза исследуемого трактата о музыке, с учетом значений слова muqarrer, указанных в толковых словарях, — «комментатор, разъясняющий изустно, устанавливающий, определяющий, разъясняющий», — переводится следующим образом:

> Так говорит комментатор этой книги мастера, [нареченного] «Чудом эпохи»[42], более того, «учителем Хорасана», — Мухаммада бин Махмуда бин Мухаммада Нишапури:
>
> я таким же образом услышал и усвоил науку о музыке, а к сочинениям, посланным мне Всевышним Господом от благодати великих [предшественников], вновь добавил несколько вещей, в том числе вспомнил немногое ради приближенных, дабы, имея правильную природу [души], читали бы [книгу], приближались к ее пониманию, вспоминали нас благой молитвой, не охлаждали себя горячим спором, не давали в руки недостойных и в том усердствовали бы так, чтобы духи старых мастеров были ими довольны.
>
> Да будет послан Богом успех!

Предлагаемый выше перевод, несомненно, идет вразрез с установившимся взглядом на авторство и датировку трактата, в чем далее можно убедиться. Например, Пурджавади, связав автора трактата о музыке с личностью Мухаммада Нишапури (р. нач. XII в.), написавшего Tafsīr-i bašā'ir Yamīnī «Комментарий к "Истории" Йамини»[43], уверен, что «автор[44] также пишет, что подготовил сокращенный трактат постольку, поскольку подвизался в науке о музыке и имел также другие сочинения о музыке, о чем сам явно заявил в предисловии»[45]. Фразу «…а к сочинениям (taṣānīf), посланным мне Всевышним Господом от благодати великих [предшественников], вновь добавил несколько вещей…» Пурджавади понимает как то, что было прежде сочинено самим «Мухаммадом Нишапури». Поэтому ученый далее замечает, что «однако этот трактат о музыке является единственным попавшим мне в руки сочинением из этой области [знаний]» и что «отчетливо видно

[42] В оригинале «'aǧab al-zamān».

[43] См. [Nīšāpūrī 1980]. Согласно А. Пурджавади, имя этого автора Ахмад, а не Мухаммад, что, однако, не смущает ученого, полагающего, что переписчиком трактата по истории была допущена ошибка и оба имени относятся к одному и тому же человеку, который изучал науки и после сорока лет, проявив интерес к музыке, написал трактат о музыке, о чем написано в Lubāb al-abwāb «Сердцевине талантов» 'Ауфи (XIII в.), составленной в 1228 г. См. [Nīšāpūrī 1995: 37].

[44] Имеется в виду Мухаммад Нишапури. — *Г. Ш.*

[45] [Nīšāpūrī 1995: 40].

влияние этого трактата на последующие сочинения, в частности, сефевидского периода»[46].

М. Фаллах-заде уверенно переводит слово muqarrer на английский язык как «author», а слово taṣānīf (ед. ч. taṣnīf) из разобранной выше фразы — как «songs», в результате чего текст введения становится крайне противоречивым, а его отдельные фразы не согласуются друг с другом, в том числе и по причине вольного обращения при переводе с разными временны́ми формами глаголов[47]. Следует сказать, что слово taṣnīf действительно имеет значение песни, но если бы оно имело в этом контексте «музыкальное» значение, то непременно еще раз повторилось бы в содержании пяти последующих глав трактата, чего не происходит, поскольку данный жанр городской лирической песни вообще не занимал размышления анонимного комментатора.

А. Джумаев приводит в статье отрывок из разбираемого введения, в котором muqarrer переводится словом «составитель», а простой союз «ке» — как сложный «к тому, что», в результате чего текст перевода не вызывает сомнений в авторстве Нишапури[48].

Известно, что комментатор не может одновременно быть и автором трактата — это неоспоримый факт, а конструкция «так говорит…», как мы убедились выше, не привязана к собственно говорению и встречается во многих сочинениях на персидском языке. Более того, ни один автор средневекового сочинения, согласно канону того времени, не был уполномочен ни устно, ни письменно восхвалять себя так, как это должен был бы сделать Мухаммад Нишапури, будь он действительно автором этого сочинения. Ведь известно, что авторы трактатов классического и даже постклассического периодов, не то чтобы не называли себя «чудом эпохи» и мастером «всего Хорасана», напротив,

[46] [Nīšāpūrī 1995: 40]. Последнее утверждение ученого совпадает с моими выводами, полученными в результате изучения трактатов о музыке XVI—XVII вв. эпохи правления династии Сефевидов, и, если бы не факт нахождения обоих списков в энциклопедии и конвалюте начала XIV в., содержание трактата о музыке, за незначительным исключением, можно было бы отнести к указанному выше периоду истории.

[47] [Fallahzadeh 2005: 111].

[48] Во введении трактата Нишапури пишет: «Так говорит *составитель* этой книги — устад — 'Аджиб аз-заман, устад Хорасана Мухаммад ибн Махмуд ибн Мухаммад Нишапури: "*К тому, что* слышал я и запомнил относительно науки музыки ('илм-и мусики), и [узнал] по тем сочинениям, которые мне дал хлебом насущным Всевышний господь, [под] благословенным покровительством великих прибавил я еще несколько других вещей, и из их числа изложил сокращенно в нескольких словах"» [Джумаев 2013а: 239]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

всячески принижали свою значимость эпитетом «нуждающийся и ничтожный» (faqīr-i ḥaqīr), то есть нуждающийся в боге и ничтожный в его присутствии. Одновременно с этим он превозносил своих предшественников, как, например, это сделал Кутб ад-Дин аш-Ширази, поставивший рядом с именем Сафи ад-Дина эпитет «ученейший из ученых Ирана» — afẓal-i Irān[49].

Таким образом, анализ первой фразы указывает на то, что главным действующим лицом в списке С-612 является не Мухаммад бин Махмуд бин Мухаммад Нишапури, а *комментатор его сочинения*, имя которого мы вряд ли узнаем, как не узнаем, был ли он одновременно переписчиком текста или его речь записывал за ним ученик. Ведь, согласно действовавшим правилам обучения, ученики записывали разъяснения комментатора, и об этом красноречиво пишет Ибн Батутта: «…арабская грамматика, риторика, стихосложение, логика, основы экзегетики и права — таков далеко не полный перечень предметов, которые преподаются в медресе», добавляя, что «учитель один, а студентов много, и, чтобы до каждого дошла суть произносимого им монолога, сидящий на возвышении *помощник учителя громко повторяет слушателям его слова*»[50]. Строго говоря, термин muqarrer указывает на того, кто занимает вторую позицию после учителя, на помощника учителя, дополнительно разъясняющего материал. Этим материалом может быть не только информация, полученная на уроке, то есть переданная ученикам в процессе непосредственного общения с учителем. «Учителем» мог считаться и автор какой-либо книги, предназначенной для обязательного прочтения и усвоения учениками, и тогда функция комментатора состояла в том, чтобы разъяснить прочитанное и устранить неясности в понимании текста.

Урок, как правило, сопровождался фразами повелительного наклонения, передающими обращения к ученикам, формулировку заданий, просьбу сказать или выполнить нечто важное. Поскольку трактат о музыке содержит такую обязательную для пропедевтического сочинения функцию, как ʾimtiḥān, или «испытание», через которое должны пройти ученики, во второй главе, после разъяснения принципа связи основных и производных ладов, комментатор говорит: «А вы раскройте каждую пару ладов от пяти местоположений [на шейке инструмента]»[51]. В четвертой же главе, после описания

[49] [EOI-Ṣafī al-Dīn al-Urmawī].

[50] [Тимофеев 1983].

[51] [Nīšāpūrī RF-IOM: 27б].

системы соответствий между временем суток и определенным ладом, он повелевает: «Играйте эти двенадцать разъясненных ладов в [каждые из] двенадцать часов [суток]! Каждый лад, в том числе производный, играйте в те [указанные] часы до тех пор, пока не познаете!»[52]

Независимо от того, имел ли место устный комментарий или письменный, при каждом случае комментатор, выполняя свои обязанности, привносит в текст собственную инициативу, добавляет то, что считает необходимым, из других письменных источников. В контексте, когда функции комментатора и переписчика четко не разграничены, возникает *новый текст компилятивного характера*, в котором не отличим след базового источника, принадлежавшего Мухаммаду Нишапури, от инициативы самого комментатора. Это также невыполнимая задача для исследователя. Даже сам главный герой, комментатор-muqarrer, осознавая важность своего дела, говорит о себе лишь как только об одном из тех, кто способствовал появлению трактата: «…в том числе вспомнил несколько слов ради приближенных, дабы, имея правильную природу [души], читали, приближались к его пониманию, *вспоминали бы нас благой молитвой*»[53]. В последние слова анонимный комментатор мог вложить один из нескольких возможных смыслов: слово «мы» могло указывать на единство комментатора и управляющей им божьей воли; во-вторых — на единство автора комментируемой книги и личности комментатора; в-третьих — на цепочку устных передатчиков, комментаторов, через чьи руки прошел этот текст. Все эти предположения не могут быть оставлены без внимания.

Далее перейдем к перечисляемым в трактате именам.

Имена музыкантов

Перечень имен музыкантов, а в списке С-612 их пять — Барбад (VI—VII вв.), Сейди (?), Камал аз-Заман Хасан Найи (XII в.), Шамс ад-Дин Мухаммад Йахйи (?) и шах Шируйа (VII в.), — подробно исследован А. Х. Пурджавади, справедливо заметившим, что «в некоторых книгах эпохи Сефевидов[54] упоминаются имена Камал аз-Замана, а также Сейди и Шамс ад-Дина Мухаммада Йахйи, написанные, однако, в другой форме в результате безответственного отношения переписчиков»[55]. Между тем сравнение двух списков трактата о музыке внесло свои коррективы. Выяснилось, что имя «Сайди»

[52] [Nīšāpūrī RF IOM: 28а].

[53] [Ibid.: 27б]. Курсив мой. — *Г. Ш.*

[54] Династия Сефевидов правила в период с 1501 по 1736 г.

[55] [Nīšāpūrī 1995].

появилось в критических изданиях списка С-612[56] в результате неправильного написания и прочтения слова mušabedan (см. примечание 132), крайне небрежно написанного переписчиком[57] (ПРII-Т-1). В самой же рукописи при ближайшем рассмотрении усматривается то же самое слово mušabedan, однако написанное крайне неразборчиво.

ПРII-Т-1. Сравнение текстов

Критическое издание списка С-612	Факсимиле списка из Safīnah
Когда [же] Сейди (سیدی) достиг [понимания], создал двенадцать ладов в услужение <шаху> Шируйа, а тот был учеником Барбада	Когда же искусники (مشعبدان) достигли [понимания], создали двенадцать ладов в услужение шаху Шируйа, а тот был учеником Барбада
Л. 27[6]	Л. 632

Таким образом, как уже говорилось, переписчик рукописи С-612 ошибся дважды, вставив в одном случае слово поверх уже написанной строки, а второй раз — фразу на полях рукописного текста, перевернутую на 180 градусов, из которой впоследствии и было ошибочно выведено имя «Сейди».

Помимо этого, имеются основания подвергнуть сомнению и другие имена. Например, в списке С-612 написано «Шамс ад-Дин Мухаммад Йахйи», а в Safīnah — «Шараф ад-Дин Мухаммад». Далее, в С-612 вместо «Камал аз-Заман Хасан Найи» написано «Камал аз-Заман Хусейн Найи». Наконец, имя «Камал аз-Заман Систани», прописанное в Safīnah, вообще отсутствует в списке С-612.

Надо думать, все эти расхождения, как и в случае с именем «Сайди», могли появиться в результате небрежности переписчика С-612. Анализ показал, что более поздний список трактата о музыке из Safīnah может стать базовым для реконструкции не только имен, но и всего текста в целом и может считаться куда более совершенным вариантом неизвестного протографа. Видимо, неизвестный переписчик С-612 не владел грамотой и воспроизводил буквы «на глаз» как художественный орнамент, тем более что сам почерк далеко не профессиональный[58].

[56] См. [Dānišpažūh 1965: 99—103; Nīšāpūrī 1995: 32—49].

[57] Этот факт подробно рассмотрен в комментарии к переводу.

[58] Известно, что небрежный переписчик — нередкое явление для того времени, когда изготовление рукописной книги носило характер семейного дела, в котором каждая часть этого процесса распределялась между членами семьи, а переписка текста обычно доставалась неграмотным женщинам, механически воспроизводившим графические очертания букв. Это особенно характеризует рукописи постклассического периода. См. [Акимушкин 1984: 8—57]. Исследователи рукописей хорошо знают, сколь изящно написаны тексты трактатов о музыке X—XIII вв. и сколь небрежны более поздние источники.

Названия и порядок ладов

Исследование ладовой системы приводит к следующим выводам. Во-первых, протограф исследуемых списков мог появиться не ранее Adwār «Окружностей» Сафи ад-Дина аль-Урмави, где впервые были классифицированы двенадцать и шесть звуковых структур šudūd и āwāzāt, которые, по причине примененного метода выведения «ветви»-far‘ из «основы-корня»-’aṣl, не выстраиваются в иерархическую систему связей в отличие от той, которая предлагается анонимным автором трактата о музыке («Мухаммадом Нишапури»), который утверждает: «Знай, что двенадцать [основных] ладов содержат шесть производных»[59]. Следовательно, они находятся на более «высоком» уровне относительно производных. Несмотря на это, персидские термины pardah и šu‘bah, которые имели хождение в практике гораздо раньше сафи ад-диновской систематизации, тем не менее были привязаны к системному описанию ладов именно благодаря тому, что были осознаны как эквиваленты арабских šudūd и āwāzāt. Если даже предположить, что эта классификация действительно была создана неким Мухаммадом Нишапури задолго до фундаментального трактата Сафи ад-Дина, то, по меньшей мере, она должна была принести ему такую же славу, какую получил аль-Урмави после своего первого трактата о музыке. Однако этого не произошло, и содержание исследуемого трактата носит явно «местечковый» характер, очень специфический по сравнению с теми же персидскими трактами о музыке начала XIV в. Вряд ли можно поверить в то, что музыкант-практик, вокруг личности которого до сих пор ведутся дискуссии, осмелился бы на опыт классификации, требующий глубоких математических знаний, включая акустику и другие, коими Сафи ад-Дин владел в силу жизненных обстоятельств, приведших его к должности заведующего библиотекой последнего багдадского халифа.

Очевидно, что популярная к началу XIV в., в том числе и в Нишапуре, теория аль-Урмави была, с одной стороны, приспособлена к реалиям хорасанской музыкальной практики, отражающей субстанциальную картину мира, а с другой — к требованиям учебного

[59] [Nīšāpūrī RF-IOM: 27[6]].

процесса, для которого античная, идущая от Птолемея традиция разъяснения музыкальных реалий, видимо, казалась проще и понятнее, подобно популярной аристотелевской философии, которая «обычно объяснялась ее приверженцами простотой, доходчивостью и приспособленностью к школьным нуждам…»[60]. Метод, которым пользовался анонимный автор, сродни древнегреческому, рассматривавшему тетрахорд в качестве строительной единицы ладового звукоряда, и этот же метод был органичен теории аль-Фараби и его последователей.

Сам процесс адаптации этой теории теснейшим образом связан с инструментом, к которому она приспосабливалась. Если для Сафи ад-Дина, как уже известно, таким инструментом был ʻūd с его семнадцатитоновым строем, то для хорасанской традиции — неравномерно темперированный строй танбура. Это значит, что тон делился на два полутона — большой (114 ц) и малый (90 ц), в то время как возможность извлечения меньших интервалов в позиции тетрахордного ряда была существенно ограничена. Поэтому, несмотря на формальное совпадение названий ладов (ПРII-Т-2), подход к классификации звуковых структур был в корне различен.

Видно, что из двенадцати названий šudūd/pardah совпадают только восемь, однако это расхождение носит сугубо формальный характер, поскольку из самих же трактатов о музыке известно, что названием Muḫālif-i Rāst определялся Buzurg, а названием Naḫāwand — Zangulah[61]. Таким образом, не только приведенные выше два названия из четырех, но и два других оставшихся — Muḫālifak и Māddah, думается, также были взаимозаменяемыми и не указывали на иные звуковые структуры. Вот почему здесь *нет оснований рассматривать оба источника как совершенно независимые друг от друга*[62].

[60] [Смирнов 2005б: 84].

[61] «Предшественники начинали [перечисление] pardah с Rāst. Некоторые [из них] вместо Zangulah говорят Nahāwand, вместо ʼIṣfahān — Muḫālif-i Kūčak, или Muḫālifak, а вместо Buzurg — Muḫālif-i Rāst и в этом немного противоречия» [Anonim XVI Az-AMA ƏI: 11ª].

[62] Коль скоро выяснилось из предыдущих глав книги, что противоположение «теория — практика» не имеет дихотомической природы в пространстве классической арабо-мусульманской культуры, а трактаты о музыке не могут классифицироваться по этому признаку (см. Г-II-3), то, принимая во внимание совпадение названий вышеназванных звуковых структур и их взаимозаменяемую функцию, вряд ли имеет смысл противопоставлять Adwār «Окружности» аль-Урмави данному источнику.

ПРII-Т-2. Двенадцать šudūd и двенадцать pardah[63]. Сост. Г. Б. Шамилли

Аль-Урмави[64]	Аноним XIV века («Мухаммад Нишапури»)[65]
12 šudūd	**12 pardah**
ʻUššāq	Rāst
Nawā	Muḫālif-i Rāst (= *Buzurg*)
Būsalik	ʻArāq
Rāst	Muḫālifak
ʻArāq	Ḥusaynī
ʼIṣfahān	Rahāwī
Rahāwī	ʼIṣfahān
Ḥiǧāzī	Māddah
Ḥusaynī	Būsalik
Buzurg	Nawā
Zangulah	Naḫāwand (= *Zangulah*)
Zīrafkand	ʻUššāq

Во второй группе звуковых структур āwāzāt/šuʻbah внешних совпадений нет, хотя среди названий 6 šuʻbah находим Ḥiǧāz(ī) — одну из основных звуковых структур в классификации Сафи ад-Дина (ПРII-Т-3).

ПРII-Т-3. Шесть āwāzāt и шесть šuʻbah. Сост. Г. Б. Шамилли

Аль-Урмави	Аноним XIV века («Мухаммад Нишапури»)
6 āwāzāt	6 šuʻbah
Gardāniyya	Zīrkaš
Gawašt	Bastah
Nawrūz	ʻUzzāl
Māyah	Nigārayn
Šāhnāz	Ḥiǧāz
Salmak	Sipihrī

[63] Напомню, что два разных термина указывают на одну и ту же группу звуковых структур.

[64] См. [ʼUrmawī 1986].

[65] См. [Nīšāpūrī RF-IOM: 27б—28б; 2001: 632—633].

Другой вывод касается верхнего временно́го предела, ограниченного двадцатыми годами XIV в. как предполагаемым периодом создания трактата. Он получен на основе изучения последовательности перечисления основных звуковых структур-pardah (ПРII-Т-4, ПРII-Т-5). Сравнение целого ряда источников показало, что в течение первых столетий после появления классификации аль-Урмави установленный им порядок следования двенадцати звуковых структур не менялся и начинался со звуковой структуры ʻUššāq. С конца же XV в. если и менялась позиция внутри группы, то перовое положение всегда сохранялось за ʻUššāq, и это правило оставалось неизменным даже в трактатах сефевидского периода.

ПРII-Т-4. Двенадцать звуковых структур: классификация аль-Урмави. Сост. Г. Б. Шамилли

№	Сафи ад-Дин аль-Урмави[66] Кутб ад-Дин Ширази[67]; Абд аль-Кадир Мараги[68]	Аноним XV—XVI вв.[69]	Амирхан Камтари (XVII в.)[70]	Абд аль-Муʻмин аль-Джурджани (XVII в.)[71]
1	ʻUššāq	ʻUššāq	ʻUššāq	ʻUššāq
2	Nawā	Nawā	Ḥusaynī	Ḥusaynī
3	Busalik	Busalik	Rāst	Rāst
4	Rāst	Rāst	Būsalik	Būsalik
5	ʻArāq	Ḥusaynī	Rahāwī	Rahāwī
6	ʾIṣfahān	Rahāb	Nawā	Nawā
7	Rahāwī	Ḥiǧāzī	Buzurg	Buzurg
8	Ḥiǧāzī	Zangulah	Sifāhan	Sifāhan
9	Ḥusaynī	ʻArāq	ʻArāq	ʻArāq
10	Buzurg	ʾIṣfahān	Zangulah	Zangulah
11	Zangulah	Zīrafkand	Ḥiǧāz	Ḥiǧāz
12	Zīrafkand	Buzurg	Kūčak	Kūčak

[66] См. [ʾUrmawī 1986].
[67] [Šīrāzī 1938—1941, I—II].
[68] [Marāġī 1991].
[69] [Anonim XVI Az-AMA ƏI: 236ᵇ—242ᵃ].
[70] [Amīrḫān Az-AMA ƏI-a: 1ᵃ—17ᵇ; Амирхан 2007: 388—397].
[71] [ʻAbd al-Muʻmin Ṣafī ad-Dīn 1968].

ПРII-Т-5. Двенадцать звуковых структур: субстанциальная картина мира. Сост. Г. Б. Шамилли

№	Аноним XIV века («Мухаммад Нишапури»)	Мухаммад аль-Ладики (XV—XVI вв.)[72]	Хасан Коукаби (XVI в.)[73]	Абд ар-Рахман Газнави (XVI— XVII вв.)[74]
1	Rāst	Rāst	Rāst	Rāst
2	Muḫālif-i Rāst	ʻArāq	ʾIṣfahān	ʾIṣfahān
3	ʻArāq	ʾIṣfahān	ʻArāq	ʻUššāq
4	Muḫālifak	Zīrafkand	Kūčak	Kūčak
5	Ḥusaynī	Buzurg	Buzurg	Nayrīz-i ʻArāq
6	Rahāwī	Zangulah	Ḥiǧāz	Ḥiǧāz
7	ʾIṣfahān	Rahāwī	Būsalik	Būsalik
8	Māddah	Ḥusaynī	ʻUššāq	Ḥusaynī
9	Būsalik	Ḥiǧāzī	Nawā	Rahāwī
10	Nawā	Abū Salik	—	Zangulah
11	Naḫāwand	Nawā	—	Nawā
12	ʻUššāq	ʻUššāq	Ḥusaynī	Nayrīz-i Buzurg

По вышеприведенной таблице ПРII-Т-4 можно судить, что вплоть до 1305/1306 г., времени появления «Жемчужины короны» Кутб ад-Дина Ширази, порядок перечисления двенадцати звуковых структур оставался тем же, что и в «Окружностях» Сафи ад-Дина. Изменения приходятся на самый конец XV в. и отражены в трактате Анонима XV—XVI вв. Далее, в трактатах XVII в., мы вновь наблюдаем единство в упорядочивании звуковых структур данной группы, видимо, установленное Амирханом Коукаби Горджи, придворным музыкантом шаха Султана Хусейна Сафави (1657—1726). Его слава музыканта-исполнителя распространилась за пределы Ирана, а написанный им трактат, судя по количеству списков, пользовался популярностью среди ученых постклассического периода (XVI—XIX вв.).

Однако параллельно с этой традицией отчетливо проявляется другая. Ее теоретическое обоснование, возможно, начинается с исследуемого трактата — самого раннего из тех, что отражают суб-

[72] [Ladḫiqī 1939, IV].
[73] [Rajabov 1988].
[74] [Ibid.].

станциально ориентированную звуковысотную грамматику, в которой тетрахорд — основная строительная единица. В этом случае перечисление ладов начинается с Rāst, и этот порядок стабильно сохраняется в трактатах, написанных на территории Мавераннахра, Хорасана и Малой Азии.

Исследование показало, что отданное ладу rāst предпочтение не случайно. Оно исходит из того основного положения, что *эта звуковая структура порождает все остальные как внутри группы двенадцати pardah, так и между этой и производными ладовыми структурами* (таблица ПРII-Т-7, с. 487). Таким образом, решение вопроса, почему в классической теории музыки сформировалось два способа описания основных звуковых структур, связано с музыкальными картинами мира и типами мышления — процессуальным и субстанциальным. Выше приведен перечень авторов, в трактатах которых последовательность перечисления ладов обнаруживает иерархическую организацию, и это тема отдельного исследования.

Основные понятия

Итогом предыдущих размышлений стал вывод, согласно которому трактат о музыке, известный под авторством Мухаммада Нишапури, можно датировать началом XIV в., а самого автора определить как Аноним XIV в. Все эти изменения ни в коей степени не влияют на осмысление роли данного трактата в классической теории музыки. Его уникальность в том, что на сегодняшний день он является первым источником на персидском языке, в котором со всей очевидностью раскрывается субстанциальная музыкальная картина мира, тогда как трактат о музыке Фахр ад-Дина Рази предвосхищает появление Adwār «Окружностей» аль-Урмави, обнаруживая признаки процессуальной картины мира.

Рассмотрим термины, ладовую систему и завершим языком описания музыки.

Pardah

Слово pardah (*букв.* ‘завеса, покров, перегородка’) встречается в тексте только в терминологической функции, указывая как на лад, так и на ладок струнного музыкального инструмента, а в редких случаях указывает и на мелодию, имеющую собственное название, которая центрируется вокруг определенного ладка. Важно знать, что позиция каждого пальца на шейке инструмента, то есть каждый из ладков, имеет собственное закрепленное за ним название, например rāst, ‘arāq, ’iṣfahān и др., одновременно указывая и на высотный

центр лада (Rāst, ‘Arāq, ’Iṣfahān и др.)[75]. Когда в тексте говорится, что из «ладков Muḫālif-i Rāst принимают [во внимание] три позиции…», то термин pardahhā (ед. ч. pardah) в данном случае указывает на «ладки», а не ладовую систему. Напротив, когда говорится — «подобно [тому] играйте pardah-i Rāst...», то речь, конечно же, о ладе Rāst. Таким образом, термин pardah в данном источнике фигурирует в значениях «лад» и «ладок». В первом случае он указывает на звуковую структуру из числа двенадцати основных ладов, структурная единица которых — тетрахорд — измеряется *ладовым объемом кварты* (bāng)[76].

Возможен также перевод термина pardah как «основной лад», ведь соединение различных квартовых ладовых объемов каждой пары pardah порождает шесть производных ладов-šu‘bah (*букв.* ‘ответвление’). Очевидно, что между основными и производными ладами имеется генетическая связь[77], в то время как в классификации Сафи ад-Дина аль-Урмави она отсутствует и между 12 šudūd и 6 āwāzāt невозможно усмотреть ничего общего.

В таблице ПРII-Т-6 (см. с. 484) показаны все перечисленные в трактате названия ладов.

Их общее количество превосходит сумму ладов двух групп pardah и šu‘bah: последние пять названий (19—23) остаются за пределами классификации. Это значит, что в реальной практике ладовых структур было больше, нежели обосновано в данном источнике. Например, о Zīrafkandah-i Buzurg говорится, что эта звуковая структура «не принадлежит ни к числу двенадцати [основных] ладов, ни [к числу] производных»[78]. Между тем остальные названия, за исключением Hindwān, встречаются в других источниках[79], в частности Zīrafkand —

---

[75] Поэтому название ладка пишется с прописной буквы, а название лада со строчной. В большинстве классических традиций искусства maqām названия ладков инструмента безвозвратно утеряны, а высотное положение ступени ладового звукоряда определяется европейскими названиями, как g-rāst и т. д.

[76] Подробнее см. в следующих разделах.

[77] Во второй главе трактата читаем: «Когда же основных ладов стало двенадцать, то от каждой пары выделили производный лад (šu‘bah)» [Nīšāpūrī RF-IOM: 27⁶].

[78] [Ibid.].

[79] Многие из них встречаются в классической персидской поэзии XI—XII вв. задолго до их систематизации в трактатах о музыке. Речь о выдающихся поэтах-мыслителях — Манучехри (XI в.), Низами (XII в.) и особенно Фарид ад-Дине Аттаре (XII в.), также родом из Нишапура, что, думается, и обусловило тот факт, что в его сочинениях встречаются десять из двенадцати названий основных ладов

в числе двенадцати-šudūd[80], а Salmak — в числе шести звуковых структур-āwāzāt Сафи ад-Дина (см. ПРII-Т-3); Sāzgārī и Čahārgāh-i ʻArāq — в трактатах постклассического периода в числе сорока восьми gūšah[81].

ПРII-Т-6. Количество и названия ладов. Сост. Г. Б. Шамилли

№	12 pardah	№	6 šuʻbah
1	Rāst	1 (13)	Zīrkaš
2	Muḫālif-i Rāst /Nišābūra/, Nigārayn	2 (14)	Bastah
3	ʻArāq / Maǧlis-i Afrūz	3 (15)	ʻUzzal
4	Muḫālifak	4 (16)	Nigārayn (Āširān. — *Г. Ш.*)
5	Ḥusaynī / Miyanǧī-sarāī	5 (17)	Ḥiǧāz
6	Rahāwī / Rāwī	6 (18)	Sipihrī
7	ʼIṣfahān	Прочие лады	
8	Māddah	1 (19)	Sāzgārī / Zīrafkanda-i Buzurg
9	Būsalik	2 (20)	Zīrafkand
10	Nawā	3 (21)	Salmak
11	Naḫāwand	4 (22)	Čahārgāh-i ʻArāq
12	ʻUššāq	5 (23)	Hindwān

Bāng

Термин bāng указывает на один из важных признаков субстанциальной музыкальной картины мира — опоясывающую границу мелодического высказывания. К слову, лексема bāng не всегда выполняет терминологическую функцию даже в контексте трактатов о музыке. Широко использовались словарные значения[82], самым распространенным из которых является «звук», например, в пятой главе трактата о музыке Наджм ад-Дина Коукаби аль-Бухари[83].

(исключение составляет Māddah и Būsalik), приводимых в исследуемом источнике, о чем говорит А. Пурджавади в своем исследовании. См. [Nīšāpūrī 1995: 57].

[80] [ʼUrmawī 1986].

[81] [Amīrḫān Az-AMA ƏI-a; ʻAbd al-Muʻmin Ṣafī ad-Dīn 1968] и др.

[82] Bāng — 1) громкий крик, вопль; зов, 2) звук, шум; голос — см. [ПРС 1983, 1: 179].

[83] См. [Buḫārī 1985].

В научной литературе термин bāng часто остается без разъяснений и перевода[84] либо переводится как «тетрахорд». На самом же деле для понятия «тетрахорд» теория музыки выработала другие термины: dāng на персидском языке (и этот термин по сей день находится в широком употреблении) и ǧins, или тетрахордный род, на арабском[85].

Термин bāng в данном конкретном тексте раскрывается в значении ладового объема в пределах кварты, то есть он указывает на края тетрахорда, при этом не совпадает ни со значением тетрахорда, ни со значением интервала кварты, который его объемлет и для которого был установлен термин arbāʻa, одинаково работавший как в персо-, так и в арабоязычной музыкальной терминологии. В этом же вышеуказанном значении термин bāng проявляет себя и в более поздних источниках, например в фундаментальном трактате постклассического периода Bahǧat al-rūḥ «Красота Духа»[86]. Отдельная глава этого сочинения посвящена вопросу о ладовом объеме кварты: «В разъяснение того, сколько квартовых объемов (bāng) имеется в каждой основной звуковой структуре (maqām)»[87].

Таким образом, уникальность термина bāng в том, что, не обозначая ни тетрахордный род, ни сам интервал кварты, он указывает на края тетрахорда в интервале кварты, которые заполняются *ладовым объемом различного «содержания»* и материализуются в разных названиях ладов.

Тот же самый принцип заполнения границ кварты был разработан в античной теории музыки, хотя понятие ладового объема[88] не закрепилось терминологически. Надо думать, что *необходимость в термине bāng возникла вместе с потребностью иметь «под рукой» в условиях устной традиции музицирования прозрачный и доступный способ объяснения ладовых связей с помощью одной-единственной структурной единицы музыкального языка.*

[84] См. [Fallahzadeh 2005: 113].

[85] М. Т. Масʻуди в вводной статье к нотному изданию отмечает, что термин dang употреблялся в значении «звукового регистра (rijīstar-i ṣawtī) как мелодического (āwāzī), так и инструментального (sāzī)». См. [Massoudieh 1997: 37].

[86] Другой возможный и, наверное, более предпочтительный перевод — «Радость Духа».

[87] [ʻAbd al-Muʻmin Ṣafī ad-Dīn 1968: 61].

[88] Понятие введено Е. В. Герцманом и поддержано в современных исследованиях.

Возникающий здесь вопрос представляет наивысший интерес и касается типа связи между звуковыми структурами, если различать ее как родовидовую или неродовидовую[89]. Может показаться, что для решения этого вопроса практически не осталось никаких оснований. В условиях устной традиции и многообразия исполнительских школ изменения, касающиеся в том числе названий ладов и мелодий, могли быть весьма существенны, когда, например, один и тот же лад мог иметь разные названия в различных школах. То же самое касалось и мелодий, которые «путешествовали» из одной культуры в другую и меняли свои названия. Между тем, несмотря на сказанное, сохранилось самое главное условие для реконструкции: высотное положение и структура лада Rāst. Важно отметить, что ни то, ни другое не изменилось и сохраняется в музыкальных культурах Ближнего и Среднего Востока в том виде, в каком зафиксировано в классический период хорасанской традиции, где высотная характеристика лада Rāst соотносится с уровнем g малой октавы[90], а структура состоит из последовательности тонов, стабильно сохраняющих отношение: тон-тон-полутон (1 + 1 + ½). Благодаря этому возможно осуществить реконструкцию ладовых связей на основе анализа содержания исследуемого текста, что представлено сжато и схематично в таблице ПРII-Т-7.

То основание, что высотное положение лада Rāst не подвергается изменению, облекает ладовые объемы его верхней и нижней кварты в ясные структурные очертания, которые обладают, кроме выраженной ладотональной характеристики, еще и конкретными собственными названиями. Обратим внимание, что для выведения новой структуры из базовой, в данном случае речь о Rāst, последняя не подвергается никаким внутренним изменениям. Эта процедура напоминает ту, что мы ежедневно совершаем в обыденной жизни, когда, взяв в руки какой-либо шаблон, извлекаем с его помощью меньшую часть из большей, например, играя в детской песочнице, вырезаем на влажной поверхности земли форму рыбки или звезды. В данном случае функцию «формочки» выполняет понятие bāng *как единица измерения ладового объема* и единственная в данной системе единица музыкального языка, ведь мы не находим в этом тексте упоминания о тоне, интервале или звукоряде. Измерение — это ограничение, так как измерить можно,

[89] Подробнее о связи между двенадцатью звуковыми структурами см. Г-III-1 наст. книги.

[90] При этом следует указать на то, что тон *g* вовсе не является первой ступенью звукоряда, а занимает четвертую ступень, что характерно для ладовых систем восточной монодии, и не только.

например, очертив опоясывающую границу, отделив нечто от того, что осталось за ее пределами. Отделившаяся часть продолжает сохранять генетическую связь с базовой структурой, но при этом живет своей автономной жизнью, реализуясь в виде мелодической структуры, которая является частью большего целого и получает собственное название.

ПРII-Т-7. Rāst и система ладовых связей: реконструкция[91].
Сост. Г. Б. Шамилли

Название лада	Ладовый объем верхней кварты	Ладовый объем верхней кварты в транспозиции на квинту вниз	Ладовый объем нижней кварты	Ладовый объем кварты на бифункциональном тоне
Rāst [d-e-f♯-g-a-h-c¹]	Muḫālif-i Rāst / Nišābūra / Nigārayn [g-*a*-*h*-c¹]	Māddah [c-f]	Nawā [d-*e*-*f*♯-g] Naḫāwand [d-*e*-*f*-g]	ʻUššāq [e-*f*♯-g-a-h-c¹]
Muḫālif-i Rāst	Zīrafkand			
ʻArāq		Muḫālifak		
Muḫālifak	Rahāwī			
Rahāwī	Ḥusaynī			

Таким образом, принцип выведения части из целого в данном конкретном случае соответствует сказанному в первой главе книги. Там рассматривалась субстанциальная картина мира и приводились слова Аристотеля, согласно которым целое — это то, «у чего не отсутствует ни одна из тех частей, состоя из которых оно именуется целым от природы» и «что так объемлет объемлемые им вещи, что последние образуют нечто одно»[92]. Лад Rāst объемлет свои части — Muḫālif-i Rāst и Nawā — таким образом, что они образуют «нечто одно», единую базовую структуру[93]. Это единство основано на дихотомической

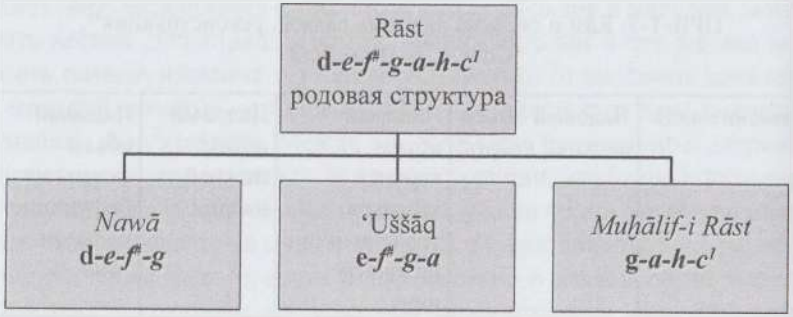
[91] Звуковысотная и структурная характеристика ладов Nahāwand и ʻUššāq представлена на основе анализа образцов классической музыки, бытующей на территории современных Ирана и Азербайджана.

[92] [Аристотель 1975, 1: 174—175].

[93] Это принципиально невозможно в процессуальной картине мира, где процедура выведения «ветви» из «корня» заведомо предполагает изменение одного элемента в его структуре.

организации противоположностей, когда каждое из них сохраняет собственную структуру при извлечении из родовой. Эта логика выведения части из целого называется родовидовой и показана ниже (ПРII-Т-8):

ПРII-Т-8. Иерархическая система ладов. Сост. Г. Б. Шамилли



Не только указанные выше, но и все двенадцать pardah соотносятся друг с другом таким образом, что выстраивается родовидовая сетка, возможность продолжения которой неисчерпаема. Например, лады Muḫālif-i Rāst, Nawā и 'Uššāq, в свою очередь, сами выполняют функцию родовой структуры. Вот почему в персидских трактатах о музыке стала возможна систематизация ладов, выведенная из первоначальных 12 šudūd/maqāmat— 24 šu'ab, 48 gūšahhā и т. д. Причина — в изменении метода исследования и переводе теории Сафи ад-Дина в субстанциально-обусловленное мышление с характерным пониманием границы как опоясывающей или замкнутой.

Опоясывающая граница предполагает равное отношение крайних тонов интервала кварты — нижнего и верхнего (финалис и реперкусса), образующих две опоры, или два «геракловых столба» (аналогия В. Е. Герцмана), мелодического высказывания. Это задает необходимость заполнения данного пространства плотным звуковым содержанием, когда *каждый тон на пути от одной опоры к другой формирует музыкальное время и буквально выстраивает «тело» мелодии.* Теперь становится понятен весь «пафос» ученых, для которых была принципиально важна первая позиция звуковой структуры Rāst в перечне названий двенадцати pardah, ведь *нарушение порядка следования ладов равнозначно слому всех внутрисистемных связей.*

Отмечу также и краткие упоминания ладовых связей между Muḫālif-i Rāst и Zīrafkand, 'Arāq-i Muḫālifak, Rahāwī и Ḥusaynī, крайне сложных для реконструкции, поскольку последние две пары ладов

не обнаруживают прямых связей со структурой Rāst, во всяком случае на материале данного источника.

Waqt, namāz

Анализ предпоследней, четвертой главы скорее всего указывает на смешение древнеиранских и мусульманских схем, используемых для деления времени в соотнесенности с мелодиями. В основании деления суток на двенадцать частей явно прослеживается бинарная оппозиция «день — ночь», на которую накладываются деления, соответствующие времени как зороастрийской, так и мусульманской пятикратной молитвы. На них указывают термины, принадлежащие двум разным традициям: они используются небрежно, вперемешку и с явным отсутствием предпочтения какой-либо одной из них (ПРII-Т-9).

ПРII-Т-9. Соотнесенность 12 основных ладов со временем суток. Сост. Г. Б. Шамилли

№	**Время**	**Название лада**
1	восход солнца	Māddah
2	утреннее время (čāštgāh)	'Arāq (Maǧlis-i Afrūz)
3	полдень[95]	Rāst
4	после полудня	Būsalik
5	до захода солнца	Hindwān, 'Uššāq
6	вечерняя молитва (namāz-i šām)	Nawā
7	ночная молитва (namāz-i haftan)	Nawā
8	после ночной молитвы	Muḫālifak
9	до полуночи	'Iṣfahān
10	в полночь	'Arāq, Muḫālifak, Naḫāwand
11	до рассвета	Rahāwī
12	во время рассвета	Ḥusaynī (Miyanǧī-sarāī)

Разбор временной схемы показывает, что позиции 3—4—6—7—11 соответствуют часам пятикратной мусульманской молитвы, таким как faǧr (рассветная), ẓuhr (полуденная), 'aṣr (послеполуденная), maġrib

[94] Речь не о 12.00, а условной единице деления, определяемой персидским термином «остова», указывающим на срединное положение солнца на небесной сфере относительно экватора.

(вечерняя) и ‘išā (ночная). Вместо арабских определений maġrib и ‘išā, соответствующих вечерней и ночной молитве, используются персидские эквиваленты — namāz-i šām и namāz-i haftan. Приблизительный расчет времени, *если рассвет приходится на пять часов утра летнего сезона*, может быть таким, как показано ниже (ПРII-Т-10).

ПРII-Т-10. Часы мусульманской молитвы и соотнесенность с ладами. Сост. Г. Б. Шамилли

№	Мусульманская молитва	Название лада	Часы
1	[faǧr]	Ḥusaynī	5.01
2	[ẓuhr]	Rāst	13.02
3	[‘aṣr]	Būsalik	17.40
4	[maġrib]= (namāz-i šām)	Nawā	20.06
5	[‘išā]= (namāz-i haftan)	Nawā	21.36

Исходя из этих данных, можно приблизительно рассчитать и оставшееся время суток, разделив его на двенадцать частей (ПРII-Т-11).

ПРII-Т-11. Двенадцать ладов и часы суток. Сост. Г. Б. Шамилли

№	Время суток	Название лада	Часы
1	восход солнца	Māddah	5.01
2	утреннее время (čāštgāh)	‘Arāq (Maǧlis-i Afrūz)	6.00—12.00
3	полдень	Rāst	13.02
4	другая молитва	Būsalik	17.40
5	до заката	Hindwān, ‘Uššāq	18.00—20.00
6	вечерняя молитва (namāz-i šām)	Nawā	20.06
7	ночная молитва (namāz-i haftan)	Nawā	21.36
8	после ночной молитвы	Muḫālifak	22.00
9	до полуночи	’Iṣfahān	23.00
10	в полночь	‘Arāq, Muḫālifak, Naḫāwand	24.00
11	до рассвета	Rahāwī	4.00
12	во время рассвета	Ḥusaynī (Miyanǧī-sarāī)	5.01

Следует обратить внимание на слово čāštgāh — в словарном смысле «утреннее время». Оно состоит из двух лексем: čāšt-«утро» и gāh-«время», а производная от нее лексема gāhī обозначает время зороастрийской молитвы. Любопытно, что молитвы, выделенные названиями čāštgāh, namāz-i šām и namāz-i haftan, совпадают со временем мусульманских молитв, пятикратная структура которых и некоторые практические элементы были заимствованы из зороастрийской молитвы и впоследствии адаптированы мусульманским обрядом поклонения.

Ниже можно увидеть, сколь схожи часы и временные промежутки молитвенного цикла (ср. таблицы ПРII-Т-12 и ПРII-Т-10).

ПРII-Т-12. Часы зороастрийской молитвы. Сост. Г. Б. Шамилли

№	Название зороастрийской молитвы	Время	Часы суток
1	«хаван-гах»	от рассвета до полудня	06.17—12.00
2	«рапитвин-гах»	от полудня до 3 часов пополудни	12.00—15.00
3	«узерин-гах»	от трех часов пополудни до заката	15.00—21.49
4	«аивисрутрим-гах»	от заката до полуночи	21.49—24.00
5	«ушахин-гах»	от полуночи до рассвета	24.00—06.17

Обращает внимание и тот факт, что в тексте предпринимается попытка дать эмоциональную характеристику ладам, хотя это не носит систематического характера. Одному ладу, предпочитаемому в ночное время, дается определение «успокаивающий сердце». Другому, рекомендуемому для утра, — «приятный», а третий соотносится с молитвой, поскольку ее краткость, очевидно, соответствует узкому диапазону лада и на этом основании оба реализуются в небольшом промежутке времени.

Имеет смысл обратить внимание на еще одну деталь, касающуюся ночной стражи. Известно, что если вавилоняне и древние греки делили ночь на три стражи, то в данном случае она делится на четыре, как у иудеев, которые переняли этот счет у римлян. Однако в отличие от римлян анонимный автор трактата делит ночное время на неравномерные отрезки от часа до четырех часов.

Субстанциальная картина мира

Субстанциальная картина мира проявляется в языке описания музыки, затрагивающем прежде всего саму классификацию ладовых структур. Прежде всего напомним, что сравнительное исследование двух списков трактата о музыке прояснило вопрос его атрибуции и датировки. На основании перевода и анализа особенностей представленной теории музыки прояснилась роль данного трактата о музыке в истории музыкально-теоретической мысли классической арабо-мусульманской культуры.

Текстологический анализ показал, что это сочинение не является трактатом Мухаммада бин Махмуда бин Мухаммада Нишапури — известного ученого и музыканта, снискавшего славу далеко за пределами родного Нишапура — во всем Хорасане. Его сочинение, очевидно, не сохранилось до нашего времени. Однако оно вошло в содержание данного трактата. Трудно определить, какой объем текста занимает собственно базовый источник, а что появилось позднее, так как мы не имеем ни протографа, ни четкого разделения текста на оригинал и комментарий внутри самого трактата. Думается, что больш*ая* популярность личности Мухаммада Нишапури способствовала тому, что его книга о музыке, выполняя пропедевтическую функцию, растворилась в других источниках, стала основой для создания новых книг. Возможно, она являлась частью учебной программы в madrasah, где в период Сельджукидов заимствованным «греческим» наукам, включающим mūsīqā, уделялось столько же внимания, сколько и собственно религиозным дисциплинам. Содержание популярной в Хорасане книги Нишапури, скорее всего, распространялось устным путем, через комментаторов, разъяснявших основные положения ученикам, которые записывали их речи, что позволяло легко усваивать сказанное. Одна из подобных записей, видимо, дошла до наших дней в разных списках и донесла подробности живой речи вместе с авторской инициативой анонимного комментатора, по сути создавшего новую книгу. Исходя из вышесказанного, данный трактат не может быть атрибутирован как авторский, принадлежащий самому Мухаммаду Нишапури, но он вполне может считаться компилятивным трудом, а его «коллективный автор» — Анонимом начала XIV в.

Чем именно обусловлена важность этого источника? Ценность трактата, думается, не в том, что его долгое время трактовали как единственный в своем роде письменный памятник «практической» теории музыки и противопоставляли «схоластической» теории музыки. Такое

противопоставление вряд ли релевантно для классического периода исламской (арабо-мусульманской) культуры, так как здесь вступает в силу иная поэтика противополагания, о которой говорилось в предыдущих главах книги[95]. Ценность рукописной книги не в том, что ее считали одним из ранних источников на персидском языке, созданном на рубеже XII—XIII вв. Трактат о музыке действительно важен, но в той плоскости рассмотрения, которая репрезентирует его как первый из известных источников на fārsī, со всей очевидностью зафиксировавших субстанциальную картину мира как в музыкальной практике Хорасана, так и в языке ее описания, отразившемся в данном источнике.

Особое значение имеет термин bāng — единица музыкального языка, расширяющая ладовую плоскость до границ тетрахорда. Она указывает не на конкретный тетрахордный род, а только лишь на ладовый объем кварты. Можно представить, сколь важна была для этой музыки замкнутая граница мелодического высказывания в объеме кварты[96], если получила столь специфическое определение в теории, как правило, отставшей от практики на десятки, иногда и сотни лет[97]. Сегодня субстанциальный тип музыкального мышления очевиден в среднеазиатской классической традиции, для которой музыка Хорасана и Маверренахра была основополагающей в процессе ее эволюции. Одновременно с этим рассматриваемый тип мышления легко обнаруживается в других частях музыкальной «карты» мира в силу его универсального характера.

Трактат о музыке донес до нас другую, не в меньшей степени важную подробность, касающуюся связей между ладами как одной, так и двух разных групп. Первая из них позиционируется как «основная»-pardah, а вторая — как «производная»-šu'bah. Анализ языка описания ладовых связей показывает, что отношение между основными ладами осуществляется таким образом, что часть становится либо генетически связанной с целым, либо появляется благодаря транспозиции, точнее, переносу звуковой структуры на иную высоту. В условиях неравномерно темперированного строя транспозиция не дает точного повторения интервальной структуры, порождая новый лад, и примеров подобного ладообразования в классической музыке устной традиции

[95] См. Г-II-2 наст. книги.

[96] Вспомним мелодическую структуру ḫaṭṭ в таджикской и узбекской классической композиции (maqom).

[97] Речь не о теории музыки вообще, а об общей тенденции и в сфере музыки, и поэтики на территории данного макрокультурного ареала.

более чем достаточно, настолько, что можно посвятить этой теме отдельное исследование.

Источником порождения всех двенадцати основных ладов становится, судя по описанию, не один лад, а четыре — Rāst, Muḫālif-i Rāst, ʻArāq и Muḫālifak, хотя явное преимущество принадлежит только первому из них, ладу Rāst, так как от него образуются по меньшей мере пять других (Muḫālif-i Rāst, Māddah, Nawā, Нахāванд и ʻUššāq), в числе которых и Muḫālif-i Rāst, в свою очередь ставший основой для другого лада, то есть, в общей сложности, шесть из двенадцати ладов. Подобную же связь можно усмотреть между ладами ʻArāq и Muḫālifak: второй, появившись в результате транспозиции, порождает еще один лад (Rahāwī) как собственную генетически связанную часть.

Совершенно иной принцип обнаруживается при исследовании связи между ладами pardah и šuʻbah. Образование новой звуковой структуры от каждой пары основных ладов-pardah обусловлено тем, что связываются структурные единицы-bāng основных ладов. Мы не сможем с точностью сказать, какие именно ладовые объемы вступают во взаимодействие, но сам принцип конструирования ясен и описан в более поздних источниках[98], которые объясняют, что соединяются два (верхний и нижний) полных или неполных квартовых объема от разных звуковых структур.

Таким образом, можно обозначить признаки субстанциальной музыкальной картины мира как в методе, так и в самой языковой грамматике. Для метода очевидно: (1) дихотомическое противоположение частей внутри целого; (2) выведение причинно-следственной связи из деления целого; (3) родовидовая логика в соотношении части и целого. Для грамматики, то есть описания структурных единиц музыкального языка, характерно: (1) построение генетической системы связей между всеми ладами музыкальной системы; (а) разделение ладов на двенадцать основных-pardah и шесть производных-šuʻbah; (б) определение лада Rāst как родовой структуры для двенадцати pardah; (2) выведение ладового объема интервала кварты (bāng) как: (а) структурной единицы и (б) величины измерения целого; (3) определение функций границ ладового объема кварты как: (а) «верхняя»-tīzī; (б) «нижняя»-pastī и (в) «бифункциональная»-āhang.

Таким образом, контрастируя с трактатом о музыке Фахр ад-Дина Рази, данный источник является одним из первых текстов на персидском языке, представляющих большой интерес для системного исследования субстанциальной картины мира.

[98] См. [Buḫārī 1985; ʻAbd al-Muʻmin Ṣafī ad-Dīn 1968; Amīrḫān Az-AMA ƏI-a].

ПРII-2. Перевод и комментарий[99]

{ʻIlm al-mūsīqī}
{«Познание музыки»}[100]

Во имя Бога, Милостивого и Милосердного в день Суда!

[Вводная глава]

Так говорит комментатор[101] этой книги — мастера, [нареченного] «Чудом эпохи»[102], более того, «учителем Хорасана»[103], — Мухаммада бин Махмуда бин Мухаммада Нишапури:

я таким же образом услышал и усвоил науку о музыке[104], а к сочинениям[105], посланным мне Всевышним Господом от благодати великих

[99] Вниманию читателя представлен первый комментированный русский перевод трактата о музыке, выполненный на основе сведения рукописи С-612, далее «список А» (см. [Nīšāpūrī RF-IOM]), и факсимиле рукописи Safinah-i Tabriz тегеранской Национальной библиотеки, далее «список В» (см. [Nīšāpūrī 2001]). За основу перевода взят список С-612, исправленный и дополненный по Safinah. Все значимые расхождения между списками трактата отражены в тексте перевода и разъяснены в комментарии. Фигурными скобками отмечены фрагменты из рукописи Safinah; квадратными скобками — текст, вставленный переводчиком данной публикации (= *Г. Ш.*); угловыми скобками отмечен текст, написанный переписчиком списка С612 на полях либо между строчками основного текста.

[100] Список В: термин mūsīqī употребляется также и во множественном числе mūsīqīhā в значении «мелодии».

[101] Muqarrer — 1) закрепляющий, уточняющий, 2) излагающий устно, разъясняющий, 3) некто разъясняющий и комментирующий урок учителя для учеников. См. [Muʻīn 1975c: 4294—4295]. Существовала практика устного разъяснения книги, когда комментатор как посредник между учителем (автором книги) и учениками в целях закрепления материала уточнял и заучивал с ними урок, а ученики записывали его разъяснения и, таким образом, запоминали сказанное.

[102] «Аджаб аз-заман» — таким, очевидно, было прозвище известного музыканта и учителя Мухаммада Нишапури, предположительно жившего на рубеже XII—XIII вв.

[103] В оригинале: «устад-е Хорасан».

[104] Фраза «таким же образом услышал» указывает на цепочку устной передачи знания от мастера Мухаммада Нишапури к последователям, в том числе ученику, записавшему слова комментатора.

[105] М. Фаллах-заде переводит taṣānīf в значении музыкальной композиции, песни (ед. ч. taṣnīf — названия вокально-инструментального жанра иранской

[предшественников], вновь добавил несколько вещей[106], в том числе вспомнил немногое[107] ради приближенных[108], дабы, имея правильную природу [души], читали бы [книгу], приближались к ее пониманию, вспоминали нас[109] благой молитвой[110], не охлаждали себя горячим спором, не давали в руки недостойных и в том усердствовали бы так, чтобы духи старых мастеров были ими довольны.

Да будет послан Богом успех!

Глава [первая]

Знай, что познание музыки — благородная наука[111].

Существует двенадцать [основных] ладов[112]: первый — Rāst, второй — Muḫālif-i Rāst, третий — ʻArāq, четвертый — Muḫālifak, пятый — Ḥusaynī, шестой — Rahāwī, седьмой — ʼIṣfahān[113], восьмой — Māddah, девятый — Būsalik[114], десятый — Nawā, одиннадцатый — Naḫāwand[115], двенадцатый — ʻUššāq[116].

традиционной музыки), в результате чего фраза не согласуется с последующим текстом вводной главы. См. [Fallahzadeh 2005: 112].

[106] Выражение «вновь добавил» можно понимать так, что комментатор каждый раз привносит свою инициативу, или изменения в текст комментируемой книги, при подготовке к уроку.

[107] *Букв.* ʻнесколько фраз'.

[108] Здесь слово «приближенные» является мн. ч. от kas — ʻзнакомые, друзья, приближенные'.

[109] Видимо, подразумевается вся цепочка передатчиков традиции школы мастера Мухаммада бин Махмуда бин Мухаммада Нишапури.

[110] Речь может быть не просто о молитве, которую совершают «простые верующие», но и о коллективном поминании, или о суфийском «слушании», во время которого значительную роль играет музыкальное сопровождение.

[111] С этой фразой в постклассических персидских трактатах о музыке начинаются легенды о Пифагоре, так как слово «благородная» указывает, что знание пришло из «тамошнего мира», а познание музыки «здешнего мира» равносильно проникновению в тайны божественного творения.

[112] Pardah — в словарном значении «завеса»; многозначный термин, указывающий в зависимости от контекста на: 1) лад, 2) мелодию, 3) ладок на шейке струнного инструмента.

Список B: «Знай, что существуют двенадцать ладов».

[113] Список B: «Sabāhan».

[114] Список B: «Būsalik».

[115] Список B: «Nahāwan».

[116] К сожалению, невозможно установить доподлинно, сохранился ли порядок перечисления основных ладов в том же виде, в каком имел место в трактате

Глава [вторая]

Знай, что двенадцать [основных] ладов содержат шесть производных[117].

Первый — Zīrkaš, и он возникает от Ḥusaynī и лада Māddah.

Второй — Bastah — от Muḫālifak и Rahāwī.

Третий — ʻUzzāl[118]— появляется от ладов Nawā и ʻUššāq.

Четвертый — Nigārayn[119] — от Būsalik и ʼIṣfahān.

Пятый — Ḥiǧāz[120]— от ʻArāq и Naḫāwand[121].

Шестой — Sipihrī — от лада Rāst и от Muḫālif-i Rāst[122]. {Список A: Тот [шестой] лад исполняют в Руме}[123]. Верхний край[124] Sipihrī определяют [названием] Sāzgārī, а тот является [другим названием] Zīrafkandah-i Buzurg, который не принадлежит ни к числу двенадцати [основных] ладов, ни к числу производных [от них].

Из ладков Muḫālif-i Rāst[125] важны три позиции[126]: нижняя граница ладового объема кварты[127], бифункциональный

Мухаммада Нишапури, и какова степень авторской инициативы, в целом изменившей текст данного сочинения в сравнении с его протовариантом.

[117] Šuʻbah — в словарном значении «отделение, отдел, ветвь, ответвление»: как термин — «производный лад».

Список B: «Знай, что эти двенадцать [основных] ладов содержат шесть производных (šuʻbah), а значением <термина> šuʻbah является "ветвь" (šāh)».

[118] Список B: «ʻIšqī».

[119] Список B: «Āširān», и эта версия представляется более правдоподобной, так как устраняет возникающее противоречие в списке A, касающееся данного фрагмента текста и последующего фрагмента третьей главы, в которой название «Nigārayn» разъясняется как одно из существующих названий лада «Muḫālif-i Rāst».

[120] Список B: «Ḥiǧāzī».

[121] Список B: «от ʻArāq и Nahāwan».

[122] Список B: «Шестой — Sipihr, и он возникает от лада Rāst и от высокой [позиции] Muḫālif-i Rāst».

[123] Rūm — название Восточной Римской империи — Византии и ареала распространения греко-византийской культуры в целом.

[124] Tīzī — как термин в данном случае указывает на первое из двух возможных значений: 1) ладовый объем верхней кварты; 2) верхняя граница тетрахорда. Данный термин следует отличать от термина tīz в значении «высокий».

[125] Список B: «Zīrafkandah-i Buzurg не входит в число этих двенадцати [основных] ладов и не из числа производных, [а] является верхним краем Muḫālif-i Rāst».

[126] Ǧāy — в словарном значении «место, пространство, положение»; термин обозначает 1) ступень звукоряда в ладовом объеме кварты; 2) положение пальца на шейке инструмента.

[127] Pastī — в словарном значении «низкое место, низина, низкий уровень»; термин указывает на последнее из возможных значений: 1) ладовый объем нижней кварты; 2) нижний край тетрахорда; 3) нижняя граница тетрахорда.

тон[128] и верхняя граница ладового объема кварты. Если достигли верхнего края [лада Muḫālif-i Rāst], то называют его Zīrafkand.

Подобно [тому] играйте лад Rāst, [и] называйте [верхний край] Salmak[129]!

Все, что сочинил и сыграл Барбад[130], было [основано] не более чем на семи ладах, соответствующих семи Светилам[131]. Когда же искусники достигли [понимания], то создали двенадцать ладов[132] в услужение <шаху> Шируйа[133], а он был учеником Барбада[134].

Далее другие мастера и сочинители приблизились [к такому пониманию], поскольку Шамс ад-Дин Мухаммад Йахйи и Камал аз-Заман Хасан Найи увеличили [число] вышеупомянутых шести производных ладов до двенадцати[135]. Когда же основных ладов стало двенадцать,

[128] Āhang — термин указывает на бифункциональную ступень, объединяющую два ладовых объема в интервале верхней и нижней кварты (верхняя граница нижней кварты и нижняя граница верхней кварты).

[129] Список B: «И подобно [тому] играйте [верхний край] лада Rāst. Его звуковую структуру (āwāzah) вывели из [производного лада] Салмак». Здесь все скорее наоборот: в постклассической теории āwāz Салмак, впервые классифицированный Сафи ад-Дином аль-Урмави, описывается как верхний край лада Rāst.

[130] Барбад — придворный музыкант одного из правителей династии Сасанидов (224—651 н. э.) — Хосрова II Парвиза (591—628 н. э.).

[131] Речь о так называемых семи «царских ладах» (ḫusruwānī).

[132] Предложение было не только пропущено переписчиком, но и написано на полях страницы, перевернутой на 180°, с очевидной ошибкой, в результате которой слово muša'bid в форме мн. ч. — muša'bidan было прочитано обоими редакторами критических изданий как имя собственное «Сейди» (см. [Nīšāpūrī 1995: 59]). Мои коллеги и ученые потратили немало сил на идентификацию имени, которого на самом деле нет в данном тексте. Ошибка переписчика C-612 привела к тому, что буква «алеф» по небрежности написана не слева от буквы «даль», а нанесена на саму букву «даль». Но даже и в этом случае невозможно не увидеть букву «айн», следующую после «мим», и букву «бэ», которая сливается с двумя другими графемами, относящимися к нижней строчке. Таким образом, имеются основания для отмены установившегося понимания данного фрагмента в Списке A в пользу аналогичного в Списке B: «Когда [же] искусники достигли [понимания], создали двенадцать ладов в услужение шаху Шируйа, а тот был учеником Барбада».

[133] Шируйа — *букв.* 'Львенок'; прозвище шаха Кавада (сына Хосрова II Парвиза), правившего всего несколько месяцев в 628 г. н. э.

[134] Список B: «Знай, что существует семь ладов (pardah) и, по взаимному согласию, семь светил (siyarah). Когда [же] искусники достигли [понимания], то создали двенадцать ладов в услужение шаху Шируйа, а он был учеником Барбада».

[135] Эта фраза нуждается в уточнении, ибо если речь о производных ладах-šu'bah, то впервые их число было увеличено до девяти Кутб ад-Дином аш-Ширази

то от [соединения] каждой пары выделили производный лад (šu'bah). И нет сверх того [других ладов]. После тех искусных мастеров [другие], сколько ни пытались увеличить [количество šu'bah] — не смогли[136].

А вы раскройте каждую пару ладов от пяти позиций [на шейке инструмента]![137]

Глава [третья]

Знай, что познание музыки включает восемнадцать ладовых объемов кварты[138]. Самый главный лад Rāst содержит два ладовых объема кварты, Muḫālif-i Rāst — два, Māddah — два, 'Arāq — полтора, Muḫālifak — полтора, Būsalik— полтора, Nawā — один, Naḫāwand — полтора, Rahāwī — один, 'Iṣfahān — один, Ḥusaynī — один, 'Uššāq — половину ладового объема кварты. Он появляется от верхнего [края] Rāst, ибо когда ты настроил звук[139] одной струны на [высоту][140]

(1236—1310/1311), а после — до двадцати четырех Абд аль-Кадиром Мараги (1353—1435). Кроме того, данное предложение не согласуется с последующим. Список B, думается, проясняет неточность разбираемой фразы: «После другие мастера и сочинители достигли [глубин] этого открытия, которое было упомянуто, [и] приумножили, когда же ладов стало двенадцать, от каждых двух основных ладов вывели производный. Далее и другие мастера пожелали [искомое], но [небеса] наложили печать, [и] никто не смог [их] приумножить, как Шараф ад-Дин Мухаммад, Камал аз-Заман Систани и Камал аз-Заман Хусайн Найи. В то время, когда они создавали мелодии (mūsīqīhā), то отделяли друг от друга эти основные (pardahhā) и производные (šu'bahhā) лады. Поэтому [современники] ничего не прибавляют, а каждый лад строят относительно одного [неизменного] ладка».

[136] Список B: «Далее, и другие мастера …».

[137] Возможно, в числе пяти положений пальца имеются в виду три вышеназванных («нижняя граница», «верхняя граница» и «бифункциональный ладок») и два первых положения относительно ладового объема верхней кварты.

[138] Bāng — это обозначение границы кварты как ладового объема, заполняемого определенной звуковой структурой тетрахорда. В словарном значении слово bāng обозначает «громкий крик, вопль, зов, голос, шум» (см. [ПРС 1983, 1: 179]), а как термин современной иранской классической музыки устной традиции указывает на высокую часть базовой структуры (верхний пентахорд), которая реализуется в кульминационной фазе композиции.

Список B: «Знай, что [в] науке о "музыке" существует не более восемнадцати квартовых [ладовых объемов]».

[139] Звук — āwāz — означает «звук, голос, интонация», а выражение āwāz barkešīdan (в словарном значении — «повышать звук / голос») передает значение «настроить звук струны».

[140] Rūī āhang — *букв.* 'поверхность бифункциональной ступени' лада.

бифункционального тона Rāst[141], он стал [нижним краем] ʻUššāq[142]. А между [ладками] rāst и ʻuššāq — не более половины ладового объема кварты[143]. Половина же другого — появляется со [стороны струны] bam[144]. Каждому [из вас] нужно знать эту половину, [ведь] каждая мелодия[145], воспроизводимая[146] при пении[147] крайне низко, [далее] соответствует [звучанию струны] zīr[148]. [Так и] ʻUššāq является полным, когда [одна] половина [на струне] zīr, а [другая] половина [на струне] bam. Таков лад ʻUššāq, и ничто иное не познается.

Лад Rāst — это «шах» всех ладов, ведь все лады получены из него[149]. Muḫālif-i Rāst — от его верхних [ступеней], и тот лад называют Nišābūra, а также ладом Nigārayn.

Говорят, что Muḫālifak появился от лада ʻArāq и [что] верхний край ʻArāq понизили и назвали Muḫālifak[150]. Когда же соединили [ладки] Muḫālifak, то [струну] zīr привели [в согласие] со [струной] bam. От него появился Rahāwī. Когда строили Rahāwī, то ладовый объем его верхней кварты стал [называться] Ḥusaynī. Его[151] также называют Rāwī[152].

[141] Речь о квартовой настройке двух струн: d—g.

[142] Ладовый объем нижней кварты лада Rāst (d—e—f♯—g) располагается на струне bam. Ее «верхний край» — ступень g — совпадает по высоте со звуком открытой струны zīr, на которой располагается ладовый объем верхней кварты (g—a—h—c¹). Таким образом, эта ступень бифункциональна. Именно здесь исполняется мелодия ʻUššāq, центрирующаяся вокруг ступени h, или ладка ʻuššāq.

[143] Ладок rāst соответствует звуку g малой октавы, а ладок ʻuššāq — звуку h малой октавы. Расстояние между ними соответствует половине ладового объема кварты.

[144] В строительстве мелодии ʻUššāq участвуют тоны e—f♯ малой октавы, занимающие половину ладового объема нижней кварты.

[145] Список B: «Каждый звук (āwāz)…» Следует различать термины āwāzī-«мелодия», āwāz-«звук, голос, интонация» и āwāzah-«звуковая структура».

[146] Глагол larzāndan — значит «приводить в дрожь, сотрясать»; также возможен перевод «вибрировать».

[147] В оригинале dar ḫalk (*букв.* ‘в горле’).

[148] Другими словами, звуки мелодии повышаются.

[149] Очевидна иерархически обусловленная система ладов, в которой лад Rāst занимает главное положение.

[150] Dar pastī āwardan — *букв.* ‘перенести в низину’. Речь о транспозиции квартового ладового объема ʻArāq на квинту вниз, отчего возникает лад Muḫālifak и формируется октавное созвучие между их тонами.

[151] Имеется в виду Rahāwī. — *Г. Ш.*

[152] Rāwī — сокращенное название Rahāwī.

Лад Māddah тоже возник от предельно пониженного [верхнего края] Rāst[153]. А лад Nawā появился от него же[154], [ведь] тот же самый ладовый объем кварты на [низкой стороне] бифункционального тона[155].

Поскольку ты обнаружил ту половину ладового объема кварты, образовался лад Naḫāwand. Верхняя граница Naḫāwand перенеслась на [место] Muḫālifak, а лад Būsalik выделился из пониженного Naḫāwand.

Совместным [решением] они высказали мнение, что лад ʼIṣfahān возник от Čahārgāh-i ʻArāq, а [другие] сказали, что от Muḫālifak. Однако ʼIṣfahān по своей сути не является [основным] ладом[156], делаясь таким, как Sāzgārī, а это Zīrafkand[ah]-i Buzurg[157].

Глава [четвертая]

Знай, что в самом начале дня, когда восходит солнце, выбирают лад Māddah по той причине, что Солнце — это «источник» [жизни][158].

[153] Подобно ладам ʻArāq и Muḫālifak, здесь транспозиция тетрахорда на квинту вниз (šībtar) порождает октавное созвучие между крайними тонами звукоряда. Šībtar — *букв.* ‘очень низкий’. Очевидно, что исполнение мелодий в ладе Māddah предполагает квинтовый строй инструмента (C—g).

[154] От лада Rāst.

[155] Речь о бифункциональной ступени g. В ладе Rāst объем нижней кварты заполняется тетрахордом d—e—f♯—g, тогда как в Nawā тот же самый ладовый объем кварты заполняется тетрахордом d—e—f—g.

[156] Список B: «…однако Sifāhan сам, по сути, является [основным] ладом», а это значит, что ʼIṣfahān не может выводиться из структуры производного Čahārgāh-i ʻArāq; в этом случае из двух приведенных выше решений только второе будет соответствовать истине. В нашем же списке, напротив, утверждается, что ʼIṣfahān только формально принадлежит к числу основных ладов-pardah, по сути же не является таковым. Причина такого ответа не разъясняется.

[157] Вспомним: во второй главе говорилось о том, что Sāzgārī, он же Zīrafkandah-i Buzurg, не принадлежит ни к основным, ни к производным ладам.

[158] Māddah — *букв.* ‘материя, сущность’. В английском переводе название Māddah фигурирует в значении «женский»: «You should know that at the break of mode of madah should be played, because the sun is also female [! — *Г. Ш.*]» [Fallahzadeh 2005: 114]. Словарные значения слова māddah действительно — «самка», «половинка двухстворчатой двери», «часть кнопки, в которую входит другая». Но в тексте говорится о māddah (*букв.* ‘вещество, материал, порода, материя, сущность’) с удвоенной буквой «даль», которая в рукописном тексте почти никогда не сопровождается знаком удвоения согласного (tašdīd) (см. [ПРС 1983, 2: 438]). В более поздних трактатах вместо названия Māddah встречается близкое по значению название Māyah — «эссенция, сущность, закваска».

Когда взойдет солнце, — сыграй в ладу Rāst одно собрание[159] [мелодий].

В утреннее время (čāštgāh) берите лад ʻArāq, который называют Maǧlis-i Afrūz. В познании музыки нет более приятного лада, чем Arāq, а в течение дня нет момента (waqt) лучше утреннего времени.

В полдень берите лад Rāst, потому что Барбад, изобретая rudǧamah[160], завершил [дело] в этот момент. Предполагают, что судьбоносное положение звезд[161] пришлось именно на то время, а после того мелодия[162] противоречит [положению звезд].

Во [время] другой молитвы овладейте ладом Būsalik — самым низким из всех ладов.

День склоняется к ночи, а это [время] лада Hindwān[163] до [самого] захода солнца. После того овладейте ʻUššāq, последним из двух ладов[164]. Так и день подходит к концу.

Во [время] вечерней молитвы (namāz-i šām) выбирайте лад Nawā, потому что в познании музыки нет лада с более узким [диапазоном], чем Nawā, и нет молитвы более краткой, чем вечерняя. Тюрки исполняют этот лад вплоть до ночной молитвы (namāz-i haftan).

После того привлекайте Muḫālifak до тех пор, пока люди не лягут спать, потому что лад Muḫālifak — приятный [для сна].

Далее — лад ʼIṣfahān, а в полночь — ʻArāq, Muḫālifak и Naḫāwand: лад ʼIṣfahān будет соответствовать ночи, а далее привлеките Naḫāwand, потому что этот лад — успокаивающий [сердце]. И пророк (pīġambar) — мир Ему! — читал Коран в этом ладу.

Все лады, что я вспомнил, будут холодными, влажными и приятными.

Когда же намеревается прийти утро — выберите Rahāwī, вплоть до момента пробуждения [природы]. Смысл [слова] «rahāwī» — «избавившийся (rahāyī yafta) от страха (ḫawf)». И это час, когда мир достигает ясности [рассвета], а люди обретают спасение от мрака ночи[165], [поэтому] слушание[166] [мелодии] в этом ладу будет удобным.

А после того выбирайте лад Ḥusaynī. Его называют Miyanǧī-sarāī — «Посредником», [поскольку] этот час является началом дня и концом ночи. Верхний край [лада] Ḥusaynī станет [называться] Rahāwī.

Играйте эти двенадцать разъясненных ладов в [каждые из] двенадцати часов [суток]! Каждый лад, в том числе производный, играйте в те [указанные] часы до тех пор, пока не познаете!

Глава [пятая]

Каждому белокожему и голубоглазому [слушателю] необходимо устроить слушание [мелодий] в низких (bam) [ладах], вроде Muḫālifak и подобных [ему]. Каждому рыжему с рыжими волосами и синими глазами необходимо устроить слушание [в ладах], противоположных [по характеру], вроде Muḫālif-i Rāst и ʻArāq. Для того, кто имеет черный цвет [кожи], отливающий золотистым [оттенком], необходимо устроить слушание [мелодий] в высоких ладах[167] и на [основе] трех бифункциональных тонов до тех пор, пока соответственно тому не сыграют как каждому смуглолицему, так и склоняющемуся ко сну.

Детям же [нужен] легкий ритм[168], так как у них «тонкий» дух.

Когда же слушание [музыки] доставляет удовольствие, то каждый извлекает из этого выгоду.

Завершен, слава Богу! — [комментарий] с помощью Всевышнего. Да пребудет благословение с Его посланником (rasūl) Мухаммадом и всем Его родом!

---

[159] Maǧlis — в словарном смысле «собрание», обычно указывает на музыкальное собрание; здесь же это слово имеет метафорический смысл, и под «собранием» имеется в виду вся совокупность перечисляемых автором мелодий в ладах, являющихся либо частями, либо транспозициями лада Rāst. Это ʻArāq, Hindwān, ʻUššāq, Nawā, Muḫālifak, Nahāwand, ʼIṣfahān и Rahāwī.

[160] Rudǧamah — старинный иранский струнный музыкальный инструмент.

[161] Судьбоносное положение звезд определяется термином tāleʻ.

[162] Здесь использован новый термин hawā (*букв.* ʻвоздухʼ) для обозначения мелодии.

[163] Название указывает на поселение, расположенное недалеко от иранского города Хой.

[164] Имеется в виду последний лад из двух упомянутых для исполнения в вечернее время.

[165] Аллюзия на Коран, сура Falaq: «Рассвет во имя Бога, Милостивого, Милосердного. 1. Скажи: “Ищу убежища у Господа рассвета 2. от зла того, что Он сотворил, 3. от зла ночного мрака, когда он застилает [мир], 4. от зла дующих на узлы [колдуний], 5. от зла зависти завистника”» [Коран 113:1—5]. Считается, что эту молитву часто произносил пророк Мухаммад, взывавший к Богу о спасении от искушений сатаны (šayṭān) и укреплении на праведном пути.

[166] Здесь впервые появляется термин samāʻ, как правило, указывающий на суфийский ритуал слушания музыки.

[167] В оригинале: dar pardahhā-i tīz. Другой возможный перевод: «…в высоких ладках…». Поскольку танбур является многопозиционным инструментом, на его первой мелодической струне располагаются как «низкие», так и «высокие» лады.

[168] Bahr-i ḫafīf — переводится как «легкий ритм»; обычно ритмы разделяли на «легкие» и «тяжелые».

СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

Абдукаримов 1997 — *Абдукаримов М.* Танбур, сето и сетор в музыкальной традиции Узбекистана и Таджикистана: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Ташкент, 1997.

Абдурашидов 1991 — *Абдурашидов А.* Танбур и его функция в изучении ладовой системы шашмакома: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Ташкент, 1991.

Абдурашидов 2009 — *Абдурашидов А.* О макомной терминологии (ладозвуковой аспект) // Очерки истории и теории культуры таджикского народа. Душанбе, 2009. С. 428—458.

Абдурраб 1994 — *Абдурраб А. А.* Музыка в арабской культуре // Петербургское востоковедение. Вып. 6. СПб., 1994.

Агаева 1979 — *Агаева С.* Абдулгадир Мараги и его музыкально-теоретическое наследие: Дис. … канд. искусствоведения. М., 1979. Рукопись.

Агаева 2012 — *Агаева С.* Энциклопедия азербайджанского мугама. Баку, 2012.

Аганина 2007а — *Аганина Г. Р.* Орфоэпия рецитации Корана: Дис. … канд. филол. наук. М., 2007. Рукопись.

Аганина 2007б — *Аганина Г. Р.* Орфоэпия рецитации Корана: Автореф. … канд. филол. наук. М., 2007.

Азизи 2009а — *Азизи Ф. А.* Маком и фалак как явления профессионального музыкального творчества таджиков. Душанбе, 2009.

Азизи 2009б — *Азизи Ф. А.* Маком и фалак как явления профессионального традиционного творчества таджиков: Автореф. … докт. искусствоведения. М., 2009.

Акимушкин 1985 — *Акимушкин О. Ф.* Очерки истории культуры средневекового Ирана. М.: Наука, Восточная литература, 1985. (Сер. «Культура народов Востока. Материалы и исследования».)

Акопян 2010 — *Акопян Л. О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М., 2010.

Алиева 1999 — *Алиева К.* Табризская ковровая школа XVI—XVII веков. Баку, 1999.

Амирхан 2007 — Амирхан Коукаби (XVII в.). Рисале-и мусики. «Трактат о мусики» (рукопись) / Предисл., пер. с перс. и коммент. Г. Б. Шамилли // *Шамилли Г. Б.* Классическая музыка Ирана. М., 2007. С. 388—397.

Аммар 1984 — *Аммар Ф. Х.* Ладовые принципы арабской народной музыки. М., 1984.

Аноним XVI — Аноним XVI в. Рисале дар илм-и мусики. «Трактат в познание мусики» (рукопись) // *Шамилли Г. Б.* Классическая музыка Ирана / Предисл., пер. с перс. и коммент. Г. Б. Шамилли. М., 2007. С. 315—361.

Арановский 1969 — *Арановский М. Г.* Мелодика Прокофьева. Л., 1969.

Арановский 1974 — *Арановский М. Г.* Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 90—129.

Арановский 1980 — *Арановский М. Г.* Интонация, знак и «новые методы // Советская музыка. 1980. № 10.

Арановский 1991 — *Арановский М. Г.* Синтаксическая структура мелодии. Исследование. М., 1991.

Арановский 1998 — *Арановский М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.

Арановский 2007а — *Арановский М. Г.* Заметки об архитектоническом слухе и музыкальной логике // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М., 2007. С. 189—201.

Арановский 2007б — *Арановский М. Г.* Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М., 2007. С. 10—44.

Арановский 2011 — *Арановский М. Г.* Концепция Б. В. Асафьева // Музыкально-теоретические системы 20 века / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М., 2011. С. 85—123.

Аристоксен 1997 — *Аристоксен.* Элементы гармоники / Изд. подгот. В. Г. Цыпин. М.: Московская государственная консерватория, 1997.

Аристотелевский корпус 2012 — Аристотелевский корпус. Музыкальные проблемы / перевод, предисловие, примечания А. И Щетникова // ΣΧΟΛΗ. Философское антиковедение и классическая традиция. 2012. Т. 6. Вып. 1. С. 87—97.

Аристотель 1975 — *Аристотель.* Сочинения: В 4 т. Т. 1. М., 1975.

Асафьев 1971 — *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.

Асафьев 1987 — *Асафьев Б. В.* О народной музыке / Сост., вступит. ст. и коммент. И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева. Л., 1987.

Афшар 1995 — *Афшар И.* «Трактат о каллиграфии» Халиля Табризи / Пер. с перс. Н. Ю. Чалисовой (рукопись) // Pand-o Sokhan / Ed. C. Balaÿ, C. Kappler, Ž. Vesel. Teheran, 1995. С. 328—309.

Бабаев 1990 — *Бабаев Э.* Ритмика азербайджанского дестгяха. Баку, 1990.

Багирова 2007 — *Багирова С.* «Азербайджанский мугам»: статьи, исследования, доклады. Т. 1. Баку, 2007.

Баранов 2006 — *Баранов Х. К.* Большой арабско-русский словарь. Т. 1, 2. М.: Живой язык, 2006.

Барт 1989 — *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Беляев 1964 — *Беляев В. М.* Персидские теснифы. Вступит. ст. и редакция. М., 1964.

Беляев 1971 — *Беляев В. М.* О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., 1971.

Бендицкий, Арановский 2007 — *Бендицкий А. А., Арановский М. Г.* К вопросу о моделирующей функции музыки: музыка и время // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М., 2007.

Бергсон 1992 — *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // *Бергсон А.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. М., 1992.

Бертельс 1978 — *Бертельс А. Е.* О значении термина и тропа в тексте, дефиниции и комментарии // Лингвистика и методика в Высшей школе. М., 1978.

Бертельс 1965 — *Бертельс Е. Э.* Заметки по поэтической терминологии персидских суфиев // *Бертельс Е. Э.* Суфизм и суфийская литература. М., 1965.

Бертельс 1988а — *Бертельс Е. Э.* Персидская поэзия в Бухаре X в. // *Бертельс Е. Э.* Избранные труды. История литературы и культуры Ирана. М., 1988. С. 382—429.

Бертельс 1988б — *Бертельс Е. Э.* Теория музыки в современном Иране // *Бертельс Е. Э.* Избранные труды. История литературы и культуры Ирана. М., 1988. С. 518—524.

Бонфельд 2007 — *Бонфельд М. Ш.* Семантика музыкальной речи // *Арановский М. Г.* (ред.-сост.). Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М., 2007. С. 82—142.

Боэций 2012 — *Боэций А. М. С.* Основы музыки / Подгот. текста, пер. и коммент. С. Н. Лебедева. М.: НИР «Московская консерватория», 2012.

Братья Чистоты 1967 — Братья Чистоты (X век) / Пер. А. В. Сагадеева // МЭСВ. М., 1967.

Брутян 1978 — *Брутян М. А.* О бытовании мугамата в Армении // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество / Отв. ред. Ф. М. Кароматов. Ташкент, 1978. С. 139—149.

Валькова 1992 — *Валькова В.* Музыкальный тематизм и мифологическое мышление // Музыка и миф: Сб. трудов. № 118. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1992. С. 40—62.

Ватват 1985 — *Ватват, Рашид ад-дин.* Сады волшебства в тонкостях поэзии (хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р) / Пер. с перс., исслед. и коммент. Н. Ю. Чалисовой. М.: Наука, 1985. (Сер. «Памятники письменности Востока» / Отв. ред. М.-Н. О. Османов.)

Велаяти 2011 — *Велаяти Али Акбар.* Исламская культура и цивилизация. М., 2011.

Витгенштейн 2005 — *Витгенштейн Л.* Избранные работы. «Логико-философский трактат» / Пер. с нем. и параллельные коммент. В. Руднева;

«Коричневая книга». «Голубая книга» / Пер. с англ. В. Руднева. М.: Территория будущего, 2005.

Власова 2011 — *Власова Н. О.* Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Музыкально-теоретические системы 20 века. М., 2011. С. 123—146.

Вызго 1978 — *Вызго Т. С.* Об одном эстетическом принципе средневекового Востока // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1978.

Газали 2002 — *Газали, Абу Хамид Мухаммад ат-Туси.* Кимйа-йи са'адат. «Эликсир счастья» / Пер. с перс., введение, коммент. и указ. А. А. Хисматулина. Ч. 1. СПб., 2002.

Галицкая, Плахова 2013 — *Галицкая С., Плахова А.* Монодия: проблемы теории. М., 2013.

Гаспаров 1993 — *Гаспаров Б. М.* Структура текста и культурный контекст // *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. М., 1993. С. 275—303.

Герцман 1995 — *Герцман Е. В.* Музыкальная боэциана. СПб., 1995.

Глебов 1923 — *Глебов И.* Процесс оформления звучащего вещества // De musica: Временник разряда истории и теории Гос. института истории искусств: Сб. ст. / Ред. И. Глебов. Вып. 1/G. Петроград, 1923. С. 144—164.

Григорьева ЭП — *Григорьева Г. В.* Арановский: учение о мелодии // Искусство музыки: теория и история. Электронное периодическое рецензируемое научное издание. Режим доступа: http://sias.ru/magazine2/vypusk-3 (дата обращения 13.01.2012).

Грюнебаум 1988 — *Грюнебаум Г. Э. фон.* Классический ислам: очерк истории, 600—1258 / Отв. ред., авт. предисл. и коммент. В. В. Наумкин. М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1988.

Даукеева 2002 — *Даукеева С.* Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби. Алматы, 2002.

Дашдамирова 1985 — *Дашдамирова С. Ф.* Пути развития иранской музыкальной культуры: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1985.

Делёз 1998 — *Делёз Ж.* Логика смысла. Екатеринбург, 1998.

Джами 1960 — *Джами Абдурахман.* Трактат о музыке / Пер. с перс. А. Н. Болдырева; ред. и коммент. В. М. Беляева. Ташкент, 1960.

Джани-заде 1988 — *Джани-заде Т. М.* Художественный канон искусства «макамат» как отражение эстетического опыта народов Ближнего и Среднего Востока // Внеевропейские культуры: вопросы изучения традиций. Вып. 100. М., 1988. С. 6—24.

Джани-заде 1989а — *Джани-заде Т. М.* Хал-макам как принцип искусства макамат // Суфизм в контексте мусульманской культуры. М., 1989. С. 319—337.

Джани-заде 1989б — *Джани-заде Т. М.* Принципы конструирования азербайджанского мугама // Maqam, Raga, Zeilenmelodik Konzeption. Prinzipien der Musikproduktion / Hrsg. von J. Elsner. Berlin, 1989. S. 86—132.

Джани-заде 1995 — *Джани-заде Т. М.* Вербально-невербальное в музыкальной культуре исламской цивилизации // Невербальное поле культуры. М., 1995. С. 33—41.

Джани-заде 1996 — *Джани-заде Т. М.* Поэтика музыки в исламе (к постижению ритуала и музыки в суфизме) // Невербальное поле культуры. Тело. Вещь. Ритуал. М., 1996. С. 102—110.

Джумаев 1984 — *Джумаев А.* Трактат о музыке Мухаммада Нишапури // Общественные науки в Узбекистане. 1984. № 1. С. 44—50.

Джумаев 2002 — *Джумаев А.* «Наука о музыке» в энциклопедическом сочинении Фахр ад-Дина Рази «Джами ал-улум» («Собрание наук») / Вводн. ст., пер. с перс. и коммент. А. Джумаева // Культурные ценности. Cultural Values. Междунар. ежегодник 2000—2001 (Bibliotheca Turkmennica) / Отв. ред. Р. Г. Мурадов. СПб., 2002. С. 125—140.

Джумаев 2005 — *Джумаев А.* Возвращаясь к естественному руслу: к проблеме нового прочтения исторических и теоретических знаний о макомате // «Шашмақом сабоқлары» (Материалы мастер-класса по Шашмакому). Ташкент, 2005. С. 64—65.

Джумаев 2013а — *Джумаев А.* Трактат о музыке Мухаммада Нишапури — ранний источник по системе 12 парда: история изучения, проблемы датировки и атрибуции // Иран-наме. Научный востоковедческий журнал. Алма-Аты, 2013. № 4 (28). С. 210—249.

Джумаев 2013б — *Джумаев А.* Александр Александрович Семенов — исследователь художественной культуры народов Средней Азии и Ирана // Иран-наме. Научный востоковедческий журнал. Алма-Аты, 2013. №3 (27). С. 258—306.

Жмудь ЭП — *Жмудь Л. Я.* Пифагор // Новая философская энциклопедия / Режим доступа: http://iph.ras.ru/elib/2327.html (дата обращения 27.02.2012).

Захир ад-Дин Бабур 1992 — *Захир ад-Дин Бабур.* Бабур-наме. Ташкент, 1992.

Земцовский 1975 — *Земцовский И.* Мелодика календарных песен. Л., 1975.

Земцовский 1980 — *Земцовский И.* Проблема варианта в свете музыкальной типологии // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 36—50.

Зороастрийские тексты 1997 — Зороастрийские тексты. Суждения Духа разума (Дадестан-и меног-и храд). Сотворение основы (Бундахишн) и другие тексты. М., 1997.

Зохрабов 1975 — *Зохрабов Р.* Арузные метры в азербайджанских теснифах // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975. С. 455—466.

Ибн Араби 1993 — *Ибн Араби.* Геммы мудрости // *Смирнов А. В.* Великий шейх суфизма / Пер. с араб. и коммент. А. В. Смирнова. М., 1993. С. 145—288.

Ибн Сина 1967а — *Ибн Сина, Абу Али.* «Книга исцеления». Математика. 3: Свод науки о музыке // Музыкальная эстетика стран Востока / Пер. А. В. Сагадеева. М., 1967. С. 277—284.

Ибн Сина 1967б — *Ибн Сина, Абу Али.* Математические главы «Книги Знания» (Донишнома) / Пер. С. У. Умарова, Б. А. Розенфельда. Душанбе, 1967.

Ибрагимов 2006 — *Ибрагимов О. А.* Фергано-ташкентские макомы. Ташкент, 2006.

Иолян 1990 — *Иолян И. Р.* Традиционная музыка арабского Востока. М., 1990.

История 2013 — История арабо-мусульманской философии: Учебник / Под ред. А. В. Смирнова. М., 2013.

Исфахани 1994 — *Исфахани Абу-л-Фарадж.* Книга песен. (Главы о Меджнуне и арабоязычных азербайджанских поэтах) / Филол. пер. с араб., предисл., исслед., коммент. и указатели Г. Б. Бахшалиевой. Баку: Элм, 1994.

Ихван ас Сафа 1961 — Ихван ас-Сафа («Братья Чистоты»). Фрагменты из «Посланий» / Пер. К. Б. Старковой // Избранные произведения мыслителей стран Ближнего и Среднего Востока. М., 1961.

Ишрак 2010 — Ишрак: ежегодник по исламской философии / Отв. ред. Я. Эшотс. М., 2010. № 1.

ИЭС 1991 — Ислам. Энциклопедический словарь. М.: Наука. Глав. ред. вост. лит., 1991.

Кабус-намэ 1958 — Кабус-намэ / Пер., статья и примеч. чл.-корр. АН СССР Е. Э. Бертельса. М., 1958.

Кази Ахмед 1947 — *Кази Ахмед.* Трактат о каллиграфах и художниках. 1596—97/1605 / Введ., пер. и коммент. проф. Б. Н. Заходера. М.; Л., 1947.

Караматов, Эльснер 1984 — *Караматов Ф., Эльснер Ю.* Макам и маком // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4. М., 1984. С. 88—136.

Керимов, Агаева 1975 — *Керимов Л., Агаева С.* Автобиография в стихах Абдулгадира Мараги (XIV—XV вв.) // Известия АН Азербайджанской ССР. Сер. лит. языка и искусств. 1975. № 4. С. 119—127.

Кирмани 1995 — *Кирмани Хамид ад-Дин.* Успокоение разума (Рахат аль-акль) / Введ., пер. с араб. и коммент. А. В. Смирнова. М.: Ладомир, 1995.

Козятник 2009 — *Козятник А. И.* Радиф Мирзы Абдоллаха как явление иранской классической музыки / Науч. рук. канд. иск. М. И. Каратыгина. ФГОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского», 2009. 211 с. Рукопись, № 785.1К-595.

Коран — Коран / Пер. с араб. яз. Г. С. Саблукова. Казань: Центральная типография, 1907 // Коран. Т. 1—2. М.: СП «Дом Бируни», 1990. (Репринт издания 1907 г.)

Коран 2000 — Коран / Пер. с араб. и коммент. М.-Н. Османова. Кум: Ансарийан, 2000.

Кузнецов 2010 — *Кузнецов В. А.* Структура и развитие арабо-мусульманского исторического знания в VIII—XV вв.: Дис. … канд. ист. наук. М., 2010.

Кюрегян, Столярова 2007 — *Кюрегян Т., Столярова Ю.* Песни средневековой Европы: исследование. М., 2007.

Лосев 1974 — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Высокая классика // История античной эстетики. Т. 3. М., 1974.

Лосев 1975 — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика // История античной эстетики. Т. 4. М., 1975.

Лотман 1973 — *Лотман Ю. М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 16—23.

Масиньон 1978 — *Масиньон Л.* Методы художественного выражения у мусульманских народов // Арабская средневековая культуры и литература. М., 1978. С. 46—60.

Мастера искусств 1965 — Мастера искусств об искусстве. Т. 1. М., 1965.

Мас'уди 2002 — *Мас'уди а'суди, Абу-л-Хасан 'Али ибн ал-Хусайн ибн Али.* Золотые копи и россыпи самоцветов [История Аббасидской династии 749—947]. М.: Наталис, 2002. (Сер. «Восточная коллекция».)

Матякубов 1986 — *Матякубов О. Р.* Фараби об основах музыки Востока. Ташкент, 1986.

Микульский 2002 — *Микульский Д. В.* «Золотые копи…» ал-Мас'уди и их место в арабо-мусульманской словесности // *Мас'уди, Абу-л-Хасан 'Али ибн ал-Хусайн ибн Али.* Золотые копи и россыпи самоцветов [История Аббасидской династии 749—947]. М.: Наталис, 2002. С. 6—46. (Сер. «Восточная коллекция».)

Мураки 1997 — *Мураки М.* Ритм в «Трактате о музыке» Братьев чистоты // Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразия. СПб., 1997. С. 237—254.

МЭСВ 1967 — Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.

Назайкинский 1988 — *Назайкинский Е.* Звуковой мир музыки. М., 1988.

Назарли 2006 — *Назарли М. Д.* Два мира восточной миниатюры. Проблемы прагматической интерпретации сефевидской живописи. М.: РГГУ, 2006.

Назарли 2012 — *Назарли М.* «Скрытый орнамент» Совершенного человека: тронные сцены в раннесефевидских миниатюрах // Исламская философия и философское исламоведение: перспективы развития. Т. 3. М., 2012. С. 212—128. (Сер. «Философская мысль исламского мира».)

Назаров 1992 — *Назаров А.* Музыкальные традиции Среднего и Ближнего Востока (о динамической целостности культуры) // Музыкальное, театральное искусство и фольклор. Ташкент, 1992. С. 38—64.

Насыров 2009 — *Насыров И. Р.* Основания исламского мистицизма: генезис и эволюция. М., 2009.

Нехаева 2007 — *Нехаева Н. И.* Критика искусствоведческого подхода к исследованию проблем музыкального мышления // Обсерватория культуры: журнал-обозрение. 2007. № 6, ноябрь — декабрь. С. 121—126.

НФЭ — Новая философская энциклопедия. Т. 1—4. Режим доступа: http://iph.ras.ru/enc.htm (последняя дата обращения 23.01.2013).

Османов 1974 — *Османов С.-Н. О.* Стиль персидско-таджикской поэзии IX—X вв. М., 1974.

Плахов 1978 — *Плахов Ю. Н.* О рациональном в восточной профессиональной монодии устной традиции // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978.

Плахов 1988 — *Плахов Ю. Н.* Художественный канон в системе профессиональной монодии. (На материале инструментальной музыки народов Средней Азии.) Ташкент, 1988.

Пригарина и др. 2012 — *Пригарина Н. И., Чалисова Н. Ю., Русанов М. А.* Хафиз: газели в филологическом переводе. М., 2012.

ПРС 1983 — Персидско-русский словарь / Под ред. Ю. А. Рубинчика. Т. 1—2. М., 1983.

Птолемей 2013 — *Птолемей Клавдий.* Гармоника в трех книгах. *Порфирий.* Комментарий к «Гармонике» Птолемея / Изд. подгот. В. Г. Цыпин. М., 2013.

ПТРИНА 1964 — Персидские и таджикские рукописи Института народов Азии АН СССР: Краткий алфавитный каталог / Под ред. Н. Д. Миклухо-Маклая. Ч. 1: каталог. М.: Наука, 1964.

ПФ 1999 — Проблемы фонетики. Вып. 3. М., 1999.

Раджабов 1955 — *Раджабов И.* Рукописные источники по истории музыкальной культуры народов Средней Азии из собрания восточных рукописей АН Узбекской ССР: Дис. … канд. искусствоведения. Л., 1955.

Раджабов 2005 — *Раджабов А.* Традиции классической музыкальной культуры эпохи Сасанидов. Душанбе, 2005.

Рази 2013 — *Рази Фахраддин.* Илм ал-мусика «Познание музыки» / Пер. с перс. и коммент. Г. Б. Шамилли // Ишрак: ежегодник исламской философии. М.: Восточная литература, 2013. № 4. С. 596—609.

Разий, рукопись — *Ар-Разий, Фахруддин.* Учение о начатках музыки / Пер. с перс. проф. А. А. Семенова. Ташкент, 1940. Рукопись библиотеки НИИИ АН РУз, С-30, № 232, С. 1—11.

Рашидова 1992 — *Рашидова Д. А.* Ученый, музыкант, поэт и историк Дарвиш Али Чанги // Музыкальное, театральное искусство и фольклор. Ташкент, 1992.

Рейснер 1989 — *Рейснер М. Л.* Эволюция классической газели на фарси (X—XIV века). М., 1989.

Рейснер 2006 — *Рейснер М. Л.* Персидская лироэпическая поэзия X — начала XIII века: генезис и эволюция классической касыды. М., 2006.
Ручьевская 1977 — *Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы. Л., 1977.
Рыжкова ЭП — *Рыжкова Н. А.* Теория музыкального текста М. Г. Арановского // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2011. № 2. Режим доступа: http://www.vestnikram.ru/file/ryzhkova.pdf/ (дата обращения 22.01.2013).
Савина 2008 — *Савина Н. В.* Рага в североиндийской традиции кхаяль (к проблеме текста): Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Новосибирск, 2008.
Сайфуллина 1999 — *Сайфуллина Г.* Музыка священного слова: чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре. Казань, 1999.
Сапонов 1982 — *Сапонов М. А.* Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков. М., 1982.
Сапонов 2004 — *Сапонов М. А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М., 2004.
Семенов 1946 — *Семенов А. А.* Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII в.). Сокращенное изложение персидского (таджикского) текста с введением, примечаниями и указателем. Ташкент, 1946.
Сергеева 2008 — *Сергеева Т. С.* Музыка ал-Андалус: рождение западноарабской классики. Казань, 2008.
Смирнов 1993 — *Смирнов А. В.* Великий шейх суфизма. М., 1993.
Смирнов 1998а — *Смирнов А. В.* Что стоит за термином «средневековая арабская философия» (рассмотрение вопроса в ракурсе проблематики истины и причинности) // Средневековая арабская философия. Проблемы и решения / Отв. ред. Е. А. Фролова. М.: Восточная литература, 1998. С. 42—81.
Смирнов 1998б — *Смирнов А. В.* Словарь средневековой философской лексики // Средневековая арабская философия. Проблемы и решения / Отв. ред. Е. А. Фролова. М.: Восточная литература, 1998. С. 379—520.
Смирнов 2000 — *Смирнов А. В.* Соизмеримы ли основания рациональности в разных философских традициях? Сравнительное исследование зеноновских апорий и учений раннего калама // Сравнительная философия. М., 2000. С. 167—212.
Смирнов 2001 — *Смирнов А. В.* Логика смысла. Теория и ее приложение к анализу классической арабской философии и культуры. М., 2001.
Смирнов 2005а — *Смирнов А. В.* Логико-смысловые основания арабо-мусульманской культуры. Семиотика и изобразительное искусство. М., 2005.
Смирнов 2005б — *Смирнов А. В.* Мусульманская этика как система // Этическая мысль / Отв. ред. А. А. Гусейнов. Вып. 6. М., 2005. С. 51—75.
Смирнов 2008а — *Смирнов А. В.* «Благо» и «зло» в исламской традиции и философии (к постановке вопроса). Избранные тексты // Этическая мысль / Отв. ред. А. А. Гусейнов. Вып. 8. М., 2008. С. 37—43.

Смирнов 2008б — *Смирнов А. В.* Специфика или инаковость? Проблема соотношения знания и веры и логико-смысловая архитектоника культуры // Сравнительная философия: знание и вера в контексте диалога культур. М., 2008. С. 139—154.
Смирнов 2008в — *Смирнов А. В.* Сравнительная философия как философская дисциплина // Актуальные проблемы развития мировой философии. Астана: Евразийский национальный ун-т им. Л. Н. Гумилева, 2008. С. 37—43.
Смирнов 2009а — *Смирнов А. В.* Как различаются культуры? // Философский журнал. 2009. 1 (2). С. 61—72.
Смирнов 2009б — *Смирнов А. В.* О подходе к сравнительному изучению культур. СПб., 2009.
Смирнов 2009в — *Смирнов А. В.* Типология и картина мира // Диалог культур и партнерство цивилизаций: IX Междунар. Лихачевские чтения, 14—15 мая 2009 г. СПб., 2009. С. 292—299.
Смирнов 2010 — *Смирнов А. В.* Смыслополагание и инаковость культур // Россия и мусульманский мир. М., 2010. С. 15—115.
Смирнов 2012 — *Смирнов А. В.* Каким может быть философское исламоведение? Универсалистский, цивилизационный, логико-смысловой подходы // Исламская философия и философское исламоведение: перспективы развития. М., 2012. С. 21—34.
Соколов 2007 — *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование. 2-е изд. М.: Композитор, 2007.
Стародуб 2010 — *Стародуб Т. Х.* Исламский мир. Художественная культура VII—XVII веков: архитектура, изображение, орнамент, каллиграфия. М., 2010.
Суханцева ЭП — *Суханцева В. К.* Музыка как мир человека: от идеи вселенной к философии музыки. Режим доступа: http://ru.philosophy.kiev.ua/library/suhanceva/02.html (дата обращения 17.11.10).
Табризи 1959 — *Табризи Вахид.* Джам-и мухтасар. «Трактат о поэтике». Критический текст / Пер. и примеч. А. Е. Бертельса. М., 1959.
Тамимдари 2007 — *Тамимдари А.* История персидской литературы. СПб., 2007.
Тимофеев 1983 — *Тимофеев И.* Ибн Батута // Жизнь замечательных людей. М.: Молодая гвардия, 1983. Режим доступа: http://www.e-reading.by/bookreader.php/145069/Timofeev_-_Ibn_Battuta.html (дата обращения 05.10.14).
Туймова 2008 — *Туймова Г. Р.* Религиозные музыкально-поэтические жанры в традиционной музыке крымских татар: мавлид и илияхи: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008.
Тума 1981 — *Тума Х. Х.* Макам как явление // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981. С. 48—51.

Уваров 2012 — *Уваров М. С.* Философия музыки в России // Вопросы культурологии. 2012. № 1. Режим доступа: http://panor.ru /journals/culturolog/archive (дата обращения 22.01.2013).

Ульмасов 1986 — *Ульмасов Ф. А.* О пространственной организации таджикской и узбекской монодии в аспекте взаимодействия неизменности и изменчивости: Автореф. дис. … канд. искусствоведения. Ташкент, 1986.

Фараби 2002 — *Фараби Абу Наср Мухаммад.* Большая книга музыки. (Фрагменты) // *Даукеева С.* Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби. Алматы, 2002. С. 145—247.

Фард 2008 — *Фард Умид Атаи.* Медицина в Древнем Иране // Иран-наме: история и философия, язык и литература, культура и искусство. 2008. № 2 (6). С. 97—108.

Фильштинский 1985 — *Фильштинский И. М.* История арабской литературы V — начало X века / Отв. ред. Б. Я. Шидфар. М., 1985.

Фильштинский 2001 — *Фильштинский И. М.* История арабов и халифата (715—1517 гг.). М., 2001.

Фомина 2011 — *Фомина З. В.* Философия музыки: учеб. пос. для студентов и аспирантов музыкальных вузов. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2011.

Фролов 2006 — *Фролов Д. В.* Арабская филология: грамматика, стихосложение, корановедение: статьи разных лет. М.: Языки славянской культуры, 2006.

Халлаб 1999 — *Халлаб Ассифа.* Эстетические основы исламского орнамента: Автореф. … канд. искусствоведения. М., 1999.

Холопов 2006а — *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. М., 2006.

Холопов 2006б — *Холопов Ю.* Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М.: Композитор, 2006.

Хусайни 1987 — *Хусайни Зайнулабидин Махмуд.* Канон теории и практической музыки / Подгот., иссл., факсимиле рукописи и примеч. А. Раджабова; с приложением пер. А. А. Семенова; подгот. и предисл. К. С. Айни. Душанбе, 1987.

Циммерлинг 2002 — *Циммерлинг А.* Типологический синтаксис скандинавских языков. М.: Языки славянских культур, 2002.

Цветаева, Сараджев 1988 — *Цветаева А. И., Сараджев Н. К.* Мастер волшебного звона. М.: Музыка, 1988.

Чалисова 2010 — *Чалисова Н. Ю.* О непереводимом и непереведенном в газелях Хафиза // Россия и мусульманский мир. М., 2010. С. 385—456.

Чалисова, Смирнов 2000 — *Чалисова Н. Ю., Смирнов А. В.* Подражания восточным стихотворцам: встреча русской поэзии и арабо-персидской поэтики // Сравнительная философия. М., 2000. С. 245—344.

Челебиев 2007 — *Челебиев Ф.* Об исполнительских версиях мугама // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки (философия, языкознание, литературоведение, культурология, искусствоведение, экономика, право, история, социология). М., 2007. С. 102—108.

Чередниченко 1994 — *Чередниченко Т.* Музыка в истории культуры. Курс лекций. Т. 1. М., 1994.

Шамилли 1996 — *Шамилова Г. Б.* Проблема интерпретации трактатов о музыке эпохи Сефевидов: Автореф. … канд. искусствоведения. М., 1996.

Шамилли 2006 — *Шамилли Г. Б.* Абд ал-Кадир Мараги: Шарх-и адвар. «Комментарий к Кругам» / Пер. вводн. главы трактата с перс. и араб. Г. Б. Шамилли, А. В. Смирнова; Предисл. и коммент. Г. Б. Шамилли // Ирано-Славика. 2006. № 1. С. 9—12.

Шамилли 2007 — *Шамилли Г. Б.* Классическая музыка Ирана: правила познания и практики. М., 2007.

Шамилли 2008а — *Шамилли Г. Б.* Концепция музыкального искусства в «Назначениях мелодий» Абд аль-Кадира Мараги. (Опыт интерпретации средневековых трактатов о музыке) // Музыкальная Академия. 2008. № 4. С. 155—162.

Шамилли 2008б — *Шамилли Г. Б.* Понятие «дастгах» в персидских трактатах о музыке XVII—XIX веков // Музыка народов мира: проблемы изучения (материалы науч. конф.). Вып. 1 / Ред.-сост. В. Н. Юнусова, А. В. Харуто. М., 2008. С. 373—388.

Шамилли 2008в — *Шамилли Г. Б.* Сущность музыки в исламской культуре // Очерки истории исламской цивилизации. Т. 1. Ч. 5. Искусство и архитектура исламской цивилизации / Под общ. ред. Ю. М. Кобищанова. М., 2008. С. 368—377.

Шамилли 2009а — *Шамилли Г. Б.* Взаимодействие вербальных и музыкальных структур в иранском дастгахе Шур // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2 (5). С. 89—93.

Шамилли 2009б — *Шамилли Г. Б.* Классическая музыка Ирана: фундаментальные категории теории и практики. Дис. … док. искусствоведения. М., 2009.

Шамилли 2009в — *Шамилли Г. Б.* Музыка небесного и земного Храма // Храм земной и небесный: коллективная монография. Т. 2 / Отв. ред. Ш. М. Шукуров. М.: Прогресс-Традиция, 2009. С. 517—545.

Шамилли 2011а — *Шамилли Г. Б.* Мелодика иранского *дастгаха*: проблема взаимодействия вербальных и музыкальных структур // Речь и музыка в традиционных музыкальных культурах: Сб. статей. М., 2011. С. 201—249.

Шамилли 2011б — *Шамилли Г. Б.* Архитектоника иранской классической музыки: смысл в аспекте грамматики музыкального языка // Ишрак: ежегодник исламской философии / Отв. ред. Я. Эшотс. М., 2011. № 1. С. 486—509.

Шамилли 2012 — *Шамилли Г. Б.* Исламская философия и искусство: вместе или порознь? (Проблема методологии). М., 2012. С. 35—42.

Шамилли 2013а — *Шамилли Г. Б.* Философия музыки Фахр ад-Дина Рази // Ишрак: ежегодник исламской философии. М., 2013. № 4. С. 562—595.

Шамилли 2013б — *Шамилли Г. Б.* О двух текстообразующих механизмах в устно-профессиональной музыкальной традиции // PAX SONORIS: научный журнал. Астрахань, 2013. Вып. 7. С. 157—165.

Шамилли 2017 — *Шамилли Г. Б.* Разомкнутая форма как метафора, термин и феномен // «Рассыпанное» и «собранное»: когнитивные приемы арабо-мусульманской культуры. Т. 2. М., 2017. С. 95—221.

Шахназарова 1983 — *Шахназарова Н. Г.* Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М., 1983.

Шидфар 2011 — *Шидфар Б. Я.* Образная система арабской классической литературы. М., 2011.

Шукуров 1999а — *Шукуров Ш. М.* Александр Македонский: метаистория образа // Чужое: опыты преодоления: очерки из истории культуры Средиземноморья. М.: Алетейя, 1999. С. 33—62.

Шукуров 1999б — *Шукуров Ш. М.* Искусство и Тайна. М.: Алетейя, 1999.

Щетников 2005 — *Щетников А. И.* Развитие учения о музыкальной гармонии от Пифагора до Архита // Пифагорейская гармония: исследования и тексты. Новосибирск, 2005. С. 25—65.

Эльснер 2009 — *Эльснер Ю.* Превратности феномена макам: конструкции и творчество в ходе истории // Мат-лы Междунар. науч. симпозиума «Мир мугама» 18—20 марта 2009 г. Баку, 2009. С. 451—457.

Эрнст 2002 — *Эрнст К.* Суфизм / Пер. с англ. А. Горькавого. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2002.

Юнусова 1995 — *Юнусова В. Н.* Творческий процесс в классической музыке Востока: Дис. … докт. искусствоведения. М., 1995.

Юнусова 1997 — *Юнусова В. Н.* Ислам: музыкальная культура и современное образование в России. М., 1997.

Юсфин 1971 — *Юсфин А.* Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 134—161.

На западноевропейских языках

Anawati EOI-CD-ROM 1999 — *Anawati G. C.* Fakhr al-Dīn al-Rāzī // Encyclopaedia of Islam CD-ROM Edition v. 1.0. Leiden: Koninklijke Brill NV, 1999.

Asadi 2004 — *Asadi H.* Radif deconstructed: A theoretical perspective // Radif of Persian Music on Setar: Interpreted & Performed by Yusef Forutan. Tehran, 2004. P. 1—5.

Avery 2004 — *Avery K.* Psychology of early Sufism: Listening and altered states. Routledge, 2004.

Azadehfar 2006 — *Azadehfar M.-R.* Rhythmic structure in Iranian music. Tehran, 2006.

Bharucha 1984 — *Bharucha J. J.* Event Hierarchies, Tonal Hierarchies and Assimilation: A Reply to Deutsch and Dowling // Journal of Experimental Psychology, General. 1984. № 113. P. 421—425.

Bowie 2007 — *Bowie A.* Music, Philosophy, and Modernity. Cambridge University Press, 2007.

Bowman 1998 — *Bowman W. D.* Philosophical perspectives on Music. New York, 1998.

Chabrier et al. EOI-CD-ROM 1999 — *Chabrier J.-Cl., Dietrich A., Bosworth C. E., Farmer H. G.* ʿŪd // Encyclopaedia of Islam CD-ROM Edition v. 1.0. Leiden: Koninklijke Brill NV, 1999.

Cohen, Katz 2006 — *Cohen D., Katz R.* Palestinian Arab Music: A Maqam Tradition in Practice. Chicago, 2006.

Corbin 1969 — *Corbin H.* Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi. Princeton, 1969.

Corbin 1998 — *Corbin H.* The Theme of the Voyage and the Messenger: The Transition from Theoretical Teaching to real Event of the Soul // *Corbin H.* The Voyage and Messenger: Iran and Philosophy. Berkeley, CA, 1998.

Duri 1983 — *Duri A. A.* The Rise of History among the Arabs. Princeton, 1983.

During 1989 — *During J.* The Modal System of Azerbaijani Art Music // Maqam, Raga, Zeilenmelodik. Konzeptionen, Prinzipien der Musikproducktion. Berlin, 1989. P. 133—148.

During et al. 1991 — *During J., Mirabdolbaghi Z., Safvat D.* The art of Persian music. Washington, 1991.

Dzumajev 1992 — *Dzumajev A.* From parda to maqam // Regionale maqam: Traditionen in Geschichte und Gegenwart. Berlin, 1992. P. 145—162.

Elsner 1973 — *Elsner J.* Der Begriff des maqam in Agupten in neuerer Zeit // Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Leipzig, 1973.

Elsner 1989 — *Elsner J.* Zum maqam-Prinzip, Tongruppenmelodik als Grundlage und Baustein musikalischer Produktion // Maqām Raga Zeilenmelodik Konzeptionen und Prinzipien der Musikproduktion / Ed. J. Elsner. Berlin, 1989. P. 7—39.

Elsner 2011 — *Elsner J.* Remarks on structure and formation in recent mugām // Proceedings of II International Musicological Symposium «Space of Mugham». Baku, 2011. P. 81—90.

EOI 1986 — Encyclopaedia of Islam: New edition prepared by a number of leading orientalists / Ed. by H. A. R. Gibb, J. H. Kramers, E. Levi-Provengal, J. Schacht. Vol. I: A—B. Leiden: E. J. Brill, 1986.

EOI Ṣafī al-Dīn al-Urmawī — Ṣafī al-Dīn al-Urmawī // Encyclopaedia of Islam CD-ROM Edition v. 1.0. Leiden: Koninklijke Brill NV, 1999.

EOI-CD — [The] Encyclopaedia of Islam. CD-ROM Edition v. 1.0. Leiden: Koninklijke Brill NV, 1999.

Erlanger 1930—1953 — *Erlanger R.* Musique la Arabe. Vol. I—VI. Paris, 1930—1953.

Faruqi 1988 — *al-Faruqi L. L.* Islam and Art. Islamabad, 1988. P. 175.

Fallahzadeh 2005 — *Fallahzadeh M.* Persian Musical Writings. The Study of Persian Musical Literature from 1000 to 1500 AD. Uppsala, 2005.

Farmer 1926 — *Farmer H. G.* Clues for the Arabian Influence on Musical Theory. London, 1926.

Farmer 1957 — *Farmer H. G.* Al-Kindī on the «Ethos» of Rhythm, Colour and Perfume // Transactions of the Glasgow University Oriental Society. 16. 1957. P. 29—38.

Farmer 1965 — *Farmer H. G.* The Sources of Arabian Music. Leiden, 1965.

Farmer 1967 — *Farmer H. G.* The History of Arabian music to the XIIIth century. London, 1967.

Farmer 1997 — *Farmer H. G.* Studies in Oriental music. 2 vols. Frankfurt am Main, 1997.

Fowler 1986 — *Fowler R.* Linguistic Criticism. Oxford University Press, 1986.

Haym 1999 — *Haym S.* Farhang-i yek jeldi Farsi-Ingilisi. Tehran, 1377 [r. x. / 1999].

Hujwīrī 1911 — *Hujwīrī al-Gaznawī.* The Kashf al-Maḥjub / Transl. R. A. Nicholson. Leyden; London, 1911.

Garufi 1996 — *Garufi M.* Les formes instrumentales dans la musique classique de Tunisie. Tunis, 1996.

Goldziher 1908 — *Goldziher I.* Zur Geschichte der Analitischen Bewegungen // ZDMG. 1908. № 62. S. 1—28.

Goldziher 1912 — *Goldziher I.* Aus der Theologie des Fakhr al-dīn al-Rāzī // Der Islam. 1912. № 3. S. 213—247.

Griffel 2007 — *Griffel F.* On Fakhr al-Dīn al-Rāzī's life and the patronage he received // Journal of Islamic Studies. 2007. № 18. P. 313—344.

Guettat 1980 — *Guettat M.* La musique classique du Maghreb. Paris, 1980.

Jackendoff 2009 — *Jackendoff R.* Parallels and nonparallels between language and music // Music Perception. 2009. № 26. P. 195—204.

Jung 1989a — *Jung A.* Quellen der traditionellen Kunstmusik der Usbeken und Tadshiken Mittelasiens. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung des Sasmagam // Beitrage zur Ethnomusikologie. Bd 23. Hamburg, 1989.

Jung 1989b — *Jung A.* The maqam principle and the cyclic principle in the Uzbek–Tajik Shashmaqam // Maqam, Raga, Zeilenmelodik. Konzeption. Prinzipien der Musikproduktion / Hrsg. von J. Elsner. 1989. S. 200—216.

Katz 2008 — *Katz J.* Towards a generative theory of hip-hop // Music, Language and the Mind. Tufts University. 2008. URL: http://web.mit.edu/jikatz/www/KatzGTHH.pdf.

Kalabazi 1935 — *Kalabazi Abu Bakr.* The Doctrine of the Sūfis / Transl. A. J. Arberry. Cambridge, 1935.

Khalidi 1996 — *Khalidi T.* Arabic historical thought in the classical period. Cambridge, 1996.

Klein 2009 — *Klein Y.* Musical Instruments as Objects of Meaning in Classical Arabic Poetry and Philosophy. The Department of Near Eastern Languages & Civilizations In partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy In the subject of Near Eastern Languages & Civilizations. Harvard University. Cambridge, MA, August, 2009.

Ladḫiqī 1939 — *Ladḫiqī Muhammad ibn Abd al-Hamid.* Al-Risalah alFathiah / trad. d'Erlanger // La musique arabe. Vol. IV. Paris, 1939.

Lachmann 1940 — *Lachmann R.* Jewish cantillation and song in the isle of Djerba. Jerusalem, 1940.

Land 1880 — *Land J. P. N.* Over de toonladders der arabische muziek, manqué. Amsterdam, 1880.

Lerdahl, Jackendoff 1983 — *Lerdahl F., Jackendoff R.* A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, MA: MIT Press, 1983.

Maqam 1989 — Maqam, Raga, Zeilenmelodik Konzeption. Prinzipien der Musikproduktion / Hrsg. von J. Elsner. Berlin, 1989.

Massoudieh 1996 — Manuscripts Persians Concernant la Musique. Cataloque par Mohammad Taghi Massoudieh. RISM. Bd XII. München: G. Henle Verlag, 1996.

Nasr 1987 — *Nasr S. H.* Islamic Art and Spirituality. State University of New-York Press, 1987.

Nattle, Foltin 1972 — *Nattle B., Foltin B.* Daramad of Chahargah. Practice of Persian Music. Detroit, 1972.

Neubuaer ЭП — *Neubauer E.* Ṣafī al-dīn al-Urmawī // Extract from the Encyclopaedia of Islam CD-ROM Edition v. 1.0. Leiden: Koninklijke Brill NV, 1999.

Patel 2012 — *Patel A. D.* Language, music, and the brain: A resource-sharing framework // *Rebuschat P., Rohrmeier M., Hawkins J., Cross I.* (eds). Language and Music as Cognitive Systems. Oxford: Oxford University Press, 2012. P. 204—223.

Pesetsky, Katz 2009 — *Pesetsky D., Katz J.* The Identity Thesis for Language and Music. Unpublished draft. 2009.

Plenckers 1989 — *Plenckers L.* De Muziek van de Algerijnse muwashshah Alkmaar, 1989.

Powers 2005 — *Powers C.* Arabic musical scales: Basic maqam notation. Boulder, 2005.

Racy 2003 — *Racy A. J.* Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab. Cambridge, 2003.

Razi-ЭП — Fakhr al-Din Razi // *Sharif M. M.* (ed.). A History of Muslim Philosophy. Vol. I. B. 3. URL: http://www.muslimphilosophy.com/hmp/XXXII-Thirty-two.pdf / 24.03.2012

Regionale Maqam 1992 — Traditionen in Geschichte und Gegenwart. Materialien der 2. Arbeitstagung der Study Group «maqam» des International Council for Traditional Music vom 23 bis 28 März 1992 in Gosen bei Berlin / Hrsg. von J. Elsner, G. Jähnichen. Berlin, 1992.

Rice 2014 — *Rice T.* Ethnomusicology: A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press, 2014.

Rosenthal EOI-CD-ROM 1999 — *Rosenthal F.* Fiṯāghorūs // Encyclopaedia of Islam CDROM Edition v. 1.0. Leiden: Koninklijke Brill NV, 1999.

Rosenthal 1968 — *Rozental F.* A history of muslim historiography. Leiden, 1968.

Sachs 1943 — *Sachs K.* The Rise of Music in the Ancient World, East and West. New York, 1943.

Schreuder 2006 — *Schreuder M.* Prosodic Processes in Language and Music. Enschede: Print Partners Ipskamp, 2006.

Seyed-Gohrab, McGlinn 2007 — *Seyed-Gohrab A., McGlinn S.* The Treasury of Tabriz. The Great Il-Khanid Compendium. Iranian Studies Series. Amsterdam: Rozenberg Publishers, 2007.

Shehadi 1995 — *Shehadi F.* Philosophies of Music in Medieval Islam. Leiden, 1995.

Shiloah 1974 — *Shiloah A.* Un ancient traite sur le 'ud Abu Yusuf al-Kindī // Israel Oriental Studies. 1974. 4. P. 179—205.

Shiloah 1979 — *Shiloah A.* The Theory of Music in Arabic Writings (c. 900—1900): Descriptive Catalogue of Manuscripts in Libraries of Europe and the U.S.A (RISM I), Repertoire international des sources musicales; B X. München: G. Henle Verlag, 1979.

Shiloah 1981 — *Shiloah A.* The Arabic concepts of mode // Journal of the American Musicological Society XXXIV. Spring, 1981. No. 1. P. 19—42.

Shiloah 2003a — *Shiloah A.* The theory of music in Arabic writings (c. 900—1900): Descriptive catalogue of manuscripts in libraries of Egypt, Israel, Morocco, Russia, Tunisia, Uzbekistan, and Supplement to B X (RISM I), Repertoire international des sources musicales. B = Internationales Quellenlexikon der Musik B = International inventory of musical sources. B X^{A}. München: G. Henle Verlag, 2003.

Shiloah 2003b — *Shiloah A.* The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture. Aldershot (Hants.); Burlington (VT): Ashgate Variorum, 2003.

Structure and Idea of Maqam 1997 — The Structure and Idea of Maqam Historical Approaches. Proceedings of the Third Meeting of the ICTM Maqam Study Group Tampere. Virrat, 2—5 October 1995 / Ed. by J. Elsner, R. P. Pennanen. Department of Folk Tradition Publikation. Vol. 24. Tampere, 1997.

Talaī 1993 — *Talaī D.* A New Approach to the Theory of Persian Art Music. The Padif and the Modal System. Tehran, 1993.

Touma 1971a — *Touma H. H.* Maqam Bayati in the Arabian Taqsim: a Study in the Phenomenology of the Maqam. Tel Aviv, 1971.

Touma 1971b — *Touma H. H.* The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in Music of the Middle East // Ethnomusocology. XVI. 1971. P. 38—48.

Villoteau 1822—1823 — *Villoteau G.-A.* Mémoire sur la musique de l'antique Égypte; De l'état actuel de l'art musical en Égypte; Description historique, technique et littéraire, des instruments de musique des orientaux. Paris, 1822—1823.

Wrigh 1978 — *Wright O.* The Modal System of Arab and Persian Music: A. D. 1250—1300. Vol. 28. London Oriental Series. London; Oxford: Oxford University Press, 1978.

Zonis-Mahler 1973 — *Zonis-Mahler E.* Classical Persian Music: an Introduction. Cambridge, 1973.

На восточных языках

'Abd al-Mu'min Ṣafī ad-Dīn 1968 — *'Abd al-Mu'min Ṣafī ad-Dīn*. Bahğat al-rūḥ. Tihrān, 1968. (На перс. яз.)

'Aṭṭār 1967 — *'Aṭṭār*. Diwān-i 'Aṭṭār / Ed. Taqī Tafażżulī. Tihrān, 1345 [г. х. / 1967]. (На перс. яз.)

Abbādī 1968 — *Abbādī Qutb ad-Dīn*. Al-taṣfiya fī aḥwal al-mutaṣawwufa. Tihrān, 1347 [г. х. / 1968].

Amīrḫān Az-AMA ƏI-a — *Amīr-ḫān*. Risālah-i mūsīqī. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. Б-5006. S. 1^{a}—17^{b}. Рукопись. (На перс. яз.)

Amīrḫān Az-AMA ƏI-b — *Amīr-ḫān*. Risālah-i bahr-i šenaḫtan-i naġamāt. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. Б-5006. S. 18^{a}—27^{a}. Рукопись. (На перс. яз.)

Āmulī 1959 — *Āmulī, Šams ad-Dīn Muḥammad*. Nafā'is al-funūn fī 'arā'is al-'uyūn. Čild 2—3. Tihrān, 1379 [г. х. / 1959]. (На перс. яз.)

Āmulī Az-AMA EI — *Āmulī, Šams ad-Dīn Muḥammad*. Dar 'ilm-i mūsīqī. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. № 5235. S. 31^{a}—50^{b}. Рукопись. (На перс. яз.)

Anonim XVI Az-AMA ƏI = Anonim XVI. Risālah dar 'ilm-i mūsīqī. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. M-251. S. 236^{b}—242^{a}. (На перс. яз.)

Anonim XVIII Az-AMA ƏI = Anonim XVIII. Bahjat al-qulūb. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. M-446. S. 1^{a}—52^{b}. Рукопись. (На перс. яз.)

Anonim XIX RF-IOM — Anonim XIX. «Сборник стихов классической музыки». SPb Institute of Oriental Manuscrips. C-693. S. 76[b]—101[a]. (На перс. яз.)

Anṣārī 1962 — *Anṣārī Harawī.* Ṣad maydaān. Kābul, 1341 [г. х. / 1962]. (На перс. яз.)

Asadī 2001 — *Asadi H.* Az «maqām» ta «dastgah» // Faslnāme-i mūsīqī-i Mahoor. № 11. 1380 [г. х. / 2001].

Buḫārī RF-SPb-IOM — Buḫārī Nağm ad-Dīn Kawkabī. Risālah-i 'ilm-i mūsīqī-i asrār. SPb Institute of Oriental Manuscripts. B-2257. S. 261[b]—272[a]. Рукопись. (На перс. яз.)

Buḫārī 1985 = *ал-Бухари Наджмиддин Кавкаби.* Рисола-и мусиқи. Рисола дар баени дувоздах мақом. Тахия, тахқиқ ва тавазехот ба калам-и А. Раджабов. Душанбе, 1985. (На тадж. яз.)

Dānišpažūh 1965 — *Dānišpažūh Muḥammad Taqī.* Risālah-i mūsīqī az Muḥammad ibn Maḥmūd bin Muḥammad Nīšāpūrī // Haftād salgī-i Farruḫ. Tihrān, 1965. S. 99—103.

Dānišpažūh 1976 — *Dānišpažūh Muḥammad Taqī.* Ṣad-u sī and-i asar-i fārsī dar mūsīqī // Mağallah-i honar wa mardūn. Tihrān, 1355 [г. х. / 1976]. S. 94—100.

Darwīš 'Alī RF-IOM — *Darwīš 'Alī Čangī.* Risālah-i mūsīqī. SPb Institute of Oriental Manuscripts. D-403. S. 1[a]—148[b]. Рукопись. (На перс. яз.)

Dihḫudā-CD = *Dihḫudā.* Luġat nāmah-i Dihḫudā. CD-rom.

Fārābī 1967 — *al-Fārābī Abū Nasr.* Kitāb al-mūsīqī al-kabīr / Ed. by Ghattas 'Abd al-Malik Kẖasẖaba. Cairo: Dār al-Kātib al- 'Arabī li aḷ-Tibā' a wa a1-Nasẖr, 1967.

Fārābī 1996 — *al-Fārābī Abū Nasr.* Ihsā' al-'ulūm / Ed. by 'A1ī Bū Mulaḫḫam. Beirut: Dār wa-Maktabat al-Hilāl, 1996.

Fārābī 1998 — *al-Fārābī Abū Nasr.* Kitāb al-mūsīqī al-kabīr — Grand Book of Music. Reproduced from MS 953 Köprülü Kütüphanesi, Istanbul / Ed. by E. Neubauer. Frankfurt am Main: Institute for the History of Arabic-Islamic Science at the Johann Wolfgang Goethe University, 1998.

Farhat 2001 — *Farhat H.* Dastgāh dar mūsīqī-i Irānī. Tihrān, 1380 [г. х. / 2001]. (На перс. яз.)

Faruqi 1988 — *al-Faruqi L. L.* Islam and Art. Islamabad, 1988.

Firūzānfar 2002 — *Firūzānfar B.-A.* Šarḥ-i maṯnawī-i šarīf. Čild 1—3. Tihrān, 1381 [г. х. / 2002]. (На перс. яз.)

Jāhiz 1980 — *Jāhiz.* Risālat al-qiyān (The Epistle on Singing-Girls by Jāhiz) / Ed. and trans. by A. F. L. Beeston. Warminster, 1980.

Ibn 'Aġība — *Ibn 'Aġība.* 'Iqāz al-himam fī šarḥ al-ḥikam. [s. l.]: Dār al-ma'ārif.

Ibn al-Aṯẖīr 1851—1876 — *Ibn al-Aṯẖīr.* Al-Kāmil fī al-ta'rīkẖ = Chronicon quod perfectissimus inscribitur. 14 vol. Leiden: E. J. Brill, 1851—1876.

Ibn al-Qifṭī 1903 — *Ibn al-Qifṭī.* Ta'rīkẖ al-Ḥukamā'. 8 ed. J. Lippert. Leipzig, 1903.

Ibn Manzūr — *Ibn Manzūr Muḥammad bin Mukaram bin Manzūr.* Lisān al-'arab. Čild 13. Beirut, [б. г.].

Ibn Sīnā 1956 — *Ibn Sīnā, Abū 'Alī.* Ğumu' 'ilm al-mūsīqā // *Ibn Sīnā, Abū 'Alī.* Kitāb al-šifā'. Cairo, 1956.

Ibn Taymiyya — *Ibn Taymiyya.* Mağmū'a al-fatawa. Ğild I—XI. Maktaba Ibn Taymiyya. [Б.м.], [б.г.].

Ikẖwan al-Ṣafā' 1928 — Ikẖwan al-Ṣafā'. Risāla fi-l-mūsīkā // Rasāil Ikẖwan al-Ṣafā' ya Kẖullān al-Vafā'. Vol. I. Kairo, 1928. P. 132—180.

Ikẖwan al-Ṣafā' 1995 — Ikẖwan al-Ṣafā'. Rasā il Ikẖwān al-Safā wa-Kẖullān al-Wafā' / Ed. by 'Arif Tamir. Beirut; Paris: 'Uwaydāt, 1995.

Ismayılov 1991 — *Исмајылов М. С.* Азәрбајҹан халг мусигисинин мәгам вә муғам нәзәриҹәсинә даир елми-методик очеркләр. Бакы: Елм, 1991.

Iṣfahānī 1992 — *Iṣfahānī Abū a1-Faraj.* Kitāb al-agẖānī / Ed. by Lajnat Nashr Kitāb al-agẖānī biishrāf Muḥammad Abū a1-Faḍl Ibrahīm. 22 vols. Cairo: al-Hay'a al-Misriyya 1-'Amma li-1-Kitāb, 1992.

Ḥāfiẓ Šīrāzī 1931 — *Ḥāfiẓ Šīrāzī.* Dīwān-i Hağa Šams ad-Dīn Muḥammad Ḥāfiẓ Šīrāzī. Ba ihtimām-i Хусейн Пежмān. Tihrān, 1310 [г. х. / 1931]. (На перс. яз).

Ḥusaynī [б. г.] — *Ḥusaynī A.* Mušṭaqqāt al-maqāmāt fī al-mūsīqā al-'arabiyya. Alğazāir: Dīwan al-mutbū āt al-ğāmi'yya, [б. г.].

Kaykāwūs 1951 — *Kaykāwūs 'Unsūr al-Ma'li.* Kitāb-I Naṣīhat-namah, Ma'rūf beh Qābūs-nāmah / Ed. by R. Levy. London, 1951.

Kẖaliqī 1955—1957 — *Kẖaliqī R.* Sarguzasẖt-i mūsīqī-i Irān. [б. м.]. 1333—1335 [г. х. / 1955—1957].

Kholy 1978 — *Kholy S. El.* The Tradition of Improvisation in Arab Music. Cairo, 1978.

Kinani 1978 — *Kinani, Abu al-Hasan.* Tanzih al-šari'a al-marfu'a 'an al-aḫbar al-šani'a al- mawẓū'a. Ğild II. Beirut: Dār al-kutūb al-'ilmiyya, 1978.

Kindī 1962 — *al-Kindī.* Mu 'allafat al-Kindī al-mūsīqiyya / Ed. by Zakariyya Yusūf. Bagẖdad, 1962.

Kindī 1963 — *al-Kindī.* Risālat al-Kindī fī ajzā' ẖabariyya fī al-mūsīqī / Ed. by Mahmūd aḷ-Hifnī. Cairo, 1963.

Kindī 1965 — *al-Kindī.* Risālat al-Kindī fī al-luḫūn wa al-nagẖam / Ed. by Zakariyya Yūsuf. Baghdad, 1965.

Kiyanī 1989 — *Kiyanī M.* Haft dastgāh-i mūsīqī-i Iran. Tihrān, 1368 [г. х. / 1989].

Kubrā 1984 — *Kubrā Nağm ad-Dīn.* Ādāb al-ṣūfiyya. Tihrān, 1363 [г. х. / 1984]. (На перс. яз.)

Marāġī 1965 — *al-Marāġī 'Abd al-Ḳādir ibn Ġaibī.* Maqāṣid al-alḥān. Tihrān, 1344 [г. х. / 1965]. (На перс. яз.)

Marāġī 1987 — *al-Marāġī 'Abd al-Ḳādir ibn Ġaibī.* Ğām' al-alḥān. Be ihtimām-i Takī Bīniš. Tihrān, 1366 [г. х. / 1987]. (На перс. яз.)

Marāġī 1991 — *al-Marāġī 'Abd al-Ḳādir ibn Ġaibī.* Šarḥ-i adwār. Be ihtimām-i Takī Bīniš. Tihrān, 1370 [г. х. / 1991]. (На перс. яз.)

Ma'ref 2004 — *Ma'ref R.* Ṣharḥ-i advār Ṣafī ad-Din Urmavī ba muqaddima-i dar ta'rikḫ-i mūsīqī-i Iran. Tihrān, 1383 [г. х. / 2004]. (На перс. яз.)
Mirza-bay Az-AMA ƏI — Mirza-bay. Risālah-i mūsīqī. Az-AMA ƏI, A–232. (На перс. яз.)
Mir'at-i Uššāq 1965 — Mir'at-i Uššaq // *Бертельс А. Э.* Суфизм и суфийская литература. Избранные труды. М., 1965. (На перс. яз.)
Mu'īn 1974 — *Mu'īn Muḥammad.* Farhang-i fārsī. Ǧild 1: Ā — X. Tihrān, 1353 [г. х. / 1974].
Mu'īn 1975a — *Mu'īn Muḥammad.* Farhang-i fārsī. Ǧild 2: Д — Ḳ. Tihrān, 1353 [г. х. / 1975].
Mu'īn 1975b — *Mu'īn Muḥammad.* Farhang-i fārsī. Ǧild 3: К — Ma'lūma. Tihrān, 1354 [г. х. / 1975].
Mu'īn 1975c — *Mu'īn Muḥammad.* Farhang-i fārsī. Ǧild 4: Mu'alla — Yulaq. Tihrān, 1354 [г. х. / 1975].
Mundḫirī 1981 — *Mundḫirī.* Al-Takmila li-wafāyāt al-naqala. 4 Vols / Ed. by B. 'A. Ma'rīf. Beirut: Mu'assasat al-Risāla, 1981.
Mustamlī 1951 — *Mustamlī.* Šarḥ-i ta'attuf. Ǧild I—IV. Lakhnau, 1330 [г. х. / 1951].
Nīšāpūrī 1980 — *Nīšāpūrī Muḥammad.* Tafsīr-i baša'īr Yamīnī. Čild-i awwal. Tihrān, 1359 [г. х. / 1980]. (На перс. яз.)
Nīšāpūrī RF-IOM — *Nīšāpūrī Muḥammad ibn Maḥmūd.* 'Ilm-i mūsīqī. RF-IOS. C-612. S. 27⁶—28⁶. [Рукопись.] (На перс. яз.)
Nīšāpūrī 1995 = *Nīšāpūrī Muḥammad ibn Maḥmūd.* Risālah-i mūsīqī. Muḥammad bin Maḥmūd bin Muḥammad Nīšāpūrī / Ba muqaddima wa ṭaṣḥīh Amir Ḥusayn Pūrǧāwadī / Ma'rūf. № 1—2. 1374 [г. х. / 1995]. S. 32—49. (На перс. яз.)
Nīšāpūrī 2001 — *al-Nīšāpūrī Muḥammad ibn Maḥmūd.* Kitāb fī ilm al-mūsīqī // Abū al-Majd Muḥammad ibn Masu'd Tabrizī. Safineh-i Tabriz: a treasury of Persian literature. Tehran University Press, 2001. P. 632—633. [Факсимиле рукописи.] (На перс. яз.)
Rağab zādah 2005 — *Раджаб заде 'А.* Бāрбад ва замāн-и у. Дӯшанбе, 1383 [г. х. / 2005]. (На тадж. яз.).
Rajab 1983 — *Rajab H.* Al-maqam al-'iraqi. Baghdad, 1983.
Rajabov 1986 — *Раҷабов И.* Мақомлар. [Рукопись 1986.] Ташкент, библиотека НИИ искусствознания, инв. № 843. (На узб. яз.).
Rajabov 1988 — *Раҷабов А.* Нагмие-и ниегон. Душанбе, 1988. (На тадж. яз.).
Rāzī 1923—1924 — *al-Rāzī Faxr al-Dīn.* Mabāḥiṯ al-Mašriqiyyah fī 'ilm al-ilahiyyāt wa-'l-ṭabī'iyyāt. Vol. I. Heydarabad: Dā'irat ul Ma'ārif al-Niẓāmiyyah, 1923—1924.
Rāzī 1987 — *al-Rāzī Faxr al-Dīn.* Al-Munāẓarāt fī bilād mā wara'a al-naḫr // Fathalla Kholeif. A Study on Fakhr al-Dīn al-Rāzī and His Controversies in Transoxiana. Beirut, 1987. P. 3—64.

Rāzī Ir-KMLT — *al-Rāzī Faḫr al-Dīn.* Ǧāmi' al-ulūm. Kitābḫānah-i Millī-i Tihrān. № 813785. S. 337—344. Рукопись. (На перс. яз.)
Rāzī 1993 — *al-Rāzī Faḫr al-Dīn.* Ǧāmi' al-ulūm // Ma'ārif / Ed. by A. H. Pūrjawādī. Per. 10, № 2, 3. Tihrān, 1372 [г. х. / 1993]. S. 98—104. (На перс. яз.)
Rāzī литография — *al-Rāzī Faḫr ad-Dīn.* Ǧami' al-ulūm. Ташкент, [б. г.]. S. 371—378. (На перс. яз.)
Sadigī 2005 — *Sadigī 'Alī Ašraf.* Hamandišī «Safīna-i Tabrīz» dar dānišgāh-i Leyden Holand // Āina-i mirās. Šomāre 24, bahār, 1383 [г. х. / 2005].
Sa'dī б.г. — *Sa'dī.* Kulliyat / Kulliyat-i Sa'dī. Tihrān, [б. г.].
Safarowa 1988 — *Сəфəрова З.* Азəрбајанын мусиги елми. Бакы, 1988. (На азерб. яз.)
Saydī TR-İNK— *Saydī.* Risālat al-laṭifat al-'aǧibat al-ġariba. Istambul Nurosmaniyye Kütüpxanesi. № 3459. Рукопись. (На тур. яз.)
Suyūṭī 2000 — *Suyūṭī, Ǧalal ad-Dīn.* Al-Ḥāwī li-l-fatāwa fī al-fiqh wa 'ulūm al-tafsīr wa al-ḥadīṯ wa al-'usūl wa al-nahw wa al-i'rab wa sa'ir al-funūn. Beirut: Dar al-qutūb al-'ilmiyya, 2000.
Šīrāzī 1938—1941 — *Šīrāzī Qutb ad-Dīn.* Durraï at-tāğ li-qurrāt ad-dabbağ. Ǧild I—II. Tihrān, 1317—1320 [г. х. / 1938—1941]. (На перс. яз.)
Şirvani 2006 — *Şirvani Fətullah.* Musiqu Məcəlləsi / Ərəb dilindən tərcümə edən Ə Əmirəhmədov, ixtisas redaktoru, ön sözün və şərhlərin müəllifi Z. Səfərova. Baki, 2006. (На азерб. яз.)
Tarbiyat 1935 — *Tarbiyat M.* Daneshmandan-i Azarbayjan. Tihrān, 1314 [г. х. / 1935]. (На перс. яз.)
Tarbiyat 1987 — *Тəрбијəм М.* Данишмəндани Азəрбајчан: көркəмли елм вə сəнət адамлары. Бакы, 1987. (На азерб. яз.)
'Urmawī 1986 — *al-'Urmawī, Ṣafī al-Dīn.* Kitāb al-adwār fī ma'rifa al-naġamyya al-adwār. Cairo, 1986.
'Urmawī 2005 = *al-'Urmawī, Ṣafī al-Dīn.* Risālah šarafiyya. Be ḫaṭṭ Ṣafī al-Dīn al-'Urmavī: mūsīqīdān-i qorn-i haftom h. q. Tihrān, 1383 [г. х. / 2005]. Факсимиле. (На перс. яз.)
'Urmawī USA-UP = *al-'Urmawī, Ṣafī al-Dīn.* Kitāb al-adwār fī ma'rifa al-naġamyya al-adwār. Manuscript of Library University of Pennsylvania. LJS. 235. Рукопись. (На араб. яз.)

Нотные издания

Шашмаком 1966 — Шашмаком / Запись Ю. Раджаби, под ред. Ф. И. Каро-матова: В 6 т. Ташкент, 1966—1975. Т. 1.
Massoudieh 1997 — *Massoudieh M. T.* Radīf-i āvāz-i mūsīqī-i sonati-i Irān. Be ravayat-i Mahmūd Karimī. Kitāb-i avval: avānevisi va tajziye va tahlil. Tihrān: Anğuman-i mūsīqī-i Irān, 1997.

Massoudieh 2000 — *Massoudieh M. T.* Radīf-i āvāz-i mūsīqī-i sonati-i Irān. Be ravayat-i Mahmūd Karimī. Kitāb-i devvom. Tihrān: Farhang-i Honari Māhūr, 1379 [r. x. / 2000].

Nawba Iṣbahān 1956 — Nawba Iṣbahān / Trancripsion musical y notas preliminaries por Arcadio de Larrea Palacin. Colaboracion literaria de professor Alfredo Bustani. Tetuan: Editora Marroqui, 1956.

During 2006 — Radif of Mirza Abdollah: a Canonic Repertoire of Persian Music. Notation and Presentation by Jean During. Tihrān, 2006.

УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ

‘

‘adl 368
‘ālam 221, 399, 464
‘amal 176, 211
‘amaliyyat 175, 176
‘āmm 387
‘āmma 387
‘arāq 244, 245
‘ārif 383
‘ārifūn 366
‘arūẓ 199, 328, 332, 380, 394
‘aṣr 489, 490
‘ašarat awtār 200
‘ayn 83, 278
‘ilm 137—140, 143, 144, 147, 148, 154, 157, 175, 176, 179, 182, 187, 221, 224, 234, 235, 433, 450
‘ilm al-handasaï 224
‘ilm al-taṣawwuf 225
‘ilm al-mūsīqā 8, 50, 144, 225, 410, 433
‘ilm al-qirā‘a 147, 148, 225
‘ilm al-tağwīd 147
‘ilm al-yaqin 378
‘ilm-i ’iqā‘ 427, 439, 450
‘ilm-i mūsīqī (‘ilm al-mūsīqā, ‘ilm al-mūsīqī) 6, 8, 50, 144, 153, 154, 433, 450, 461, 464, 466, 467, 495, 521, 522, 524
‘ilm-i qadīmī 208, 415
‘ilm-wa-‘amal 153, 175, 182, 184, 185, 188, 238, 432, 449, 450
‘ilm-wa-‘amal-i mūsīqī 157
‘iqd 368
‘irfān 377
‘išq 364, 366, 367, 399, 400
‘ūd 45, 57, 175, 178, 195, 198, 200, 425, 478, 517, 520
‘ūd 45, 57, 175, 178, 195, 200, 425, 478, 517, 520
‘ūd al-šabbūṭ 198, 200, 425, 478, 517, 520
‘ūd farisī 195
‘ulūm 183, 416
‘uššāq 500, 502
‘uṣūl 274

’

’adā‘ 155, 156
’adā‘-i alḥān (’adā‘ al-alḥān) 156, 235
’adab 201
’afrād 260
’āḫiraï 183, 221—223, 369, 388, 396, 399, 402, 403, 417, 450
’alamī 450
’ālāt 175, 235
’alāt żawāt al-awtār 95
’ān dā’im 191, 377
’arġanūn 450
’aṣl 36, 43, 83, 98, 101, 102, 104, 110, 127, 136, 139, 146, 176, 189, 242—245, 276, 278, 279, 313, 388, 394, 416, 450
’aṭqal 263
’imkān 352
’insān kāmil 159, 418
’intiḫāb 273

'iqā' 37, 421
'irsāl 164
'išā 490
'išārah 101, 102, 285, 301, 305, 306, 382
'iṣfahān 244, 319, 320, 481
'isnād 163, 164, 272
'isrāīlīyyāt 169, 171
'ist 298—301
'ištiqāq 244
'iẓāfaï 95, 129, 132, 150, 160, 236, 237, 272, 263, 264, 271—273, 277, 292
'ulfa 427

A

abğad 113
abrišīm 450
absous 378
adwār 96, 150, 155, 237, 271, 272
ağzāh 246
ağzā' al-maṣārī' 336
ağzah al-watar 95
ahastah 422, 436
aḥadd 259, 263
aḥwāl 92, 103, 149, 237, 253, 319, 371, 427, 439, 521
aḥwāl al-naġam 140, 157
aḥwāl al-zamān 140
aḥwāl-i alḥān 140, 148
aḥwāl-i žātiyya 234
aḫbār 67, 162, 230
aqsām 246, 271
aqsām-i bu'dayn 273
aqsām-i žī-l-arba'a wa žī-l-ḫams 271
aqsām žī-l-ḫams 271
amṯāl 266
alḥān 143, 144, 202, 234, 433
anf 248
ansāb 162, 230
amṯāl 266, 443
arba'-i aẓ'āf 430
arabic literature 230
aristūṭāliyyun 200
arūẓ 235
asās 450
asbāb 336
asmā'-i ḥusnā 368
aṣābi' 195
aṣwāt 254
aṯqal 259, 263
ayyam 169
awālem-i ma'dūmāt 355
awālem-i mawğudat 355
awğ 117
awhām 385, 387
awliyā' 387
awtād 336
ayāk 106
aẓ'āf 266, 429, 430, 456
aẓāfaï 272

Ā

ādamāwāz 187
āġāz 298, 299
āġy 46
āhang 494, 498
āhastah 450
ān 426, 427, 439, 447, 448, 450
ān-i munāsibha 447
ān-i sāz 448
ān-i tamawwuğ 436
āwāz (āwāzah) 46, 49, 56, 125, 137, 146, 150, 159, 178, 254, 263, 272, 279, 287, 322, 330, 331, 337, 344, 345, 347, 360, 389, 399, 418, 422, 431, 435—437, 440, 450, 498, 499, 500
āwāz (āwāzah) 46, 49, 56, 125, 137, 146, 150, 159, 178, 254, 263, 272, 279, 287, 322, 330, 331, 337, 344, 345, 347, 360, 389, 399, 418, 422, 431, 435—437, 440, 450, 498—500

āwāzāt (āwāzhā) 207, 237, 238, 272, 279, 331, 423, 432, 435, 436, 470, 477, 479, 483, 484, 498
āwāzhā-i-tīz-wa-girān 423, 432, 436, 450
āwāzī 178, 254, 428, 431, 446, 450, 485, 500
āyyam al-'arab 162, 230

B

badal 451
badihanawāzī 287, 331
bahš 389
baḫṯ 157, 417, 426, 451
baḫṯ riyāẓiyy 140
baqīah 265, 430, 445
bam 117, 438, 451, 500
bang 282, 483—486, 493, 494, 499
barbaṭ 57, 195, 282, 425
barqarār 451
basiṭ 211
bayān 233, 451
bayt (buyūt) 7, 68, 118, 143, 165, 181, 308, 327, 336, 337, 347, 354, 357, 360, 362, 365, 370, 376, 379, 399, 402, 403, 409
bāqī 451
bāṭin 43, 136, 138, 139, 146, 147, 167, 172, 188, 189, 221—223, 278, 279, 285, 301, 363, 365, 369, 376, 377, 380, 381, 386, 388, 391, 396, 399, 401—403, 425
bi fi'l 451
bi quwwa 451
binṣir 196, 249
bi-l-fi'l 259
bi-l-quwwa 115, 132, 259, 264
boland 422, 436, 451
bolandī 451
bu'd 21, 93, 103, 128—130, 150, 237, 260, 263, 265, 267, 422, 428, 430, 441, 451
bu'd allazī ba al-arba'a 451
bu'd allazī bi-hi al-kull 451
bu'd allazī bi-hi al-kull marratayn 451
bu'd allazī b-al- ḫamsa 451
bu'dayn 273
bu'dī 260
bu'd-i muttafiq 267
bu'd-i mutanāfir 267
bunyād 320
buzurg 119, 430, 457
būy 282, 374

C

constituent 80

Č

čahāṛ ẓi'f 430, 456
čang 282
čāšt 491
čāštgāh 489—491, 502
čišm 83
čīz 460
čīzī 460

D

da'īm 427, 452
daf 194
dahr 368
daqīqah 452
darāzī-wa-kūtāhī 452
daryā 431, 452
dastān 195
dasātīn 95, 195
dastgāh 24, 30, 34, 35, 40, 45, 46, 48, 49, 51, 55, 56, 58, 62, 64, 67, 68, 70—73, 75, 83, 84, 93, 102, 103, 105—109, 126, 128, 162, 242, 252, 275, 287, 292, 300, 303—308, 312, 313, 316, 323, 325, 327, 328, 330, 331, 335—338, 360,

378, 379, 398—400, 409, 522, 523
dastgāh-i Šūr 48, 49, 51, 72, 102, 105, 107—109, 242, 334, 378, 379, 400
dawr 96, 129, 132, 145, 155, 271, 272
dawā'ir 249
dāḫiliyya 201
dā'irah 96, 132, 135, 237, 247, 270, 271, 273
dā'irah-i mutanāfir 273
dār al-ḥikmā 198
dār al-islām 194
dependency structure 80
derāzī-wa-kūtāhī 438
detailed 248
diffusio 275
dil 399
dirāzī-wa-kūtāhī 153, 432
discant 60
dua 222, 367
dunyā 183, 222, 223, 364, 365, 367, 369, 371, 388, 396, 399, 402, 453
durr 368
durr mufaṣṣal 248

F

faġr 489, 490
falāsifa (falāsifah) 16, 200, 368, 459
fanā' 188, 252
fann 142, 156, 157, 171, 172, 176, 177, 184, 224, 459
fann al-mūsīqā (fann-i mūsīqī) 6, 144, 224, 156, 157, 176
far' 36, 98, 101, 102, 104, 110, 127, 136, 139, 146, 189, 233, 242—245, 276, 279, 313, 321, 388, 477
faṣl 35, 56, 68, 112, 171, 466
faqīr-i ḥaqīr 474
faylasūf 16
fayẓ 319
fārsī 229, 493, 518, 522, 524
fāṣila 337
fiqh 242, 525
finalis 81
full 248
fūrū' 139, 176, 243, 274
furūd 106, 319, 320, 342

G

gāh 491
gāhī 491
girān 422, 436, 450, 452
girānġān 436
girānī 437, 452, 458
girāntar 452
gurūhnawāzī 287
gūšah 46, 279, 289, 311, 322, 331, 484
gūšahhā 488

Ğ

ğahriyy 362
ğalālī 355
ğam' 106, 115, 129, 132, 150, 151, 160, 161, 207, 212, 237, 263, 264, 267, 268, 322, 383, 421
ğam' afrād 259
ğam' al-alḥān 143
ğam' kāmil 115
ğam' tamm 92, 115, 130, 246
ğam' tamm munfaṣil 115
ğam' tamm muttaṣil 115
ğam' tamm muttaṣil ġīr mutaġiyyar 115
ğam'ī 452
ğamā'a (ğamā'āt) 95, 270, 271, 277
ğamā'a tuḥīt bi-l-quwwā 115, 132
ğamāl 355, 372
ğān 282, 367
ğānā(n) 367
ğānib al-anf 248
ğānib al-mušṭ 248
ğawān 367
ğifāt 355
ğihat 452

ğins 21, 114, 130, 421, 432, 435, 485
ğism 452
ğumlah 47, 78, 83, 84, 99, 102, 104—107, 118, 125, 285, 286, 307, 308, 311, 313, 336—340, 370, 402, 409, 439
gūšah (gūšahhā) 46, 71, 279, 289, 299, 311, 322, 330, 347, 488
ğuz' 453
ğuz' al-miṣrā' (ğuz'-i miṣrā') 308, 337
ğuz'a-i murakkab 262
ğuz' lā yatağazza' 93, 261, 268

Ġ

ġalīẓ 452
ġalt 306
ġamī 452
ġamm 452
ġayb 355
ġaybat-i huwiyyat 355
ġazal 61, 77, 143, 327, 329, 331, 343—345, 368, 378, 383—386, 391, 393, 395, 397, 398, 402
ġazalḫānī 77
ġaẓabī 452
ġinā' 26, 57, 144, 193, 195, 201, 224
ġinā' raqīq 57, 193
ġinā' mutkan 193
ġirānġān 436

H

hamah 384
hamsah-i aẓ'āf 430
handasaï 224
hang 120, 121
hawā 150, 459
hay'āt 156
hay'āt ṣinā'a al-mūsīqā 156
hazağ 194, 196
hušayand 177

Ḥ

ḥāfiẓ 183, 211, 368
ḥadd 94, 135, 254, 426
ḥadīṯ 145, 176, 230, 368, 383, 525
ḥalk 500
ḥaqīqaï 135, 233, 257, 260, 418, 424, 435, 459
ḥaqīqaï al-naġmah 257, 260
ḥaqīqaï-i āwāz 418, 435
ḥaqq al-yaqin 378
ḥarakaï (ḥarakat) 177, 440, 443, 459
ḥarām 218
ḥawẓ 460
ḥaywānāt 440, 459,
ḥāl 189, 252, 283, 319, 362, 427, 428, 439, 441, 459
ḥālat 459
ḥālathaï 427
ḥidā' 193, 222
ḥiddaï (ḥiddat) 151, 152, 438, 460
ḥiddaï-wa-ṯiql (ḥiddat-wa-ṯiql) 152, 153, 254, 256, 259, 422, 432, 436, 437, 440, 460
ḥiğāb 384
ḥikmaï 368
ḥilm 368
ḥudūṯ 252, 460
ḥukamā 200, 460
ḥusn 460
ḥusn-i zāt 355
ḥuṣūl 417

Ḥ

ḫabar (aḫbār) 67, 158, 162—164, 166—169, 176, 189, 191, 230, 256, 368, 370, 409
ḫabar 67, 158, 162—164, 166—169, 176, 189, 191, 256, 368, 370, 409
ḫafīf 503
ḫafīf ṯaqīl 196
ḫafiyy 362

ḫalṭ 276
ḫalq 448
ḫāriğiyya 201
ḫāṣān 387
ḫaṭir 459
ḫaṭir-i waqqād 418
hazağ 194, 196
ḫātib 414
ḫātima 107, 171, 211, 294, 299—301, 321, 323
ḫaṭṭ 69, 70, 117, 118, 121, 123, 285, 336, 493
ḫaṭṭāb 471
ḫayāl 274
ḫayṭ 73
ḫinṣir 249
ḫolq 448
ḫusrowānī 195
ḫwāndī 177

I

ibtidā' 451
iḫtilāf 267, 451
imtidād 255, 368
inchad 74
initium 87
intiqāl 273
inżimām 259
irādat 340, 381
istiḫrāğ 248
iṣfahān 244, 319, 320, 482
iṣṭilāḥī 135
ištiqāq 244
išrāq 16, 424

J

jongleur 59

K

kalām 92, 201
kanār 431
kašf 366
kaṭiraï 273
kerešmah 394
kitāb 25, 113, 154, 210, 230, 471, 522—526
kinār 372
kitāb fī al-mūsīqā 25
kišiš 285
kull al-naġam 211
kull al-zurūb 211
kūčak 430, 454, 457
kūčaktarīn 454
kūtāhtar 454

L

lafẓ 135, 244, 332
lafẓī 135
laḥn 6, 37, 61, 137—146, 233, 268, 329, 332—334, 426
laḥn ğaliyy 145, 146
laḥn kafiyy 145, 146
layla (laylaï) 46, 230
lażżat (lużżaa) 454
lażīż 454
lā-[wuğūd] 368
lengthly 248
luḥun (см. alḥān) 144

M

ma'a 258
ma'lūlāt 424
ma'lūm 454
ma'na (ma'nī) 83, 244, 279, 332, 454
ma'rifaï (ma'rifat) 140, 148, 157, 377, 454
ma'rifat-i hiddat-wa-ṭiql 437
ma'rifat-i naġāmāt 183, 437
ma'dūm 355
mabādī al-alḥān 73
madār 95, 129, 276, 327
madār alḥān 95, 101, 247
madrasaï 414

mağāzī 135, 233
mağlis 502
mağlis al-ṭarab 197
mağmū' 237, 268, 271, 272, 286, 332, 441, 454
mağmū' al-naġāmāt 140
maġazī 135, 162, 169, 230, 233, 507
maġrib 464, 489, 490
maḥabbaï (maḥabbat) 363, 364, 366
maḥsūsāt 424
maḥāriğ 246
makrūh 218
manfaż 454
manẓūb 170, 218
maqām 7, 21—26, 28—32, 34—41, 43, 44, 46, 47, 49—51, 54—70, 73, 74, 77—79, 82—85, 89—91, 93—99, 103, 110, 112, 117, 123—125, 128—136, 142, 145, 148—151, 156, 158, 162, 168, 171, 177, 181, 192, 216, 219, 220—225, 231, 235, 237, 238, 241, 242, 249—253, 259, 261, 262, 266, 271—274, 275—277
maqām 'irāqī 24, 34, 35, 64, 242, 252, 275
maqām al-maḥabba 387
maqām āḫirā 249
maqāmāt 23, 54, 67, 96, 177, 237, 238, 273—277, 279—281, 319, 470, 488, 523
maqām-i sanğiš 259, 262
maqām-i ṣabr 447
maqom 35, 40, 56, 63, 64, 66—70, 99, 112, 118, 119, 121—123, 299, 336, 493
marākiz 274
marātib 454
markaz 298
masāīl 149
masalah-i 'ilm 156, 157
masṭar 342
maṣārī' 336
maṣdar 244
mašhūr 273
maššaun 200
matn 163, 164
mawlā 193
mawālī 193
mawğ 160, 422, 435, 454
mawğudat 355
mawẓa' 455
mawzū' 181, 234, 273, 274, 523
mazāmīr 175
mensural music 60
mensural notation 60
mi'rāğ 188, 447
mihr-i awwal 381
miqdar 454
miqdar-i ḫastī 368
miṣrā' 118, 308, 337, 339
miṯl 266, 326, 429, 430, 442, 455
miṯl wa ğuz' 430
miṯl-i mutawāfit 429, 442
miṯl wa nisf 430
miṯl wa rub' 430, 444
miṯl wa ṯulṯ 430
miyān 117, 261
mizmār 175
mode 195, 501, 520
motif 80
movere 87
mu'ammā 368
mubāḥ 218
muddat 368
muğannab 265
muġām 46, 55
muġām-dastgāh 24, 35, 40, 45, 46, 56, 64, 68, 73, 83, 84, 103, 106, 307
muhāriğ al-naġam 95
muḥarrer 471
muḫtalif 140, 428, 455
mukāšafa 385
mukāwwa 464
mulā'īm 129, 140, 177, 254, 255, 262, 263, 268
mulā'īm ṭab' 254
mulā'īmāt 259

mulā'īmāt-wa-mutanāfirāt 153, 259
mumārist 455
mumkin 351, 352
munağat 180
munaqqah 273
munāfirātī 455
munānasab 441
munāsibatī 439
munāsib 455
munāsabat 455
munāsabatī 455
muntaẓamiyya 210
muqarrar 350
muqarrer 464, 469, 471—475, 495
muqādīr 261
murakkab 440, 455
murakkabaï 260, 336
musāwī 455
musica speculativa 83
musica speculativa и musica practica 223
musical literature 229
muslim 221
musnad 163, 407
musnad ilay-hi 163, 407
muṣannif 471
mušabedan 476
mušṭ 248
mutaġayyir 111, 293, 298, 299
mutanāfir 255, 263, 264, 267, 268, 273, 428, 445, 455
mutanāfirāt 153, 259
mutanāfirātī 439
mutanāsib 437
mutartab 271
mutawāfiq 428
mutawāfiqat 428, 455
muttafiq 267
muṭāwa'at 368
muṭallaṭ 438, 455
muṭannā 438
muṭannī 455
mutafāwit 455
mutaġayyir 111, 127, 293, 298, 299
mutanāfir 455
mutanāsib 455
muttafiq 267, 430
mutawāfiq 455
mutawāfiqat 455
muṭlaq 249
muwāfiq 455
muwāfaqat 455
mūallif 471
mūqām 24, 56
mūsīqī (mūsīqā) 8, 25, 26, 137—144, 146, 148, 159, 200, 212, 224, 234, 421, 426, 433, 455, 495, 522—526
mūsīqī-i darwišān 46
mūsīqī-i dastgāh 30, 398
mūsīqī-i naẓarī 234
mūsīqīdān 525
mūsīqīhā 495, 499
mūsīqiyya 523

N

nafs 456
naġam (neġam) 215
naġamāt 95, 138, 140, 203, 215, 233, 255, 269, 521
naġamāt mulā'īm 140, 144
naġamāt-i ṭayyib 146—148, 177, 180
naġmahhā 435, 436
naġmaï (naġma(t), naġmah) 21, 92, 93, 116, 129, 130, 135, 137, 149, 150, 183, 203, 215, 226, 227, 234, 254—257, 260, 422, 423, 428, 455
naġmatayn 259, 261, 435
namāz 374
namāz-i šām 489, 490, 491, 502
namāz-i haftan 490, 491, 502
namutanāsib 456
naqš 385
narm 456

narmī 437
narmtar 456
narratio 161
nasab 260, 261, 267
nasab-i ašraf 267
nasb 193
nasḫ 465
nasab-i ašraf 267
natamām 372
naw' 432, 435
nawbaï 24, 35, 56, 74, 112, 162, 197, 211, 526
nawḥ 193
nawḥah 178, 457
naẓarī 148, 155, 156, 234
naẓariyya 6, 148, 157, 235
naẓīrah 231
nāqiṣ 456
nīmḥaṭṭ 118, 121, 336
nisab 95, 236
niṣf 247, 430, 456
nisbaï (nisbat) 94, 140, 150, 235, 237, 251, 256, 259, 262—264, 267, 277, 281, 426, 441, 456
nisbat al-aẓ'āf 429, 443, 456
nisbat al-miṯl wa al-ğuz' 429, 442, 456
nisbat-i arba'a-i aẓ'āf 444, 456
nisbat-i čahār ẓi'f 456
nisbat-i ḫamsaï aẓ'āf 444, 456
nisbat-i miṯl wa ṯuluṯ 456
nisbat-i miṯl wa rub' 444
nisbat-i sah ẓi'f 456
nisbat-i sah ẓi'f 456
nisbat-i ṯulṯa-i aẓ'āf 443
nisbat-i ẓi'f 456
nisbathā-i awsaṭ 430
nisbathā-i buzurg 430, 457
nisbathā-i kūčak 430, 457
nisbathā-i muttafiq 430
nisbatī 428, 457
nīstī 448
niẓām-i naġāmāt 140
nuqsān 457
nuqṭa 93, 94, 261, 267, 268
nuqṭa-ị ṭarafayn 268

O

organum 60

P

pand 367, 368, 374
panğtār 45
pardah 8, 24, 70, 96, 145, 177, 180, 181, 237, 273, 277, 281, 347, 367, 469, 470, 477, 478—480, 482—484, 488, 493, 494, 496, 498, 499, 501, 503, 535, 549
parda(h)hā 273, 276, 277, 280, 281, 347, 367, 483, 499, 503, 535
pāyah 106
pīčdagī 457
pīġambar 502
pīr 367
pīr-i kāmīl 366
pišraw 211
phrase 80
philosophy 226, 513, 517, 519, 520
practical art 224

Q

qaīnah 193
qaṣd 454
qaṣīda 61, 329, 357, 425, 448, 453
qarār 319, 320
qā'im 445, 453
qāim maqām 274, 445, 453
qirā'a 6, 25, 146—148, 180, 225
qism 149, 150, 268, 270, 290, 308, 423, 435, 454
qism-i ẓī-l-arba'a 270
qiṣaṣ al-anbiyā' 171
qiṭaṭ al-anbiyyā' 162, 230
qiyās 27, 454

quwwa 115, 132, 259, 264, 442, 451, 454

R

radīf 7, 48, 242, 284, 287—290, 318, 331, 337, 338, 360, 382, 388, 389, 398, 516, 525, 526
rahāwī 244, 245, 502
ramal 196, 338,
ramal ṭunburī 196
ramiyy 73
ramiyy 73
rang 71, 287, 288, 331
rawān 282
rāh 207
rāst 245, 291, 292, 324, 388, 389, 418, 457, 482, 483, 500
rāstī 368
repercussio 81
rijīstar-i sawtī 485
risālah 154
risālah fī al-mūsīqā (risālah-i mūsīqī) 25, 26, 55, 83, 136, 137, 150, 158, 161, 171, 200, 205, 207, 213, 224, 225, 229, 231, 232, 234, 413, 416, 521, 522, 524
roḫ 355, 400
rub‘ 247, 430, 444
rudğamah 502
rūī āhang 499
rūz-i alast 339

S

sabab 337, 457
sabbāba 249
sabqiyya 417
sabuk 457
saḫt 457
saḫt-wa-narm 153, 432, 437, 457
saḫtī 457
saḫt-wa-narm 457
saḫtī-wa-sostī 153, 432, 438, 457
samā‘ 26, 181, 188, 206, 211, 228, 230, 283, 362, 503
sanada 163, 164, 176
sāqī 366, 375
sar 67
sāz 187, 426, 448, 457
sāzī 485
sawā’id 95
se ẓi‘f 430
section 80
segāh 320
siyar 162, 230
siyarah 498
sohan 368
solfeggio 60
suḫbaï 183
sunnaï 163, 164, 192, 230
surūr 457
sūrat 385

Ş

şabr 371
şannağa 193
şawt 93, 115, 129, 135, 144, 149, 150, 153, 177, 211, 254—256, 260, 263
şawtī 485
şinā‘at-i maqām(at) 23, 24, 142
şinā‘a al-mūsīqā (şinā‘at-i mūsīqī) 144, 155—157, 176, 224
şinā‘at 140—142, 156, 182, 200, 458
şinā‘at-i ‘ilm-i mūsīqī 155, 157
şinā‘at-i ’adā’ī 149
şinā‘at-i naẓarī 156

Š

šadd 82, 83, 93, 95—98, 112, 131, 150, 155, 181, 237, 248, 250, 251, 261, 271, 272, 277, 279, 290, 347
šādī 460
šahwāt 460

šakarhā 367
šakl 422, 460
šaraf 460
šarṭ 145, 278, 279
šarī‘a 192
šay’ 135, 204
šāhid 298—301, 321, 367
ši‘āb (см. šu‘ab) 237
ši‘r 144
šī‘aï 199
šīb 460
šiddat (šiddaï) 460
šudūd 181, 207, 210, 237, 244, 246, 248, 272, 273, 275—277, 477—479, 483, 484, 488
šu‘ab 237
šu‘baï (šu‘bah) 238, 279, 469, 470, 477, 479, 483, 484, 493, 494, 497, 498, 499
šūr 103, 287, 290—293, 315, 325, 388, 389, 403

T

ta‘zīaï 58
ta’līf 95, 132, 149, 150, 155—157, 160, 161, 200, 233, 237, 254, 263—265, 267, 268, 277, 440, 458
ta’līf al-alḥān 235
ta’līf-i alḥān 149, 156, 235
ta’līfat 129
ta‘rīf 131, 135, 432
taba‘iyyat 264
tablature 60
tafāwut 429, 458
tafrī 127
tağallī 355, 394, 399
tağalliyat-i maḫaẓ 355
tağwīd 145, 147, 148
taḫqīq 368
taḫīd 131, 135
taḫrīr 101, 102, 285, 293, 304, 310—313, 319, 382
taḫsīn al-qirā‘ 144
taknawāzī 287
tamawwuğ 150, 160, 422, 435, 436, 458
tamzīğ 304, 312
tanābīr 175
tanāsob 440
tanbūr 45, 175, 282, 425
taqiyya 305, 306, 310, 312, 313
taqsīm 24, 34, 35, 56, 64, 68, 128, 252, 257, 409, 521
tar‘īd 306
tarannum 146, 183, 332
tarkīb 306, 440, 458
tartīl 147
tasbīḥ 177, 222
taṣawwuf 201, 225
taṣānīf 472, 473, 495
taṣnīf 71, 211, 287, 288, 328, 331, 473, 495
tašqīq 306
taṭrīb wa tarğī‘ al-ṣawt 144
tawhid 20, 349, 352, 448, 458
tawqī‘ 464, 465
tawṣīl 302, 305, 310
tazyināt 73, 235, 311, 421
tār 45, 425
tārīḫ 168
terminus 87
textus 74
theoretical art 224
theory 212, 226, 518—521
tilāwaï (tilāwat) 147, 180
tīz 153, 422, 423, 432, 436, 450, 458, 497, 503
tīz-wa-girān 153, 436, 450
tīztar 458
tīzī 458, 494
tīzī-wa-girānī 153, 436, 437
turk 358, 367
turqī 25
turunğ 464

Ṭ

ṭabaqaï 162, 171, 230, 269, 270, 274
ṭabi‘ rāst 418
ṭabl 175
ṭalab 418, 459
tanbūr 45, 175, 282, 425
ṭanīnī 265, 430, 444
ṭarab 138, 197, 374
ṭaraf 95, 259, 263, 265
ṭarīq 195, 459
ṭayyib 177, 180, 146, 148
ṭurūq mulūkiyya 195

T

ṯabāt 435
ṯaqīl 457
ṯaqīl awwal 196
ṯaqīl ṯānī 196
ṯiql 151, 152, 437, 457
ṯiql-wa-ḥiddat 457
ṯulṯ 247, 430,
ṯulṯah-i aẕ‘āf 430, 443
ṯumma 253

Y

yār 372, 375
yek 399
yekī 453

W

waġh 452
wahm 385
waḥdat 216, 249, 349, 355
waḥdat al-wuǧūd (waḥdat-i wuǧūd) 349
waqqād 452
waqt 257, 364, 489, 502
watad 337
watar 249, 452
wāǧib 170, 208, 218, 351, 352, 452
wāǧib al-wuǧūd lī-ġayri-hi 375
wāǧib al-wuǧūd lī-ẕāti-hi 375
wāḥid 200, 259
wilāya 387
win bang 282
wuǧūb 352, 435
wuǧūd 368
wuǧūd afẓal 73
wuǧūd muṭlaq 249
wuǧūd ẓarūriyy 73
wusṭā 196, 249

Z

zamān 140, 253, 257, 368, 439, 453, 472
zamān fard 253
zamānī 254, 268
zamānī darang 254
zamānhā 439
zamān-i namutanahi 368
zammāra 193
zamr 193, 202
zandah 366
zandah-rawān 282
zangulah 244, 245
zarbayn 211
zawāt 368
zā’id 428, 453
zārī 178
zāt 368
zi‘f 430
zihn-i ṣāfī 418
ziyādat 453
ziyādat-i zā’id 453
zīl 117
zīr 288, 439, 453, 500
zuhd 371
zulf 355
zumzumah 138

Ż

żihn 453
żikr 177, 362, 367, 374
żī b-al-arba‘a 265, 271, 430
żī b-al-ḫams 265, 430
żī b-al-kull 265, 271, 430
żī b-al-kull marratayn 265, 430
żī-l-arba‘a 114, 265, 271
żī-l-kull arba‘a 265
żī-l-kull ḫams 265

Ẓ

ẓayf 272
ẓi‘f 266, 430

Ẕ

ẕāhir 43, 136, 138, 139, 146, 147, 167, 172, 188, 189, 221, 222, 279, 285, 301, 364, 365, 369, 376, 377, 380, 381, 386, 388, 391, 396, 399, 401—403, 425, 435, 446
ẕāhirat al-tanāfur 273
ẕuhr 489, 490
ẕuhūr 417

УКАЗАТЕЛЬ ТРАКТАТОВ

‘

‘Ilm-i mūsīqī / ‘Ilm al-mūsīqa 8, 50, 410, 433, 461, 464, 467, 495, 521, 524

’

’Alf laylaï wa laylaï 230
’Iḥṣā’ al-’iqā‘at 203
’Īqā‘ 215
’Īqā‘at 203

A

Adwār / Kitāb al-adwār fī al-mūsīqā 96, 154, 205, 226, 250, 469, 477, 478, 482
Aġānī 165

B

Bahğat al-rūḥ 225, 239

D

Dalāla ‘alā asrār al-ġinā’ 201
Dāniš-namah 204
Dūrraï al-tāğ 145, 238, 525

F

Fawāīd-i ‘ašara 171, 211, 238
Fiḥrist 206
Fī ‘ilm al-mūsīqā 202
Fī ’ālāt al-zamr 202
Fī ağzā’ ḫabariyya fī al-mūsīqī 200
Fī al-’īqā‘ 199
Fī al-luḥūn wa al-naġam 200
Fī al-naġam 199
Fī ğam‘ al-mūsīqā 202
Fī ta’līf al-naġam wa ṣinā‘at al-’ūd 200
Fuṣūṣ al-ḥikam 373

Ġ

Ġāyat al-marām 414

Ğ

Ğahān-nāmah 464
Ğam‘ al-alḥān 207, 212, 523
Ğam‘i muḫtaṣar 334
Ğāmi‘ al-‘ulūm 416

Ḥ

Ḥadā’iq al-anwār fī ḥaqāiq al-asrār 205, 416, 522, 525
Ḥiqmat al-išrāq 424
Ḥudūd al-’ālam 464

K

Kanz al-alḥān 184
Kānūn 204
Kašf al-maḥğūb 206
Kimyā-i sa‘ādat 206

Kitāb al-mūsīqā al-kabīr 113, 154, 201
Kitāb al-mūsīqā al-ṣaġīr 113, 201

L

Lubāb al-abwāb 471, 472

M

Mabāḥis mašriqiyya 419
Madḫal ilā ‘ilm al-musīqā 201
Mağalaï fī al-mūsīqā 212
Mağmū‘ al-ḥikmaï 206
Maqālāt 203
Maqālāt (Maqūlāt) 255
Maqālaï fī al-mūsīqā 202
Maqāsid al-alḥān 50, 212, 523,
Masnawī-i ma‘nawī 187
Mir‘at-i ‘Uššāq 319, 354
Muḫtaṣar al-mūsīqī 212
Muṣawwitāt al-watariyya min żāt al-watar al-wāḥid ilā żāt al-‘ašarat awtār 200

N

Naġam 196, 215
Naġam wa ’īqā‘ 203
Naġamāt al-adwār 211, 212
Niğāt 204

Q

Qābūs-nāmah 207, 230
Qiyān 196

R

Risālah al-kubrā fī al-ta’līf 200
Risālah-i sirr-i samā‘ 211

S

Safīnah-i Tabrīz 50, 462, 463, 466, 467, 495

Ṣ

Ṣad maydān 206

Š

Šarafiyya 205, 226
Šarḥ al-mūsīqā 208
Šarḥ-i adwār 50, 171, 183, 211, 471, 523, 525
Šāhnāma 230
Šifā’ 204, 523

T

Ta‘arruf li-mazḫab ’ahl al-ṭaṣawwuf 206
Tafsīr-i bašā’ir Yamīnī 472

УКАЗАТЕЛЬ МЕЛОДИЙ

‘

‘Arāq 273, 275, 278, 279, 347, 479—484, 487—490, 494, 496, 497, 499—502
‘Išqī 497
‘Uššāq 250, 251, 272—275, 347, 396, 397, 479—481, 484, 487—490, 496, 497, 499, 500, 502
‘Uzzāl 479, 484, 497

’

’Iṣfahān (’Iṣbahān) 74, 273—275, 287, 320, 347, 478—481, 483, 484, 489, 490, 496, 497, 499, 501, 502, 523

A

Abū Salik 273, 481
Abū ‘Aṭā 287
Afšārī 287
Awğ 288, 295, 318, 323, 324, 338, 385, 400

B

Bahr-i ḫafīf 503
Bastah 479, 484, 497
Bayāt-i ’Iṣfahān 287, 320
Bayāt-i Širāz 103
Bayāt-i Turk 287
Bayāt-i Zand 287
Busalik 273, 275, 278, 279, 347, 479, 480, 481, 484, 489, 490, 496, 497, 499, 501, 502
Buzurg 70, 118, 121, 122, 273—275, 288, 318, 338, 347, 478—481, 483, 484, 497, 501

Č

Čahārgāh 287, 484
Čahārgāh-i ‘Arāq 484, 501

D

Darāmad 68—72, 99—102, 105—107, 177, 288, 299, 300, 302—307, 312—316, 318, 338, 341, 389, 391, 400, 519
Daštī 287
Dubaytī 288, 292, 296, 318
Dunasr 70

F

Furūd 288, 296, 318, 324, 325

G

Gardāniya 273
Garāylī 288, 318, 324
Gawašt 273, 479

H

Hindwān 483, 484, 489, 490, 502
Humāyūn 287

Ḥ

Ḥazīn 288, 292, 296, 318, 324, 325
Ḥiğāz 479—481, 484, 497
Ḥiğāzī 274, 479—481, 497
Ḥusaynī 180, 273—275, 278, 279, 288, 292, 296, 318, 479—481, 484, 487—490, 496, 497, 499, 500, 503

H̄

Ḥārā 288, 318, 400

K

Kerešmah 108—110, 288, 294, 316, 317, 338
Kūčak 278, 279, 478, 480, 481

M

Mağlis-i Afrūz 484, 489, 490, 502
Maṭnawī 288, 296, 318, 324
Māddah 478, 479, 481, 484, 487, 489, 490, 494, 496, 497, 499, 501
Māhūr 278, 279, 287, 526
Māyah 273, 278, 279, 479, 501
Miyanğī-sarāī 484, 489, 490, 503
Miyān-parda 70
Mubarqah 278, 279
Muḫālifak 478, 479, 481, 484, 489, 490, 494, 496, 497, 499—503
Muḫālif-i Kūčak 478
Muḫālif-i Rāst 478, 479, 481, 483, 484, 487, 488, 494, 496—500, 503

N

Naġmah 389, 393, 396, 400
Naḫāwan (см. Naḫāwand) 496, 497
Naḫāwand 478, 479, 481, 484, 487, 489, 490, 496, 497, 499, 501, 502
Nawā (Nawo) 63, 64, 67, 69, 272—275, 278, 279, 287, 347, 479—481, 484, 487—490, 494, 496, 497, 499, 501, 502
Nawbaẗ Iṣbahān 74
Nawrūz 273, 279, 347, 479
Nawrūz Hārā 278, 279
Nawrūz-i ’asl 278, 279
Neyrīz 75, 389, 394—396
Nigārayn 479, 484, 487, 497, 500
Nišābūra 484, 487, 500

P

Panğgāh 7, 75, 278, 279, 287, 298, 341, 378, 382, 388, 389, 396, 399, 400

Q

Qaračah 288, 318, 400

R

Rahāwī 180, 181, 273—275, 288, 295, 318, 338, 341, 347, 384, 400, 402, 479—481, 484, 487—490, 494, 496, 497, 499, 500, 502, 503
Raẓāwī 288, 292, 318
Raẓāwī bā Taḥrīr-i Ğawādḫānī 295, 318
Rāg Hindī 62
Rāst 24, 68, 70, 75, 103, 244, 245, 273—275, 278, 279, 287, 291—293, 298, 324, 341, 347, 368, 378,

382, 388, 389, 396, 399, 400, 418, 457, 478—484, 486—490, 494, 496—503
Rāst-Panǧgāh 7, 75, 287, 298, 341, 378, 382, 388, 389, 396, 399, 400
Rāwī 500

S

Sabāhan 496
Saraḫbār 63, 64, 67—70, 117—119, 121
Saraḫbār-i Rāst 70
Salmak 273, 279, 288, 292, 296, 318, 324, 325, 479, 484, 498
Sāzgārī 484, 497, 501
Segāh 287
Sipihrī 479, 484, 497

Š

Šahnāz 273, 288, 295, 318, 324, 338, 386, 400, 479
Šūr (šūr) 7, 48, 49, 51, 72, 100, 102, 103, 105, 107—110, 242, 284, 287—293, 298—300, 303—307, 312, 313, 315, 316, 318, 323, 325, 338, 368, 378—380, 382, 388, 389, 399, 400, 403

Z

Zangulah 273—275, 347, 478—481
Zirafkand 273—275, 279, 347, 479—481, 483, 484, 487, 488, 498
Zīrafkand[ah]-i Buzurg 483, 484, 497, 501
Zīrkaš 288, 479, 484, 497
Zīrkaš-i Salmak 288, 292, 296, 318, 324, 325
Zīrkaš-i Hāwarān 288
Zīrkaš-i Aširān 288

SUMMARY

Shamilli G. B. Philosophy of Music. Theory and Practice of the Art of Maqām / ed. I. K. Kuznetsov. Moscow: OOO 'Sadra': LRC Publishing House, 2019. — 552 p., fig., inserted leaf. — ('Philosophy of the Islamic World' Series / Ed. A. V. Smirnov. Vol. 5.)

This book was written in the State Institute for Art Studies during 2008—2014 years and throughout my participation in the interdisciplinary seminar 'Architectonics of Culture' in the Institute of Philosophy, Russian Academy of Science. I am obliged to my teacher, outstanding musicologist Mark Aranovski (1928—2009), for the idea to write the book about *maqām* tradition, including two translated into Russian medieval Persian treatises on music. Therefore, I would like to dedicate this book to his bright memory.

The four Chapters and two Appendices of this book describe for the first time the stable patterns of thinking (the relations of part and whole, their opposites and associations) in the theory and practice of the Art of *maqām* that is known as oral and professional musical tradition, which has been preserved in the Hebrew, Persian, Arabic and Turkic languages from Antiquity to Modern times. There is a reason to show the full content of this book to introduce the readers to the main problematics that are related to the problem of music ontology.

CONTENT

List of abbreviations 9
Transliteration 11
Accepted designations 13

Introduction 15
1. About this book 15
2. Name 17
Philosophy of music 17
The art of maqām 21
Theory and practice 25
3. Tasks 31
Fundamentals 32
Language for describing music 37
Approach and method 41
4. Material 44
Musical notation 44
Treatises on music 50
5. My gratitude 50

Chapter I. Part and whole 53
Introduction 53
1. Maqām: phenomenon and concept 55
Evolution and genesis 55
Transformation and otherness 60
Modern concepts 62
Similarities and differences 67
Predicative complex 77
2. Maqām and two pictures of the world 82
Sense-generation strategies 85
The process as 'paradox' 87
Maqām as a process 91
The unit of musical speech as a whole 98
The sum of the parts and supplement 105
Maqām as a substance 111
The whole as a sum of the parts 117
Architectonics of meaning 124
3. Maqām and thesaurus 133
Simple terms 137
Mūsīqā 137
Laḥn 144
Qirā'a 146
Naẓariyya 148
Maqām 149
Complicated terms 151
Compound terms 153
'Ilm al-mūsīqā 153
Ṣinā'a al-mūsīqā 155
Fann al-mūsīqā 156

Chapter II. History and method 158
Introduction 158
1. History as 'paradox' 161
Understanding of history 161
Event and text 162
Synthesis of historical genres 168
History of al-Maraghi 172
Text analysis 177
'Obvious-and-hidden' 185
2. History as narrative 191
'Righteous caliphs' 192
Omayyads 194
Abbasids 197
Al-Kindi 200
Al-Farabi 202
Ibn Sina 204
Ikhwan al-Safa 206
Seljukids 207
Fakhr al-Din Razi 208
Al-Urmawi 209
Al-Maraghi 211
3. Researcher and text 213
Problems of understanding 214
Poetics of opposition 217
Problems of classification 227
The genre of 'treatise on music' 231

Chapter III. Musical language and musical speech 241
Introduction 241
1. The grammar of the language 242
'Basis — branch' 242
'Circle — centre' 246
Concept of time 252

Unit of musical language 254
The coherence of units 263
Maqām as meaning 276
2. Models of musical speech 284
System analysis: radīf of Mahmud Karimi 284
Basic structure 289
Basic interval 293
Ornamental layer 298
Prolongation of the stable-tone 302
Phrase 307
Melody 320

Chapter IV. Melody and word 328
Introduction 328
1. The intonation of poetic and musical speech 329
Ghazal and music 329
Units of poetic and musical speech 334
Interaction of syntactic units 338
2. The phenomenon of musical and poetic speech 343
The opposite in poetic speech 348
Hierarchical organisation 355
Non-hierarchical organisation 361
Secular-and-sacred in *gazal* of Hafiz 365
The otherness of the narrative 370
Verse-*bayt* as a unit and a whole 376
Emotional cycle 378
Radīf-i Šūr and radīf-i Rāst-Panǧgāh 382
'Pearls' and 'thread' 398

Conclusion 404

APPENDIX I
Fakhr al-Din Razi. 'Ilm al-mūsīqa 'Knowledge of Music' /
Preface, translation from Persian, comment and dictionary
of the musical and philosophical vocabulary by G. B. Shamilli 410
1. Preface 410
Fakhr al-Din Razi, and his treatise on music 410
Structure and problems of the treatise 416
Sound, tone, instrument 422
Moment, event, interval, melody 426
The process-dependent view of the world 431
2. Translation and commentary 433
3. Dictionary of the musical and philosophical vocabulary
of Fahr al-Din Razi 450

APPENDIX II
Anonymous of the XIV century (*'Muhammad Nishapuri'*).
'Ilm-i mūsīqī 'Knowledge of Music' / Preface, translation
from Persian and commentary by G. B. Shamilli 461
1. Preface 461
Primary sources 462
Manuscript C-612 OMI RAS 464
Manuscript *Safinah-i Tabriz* 466
Critical and facsimile editions 467
Translations 467
The problem of attribution 468
Commentator 471
The names of musicians 475
The names and order of modes 477
Basic concepts 482
Pardah 482
Bāng 484
Waqt, namāz 489
A substantial picture of the world 492
2. Translation and commentary 495

List of cited literature 504
Index of terms 527
Index of treatises 540
Index of melodies 542
Summary 545

The deeper backgrounds of investigated phenomena could be found in the word 'maqam' or 'maqom' which was borrowed to Arabic from Aramaic and Hebrew in the meaning of 'place, location'. Even though this art is by inertia associated with the Islamic period of history, its roots, as well as the very grounds for its conceptualisation are associated with the Abrahamic tradition no less than with the reflection of ancient Greek wisdom.

I would like to draw special attention to the Commented translation and researching of two treatises on music — Fakhr al-Din Razi's *'Ilm al-mūsīqa* 'Knowledge of Music' in Appendix I and Anonymous of the XIV century *'Ilm-i mūsīqī* 'Knowledge of Music' in Appendix II.

The treatise of Fakhr al-Din Razi (XII—XIII cc.) is much more valuable than previous researchers have understood. I hope that a future English publication of a commented translation of this treatise will convey the importance of this source to the true connoisseurs of philosophical thought and the heritage of Fahr al-Din.

Along with that I consider the first Russian edition of the commented translation of the treatise on music of Anonymous of the XIV century ('Muhammad Nishapuri') even more important in the study of medieval musical heritage in Persian. For a long time, this source was mistakenly attributed by name of Muhammad Nishapuri, whereas it only contains an echo of his theory. The treatise of Nishapuri has not reached our days. Appendix II shows the error of previous attribution and dating of the manuscript C-612 from the collection of St. Petersburg Institute of Oriental Manuscripts and also the invalidity of translations of the Introduction of this treatise.

In any case, I would like to emphasise that both Russian translations of the treatises on music in this book are not published only for the sake of the translations themselves. And it is important to take into account that I have done a deal of textual and translation work to show two contrasting pictures of the world in the Art of *maqām*, reflected in music products and in the thought on music.

The publication is intended for a wide range of specialists and university students.

Научное издание

Серия «Философская мысль исламского мира»
Исследования
Том 5

Гюльтекин Байджановна Шамилли

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ
Теория и практика искусства maqām

Дизайн обложки Я. Быстровой. Корректор О. Круподер
Оригинал-макет подготовлен Е. Морозовой

Подписано в печать 31.10.2019. Формат 60×90/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная.
Гарнитура Times. Усл. печ. л. 34,5. Тираж 1000 экз. Заказ № 8637.

ООО «Садра».
www.sadrabook.ru

Издательский дом ЯСК.
www.lrc-press.ru, http://www.lrc-lib.ru

Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область, г. Чехов, ул. Полиграфистов, д.1
Сайт: www.chpd.ru, E-mail: sales@chpd.ru, тел. 8(499)270-73-59


ISBN 978-5-907041-30-1
9 785907 041301