

VI

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

*

PHILOSOPHY OF ART

Г. Б. Шамилли

(Государственный Институт искусствознания МК РФ, Москва)

АРХИТЕКТОНИКА ИРАНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ: СМЫСЛ В АСПЕКТЕ ГРАММАТИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

В современной теории музыки термин «архитектоника» указывает на композиционную целостность в единстве ее структурных единиц и часто используется как синоним музыкальной формы, хотя между этими понятиями имеется существенное различие. После появления теории музыкальной формы как процесса (Б. Асафьев), с архитектурным аспектом музыки связываются представления о завершенной, как бы застывшей в пространственно-временном континууме музыкальной конструкции, сложенной из определенных частей. Оба аспекта — процессуальный и архитектурный — неразрывны и взаимодополняемы при исследовании самых разных по природе музыкальных феноменов.

Музыка, как искусство *процессуальное*, передает «движение» мысли, неслучайно в науке укрепились выражения «музыкальная мысль» и «музыкальное мышление». Считается установленным, что музыкальное мышление имеет внепонятийную природу и не подчиняется правилам формальной логики. Исследование вопроса «может ли совершаться мыслительный процесс на какой-либо иной основе, кроме понятий, и без участия формальных логических операций»¹ показало, что музыкальное мышление обусловлено единством двух творческих механизмов. Один из них «опирается на сознательное выполнение мыслительных операций, а другой работает латентно, в «темноте бессознательного», что во взаимодействии «выстраивает музыкальный текст и

¹ Концепция «мыслить музыкой» и вопрос, являются ли выражения «музыкальная мысль», «логика музыкального мышления» метафорой или реальностью, рассматриваются в исследовании М. Г. Арановского «Музыка и мышление». См.: *Арановский М. Г.* Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М., 2007. С. 10—44.

наделяет его смыслом»². Кроме того, музыкальное мышление является языковым мышлением, а музыкальная логика конституируется музыкальным языком как системой грамматик. Но поскольку грамматика музыкального языка имеет конкретные «историко-культурные разновидности», то речь, очевидно, может идти и о существовании «частных» музыкальных логик³.

Последняя гипотеза связана с мыслью о том, что понимание восточной музыки зависит от знания ее музыкального языка (М. Г. Арановский). Это действительно подтверждается фактом ее необычного восприятия западными слушателями, большинство из которых, по мнению Л. Масиньона, «испытывают глубокую скуку, поскольку им кажется, что звучит все время одна и та же нота»⁴. На языке логико-смысловой теории (А. В. Смирнов) можно сказать, что «инологичная» музыкальная речь не оправдывает ожидание западного слушателя, поскольку порождение смысла как процесса происходит в ней иначе, чем на то настроена его слуховая апперцепция. В результате т. н. «эзотерический» смысл восточной музыки остается непонятым. Возникает вопрос, что подразумевается под «смыслом» в музыке?

Согласно современной теории музыкального текста понятие смысла как области «наиболее трудноопределимой» связывается с неким «интонационным геном» и его звуковысотными модификациями от структуры к структуре. М. Г. Арановский полагает, 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 (читай «содержания». — Г. Ш.) действует целая система фильтров, которые заложены в самой структуре и направляют восприятие в нужное русло»⁵. Также Л. О. Акопян, исследуя глубинную структуру музыкального текста, исходит из понимания категории «смысл» как «имманентной характеристики музыкального текста или его элементов — понимая под “элементом” отрезок музыкального текста любого объема»⁶. Другими словами, смысл реализуется в эмпирически данном целом, в интонируемом слое музыкального текста.

Напротив, в иранской классической музыке устной традиции — *мўсїқї-и дастғāх*⁷ — данная категория связывается с областью скрытого. В филосо-

² Арановский М. Г. Музыка и мышление. С. 43.

³ См.: Арановский М. Г. Заметки об архитектурном слухе и музыкальной логике // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М., 2007. С. 189—201.

⁴ Масиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов // Арабская средневековая культура и литература. М., 1978. С. 55.

⁵ См.: Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М., 2005. С. 10.

⁶ См.: Акопян Л. С. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М., 1995. С. 8.

⁷ *Мўсїқї-и дастғāх* (буквально — «музыка дастахов») — определение классической музыки Ирана, которая сегодня представлена двенадцатью дастахами, или многочисленными музыкальными конструкциями, имеющими собственные названия (*Шўр*, *Рāст-Панджғāх*, *Сегāх* и т. д.). Первый этап эволюции музыкального жанра *дастғāх* относится к

фии музыки постклассического периода (XVI—XIX) категорией *ма'на*⁸ (указывавшей и на смысл стиха, на который распевается мелодия), характеризуется звуковая структура *мақām* (араб., мн. ч. *мақāmāt*), которая ранее определялась терминами *шадд* (араб., мн. ч.: *шудūd*) и *парда* (перс., мн. ч. *пардахā*), а в современной исполнительской практике *мўсйқӣ-и дастгāх* называется термином *майе* (букв. «закваска», «эссенция»).

В иранской классике макам не является «ладом» в понимании русской теории музыки. Он не связан с интонационно-тематическим ядром, а играет роль парадигматической системы, скрытой в языковом слое музыкального текста⁹. Поэтому *мақām* как смысл реализуется не на линейной временной оси, что характерно для иранской фольклорной музыки, а на вертикальной оси «выбора». Здесь очевидна принципиально иная логика музыкального мышления, где *мақām* не субстанциален и как смысл «является не вещью», говоря словами А. В. Смирнова, «не фиксированным содержанием, а только ... возможностью его становления, осуществляющейся в самом этом процессе»¹⁰. Смысл здесь скрыт в базовой структуре, а его становление — это длительный процесс ее прорастания в каждой из мелодий классического цикла, — процесс, завершающийся уже в законченном архитектурном целом.

Основная задача настоящей статьи состоит в попытке показать становление *мақāма* как смысла, скрытого в грамматике музыкального языка, которая понимается как пространство «логико-смысловой грамматики» исламской культуры¹¹. Это обуславливает «частную», не сводимую к другим музыкальную логику классической иранской (и, шире, исламской) музыки на «карте» мирового музыкального искусства. Если метакатегории *зāхир* — *бāтин* «явное — скрытое» и *'асл* — *фа'р* «основа—ответвление» выполняют «общую функцию организации наиболее фундаментальных мыслительных про-

X—XV векам, второй — к XVI—XIX, когда, собственно, и появился данный музыкальный термин. На современном этапе классическая музыка функционирует наряду с композиторской школой европейского типа.

⁸ Все термины и понятия приводятся на персидском языке (арабские термины прилагаются в скобках); для обозначения буквы «айн» используется знак ' , а для обозначения «хамзы» в середине слова — знак ʔ.

⁹ См.: Шамилли Г. Б. Классическая музыка Ирана: правила познания и практики. М., 2007 (далее — Шамилли, *Классическая музыка Ирана*).

¹⁰ См.: Смирнов А. В. Логика смысла: Теория и ее приложение к анализу классической арабской философии и культуры. М., 2001. С. 34—35.

¹¹ А. В. Смирнов пишет: «Единство логико-смысловой грамматики означает единство культуры. Различные, генетические не связанные ее сегменты, обнаруживающие между собой столь удивительную согласованность, продолжающую восхищать исследователей, находят свое единство не в чем-то субстанциальном, не в каком-то тексте или сумме текстов. Их единство — это единство «механизма» смыслопорождения. Благодаря единству логико-смысловой грамматики смысловые поля, образующие культуру, оказываются выстроены как будто по единому плану» (Смирнов А. В. Логико-смысловые основания арабо-мусульманской культуры: Семиотика и изобразительное искусство. М.: ИФ РАН, 2005. С. 79).

цедур... и, шире, культуры теоретического мышления»¹², то они должны организовать не только структурные единицы музыкального языка, но и феномен музыкального текста.

Две грамматики музыкального языка

Грамматика музыкального языка исследовалась исключительно в трактатах, написанных в жанре *рисāла-и мӯсӣқӣ* (араб. *kitāb al-mūsīqā*). Центральной категорией являлась *ал-мӯсӣқа* (перс. *мӯсӣқи*), указывавшая на соположенность науки ('*илм*) и практики ('*амал*) в двух значениях: *лахн* (мн. ч. *алхāн*) — мелодия и '*илм* — знание, познание'¹³.

Исследование жанра *рисāла* дает основание говорить о существовании двух моделей звуковысотных грамматик музыкального языка, выработанных в классический период философии музыки (X—XV). Первая — аналитическая, или таксономическая модель была связана с перипатетической традицией, которая в качестве предмета исследования рассматривала мелодию. Она продолжала и своеобразно развивала методы античной музыкальной науки, вычленив из мелодии таксономический ряд равных друг другу структурных единиц — музыкальный тон, интервал, тетрахорд и звукоряд. Данная модель очевидна в теории Абу Насра аль-Фараби (870—950), Фахр ад-Дина Рази (1050—1209/10), Шамс ад-Дина Мухаммада Амули (XIII—XIV).

Вторая — синтетическая модель формировалась под влиянием философии суфизма и ишракизма. В качестве предмета науки понимался музыкальный тон и его различные состояния (*ахвал*). В данной модели музыкальный тон (*назма*) являлся единственной единицей, претерпевавшей такие состояния, как составление (*та'лиф*), соединение (*джам'*) и сопряжение (*идāфа*), понимаемые субстанциально как интервал (*бу'д*), тетрахорд/пентахорд (*кисм*), звукоряд (*дāира*) и *макам*. Эта грамматическая модель описывалась процессуально — в той же последовательности, в какой происходит становление мелодического высказывания в иранском классическом цикле типа *дастгāх*. Она разрабатывалась в теории Сафи ад-Дина аль-Урмави (1230—1294), Кутб ад-Дина Ширази (1236—1310/11) и Абд аль-Кадира Мараги (1353—1435) — трех выдающихся ученых и музыкантов-исполнителей, так или иначе связанных с табризской школой классической музыки конца XIII — начала XV века¹⁴.

¹² См.: Смирнов А. В. История классической арабской философии // *Вестник Российского гуманитарного научного фонда*, № 1 (42) (2006). С. 106—113.

¹³ С периода модернизации — с XVIII века — понятие *мӯсӣқӣ* синонимизировалось со значением «музыка».

¹⁴ Несмотря на то, что аль-Урмави как ученый состоялся в Багдаде, где возглавлял библиотеку халифа аль-Мустасима (1242—1258), свой последний знаменательный трактат — *аш-Шарафиййа* «В посвящение Шараф[ад-Дину]», — заложивший основы данной грамматической модели, он написал в 70—80-е годы в период жизни в Табризе, где служил при дворе Ильханидов и воспитал целую плеяду музыкантов-инструменталистов. Выдающийся философ, мистик, Кутб ад-Дин аш-Ширази, умерший в Табризе, предположительно в 1310 году, написал за пять лет до кончины трактат о музыке, ставший частью

Именно вторая модель звуковысотной грамматики отражает реалии иранской классики, в которой макам как базовый слой музыкального текста, или *'асл* — имеет вневременную характеристику и прорастает на парадигматической оси «выбора». Напротив, орнаментальный слой — *фуру*⁶ — развивается на линейной временной оси. Он является более богатым, нежели «основа-корень», формируется как пролонгации базовой структуры и не имеет «собственной» темы или ладо-интонационного ядра¹⁵.

В синтетической модели звуковысотной грамматики музыкальный тон как единственная единица противопоставляется всем последующим преобразованиям как «сумме единичного». Неслучайно один и тот же термин *нагма* указывает в теории иранской музыки на музыкальный тон, а в практике — на мелодию как наивысшую композиционную систему. Совокупность мелодий порождает циклическую композицию *дастгāх*, в которой макам — скрытая нить, а мелодии — жемчуга, нанизанные на ее основу.

Исходя из сказанного выше, нами будет рассмотрена именно вторая модель, принадлежащая так называемой школе систематиков (*мунтазамийи*), основанной аль-Урмави. Принципы описания данной грамматики выражались в пространственных представлениях звуковых отношений в модели «центр—круг», в целом отражавшей соотношенность между единичностью Бога и множественностью сотворенного мира. Понятие круга — *дāира* (множественное число *адвāр*) было центральным в музыкально-теоретической системе и указывало как на метро-ритмические (рис. 1), так и на собственно звуковые (рис. 2) структуры.

«Круг» мыслился как линия, замыкающаяся в одной и той же точке¹⁶. В виде линии изображался семнадцатиступенный строй уда, на основе которого строилась грамматика музыкального языка. Линия символизировала струну, поделенную на тридцать четыре части в диапазоне двойной октавы¹⁷ (в каждой октаве имелось семнадцать неравномерно темперированных интервалов). Каждая

блистательной персидской энциклопедии *Дуррат ат-тадж* «Жемчужины короны», посвященной сыну правителя Гиляна. Он прославился как виртуозный исполнитель на рубабе. Абд аль-Кадир Мараги — известный музыкант, отец Корана, автор ряда трактатов, среди которых *Шарх-е адвар* «Комментарий к “Кругам” [аль-Урмави]», вплоть до 1368 года служил в Табризе при дворе Джалаиридов, а после бегства от Тимура из Самарканда вернулся в 1396 году туда же ко двору Миран-шаха, но пробыл недолго, окончив жизнь в Герате.

¹⁵ Сказанное характеризует не только иранскую, но арабскую и азербайджанскую традиции классической музыки. Для сравнения заметим, что макам в среднеазиатской традиции классической музыки (узбекская и таджикская классика) проявляется субстанциально, материализуясь в музыкальной теме и ее варианном развитии, то есть наделяется временной характеристикой.

¹⁶ В частности, «отрезок, замкнутый в круг» в философской системе Хамид ад-Дина аль-Кирмани является формулой совершенства и, «превратившись в круг, не перестает быть отрезком прямой» (*Хамид ад-Дин Кирмани. Успокоение разума / Пер. с араб. и коммент. А. В. Смирнова. М.: Ладомир, 1995. С. 14*).

¹⁷ Октава — в теории музыки — расстояние от одного звука музыкальной системы до одноименного на иной высоте в количественной соотношенности 2:1.

ки «точка» интерпретируется уже как «точка вращения, ось» мелодического высказывания, сама же музыкальная система со всей очевидностью предстает как парадигматическая система.

Данная музыкальная система делилась на две половины (*нисф*): сторону «тяжести» — *тараф ал-аскал* и сторону «остроты», или «горячности» — *тараф ал-ахадд*¹⁹. Правый конец линии отмечался буквой «алиф» и словами *джайиб ал-анф*, указывавшими на порожек уда, в то время как левый конец линии (*нихайат ал-ватар*) отмечался буквой *мим* и словами *джайиб ал-мушт*, обозначая подставку для струн на верхней деке инструмента.

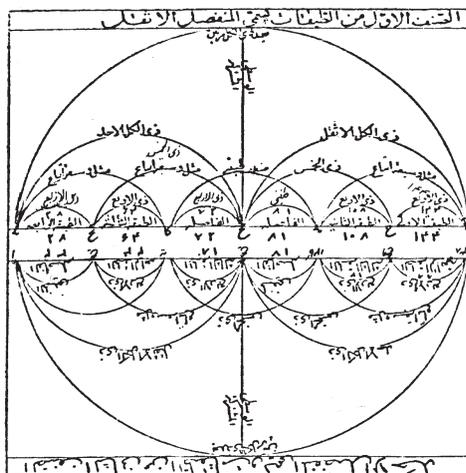


Рис. 4

Совокупность всех состояний музыкального тона изображалась в виде круга двойной октавы (рис. 4), охватывающей целостность музыкальной системы, разделенной по вертикали «общей серединой» (*ал-васат ал-мушт-тарак*). Она включала два других круга, соответствовавших диапазону двух октав на сторонах «низкости» от порожка струны до ее середины и «высокости» — от середины струны до подставки. В свою очередь, оба круга включали окружности, указывавшие на меньшие единицы музыкального языка в виде интервалов большой секунды, кварты и квинты. Попробуем рассмотреть все состояния музыкального тона на материале трактата Абд аль-Кадир Мараги *Шарх-и адвār* («Комментарий к “Кругам”»)²⁰, обобщающего классический этап философии музыки.

Музыкальный тон как единица, или система отношений.

Для понимания закономерностей данной грамматики важен тот факт, что она формировалась в контексте «процессуальной картины мира» (А. В. Смирнов), связанной с исламской атомистической теорией времени и пространства, которая «опирается на понятие “момент времени” (*заман, вақт*), иногда

¹⁹ В современной науке термины *хиддат* и *цикл* обычно переводятся словами «высокость» и «низкость», реже — «высокий» и «низкий», что менее правильно. Понятия «высотность» музыкального тона не существовало в терминологическом аппарате. Оно, очевидно, формировалось сопряжением данных терминов, скрепленных союзом «и» — *хиддат-ва-цикл*.

²⁰ Комментарий Мараги является последним и, на наш взгляд, лучшим из ряда комментариев, написанных к данному трактату.

с добавлением предиката “единичный” (*фард*)»²¹. Музыкальный тон, как неделимый атом времени, переживает два состояния — «уничтожения и возникновения». Этот процесс красочно описан в трактате апологета Мараги — поэта, суфия Абд ар-Рахмана Джами (1414—1492) таким образом²²:

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 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 наслаждение²³.

В данном фрагменте важно понимание процесса сочетания (*та'лиф*) тонов как последовательности ряда событий: возникновения, исчезновения и-возвращения. Первая «вещь» — возникновение музыкального тона, а вторая «вещь» — процесс «превращения отчаяния по поводу исчезновения этого явления в восторг по поводу его возвращения». Остается неясным, в какой из этих двух «вещей» происходит исчезновение тона, если в первом случае о нем не сказано, а во втором — исчезновение скрыто в процессе т. н. «превращения отчаяния в восторг», то есть показано как отношение между свершившимся действием и наступающим. Эмоциональная характеристика «вещей» также подтверждает предположение, что в первой вещи исчезновения нет, ибо с ней связывается только чувство наслаждения. А во второй

²¹ Смирнов А. В. Логика смысла. С. 440.

²² Нижеследующий текст является пересказом фрагмента из «Свода музыкальной науки» Ибн Сины. См.: Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967. С. 238. На этот факт впервые обратил внимание А. Джумаев, усматривая в данном тексте «принцип установления эстетического соответствия (гармонии)», который понимался в средние века «как процесс особого рода эмоционально-эстетического наслаждения» (см.: Джумаев А. Искусство в мире Ислама: единство принципов в многообразии проявлений // Творчество. М., 1991. С. 27).

²³ Абдурахман Джами. Трактат о музыке / Пер. с персидского А. Н. Болдырева, ред. и коммент. В. М. Беляева. Ташкент: Фан, 1960. С. 14—15 (далее — Джами, *Трактат о музыке*).

вещи — исчезновение является уже свершившимся (!) действием, вызвавшим отчаяние, переходящее в восторг, связанный с возвращением как бы того же тона.

В логико-смысловой теории данный парадокс понимания времени мутакаллимами, востребованного позднее в суфизме, разъясняется соположенностью этих событий и их частичным совпадением, когда второе оказывается «вместе» (*ма'а*) 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 совпадению²⁴. Это соположение образуется как «переход» одного в другое. Неделимый «момент времени образован двумя событиями, которые следуют одно за другим», ибо «то, что имеет хоть какую-то длительность, безусловно, может быть разделено. Но два события, следующие друг за другом, не могут не создать длительности»²⁵.

В свете вышесказанного, возникает вопрос: если музыкальный тон — это соположенность событий «уничтожение — возникновение» в момент времени, а атомарная теория, как известно, предполагает именно такую последовательность, а не наоборот, то в описании Джами она соблюдается во второй «вещи», а не в первой. Между тем, оба музыкальных тона описываются им как равнозначные явления, формирующие третью «вещь» — «композиционное единство»²⁶.

Предположим, что причина в особенности понимания музыкального тона как осмысленности. Попробуем еще раз рассмотреть этот процесс на материале первой главы трактата *Шарх-и адвār* — «Определение [категории] “музыкальный тон” и разъяснение “высокости” и “низкости”». Мараги говорит:²⁷

[90] [Араб.] [Ибн Сина] сказал: «Музыкальный тон (*назма*) — это звук (*савт*), занимающий в течение некоторого времени тот или иной уровень

²⁴ Смирнов А. В. Соизмеримы ли основания рациональности в разных философских традициях? Сравнительное исследование зеноновских апорий и учений раннего калама // *Сравнительная философия I*. М.: Восточная литература, 2000. С. 167—212 (далее — Смирнов, «Соизмеримы ли основания рациональности»).

²⁵ Это положение иллюстрируется рисунком 9, в котором событие¹ и событие² связаны знаком «перехода» — см.: Смирнов А. В. Логика смысла. С. 440—441, 443.

²⁶ Речь идет о следующей структурной единице — интервале.

²⁷ Этот и последующие фрагменты переведены с персидского и арабского языков Г. Б. Шамилли и А. В. Смирновым по критическому изданию рукописи из Национальной библиотеки Ирана: ‘Абд ал-Кāдир Ибн Гайбī ал-Марāғī, *Шарх-и адвār*, бā ихтимām-и Тақī Бйниш, Техрāн 1991. В переводе также используется текст второго списка трактата из стамбульской библиотеки *Нүросманийа*, приложенный к данному изданию в виде текстологических примечаний. Настоящие фрагменты трактата публикуются на русском языке впервые. Границы арабского текста отмечены знаками [араб.] и [конец], а отдельные арабские слова и словосочетания — знаком *. Цифры в квадратных скобках указывают на номер страницы вышеназванного издания.

высотности, и естественно приятный» [конец]. Мы же говорим²⁸, что музыкальный тон (*назма*) — это звук (*āwāz*)²⁹, пребывающий в [состоянии] временной стоянки (*замāн-и даранг*)³⁰ на границе (*хадд*) относительно [сторон] высоты и низкости по направлению к стороне (*ваджх*), которая благозвучна (*мулā'им таб'*).

[Первое] — это определение (*та'рйф*), составленное «главой шейхов» Абу Али [ибн Синой] в «Книге исцеления». Автор «Кругов»³¹ — да помилует его Бог! — по Божьей милости выбрал это определение и переписал его в начало «Книги о кругах». А оговорку «естественно приятный» он привел в таком аспекте, в каком исследует музыкальную практику³² и сочетаемость [звуков] в этой книге, поневоле расширив в [определении] тона оговорку «естественно приятный». [Это было сделано], чтобы отличить сочетающиеся тоны (*нагамāt-и мулā'им*) от несочетающихся (*нагамāt-и мутанāфир*) и исключить [сходство между ними].

Однако Шейх Абу Наср [Фараби] — да помилует его Бог! — по Божьей милости оставил во «Фрагментах»³³ такое определение музыкального тона [араб.]: «Тон — это один звук, дующийся некоторое время и имеющий чувственно воспринимаемую меру в теле, в котором он находится» [конец].

Автор «Посвящения Шараф [ад-Дину]»³⁴ — да смилостивится над ним Бог! — такое [араб.]: «Тон — это звук, постигаемый через количественное различие по особенностям в соотношении с другим звуком», сказав, что «если бы не эта особенность, то все звуки, несмотря на различие разрядов, подходили бы для составления мелодии, а это не так» [конец].

Однако [поясним, что] смысл [вышеприведенного] определения «музыкальный тон», составленного автором «Кругов», в том, что музыкальный тон — это звук, пребывающий в [состоянии] временной стоянки на границе относительно [сторон] высоты и низкости по направлению к стороне, которая благозвучна. Мы же говорим, что когда есть определение истинности³⁵ музыкального тона, определение может быть приведено по единичным характеризующим верным [признакам].

Относительно суммы единичного (*джам'-и афрād*), музыкальный тон — это единица (*вāхид*). В одном и том же тоне потенциально (*би-л-*

²⁸ Этим выражением Мараги обозначает исключительно собственную позицию, не совпадающую с позициями Фараби, Ибн Сины, Сафи ад-Дина Урмави и Кутб ад-Дина Ширази.

²⁹ В персидском тексте Мараги использует термин *āwāz* как смысловой эквивалент арабского *савт* (мн. ч. *асвāt*).

³⁰ Слово *замани* — можно перевести и как «преходящей».

³¹ Имеется в виду *Китāб ал-адвār* («Книга о кругах») Сафи ад-Дина Урмави.

³² Мараги различает термины *'амал* — область науки, исследующей вопросы практики и *'амалийāt* — собственно феномен музыкальной практики.

³³ Речь идет о *Китāб ал-мақālāt*.

³⁴ Имеется в виду трактат *Шарафийа* Сафи ад-Дина Урмави.

³⁵ Истинность как синоним понятия «сущность».

кувва) существует высокость, низкость, сочетаемость (*мулā'имат*) и несочетаемость (*мутанāфират*). Однако актуально (*би-л-фи'л*) он образуется с присоединением³⁶ другого тона, потому что высокость, низкость, сочетаемость и несочетаемость бывает между двумя тонами (*байн ан-назматайн*). То есть, она делается очевидной на остановке сопоставления (*дар мақām-и санджиш*) и соотносительности (*нисбат*) с другим тоном³⁷, за исключением того, если мы говорим «имеется различие (*фарқ*) между благозвучностью и приятностью [тонов] (*мийāн-и мулā'имат ва махнūнийат*)».

Например, музыкальный тон из новой гладкой целой струны, либо из горла человека, у которого красивый голос, либо из целой фарфоровой чаши делается слышимым, будучи естественно приятным. Поскольку же благозвучность и неблагозвучность делается очевидной благодаря отношению (*насб*) между тонами, а в одном тоне они исчезают, то [такое] намерение его³⁸ — [как соотносительность двух звуков] в музыкальном тоне является истинностью музыкального тона, ибо она ограничена [этим ограничением]. А «приятность» — это истинность воображаемого тона (*назмайи мутасаввир*).

Однако убедительность и противоречивость [в определении] истинности воображаемого тона не для того нужны, чтобы истинность осуществлялась вместе с тем, что делается единичным. Ничто из единичного не является истинностью музыкального тона, кроме сложности (*мураккаб*), актуально охарактеризованной как благозвучность и неблагозвучность, ибо до тех пор, пока два тона не сделаются истинными для чувственного восприятия, интервал (*бу'д*), который имеется между двумя тонами, не делается обусловленным [ими]. Его количественная [сторона] и отношение [между тонами] не становятся очевидным [фактом]. А если количество и отношение не очевидны, то благозвучность и неблагозвучность также не очевидны, за исключением тех тонов, которые мы называем благозвучными или неблагозвучными по зависимости (*таба'уййат*)³⁹ [от иного].

Интервал, согласно [этой] зависимости, делается слышимым [между] двумя тонами его двух сторон (*тараф*). Один тон не может обусловить [появление] интервала, потому что различие между двумя тонами нуждается в высокости и низкости до тех пор, пока благозвучность и неблагозвучность интервала не станет истинной для чувства. Каждый раз, когда соотносительность между двумя тонами бывает благозвучной, две стороны интервала слышатся благозвучно. Если же соотносительность между двумя тонами бывает неблагозвучной, то две стороны интервала слышатся неблагозвучно.

³⁶ Слово *индимām* — в словарном смысле — «приложение, присоединение, добавление».

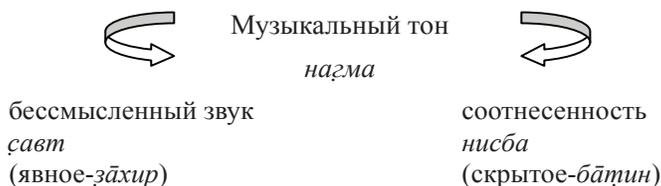
³⁷ Эта фраза дополнена по списку из Нуросманийи — см.: *Марāгй*. Шарх-и адвāр. С. 99, примечание 17.

³⁸ В списке трактата из Нуросманийи на этом месте стоит имя Урмави.

³⁹ Далее в тексте повторяется последняя фраза, по-видимому, из-за ошибки переписчика.

[91] Если говорят, что музыкальный тон как единицу можно назвать благозвучным на том основании, что он — частица благозвучия (*джуза-йи мулā'им*), то мы говорим, что это метафора, а метафора не достоверна в [научных] определениях. Если же говорят, что один тон — это частица сложенности (*джуза-йи мураккаб*), следовательно, он может быть благозвучным по истине (ибо частица благозвучности благозвучна по-истине), то мы говорим, что сложенность может быть и неблагозвучной. Ее нельзя назвать «естественно приятной», ибо, если второй тон — со стороны низкости либо высокости в соотносительности [тонов] консонантного интервала (*бу'д-и мулā'им*), — то оба тона делаются сочетающимися. Если же один [тон] — из двух тонов двух сторон диссонантного интервала (*бу'д-и мутанāфир*), то оба тона делаются несочетающимися.

Понятие «музыкальный тон» включает бессмысленный звук — *савт*, который, по словам Урмави, повторенным его последователями, возникает, «когда дерево или камень влекут по земле; хотя при этом и образуется звук, длящийся в течение некоторого времени, то есть времени влечения [этих предметов], и находящийся на определенном уровне высоты или низкости — а в этом сомневаться не приходится, так как этот звук по причине твердости тела влекомого и тела, по которому происходит влечение, имеет свойства высоты или низкости, — но при всем том назваться тоном не может»⁴⁰. Для этого нужно необходимое условие, впервые обозначенное Урмави как «соотнесенность между двумя звуками», которое Мараги дополняет достаточным условием — «звук — сторона сочетающегося звука (*мулā'им*)», привнеся в эту соотнесенность условие благозвучия. Он поясняет эту соотнесенность таким образом: бессмысленный звук, маркирующий границу (*хадд*) относительно сторон высокости и низкости, находится в состоянии временного покоя, но одновременно, по «направлению к стороне, которая благозвучна». Другими словами, музыкальный тон понимается им как соположенность покоя и движения, которые, подобно двум вышеупомянутым событиям атома времени, совпадают в нем, а также понимается им как логическая соотнесенность между двумя тонами. Музыкальный тон как обобщающее (*асл*) включает обобщаемое (*фа'р*) в виде бессмысленного звука и состояния соотнесенности.



⁴⁰ Абдурахман Джами. Трактат о музыке. С. 17—18.

Музыкальный тон как «осмысленность»

Значение «бессмысленного звука» в термине *савт* противопоставляется «осмысленности» музыкального тона как системе отношений в термине *назма*. Если звук от влекомого по земле тела не вызывает никаких эмоций, то, напротив, музыкальный тон как «сложенность» наделен смыслом, вызывающим чувство наслаждения — определенное эмоциональное состояние. В аспекте оппозиции *савт* — *назма* «бессмысленный звук — осмысленный тон» процесс порождения смысла музыкального тона, согласно определению Мараги, происходит по той же схеме, которая объясняет смыслообразование атома времени на рисунке 9 в «Логике смысла» (А. В. Смирнов). Музыкальный тон как смысл первого уровня формируется в одновременном переходе явного и скрытого — смыслов второго уровня.

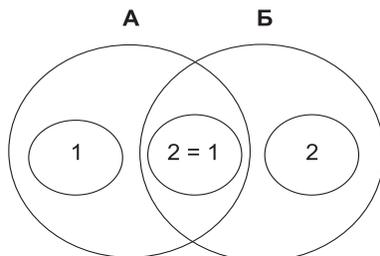
Но далее в разъяснении Мараги происходит парадоксальное: он, казалось бы, в традициях перипатетизма различает потенциальное и актуальное состояния музыкального тона. В потенциальном состоянии музыкального тона присутствует высота, низкость, сочетаемость и несочетаемость. Однако она делается очевидной только в актуальном состоянии музыкального тона — между двумя тонами как *байн ан-назматайн*. Это «между двумя тонами», сказанное по-арабски, не равно тому, подчеркивает Мараги, как если бы он сказал: «между благозвучностью и приятностью [тонов]» по-персидски. Сегодня хорошо известно, что «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. Весьма характерной ошибкой в трактовке средневековых высказываний, построенных на определении вещи как находящейся «между» двумя другими вещами, является понимание этого «между» как разделяющего. На самом деле «между» в таких случаях оказывается соединяющим. Но соединяющим не так, что соединяемое «соприкасается» одно с другим в какой-нибудь точке или вдоль границы..., а так, что оно совпадает на определенной области. То, что расположено «между» А и Б, таким образом, составляет область их частичного совпадения⁴¹. Эту область совпадения Мараги разъясняет как то, что делается очевидным «на остановке сопоставления (*дар мақām-и санджиш*) и соотнесенности (*нисбат*) с другим тоном». Другими словами, так называемое актуальное состояние музыкального тона понимается здесь как «остановка сопоставления», обнаруживая, тем самым, соответствие теории времени мутакаллимов, а не перипатетиков⁴², как бы ни казалось, что рассуждения

⁴¹ Смирнов А. В. Соизмеримы ли основания рациональности. С. 16.

⁴² Не будет лишним сказать, что в трактате Фахр ад-Дина Рази термины *би фи'л* и *би кувват* указывают на действительное и потенциальное подобие как математические категории для установления числового отношения интервала, и в данном случае не связаны с теорией времени и движения (см.: «Наука о музыке в энциклопедическом сочинении Фахр

о музыкальном тоне строятся в рамках перипатетического понимания времени как перехода от потенциального к актуальному состоянию. Атомарная теория мутакаллимов становится базовой для понимания теории музыкального тона.

Процесс порождения осмысленности музыкального тона как системы отношений «между» двумя тонами происходит по нижеследующей схеме.



Музыкальный тон как неделимая частица в то же время является соотношенностью «между» А и Б как двумя музыкальными тонами. Каждый из двух тонов включает два логических события, отмеченные цифрами 1 и 2: при этом 1 — это возникновение в бессмысленном звуке, а 2 — исчезновение на «стороне благозвучия». Особую важность приобретает зона их «частичного совпадения», которая возникает благодаря соположенности двух событий в один момент времени: исчезновения (уничтожения) при переходе в «сторону благозвучия» и возникновения в следующем тоне. Именно эту зону Мараги называет *мақām-и санджии* («стоянкой сопоставления»). Это место, где рождается осмысленность.

Таким образом, в соотношенности между двумя тонами каждый последующий тон маркирует — делает явным скрытый смысл предыдущего. Каждый последующий тон делает **явными** качества высоты и длительности, **скрытые** в предыдущем тоне. Поэтому смысл музыкального тона рождается в зоне *зāхир* — *бāтин* перехода как «частичного совпадения» двух тонов, которые в действительности находятся в состоянии так называемой «сложенности».

Смысл порождается в системе отношений между двумя тонами, определяемой как *мулā'имат* — «сочетаемость», или «благозвучие». Сочетаемость — это позитивный аспект соотношенности, избранный Мараги для определения музыкального тона как единицы относительно суммы единичного. Он потенциально включает последующий ряд структурных единиц от интервала до звукоряда. Такого рода монизм благозвучия как условия (*шарт*) существования мелодии (*лаҳн*) установил ранее Сафи ад-Дин Урмави. И Мараги в

ад-Дина Рази *Джāми' ал-'улūм* («Собрание наук») (вводная статья, перевод с персидского и комментарий Александра Джумаева), в сб.: Культурные ценности: международный ежегодник 2000—2001. СПб., 2002. С. 136).

[130] Составление⁴³ между двумя обуславливающими [друг друга] тонами является интервалом, а между более [двух] — соединением (*джам'*). Три тона — это [уже] первая ступень соединения. Соединение бывает двух видов: благозвучное соединение (*джам'-и мулā'им*) и неблагозвучное соединение (*джам'-и мутанāфир*). Благозвучное соединение называют *лахн*. [139] Знай⁴⁴, что у каждого из двух тонов, которые [логически] предполагаются [на струне], существуют [стороны] сочетаемости (*муттафик*) или несочетаемости (*мутанāфир*). Следовательно, если имеется сочетаемость, то интервал называют консонантным (*бу'д-и муттафик*), если же имеется несочетаемость, то [его] называют диссонантным интервалом (*бу'д-и мутанāфир*).

Мы же говорим: поскольку сначала в интервалах делаются явными сочетаемость, несочетаемость, высота-и-низкость, после того как [она] поневоле представляет [акциденции] в соединениях интервалов, то следует знать, что высотность является особенной по отношению к интервалу [как] составлению между двумя различными тонами. А все что более того — является соединением [...].

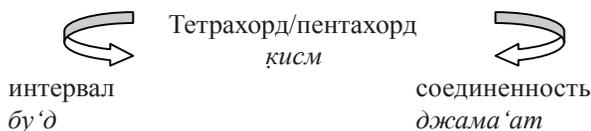
[140] Соотнесенность [тонов] как будто является благороднейшим отношением (*нисб-е айраф*), но, тем не менее, не обуславливает интервал, потому что условием для интервала является различие (*ихтилāф*) двух сторон, как бы ни говорили, что интервал — это совокупность (*маджмū'*) двух разных тонов. Некоторые [ранее] сказали, что он — между двумя тонами, исключая две точки (*нуқта*) двух сторон, а некоторые сказали, что обе точки двух сторон включены [в него]. Однако [вопреки первому мнению] та [первая] точка является неделимой частью (*джуз'лā йатаджазза'*), и те две точки двух сторон включены в интервал. Так, совокупность тех двух различных тонов является интервалом, а интервал в терминологическом понимании исполнителей этого [музыкального] искусства — это «количественная отдаленность двух сторон интервала».

Тетрахорд/пентахорд (*қисм*) и звукоряд (*дāира*). Тетрахорд как последовательность звуков в пределах интервала квинты, пентахорд — в пределах квинты и, наконец, звукоряд как последовательность звуков в пределах октавы — это следующее состояние музыкального тона, определяемое термином *джам'* — соединение. Это состояние субстанциализируется в двух других терминах — *қисм* (букв. «часть»), или тетрахорд/пентахорд и *дāира* — зву-

⁴³ Контекст термина *та'лиф* выявляет неприемлемость его перевода как «композиция», который, к сожалению, стал нормой для современных музыкально-теоретических исследований.

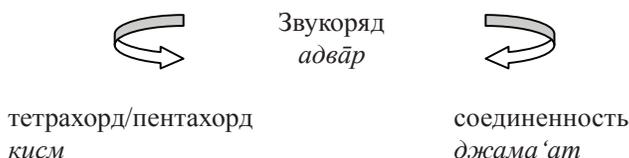
⁴⁴ Фрагмент переведен по списку данного трактата из библиотеки Нуросманийя, приложение которого дано в текстологических примечаниях Таки Биниша на страницах 139—140 вышеотмеченного издания.

коряд. Первое явление возникает от соположенности интервала и состояния соединенности (*джамā'ат*).



Аль-Урмави систематизировал семь тетрахордов и двенадцать пентахордов.

Второе же явление происходит от соположенности тетрахорда/пентахорда и состояния соединенности.



Мараги говорит:

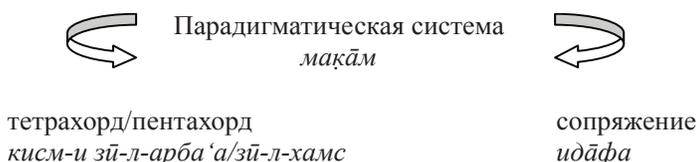
[168] Когда составляют благозвучные тоны, то каждая их совокупность (*маджмӯ'*), подобно тетрахордам и пентахордам (*ақсām-и зй-л-арба'а ва зй-л-хамс*), нуждается в [состоянии] соединенности (*джамā'ат*). Так, соединение тонов кварты вместе с соединениями из тонов квинты составляют совокупность, которая образует [интервал] октавы, объемлющий ее. Ее называют «звукорядом» (*дāира*)... [174] Сегодня следует знать, что основами совокупностей тех звукорядов являются тетрахорды и пентахорды.

Аль-Урмави систематизировал восемьдесят четыре звукоряда, а Мараги, обнаружив тринадцатый пентахорд, расширил их количество до девяноста одного. Все звукоряды появились в результате соединения каждого тетрахорда с каждым пентахордом. Для этого были организованы разряды, или *табақāt* (ед. ч. *табақа*). Различались два разряда — первый из семи тетрахордов и второй — из двенадцати/тринадцати пентахордов. Каждая часть (*қисм*) подлежала транспозиции, виды которых назывались термином *нав'* (мн. ч. *анвā'*, синоним *синф* в теории аль-Урмави).

Макам. Наконец, последнее состояние — это состояние сопряжения, или *идāфа*, воплощающееся в понятии *макам*. Оно предполагает только благозвучные соединения между тонами. Аль-Урмави выделил из 84 *адвār* двенадцать звукорядов-*шудӯд*, которые аш-Ширази назвал термином *мақāmāt*, а у Мараги появилось и персидское *пардахā*. Наряду с этим, Сафи ад-Дин классифицировал и шесть *āvāzāt* (ед. ч. *āvāz*), не разъяснив их соотношен-

ности. Между тем, оба вида звукорядов не равны между собой. Первый вид звукорядов, как показывает исследование трактатной и собственно музыкально-практической традиции, играл функцию базовых структур в циклических композициях, а второй — орнаментального интонируемого слоя.

Если системообразующими признаками для звуковых соединений-*адвār* были, во-первых — измерение сторон звукорядов интервалом октавы, а во-вторых, комбинаторика тетрахордов и пентахордов, то для парадигматической системы-*мақāmāt* обуславливающими ее факторами стали именно сопряжение тетрахордов и пентахордов на основе их благозвучного сочетания. Другими словами, *мақāmāt* были отобраны (*интихāб*) из множественности (*касīра*) других на основе сочетаемости тонов и, тем самым, выделены в результате отбора (*мунаққах*) в системе звуковых соединений-*адвār*. Макам образуется в результате сопряженности (*идāфат*) двух структур — тетрахорда и пентахорда, их слитного соединения, согласно которому конечная точка одной структуры является началом другой.



Важна и генетическая связь между звукорядами *мақāmāt*, которые характеризовались термином *лахн* (мн. ч. *алхāн*) в его втором значении «благозвучия»⁴⁵.

Мараги в главе девятой вышеупомянутого трактата — «Об именах известных всем (*маишхūr*) звукорядов» говорит:

[203] Музыканты-практики называют известные всем звукоряды [термином] *шудūd*. Каждый звукоряд имеет основу (*'асл*), на которой основан, другими словами — части двух интервалов (*ақсām-и бу'дайн*). Так, *'Ушишāк* — это первый звукоряд, ибо является сопряжением первой части второго разряда с первой частью первого разряда. *Навā* — четырнадцатый звукоряд из восьмидесяти четырех и второй из упорядоченных двенадцати звукорядов. Он — от сопряжения второй части второго разряда со второй частью первого разряда, так что стал познанным ранее этого. *Абūsāлик*⁴⁶ — двадцать седьмой звукоряд [204] из множественности звукорядов и третий из двенадцати звукорядов, а также — из семи⁴⁷.

[...] Порою мастера этого ремесла [познания] составляют некоторые из диссонантных звукорядов (*дāира-и мутанāфир*) в соответствии с ми-

⁴⁵ Первое значение *лахн* — метрически упорядоченная мелодия с текстом.

⁴⁶ Один из двух вариантов названия звукоряда *Бūsāлик* в трактатной литературе.

⁴⁷ Речь идет о первых семи звукорядах-*шудūd* из двенадцати известных.

лостивой Красотой (*хусн-и талаттуф*) при переходе (*интиқāl*)⁴⁸ [от одного тона к другому] и исполняют [их] таким образом, что явно диссонантные (*зāхират ат-танāфур*) [интервалы] не слышны. Когда же нет [состояний] несочетаемости [тонов], то это — известные всем звукоряды, расположенные в других своих субъектах, потому что каждый звукоряд является [одним из] семнадцати субъектов, которые называют [термином] *табақāt*.

Так, со слов ученого выходит, что в музыкальной практике имеют хождение и неблагозвучные звукоряды, но двенадцать из них имеют особенный статус: в них нет диссонантных сочетаний звуков.

Эти двенадцать звукорядов соотносятся друг с другом соответственно метакатегории «основа — ответвление». Мараги говорит:

[207] Известные всем звукоряды называют «основами» (*уқўл*) и «ответвлениями» (*фурў*). «Основы» двенадцати *мақāmāt* — это 'Ушийāк, *Рāст*, *Хусайнī* и *Хиджāз*, потому что 'Ушийāк — основа [для] *Навā* и *Бўсалīк*, поскольку *Навā* и *Бўсалīк* расположены в центрах (*марāкиз*) разрядов 'Ушийāк⁴⁹. А *Зангўла* — входит в *Рāст*, [так же как] *Зирафканд*, *Рāхавī* и *Исфакāн* — внутри *Хусайнī*, хотя интервал малого полутона пропадает в *Хусайнī*. Так, [говоря] иначе, музыкальные тоны [одних звукорядов] включаются [в другие]. Некоторые тоны *Рāхавī* имеются в *Зангўла*, а некоторые — входят в *Хиджāз*, *Ирāқ* и *Бузург*. Возможно сравнение этих рядов.

Эти двенадцать известных всем звукорядов, услышанные каждым [из нас], разрисовываются и раскрашиваются [узорами] в воображении (*хайāl*).

Таким образом, речь идет о генетической связи между «известными всем» звукорядами, четыре из которых — «основы», а восемь — «ответвления». В современной практике *мўсийқī-и дастгāх* именно эта генетическая связь между частями этих звукорядов дает возможность совершать во время исполнения дастгаха длительные временные модуляции в побочные звуковые структуры, не отдаляясь при этом в пространстве композиции от ее стволочной линии. Она реализуется на основе феномена, называемого термином *бахр* (мн. ч. *бухўр*, синоним терминов *джинс* и *шадд*)⁵⁰ в теории Фараби и Урмави). Это неизменные структурные единицы в семи из двенадцати *мақāmāt*, состоящие из определенной последовательности тонов в пределах интервала

⁴⁸ Другой возможный перевод — «при перемещении».

⁴⁹ Большинство названий этих звукорядов были прописаны в персидской поэзии и дидактической литературе, в частности в *Кāбўснāма* («Книге Кей-Кавуса») (XI), задолго до их появления в жанре *рисāла*.

⁵⁰ Смысл слова *шадд*, согласно толкованию Мараги, это «нитка жемчуга со связанными в узел концами» ('*Абд ал-Кāдир Марāғи*. Джāми' ал-алхāн. С. 98).

кварты и позволяющие на этом основании совершать переходы (*интикал*) из одного макама в другой, не нарушая строение базовой структуры.

По этому поводу Мараги полемизирует с Кутб ад-Дином Ширази:

[176] Так как Мавлана Кутб ад-Дин в своей книге [«Жемчужины короны»] сказал, что *бухур* также называют *дāира*, то мы говорим, что это самое невозможное [из того что есть] — называть *бухур* [термином] *дāира*, ибо *дāира* — это соединение тонов, которое объемлет интервал октавы. А для соединения тонов *бахр* объемлющим [интервалом] является кварта. Кварту же нельзя назвать *дāира*, потому что ее стороны [в противовес октаве] не являются гнездящимися на [одной] остановке (*кā'им мақām*).

Таким образом, мы проследили за всеми состояниями музыкального тона, который в реально звучащей музыке также проявляется как отношение «между двумя тонами» и этим самым формирует базовую структуру каждой из мелодий иранского дастгаха.

Атом времени, вмещающий мир

Это отношение выражается в звуковых событиях, которые происходят на горизонтальной линейной оси времени в каждой из звучащих мелодий, формируя, тем самым, явный «сюжет» музыкальной композиции, и, одновременно, в смысловых событиях, которые происходят на вертикальной оси между восемью тонами макама, детерминируя скрытую сюжетную линию. Обе сюжетные линии можно увидеть в пространстве модели «центр — круг» во внутреннем орнаментальном убранстве Медресе Чахар-баг (**рис. 6**), отражающем, как и музыкальный текст дастгаха, единую логико-смысловую грамматику⁵¹.

Речь идет о центральной розетке с шестнадцатью исходящими лепестками. Розетка состоит из восьми концентрических окружностей, представленных в виде цветочных элементов, выстроенных относительно центральной точки. Функция данной розетки в пространстве всей орнаментальной композиции сводится к той, что выполняет в пространстве дастгаха его нормативная структура — *радйф*. Это логически упорядоченный «ряд» мелодий, который в процессе деривации музыкального текста разбивается новыми, как правило метрически упорядоченными мелодическими структурами по принципу *бадйханавāзй* — «исполнения экспромтом». Эти новые мелодии (здесь — цветочные элементы) в убранстве купола выведены за пределы центральной розетки: они как будто готовы в каждый момент времени включиться в сюжетную линию, занять свое место на каждой из окружностей.

Скрытый сюжет высвечивается лучом, струящимся из центральной точки купола. Луч — это базовая структура из восьми тонов, разворачивающаяся в пространстве в виде линии от центральной точки — первого уровня стояния

⁵¹ Подробный анализ данного орнаментального изображения см.: Смирнов А. В. Логико-смысловые основания. С. 218—224.

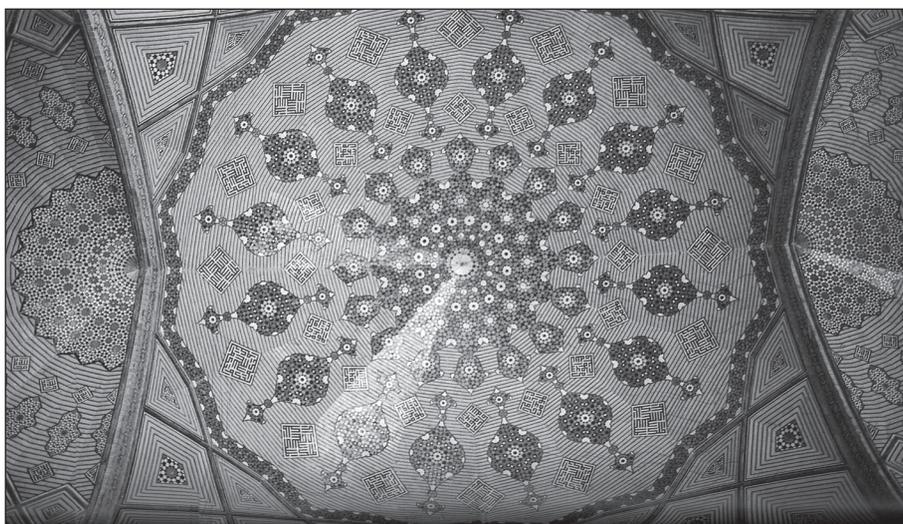


Рис. 6

мелодий — к последнему уровню их стояния на восьмой окружности. Этот вертикальный путь можно сравнить с нитью, на которую нанизываются жемчужины-мелодии, скрывающие ее своим изумительным блеском.

Их повторяющийся ряд — пролонгация — на каждой из окружностей формирует только лишь звуковые события, или явный сюжет на линейной оси времени. Однако его становление происходит в постоянном переходе между Центральной точкой — постоянным тональным центром-*хātима* и точкой на окружности — временным тональным центром-*шāхид*. По словам А. В. Смирнова, «постоянный переход между Богом и миром — основание суфийской онтологии», которую философы обосновали, «опираясь на теорию времени, созданную мутазилитами»⁵². Значимость этой картины мира совершенно очевидна в музыкальном тексте иранского дастгаха: нормативный ряд мелодий, в виде шестнадцати цветочных элементов на каждой из окружностей, формируется как бесконечная череда событий «уничтожения и возникновения». Другими словами, каждая мелодия завершается в центральной точке (тон-*хātима*) и заново возникает на окружности (тон-*шāхид*). Этот сюжет может быть как лаконичным, так и подробным по причине многократного повторения звуковых событий. Все зависит от мастерства музыканта и настроения слушателей: на каждом из уровней стояния может быть исполнена как одна мелодия-жемчужина, так и десятки нормативных и экспромтных мелодических структур. При этом, растягивая время и импровизируя, исполнитель не влияет на смысл, ибо не нарушает уровень стояния или

⁵² Смирнов А. В. Логико-смысловые основания. С. 128.

пространственную центрацию мелодий, другими словами, он не нарушает ход развития скрытого сюжета.

Таким образом, весь мелодический ряд на окружности в действительности является не чем иным, как пролонгацией «возникновения-и-уничтожения», что не формирует новый смысл. Очевидно, поэтому западный слушатель, привыкший к насыщенности звуковых событий, справедливо находит в этой пролонгации единое эмоциональное состояние и звучание «одной и той же ноты», поскольку его слуховая апперцепция закономерно не допускает континуальности музыкального тона как такого отношения «между двумя тонами», которое растянуто в бесконечность и вмещает весь мир.

Смысловой сдвиг происходит при переходе между тонами — *байн ан-назматайн* — по парадигматической лестнице, во время вертикального шага к новому уровню стояния, то есть он происходит во время перехода от Центра к новой (второй, третьей и т. д.) окружности, к новому временному тональному центру. Но этот растянутый во времени смысл можно понять, уже будучи хорошо знакомым с логикой становления смысла, заложенной, как мы убедились выше, в грамматике музыкального языка.

Заключение

1. Исследование данной темы показало, что категория *макам* не разъяснялась в классической философии музыки, ибо ее описание происходило по принципу детального анализа ее частей, в то время как целое не эксплицировалось в тексте трактата.

2. Логика описания музыкального языка школы «систематиков» (XIII—XV) обнаруживает синтетическую, или динамическую модель звуковысотной грамматики, очевидно связанную с процессуальной картиной мира на основании рефлексии философии суфизма, адаптировавшей атомарную теорию времени и пространства мутакаллимов.

3. Музыкальная логика классической иранской музыки обусловлена пространством логико-смысловой грамматики исламской культуры, действием метакатегорий «основа — ответвление» и «явное — скрытое» как базовых процедур, формирующих не только культуру теоретического мышления, но и ту область творческого процесса, которая связана с сознательным выполнением определенных операций. Механизм *'асл — фар'* осуществляется при условии, когда «основа» как парадигматическая система беднее собственно мелодии-«ветви», звучащей на линейной оси текста. Смысл здесь не субстанциален, он не имеет «интонационного ядра», а, напротив, является только «возможностью его становления», ибо он свернут, потенциально скрыт в мелодической ткани.

4. Исследование теории музыкального тона показало, что механизм смыслопорождения *байн ан-назматайн* основан на понимании тона как о с л е н н о с т и, рождающейся на «стоянке сопоставления между двумя тонами» в один момент времени. Музыкальный тон — это дискретный атом

времени в непрерывной временной континуальности мелодического высказывания. В мелодике иранской классической музыки данный механизм смыслопорождения эксплицируется как устойчивое отношение между временным и постоянным тональными центрами и основной принцип деривации музыкального текста. Характер этого отношения: многократность нисходящих пролонгаций от временного к постоянному центру и, напротив, скоротечность и краткость восходящих — от постоянного ко временному — создает в восприятии западного слушателя ощущение «одной звучащей ноты», или временного тонального центра, то есть настраивает архитектурный слух на восприятие одного доминирующего тона в целостности мелодического высказывания.

5. Теория музыкального тона является импликацией более широкой системы философского знания, решающей проблемы вечности и времени, как двух «ликов» целокупного бытия. В ней заложены глубинные основания для решения проблемы «суфизм и музыка», которая до сегодняшнего дня рассматривалась в русле прямых аналогий между эмоциональными характеристиками стоянок-*макамат* и состояний-*ахвал*, переживаемых искателем на его духовном Пути и композиционными разделами классической музыки. Если мелодия, возможно, обуславливала для адептов суфизма во время суфийского ритуала «слушания музыки» (*ас-сама'*) с л ы ш а н и е «состояний мироздания», то в пространстве науки ('*илм*) являлась поводом для решения проблемы единства временного и вечностного форм бытия.