

VII ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

*

PHILOSOPHY OF ART

Г.Б. Шамилли

(Государственный институт искусствознания МК России)

АРХИТЕКТОНИКА ИРАНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ: ГРАММАТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ КАК КАРТИНА МИРА

В настоящей статье будет продолжена тема архитектоники иранской классической музыки устной традиции (*мусийқи-йе дастгаҳ*)¹, понимаемой как целостность, отражающая в единстве теории и практики «процессуальную картину мира»². Речь на сей раз пойдет о грамматике музыкальной речи как реализации системы музыкального языка.

Известно, что музыкальный язык является порождающей системой, которая обладает «набором моделей единиц и правил их сочетания, предназначенных для построения музыкального текста»³. Исследование иранской классической музыки в зеркале философской рефлексии X–XV вв. показало, что язык описания порождающей системы не был единым, обнаруживая зависимость от понимания предмета и методов музыкальной науки.

¹ См.: Шамилли Г.Б. Архитектоника иранской музыки: смысл в аспекте звуковысотной грамматики музыкального языка // Ишрак. 2010, №1. С. 486–508.

² Согласно теории А.В. Смирнова, в субстанциональной картине мира «устойчивость и истинность связываются с вневременным состоянием вещи-субстанции, тогда как время приносит изменчивость и случайность»; в процессуальной картине мира «длящийся процесс представляет собой устойчивость и фиксирует истинность», сама же «процессуальная протяженность лишена темпоральной семантики». В зависимости от вышесказанного «осмысленность» возникает как «различение», устанавливающее в каждой из картин мира принципиально иное понимание границы, в пределах которых она протекает. Подробно см.: Смирнов А.В. Как различаются культуры? // Философский журнал. 2009, № 1(2). С. 61–72.

³ См.: Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М., 1998. С. 46.

В течение X–XII вв. теоретическая музыкальная мысль базировалась на усвоенной от античности и своеобразно разрабатываемой таксономической аналитической модели описания звуковысотной грамматики музыкального языка как набора единиц от звука (музыкального тона) до звукоряда (звук–интервал–тетрахорд–звукоряд). В этой грамматике все единицы музыкального языка рассматривались как равнозначные части целого, или мелодии (*лахн*). Понимаемая как вещь (*шай'*), мелодия членилась на таксономический ряд «равных» друг другу структурных единиц, что ясно отразилось в *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr* («Большой книге об *ал-мусиқā*») Абу Насра Мухаммада аль-Фараби (870–950), влияние которой на весь классический период философии музыки неоспоримо. Аль-Фараби можно назвать основателем первого направления научной традиции, рассматривавшей мелодию в качестве предмета науки об *ал-мусиқā*. Эта традиция продолжалась и в ранних персидских энциклопедиях. В частности, Шамс ад-Дин Мухаммад аль-Амули (XIII–XIV вв.) писал:

Предметом теоретической науки (*мусиқийе назарий*)⁴ являются мелодии (*алхāн*) и все, что относится к мелодиям, поскольку составление [мелодии] связано с той [наукой]⁵.

Ибн Сина (980–1037), следовавший аналитическому принципу описания вышеперечисленных единиц, тем не менее изменил ракурс рассмотрения вещи. Он определил предметом науки не мелодию, а музыкальные тоны (*нағамāt*) и правила их сочетания (*та'лиф*)⁶. Этот факт еще не дает основания говорить о формировании новой модели описания грамматики музыкального языка, построенной по принципу от простого к сложному. Предложенная Ибн Синой дефиниция музыкального тона как звука, имеющего определенную высотность «в течение некоторого времени»⁷, не содержала признаков рассмотрения данной единицы в процессуальном аспекте, лишенном темпоральной семантики⁸. Тем не менее Ибн Сина заложил

⁴ В данном случае термин *мусиқий* переводится в значении «наука» — 'илм, в то время как существует и второе значение этого слова — «мелодия», или *лахн*.

⁵ См.: *Shams al-Dīn Muḥammad Āmulī*. Dar 'ilm-i mūsīqī. Azərbaican Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu, № 5235, л. 1а (пер. с персидского Г.Б. Шамилли).

⁶ См.: *Абу Али Ибн Сина*. Математические главы «Книги Знания» (*Дāнишинāма*). Душанбе: 1967. С. 125.

⁷ См.: *'Abd al-Qādir Marāghī*. Sharḥ-i Adwār. Tehran, 1370/1991, с. 90.

⁸ Здесь важно отметить, что описание категории «музыкальный тон» в двух арабских трактатах Ибн Сины из *Kitāb an-naḍjāt* («Книги спасения») и *Kitāb au-шифā'* («Книги исцеления») не совпадает с тем, что изложено в персидской энциклопедии *Дāнишинāма* («Книга знания») (см.: *Se risālah-i fārsī dar mūsīqī*. Tehran, 1992. P. 17). Сравнение текстов показало, что изменение дефиниции музыкального тона не связано с переводом на *фарси*, а носит принципиальный характер, отражая интенции второго направления научной традиции, начало которого, как уже известно, было положено в середине XIII в., уже после смерти ученого. Следовательно, трактат из «Книги знания» не может

фундамент, на основе которого позднее выросло второе направление научной традиции⁹. Можно сказать, что в теории Ибн Сины создавались предпосылки к формированию «своего» видения музыкальной грамматики, которое получило фундированное разъяснение в теории школы «систематиков», основанной, как известно, Сафи ад-Дином аль-Урмави (1230–1294). Она достигла расцвета в теории Абд аль-Кадира Мараги (1353–1435), который скажет так:

Поскольку предметом (*моузу'*) каждой науки является исследование самостных состояний (*ахвāl-и зāтиййе*) предмета, то в науке о *мӯсӣқӣ* исследуют собственные акциденции музыкальных тонов относительно того, что делается акцидентией от количественного отношения музыкального тона, сочетающегося по необходимости [с другим]. Таким образом, предметом *мӯсӣқӣ* [как науки] является музыкальный тон (*назма*)¹⁰.

Иное понимание предмета науки сопровождалось формированием новой модели описания звуковысотной грамматики музыкального языка, в которой выделялась единственная единица — тон, тогда как остальные элементы выстраивались по пути синтеза единиц. Музыкальный тон понимался как «осмысленность», или система отношений между двумя тонами (*байн ан-назматайн*). Отныне он не только противопоставляется бессмысленному звуку (*савт*), но и задает принципиально иное понимание границ той или иной звуковой структуры, о чем будет сказано ниже. Это не значит, что школа «систематиков» отказалась от всей предшествовавшей методологии анализа мелодического высказывания, предложив нечто совершенно другое. Формально набор моделей единиц оставался тем же, что и

принадлежать перу самого Ибн Сины. Это же предположение на основании иных доводов выдвигали С. Афнан (см.: *Afnan S.M. Philosophical Terminology in Arabic and Persian*. Leiden: Brill, 1964. P. 72), М. Табатабаи и М. Фаллахзаде (см.: *Fallahzade M. Persian Musical Writings. The Study of Persian Musical Literature from 1000 to 1500 AD*. Uppsala, 2005. P. 41). По их мнению, персидский трактат является компендиумом, составленным из ранних сочинений Ибн Сины его учеником Джуджани. Однако в свете изучения дефиниций фундаментальных категорий и того факта, что данный трактат известен нам по списку XVI в., думается, можно высказать мысль, что данный компендиум был составлен не только на основе сочинений Ибн Сины, но и, очевидно, персидских трактатов представителей школы систематиков, в частности Абд аль-Кадира Мараги.

⁹ Возможно, поворот в понимании предмета науки объясняется отходом Ибн Сины от традиций перипатетизма в сторону ишракизма. Известно, что «ас-Сухраварди относится к Ибн Сине как к безусловному авторитету, что подтверждается в числе прочего многочисленными текстуальными совпадениями и явно отделяет его от „перипатетиков“, на которых обрушивает свою критику», — см.: *Смирнов А.В. Ишракизм // Новая философская энциклопедия*. В 4 т. М., 2000–2001.

¹⁰ См.: *'Abd al-Qādir Marāghī. Sharḥ-i Adwār*. Tehran, 1370/1991. P. 80 (пер. с персидского Г.Б. Шамилли).

прежде. Однако в понимании их соотношенности выявилось принципиальное различие, поскольку музыкальный тон как единственная единица (*ваҳид*) противопоставлялся остальным единицам как сумме единичного (*джам' афрӯд*), а это выстроило иную их соотношенность не только в грамматике музыкального языка, но и в грамматике музыкальной речи. Тон потенциально содержал «множественность» последующего ряда единиц. Между понятиями «музыкальный звук» и «музыкальный тон» появилось фундаментальное различие, которое не осознавалось раньше. Например, аль-Фараби говорит:

А что касается хлопанья, танца, игры на даффах, куррадже и санджах¹¹, то все они по сути сходны, поскольку имеют преимущество перед пляской из-за звучания, возникающего по окончании движения, но лишены протяжности (*имтидӯд ас-Ҷавт*) и продления, благодаря которым немзыкальный звук (*Ҷавт*) становится музыкальным (*нағма*)¹².

Как видно, единственным условием для тона как «музыкального звука» является «протяженность», или высотность, а также «продление», или длительность¹³. Различие между звуком и тоном разъясняется в данном фрагменте подобно тому, как это делается в современной западной элементарной теории музыки¹⁴. Согласно последней, разница между шумовым и музыкальным звуком — тоном — состоит в наличии у последнего качества высотности (оно же невозможно без протяжности), которым шумовой звук якобы не обладает. А это, в свою очередь, значит, что звук открытой струны может быть определен как тон — *нағма*. Такое понимание не устраивает 'Абд аль-Кадира Мараги, для которого истинность тона как осмысленности познается в процессуальном аспекте: тон — это различенность (*ухтилӯф*) двух сторон музыкальной системы, обозначенной ее двумя крайними точками — низкостью (*сикл*) и высокостью (*хиддат*). Каждый музыкальный тон не просто маркирует эту границу: осмысленность звука возможна только в логической соотношенности (*нисбат*) с другим звуком (аль-Урмави) или между двумя тонами (Мараги) на «стоянке сопоставления», называемой *мақām санджии*. Эта «стоянка» приравнивается к тону как носителю двух событий — «исчезновения» в первом тоне и «возникновения» во втором, происходящих в один «атом времени» вне темпоральной характеристики.

¹¹ Названия различных ударных инструментов.

¹² См.: *Аль-Фараби. Большая книга музыки (Фрагменты) // Даукеева С. Философия музыки* Абу Насра Мухаммада аль-Фараби. Алматы, 2002. С. 160.

¹³ Против этого довода Мухаммада аль-Фараби выступил Сафи ад-Дин аль-Урмави, заметив, что звук (*Ҷавт*), исходящий от тела, волочащегося по земле, длится, но при этом не может быть назван тоном (*нағма*).

¹⁴ См.: *Способин И.В. Элементарная теория музыки*. М., 1984. С. 5–8.

Чтобы уяснить принципиальное различие между двумя звуковысотными грамматиками, представим тетрахорд — звуковую структуру из четырех тонов в пределах интервала кварты, — поставив вопрос о том, как рассматриваются его границы в каждой из моделей описания музыкального языка. Исследуя логику античного музыкального мышления, Е. Герцман отмечает, что «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 равносителен попаданию в иной звуковой мир, в котором прекращались выявленные связи. Закон мышления определил состояние между двумя границами действия ладового сознания, равное чистой кварте. Эти границы ассоциировались с крепким монолитным обрамлением, охватывающим ладово осмысленное звуковое пространство (разрядка моя. — Г.Ш.)»¹⁵. Речь идет об интервале кварты, объемлющей тетрахорд, который Аристоксен (ок. 360 г. до н.э. — ?) понимал в качестве основной смысловой единицы музыкальной речи. Этот интервал, по словам Т. Рейнака, являлся в греческой музыке простейшей «мелодической рамкой»¹⁶.

В аналитической модели Мухаммада аль-Фараби границы тетрахорда (*джинс*) заданы подобно тому, как только что говорилось, — крайними тонами. Таким же образом осознавались и границы любой другой звуковой структуры из двух и более тонов¹⁷. Напротив, в грамматике ‘Абд аль-Кадир Мараги каждый музыкальный тон из четырех тонов тетрахорда задает границу между двумя сторонами (*тараф*), поскольку понимается как процесс, или «переход», между ними¹⁸.

Понимание каждого тона тетрахорда как границы (*хадд*) между двумя сторонами не просто порождает атомарное пространство, но и обуславливает положение тона как единственной единицы в любых структурных «состояниях». Для нас это определяет необходимость совершенно иного прочтения последовательности тонов в звуковых структурах-*мақамāt*: не на линейной временной оси мелодического высказывания, которое **явлено** в эмпирически интонируемой музыкальной речи (см. рис. 1 А), а на парадигматической оси «выбора», которая **скрыта** в ней, поскольку не имеет временной характеристики, определяясь как базовая структура¹⁹ (см.

¹⁵ См.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. М., 1996. С. 54.

¹⁶ См. там же. С. 43.

¹⁷ См.: Аль-Фараби. Большая книга музыки, с. 190–200.

¹⁸ См.: Шамилли Г.Б. Архитектоника иранской музыки. С. 498–500.

¹⁹ Понятие «базовая структура» было введено в описание иранской классической музыки в моей работе — см.: Шамилли Г.Б. Классическая музыка Ирана: фундаментальные категории теории и практики. Докт. дис. (рук.). М., 2009. Данное понятие не равно термину «лад» или *mode*, используемым в традиционной русской и зарубежной теориях музыки. Оно может работать при условии многомерного понимания музыкаль-

рис. 1 Б). В теории «систематиков», стало быть, впервые обосновывается не только звуковая структура, называемая термином *мақām* (= *шадд*, *парда*), но и, пусть не эксплицитно, условия ее прочтения по вертикальной оси выбора.



Рис. 1.

Тетрахорд в контексте двух грамматик музыкального языка

Здесь возникает вопрос: было ли отмеченное выше изменение в языке описания порождающей модели обусловлено реалиями музыкальной практики или оно появилось в результате механического перенесения общих тенденций арабской языковой грамматики (в зависимости от которой формировалась собственно средневековая персидская грамматика) на грамматику музыкального языка? Этот вопрос возник не случайно, поскольку известно, что:

1. музыкальная речь формировалась в синкретическом единстве с вербальной речью, а классическая теория музыки исламского мира — в тесной зависимости от теории просодии и грамматики²⁰;

2. в теории арабской грамматики гораздо раньше, чем в теории звуковысотной грамматики музыкального языка, возникла так называемая «синтетическая» модель структуры речи, в которой, по наблюдению Д.В. Фро-

ной речи и связано с редукционистскими теориями, основанными в большей или меньшей мере на концепции австрийского музыковеда Г. Шенкера (1868–1935). Подход Г. Шенкера «принципиально отличается от традиционного таксономического, расчленяющего, типа анализа, равно как и от подходов, ограничивающих процессуальный аспект музыки синтагматикой элементов непосредственно данного наблюдению, интонируемого слоя», — он позволяет проследить за становлением текста от «исходной структуры» через все промежуточные слои к эмпирически данному целому» — см.: *Акопян Л.О.* Теория музыки в поисках научности: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий // Музыкальная академия. 1997, № 2. С. 18.

²⁰ Анонимные авторы сообщества «Братьев чистоты», или *Ихвān ас-сафā'*, пишут в трактате об *ал-мусйқā*: «Кто пожелает изучить эту науку, тому необходимо поупражняться в грамматике и аруде». См.: *Мураки М.* Музыкально-эстетические воззрения «Братьев чистоты» // Музыка. Исследовательский сборник. М., 1995. С. 23.

лова, «на уровне синтаксиса элементарными и в то же время единственными единицами считаются слова (*калимы*)»²¹.

Исходя из второго пункта, грамматику музыкального языка школы «систематиков» также можно назвать «синтетической», поскольку в ней выделяется единственная единица — тон (*назма*), а остальные звуковые структуры описываются как процесс синтеза единиц и «сумма единичного»²².

Отвечая положительно на поставленный выше вопрос об обусловленности теории практикой, я исхожу из того, что возникновение «синтетической» модели описания музыкального языка явилось не просто следствием теоретически обоснованной картины мира, а реально отражало процесс построения самой музыкальной речи как в границах всей циклической композиции, так и отдельно взятого мелодического высказывания. Другими словами — отражало весьма специфическую организацию звукового пространства иранской классической музыки, возможно, начиная с XII–XIII вв. — периода формирования многочастных музыкально-поэтических жанров типа *гезал* и *касы́да*.

Таким образом, **основная задача** настоящей статьи состоит в попытке системного описания музыкальной речи в аспекте становления скрытой базовой структуры в соотнесенности с поверхностным орнаментальным слоем, подробное рассмотрение которого выведено за рамки затрагиваемой здесь проблематики, поскольку является темой отдельной статьи. Объектом исследования станет нормативное строение иранской классической музыкальной композиции (*дастгāх*) *шūr*, состоящей из ряда мелодий-*гūше*²³. Предмет исследования — логика музыкального мышления, свя-

²¹ См.: Фролов Д.М. К вопросу о понятии предложения в арабской грамматике // Арабская филология: грамматика, стихосложение, корановедение. М., 2006. С. 20. Здесь же автор указанной работы пишет, что «все объекты на этом уровне не имеют статуса целостной единицы. Теория представляет их как совокупности единиц — слов...» (там же).

²² Приношу искреннюю благодарность А.В. Смирнову, впервые обратившему мое внимание на сходные принципы построения вербальной и музыкальной грамматик.

²³ Нормативная структура циклической композиции определяется мною как *радйф*, или потенциальное состояние музыкального цикла, в то время как термин *дастгāх* указывает на его актуальное состояние, которое рождается «здесь и теперь», при каждом исполнении. Иранская классическая музыка имеет устную природу, она не имеет одного автора и не фиксируется с помощью нотных записей как классическое музыкальное произведение европейской традиции. В исполнительских школах *радйф* изучается как нормативный «ряд» мелодий, которые передаются от учителя ученику в системе обучения *устād-шāгирд*. В процессе исполнения нормативная структура «разбивается» привнесенными инструментальными и вокально-инструментальными жанрами. В целом же реализация музыкального текста происходит во взаимодействии с принципом *бади-ханавāзй* (или *бедоуханавāзй*) — исполнения экспромтом, который состоит в неожиданной комбинаторике заранее заготовленного и усвоенного исполнителем «материала».

занная с исторически обусловленной разновидностью музыкального языка. Материалом анализа является вокальная версия нормативной структуры, записанной от выдающегося иранского музыканта Махмуда Карими (1927–1984) — основателя современной табризской вокальной школы иранской классической музыки²⁴.

1. *Мақām* как базовая структура музыкального текста: принцип «наращивания»

Мақām (букв. «остановка») как порождающая модель исторически понимался в иранской музыкальной культуре как «смысл», или *ма'на*. В современной музыкальной практике данный арабский термин был заменен персидским *майе* (букв. «эссенция, закваска»), что, однако, не мешает использовать его в современной теории иранской музыки во избежание путаницы и разногласий с классической теорией.

Как уже говорилось, впервые базовая структура (в первоначальном названии — *шадд*) была описана в теории Сафи ад-Дина как последовательность звуков, крайние тоны которой «гнездятся на одной остановке» (*қа'им мақām*)²⁵. Само понятие *мақām* в средневековой теории музыки школы «систематиков» не разъяснялось эксплицитно, а только в аспекте своих «частей». Со временем в исламской культуре возникли циклические музыкальные жанры, которые также получили название *мақām* (*маком*, *мукам*). Например, арабский и турецкий *макам*, узбекский и таджикский *маком*, туркменский и уйгурский *мукам* и т.д. Пожалуй, только в современной теории иранской и азербайджанской классической музыки термин *мақām* продолжает использоваться в своем первоначальном смысле, указывая только на языковой слой музыкального текста, а не на сам текст.

В связи с различными значениями понятия *мақām* в двадцатом веке возникла необходимость его разъяснения в контексте реалий классических музыкальных культур исламского мира, которые по сей день функционируют в пространстве устной профессиональной музыкальной традиции. Одна из существующих концепций принадлежит Хабибу Хасану Туме²⁶ — исследователю арабской классической музыки. Х.Х. Тума полагает, что в современном музыкознании «методы исследования *макамов* были разно-

²⁴ Результаты исследования иранской музыкальной классики показывают, что выходы, сделанные на основе одной композиции-*дастгāх*, релевантны для всех образцов данного жанра. Нотная запись иранского музыковеда Мухаммада Массоуди (ум. 1996) с аудиоприложением были изданы уже после смерти ученого — см.: *Massoudieh M.T. Radīf-i āvāz-i mūsīqī-ye sunnatī-ye Īrān. Be ravāyat-i Maḥmūd Karīmī. Tehran, 1379/2000.*

²⁵ К примеру, крайние тоны последовательности звуков *до¹-ре-ми-фа- соль-ля-си-до²* состоят в пропорции 1:2, образуя самый совершенный консонанс — октаву.

²⁶ Хабиб Хасан Тума (род. 1934, Назарет) — арабский пианист, этномузыколог и композитор.

образны и часто непропорциональны, что привело к неправильным определениям этого феномена»²⁷. Еще в начале 80-х годов он настаивал на необходимости понимания *макама* в совокупности его явных и скрытых сторон (!), что не нашло отклика в научной среде того времени. «Этот феномен, — считает ученый, — должен быть [про]анализирован и определен посредством описания его скрытых структурных элементов»²⁸, вопреки тому, что «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... (разрядка моя. — Г.Ш.)»²⁹.

Парадоксально, но перечисленные характеристики феномена *мақам* — негативные с точки зрения Х.Х. Тумы, например такие как «мелодическая линия» или «мелодические модели», со всей убедительностью проявляются в узбекской и таджикской классической музыке, репрезентируемой в жанре *маком*. Достаточно посмотреть на начальный фрагмент нотной записи раздела *Сарахбори наво* (циклическая музыкальная композиция Наво), чтобы убедиться в том, что звучит именно «мелодическая линия», имеющая достаточно широкий, почти октавный диапазон и четко выраженный ритмический рисунок. Она выстраивается на основе двух тетрахордов: *ре-ми-фа-соль* и *соль-ля-си-до*, крайние тоны которых — *ре-соль* и *соль-до*, подобно рамке, очерчивают границы мелодического высказывания.

Нотный пример №1.

Маком Наво. Раздел *Сарахбори Наво*³⁰

²⁷ См.: Тума Х.Х. Макам как явление // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981. С. 48.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. С. 49.

³⁰ Нотный пример приводится по изданию: Ибрагимов О.А. Фергано-Ташкентские макамы. Ташкент, 2006. С. 62.

Более того, *мақām* Наво³¹ как базовая структура циклической композиции субстанциализируется в мелодии, обладающей всеми признаками не просто интонационно-тематического ядра, а метрически организованной музыкальной темы в том значении, в котором этот термин укоренился в традиционной западной теории музыки. Другими словами, мелодия здесь выполняет функцию темы, а это значит, что данное мелодическое высказывание является композиционным разделом большего, чем она, масштаба, в отличие от мелодии-*гӯше* в иранской классической музыке, где та формирует автономный раздел циклической композиции. Неслучайно О.А. Ибрагимов, возможно, не совсем корректно характеризуя классический музыкальный цикл как «произведение»³², вместе с тем высказывает мысль, которая, думается, точно передает механизм становления феномена *мақām* в среднеазиатской классической традиции. Он говорит: «Создание музыкальных произведений на основе нормативов макомного искусства предполагает прежде всего наличие макомной темы, олицетворяющей собой идею заданного *макома*. Развитие заложенного в теме энергетического заряда приводит к образованию той структуры, которую можно было бы называть воплощением „принципа *макома*“». Причем принцип этот может реализовываться как на уровне одной части, так и в масштабе многочастной цикличности (разрядка моя. — Г.Ш.)»³³.

Таким образом, становится очевидным, что Х.Х. Тума и О.А. Ибрагимов, находящиеся на противоположных географических «полюсах» исламского мира, вкладывают в понятие «принцип *макома*» разный смысл³⁴. В первом случае *макам* понимается как нечто скрытое и не обладающее временными признаками, а во втором — субстанциально, как тема, развивающаяся на линейной временной оси. Последнее положение оспаривает Х.Х. Тума со всей присущей ученому принципиальностью и прямоотой. Ведь арабская классическая музыкальная традиция не дает ему никаких оснований субстанциализировать макам в «теме», которая сразу же экспо-

³¹ Персидское название «Нава».

³² За данным понятием в музыкальном искусстве стоит авторская музыка, фиксируемая в нотной записи и имеющая раз и навсегда закрепленную форму.

³³ *Ибрагимов О.А.* Фергано-Ташкентские макомы, с. 91.

³⁴ Впервые задача по выявлению различной природы феномена *мақām* в арабской и среднеазиатской музыкальных традициях была поставлена в совместной статье Ю. Эльснера и Ф. Кароматова (*Кароматов Ф., Эльснер Ю.* Макам и маком // Музыка народов Азии и Африки. Выпуск четвертый. М., 1984. С. 88–136), где по объективным причинам была ограничена описательным аспектом. В недавнем докладе Ю. Эльснера было подчеркнуто, что в арабской классической музыке «формирование мелодии не регулируется темами и мотивами, как это происходит в западном музыкальном искусстве» (*Эльснер Ю.* Превратности феномена макам: конструкции и творчество в ходе истории // Материалы международного научного симпозиума «Мир мугама» 18–20 марта 2009 г. Баку, 2009. С. 452).

нирует целостную базовую структуру (*мақām*), а после, уже в процессе развития, дробит ее на три тетраордовые зоны³⁵.

Напротив, Х.Х. Тума считает, что *макам* «основан главным образом на реализации тоновых уровней, которые постепенно продвигаются с нижнего к верхнему регистру или с верхнего к нижнему»³⁶. Что значит «тоновый уровень», ясно из следующих слов: «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“... Один из тонов соль-ля-си-до-ре-ми-фа-соль 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 и, образованными первичным и вторичным центрами (разрядка моя. — Г.Ш.)»³⁷.

Из слов Х.Х. Тумы можно сделать вывод, что «тоновый уровень» как вертикальная «ось» тем не менее реализуется между двумя тонами, то есть он проецируется на «тон-спутник», формируя интервальную структуру. Это, в свою очередь, заставляет думать о совершенно иных онтологических основаниях для построения музыкальной речи в арабской традиции, нежели в узбекско-таджикской. Эти основания, очевидно, отличны от принципа, действующего на базе тетраордового мышления, которое обуславливает появление «макомной темы». Таким образом, несмотря на то что арабский *мақām*, иранский *дастгāх*, узбекско-таджикский *маком* и другие образцы классических музыкальных традиций в деривационном процессе выстраиваются в конструкцию «лестницы» (С. Багирова, Т. Джани-заде), или «восходящей волны» (О.А. Ибрагимов), тем не менее пространственно-временные параметры этой конструкции и принципы ее построения различны, поскольку «восхождение» достигается прямо противоположным способом.

Важные наблюдения Х.Х. Тумы остались невостребованными, как представляется, по причине методологического тупика, возникшего из-за

³⁵ О.А. Ибрагимов настаивает на том, что «принцип макома предполагает наличие макомной темы, которая, первоначально излагаясь в низком регистре лада, претерпевает затем вариантное развитие в зоне среднего регистра и расширяет свой звуковой объем за счет подключения новых звуковых (побочных) групп (или же транспозиции главной тонгруппы на определенный интервал). Все это способствует достижению верхнего, кульминационного „участка“ ладового регистра, где тема, в полной мере раскрывая заложенные в себе потенциальные „энергетические ресурсы“ (или же порождая своим развитием новые мелодические образования) и знаменуя тем самым высшую фазу в становления формы целого, исчерпывает себя и быстро ниспадает к исходной точке. При этом кульминационная зона неизбежно отмечается зоной „золотого сечения“, то есть приходится на третью четверть формы» (см.: *Ибрагимов О.А.* Фергано-Ташкентские макомы, с. 95).

³⁶ См.: *Тума Х.Х.* Макам как явление, с. 49.

³⁷ Там же, с. 50.

невозможности совместить предлагаемый ученым парадигматический подход к пониманию феномена *мақām* с применяемым им же анализом музыкальной речи исключительно в аспекте ее синтагматики. С другой стороны, стремление понять базовую структуру (*мақām*) как парадигматическую ось было несовместимо с настойчиво повторяемым Х.Х. Тумой положением о замкнутой форме музыкальной композиции, что в целом противоречит эстетике классической музыки исламского мира. Форма классической музыкальной композиции, думается, «открыта», но не в пространственном, а во временном измерении. Ее становление на временной оси при каждом исполнении происходит «здесь и теперь» и зависит от настроения слушателей и мастерства исполнителя, в то время как пространственное измерение жестко регламентировано строением базовой структуры и не претерпевает изменения.

Необходимо отметить, что и для иранской музыкальной классики основное положение теории Х.Х. Тумы весьма органично, когда он говорит о реализации «звукоряда» (читай: «базовой структуры-*мақām*».— *Г.Ш.*) путем «взаимоотношений между интервалами, образованными первичным и вторичным центрами». Почему интервал, а не тетрахорд выделяется в качестве элемента базовой структуры и каков принцип реализации последней? Ведь античное музыкальное мышление, как уже было сказано, основывалось на тетрахордах, в границах которых протекало то или иное мелодическое высказывание и формировались предпосылки будущей «темы» в классическом западном музыкальном искусстве. Этот же принцип лежит в основании метрически упорядоченной «макомной темы».

1. Музыкальная речь как многомерное пространство

Попробуем ответить на этот вопрос в контексте теории двух картин мира — процессуальной и субстанциальной, которые формируют различные онтологические основания для построения музыкальной речи.

Прежде всего посмотрим на музыкальную речь как на феномен, который обладает определенной пространственно-временной характеристикой и реализуется не только на синтагматической линейной оси, а и во времени и трехмерном пространстве, имеющем горизонталь, вертикаль и глубину. Другими словами, музыкальная речь многомерна³⁸. Характер ее построения в иранской классической музыке с позиции теории атомарного пространства мутазилитов, думается, отражает основной принцип структурирования этого пространства «от простого к сложному». То есть он прямо противо-

³⁸ Впервые понятие «многомерность звукового пространства в монодии» было сформулировано Ф. Ульмасовым (*Ульмасов Ф.А.* О пространственной организации таджикской и узбекской монодии в аспекте взаимодействия неизменности и изменчивости. Автореф. канд. дис. Ташкент, 1986. С. 9–11).

положен тому принципу построения от «целого» к «частному», который был рассмотрен выше в связи со среднеазиатской классической музыкой. Это не случайно, ведь атомарная организация пространства базовой структуры была осознана и описана уже в самой синтетической модели музыкального языка, о которой уже говорилось выше.

Согласно А.В. Смирнову, в теории атомарного пространства мутазили-тов точка понимается как имеющая свое место, но не имеющая измерения³⁹. Именно поэтому она не может существовать без «спутника» (говоря языком Х.Х. Тумы), или другой точки, соположение с которой порождает «пространственное измерение» — *бу'д*. Этим термином в теории музыки обозначали интервал — звуковую структуру, состоящую из двух тонов. Таким образом, интервал как линия (*хатт*), соединяющая два тона, образует одномерное пространство. Две линии, или два интервала, порождают плоскость — двумерное пространство, или тетрахорд (*джинс*), который является частью (*қисм*) звукоряда (*даїре*). Сам же звукоряд образуется сопряжением двух тетрахордов, или двух плоскостей, порождающих трехмерное пространство.

Таблица 1.

Организация пространства музыкального языка

Название тонов	Структурная единица	Измерение
До	Тон	Точка
До-ре	Интервал	Линия
До-ре + ми-фа	Тетрахорд	Плоскость
До-ре-ми-фа + соль-ля-си-до	Звукоряд, или <i>макам</i>	Объем или «тело» ⁴⁰

Сегодня Мехди Кийани⁴¹ представляет порождающую модель иранской классической музыки, соединяя два тетрахорда через промежуточный тон,

³⁹ Подробно об атомарном пространстве см.: Смирнов А.В. О подходе к сравнительному изучению культуры. СПб. изд-во СПбГУП, 2009. С. 75–78.

Аристоксен — автор первого дошедшего до нас греческого трактата по звуковысотной грамматике — полагал, что звук подобен точке и не имеет места, являясь «границей мест», а под выражением «ширина звука», по мнению В.Г. Цыпина, скорее всего, понимал его временную длительность (см.: Die Harmonischen Fragmente des Aristoksenus / Hrsg. von Paul Marquard. В., 1868. S. 201–203; Аристоксен. Элементы гармонии. Перевод и примечания В.Г. Цыпина. М., 1997. С. 98).

⁴⁰ Любопытно, что в современном таджикском *макоме* сохранилось понятие *тан-и маком*, или «тело *макама*», которое, конечно же, сегодня понимается в метафорическом смысле, но опять же указывает на вступительный раздел композиции, где происходит репрезентация базовой структуры (*мақам*) всего музыкального цикла в т.н. «макомной теме».

⁴¹ Мехди Кийани — современный иранский музыковед, исполнитель на сантуре, член иранской Академии искусств, автор исследований по иранской классической музыке.

в то время как Сафи ад-Дин аль-Урмави объединял промежуточный тон и второй тетраход в единую структуру, именуемую пентахордом, при этом хорошо понимая и указывая на внутреннюю дискретность последнего. Как бы то ни было, это не меняет сути вещей, поскольку в обоих случаях неизменным фактором остается атомарная вертикальная реализация базовой структуры (языковой слой музыкального текста). В самом акте музыкальной речи она формируется путем комбинаторики интервальных структур и их пролонгаций в промежуточном орнаментальном слое.

2. Музыкальная ткань: метафора или реальность?

В мелодике классической композиции *дастгāх* за орнаментальным слоем — цветистым и плотным, состоящим из повторения некоторого числа звуковых фигур, — скрывается крайне «аскетичный» пласт внутреннего «сюжета». Исследование дает все основания говорить о чрезвычайной ограниченности «событий», разворачивающихся в языковом слое музыкального текста. Этот слой формируется не на линейной временной оси, а на парадигматической — из сопряжения определенного числа музыкальных тонов, маркирующих в музыкальной ткани базовую звуковую структуру (*мақām*). Как правило, эти тоны выделяются по длительности или особой орнаментации, которая их сопровождает. Указывая на смысловые события, которых очень мало на единицу музыкального времени, они как будто скрыты под различными «украшениями», звучащими на поверхности музыкальной ткани. Это вызывает апперцепционное сопротивление у слушателей, часто удвоенное непониманием вербального текста. Непривычное течение времени указывает здесь на инологичность (понятие А.В. Смирнова) музыкального мышления, но не на иную музыку, в основе которой лежат единые универсальные законы, позволяющие воспринимать звучащее «полотно» как музыкальный текст, пусть даже структурированный не по совсем понятным для нас правилам.

Исхаку Маусили (767–850) — выдающемуся представителю багдадской школы, вошедшей, наряду с табризской, ширазской, исфаханской и тегеранской, в число пяти основных школ иранской классической музыки, принадлежат следующие слова: «Мелодия — это ткань, которую создают мужчины и украшают женщины»⁴².

Понимание мелодической ткани как двухслойной, имеющей основу и украшения, позднее было ясно прописано аль-Фараби, который выделил «начала»-*мабāди* и «украшения»-*тазийнāt* как «две формы бытия» мелодии — необходимую и превосходящую. Аль-Фараби говорит:

⁴² См.: Аль-Фараби. Большая книга музыки, с. 152.

Положение одного из них подобно основе и утку в одежде, кирпичам и дереву в строениях, а положение второго — орнаментике и декору зданий, цвету, блеску, украшениям и бахrome в одежде... Звуки, положение которых подобно основе и утку в одежде, мы назовем «основами и началами мелодий», а второй род — «дополнениями мелодий»⁴³.

С. Даукеева, ссылаясь на исследование Ассифы аль-Халлаба «Основы мусульманского орнамента», отмечает, что «идея „основы“ и „украшений“ восходит к одному из определяющих художественных принципов мусульманского искусства — орнаментальности, выраженной присутствием двух структурных элементов в любом художественном произведении: рациональной формы (*ал-хатт* — „нить“) и произвольной линии (*ар-рамй* — букв. „бросание, метание“). 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»⁴⁴.

Выделение основы и украшений в ткани мелодического высказывания как способ исследования художественной вещи в классической музыкальной теории исламского мира выразалось в том, что каждый «слой» мелодии анализировался отдельно. Описание звуковысотной и метроритмической грамматик музыкального языка — *назариййа* — было обращено к области базовой структуры мелодии, определяемой позднее термином *мақам*, а теория «украшений» — *тизийнāt* — к орнаментальному слою.

Перейдем к рассмотрению принципа реализации базовой структуры иранской классической музыкальной композиции (*дастгāх*) *Шур*. Каждая из 15 мелодий нормативной структуры имеет «замкнутый», законченный смысл и составляет самостоятельный раздел композиции, именуемый термином *гўше* (букв. «угол, уголок»). Мелодии имеют и собственные названия, связанные с концептами и мотивами персидской классической суфийской поэзии и пр.⁴⁵.

⁴³ См.: Даукеева С. Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби, с. 100.

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Анализируя эти названия, нетрудно заметить, что большинство из них если не указывают на племя, географическую область или какую-либо поэтическую форму, то фокусируются в едином образе совершенного человека как метафоры целокупного бытия. Точнее даже будет сказать не о метафоре, а о метафорическом пучке, подобном лабиринту, что нуждается в отдельном исследовании. Сказанное заставляет думать, что мысль о формировании классической исламской музыки в ее тесной связи с практикой суфийского радения (*ас-самā*) может найти подтверждение и в вышеприведенном предположении.

Таблица 2.

Названия мелодий нормативной структуры

№	Названия	№	Названия
1	<i>Дарāмад</i> («Восхождение»)	9	<i>Резави ба тахрир-е Джавāдхāни</i> («Резави с переходом в Джавāдхāни»)
2	<i>Керешиме</i> («Подмигивание»)		
3		10	<i>Бозорг</i> («Великий»)
4	<i>Хāрā</i> («Шип»)	11	<i>Добейти</i> ⁴⁸
5	<i>Рахави</i> ⁴⁶	12	<i>Хосейни</i> ⁴⁹
6	<i>Оудж</i> («Апогей»)	13	<i>Зиркаш-е Сальмак</i> ⁵⁰
7	<i>Шахнāз</i> («Царский кипарис»)		<i>Хазин</i> («Печальная»)
8	<i>Гарāче</i> («Цыган»)	14	<i>Форуд</i> («Нисхождение»)
	<i>Резави</i> («Относящаяся к [стоянке] „довольства Богом“» ⁴⁷)	15	<i>Гарайли</i> ⁵¹
			<i>Маснави</i> ⁵²

Все вышеперечисленные мелодии основаны на макаме *шур*, который характеризуется состоянием «светлой печали», в то время как макаму *раст*, куда происходит отклонение в мелодиях *Зиркаш-е Сальмак* и *Хазин*, — состоянием «утонченной веселости». Переход в другую эмоциональную сферу тем не менее не нарушает строения базовой структуры-*шур*: это отклонение становится возможным благодаря наличию общего неизменного тетра хорда *фа–соль–ля*^(k)⁵³–*си*, скрытого в ее среднем регистре⁵⁴ и одновременно репрезентирующего макаму *раст*.

⁴⁶ Название географической области в Малой Азии.

⁴⁷ Стоянка «довольства Богом», или «удовлетворенности Богом», — *мақām-е резā'* (араб. *мақām ридā'*) — следующая после стоянки *мақām таваккул* («упования на Бога») на духовном пути — см.: Му'ин М. Фарханг-и фāрсӣ. Джелд-е дуввум: Д-Қ. Техран: 1353/1975. С. 1659; Насыров И.Р. Основания исламского мистицизма. Генезис и эволюция. М., Языки славянской культуры, 2009. С. 264.

⁴⁸ Название стихотворной формы.

⁴⁹ Названа в честь имама Хосейна (араб. *Хусайн*) — трагически погибшего в битве под Карбалой «шаха Хусейна» (626–680) — сына четвертого халифа Али ибн Аби Талиба (602–661) и внука пророка Мухаммада.

⁵⁰ Слово *Зиркаш* в буквальном смысле значит «перенесенный на струну *зир*» — самую тонкую струну музыкального инструмента, и является частью сложных названий некоторых типовых мелодий, упоминаемых в трактатах XVI–XVII вв., например таких как *Зиркаш-е Хāверāн* или *Зиркаш-е Аширāн*; в данном случае речь идет о мелодии *Сальмак*, исполняемой на струне *зир*.

⁵¹ Название племени в Иране.

⁵² Название стихотворной формы и одновременно известной поэмы суфийского поэта Джалал ад-Дина Руми.

⁵³ Знак (к) — «корон», поставленный над названием ноты, указывает на микрохроматическое понижение тона (24 цента), а b — бемоль — знак понижения на полутон.

⁵⁴ В теории 'Абд аль-Кадира Мараги такого рода тетра хорды определяются термином *бахр*.

Макам *шӯр* как базовая структура реализуется не сразу, а от простого к сложному, по пути «наращивания», или усложнения звуковых структур от интервала к звукоряду (см. рис. 2). На синтагматической оси музыкального текста (А) разворачивается последовательность исполнения вышеприведенных мелодий. На парадигматической же оси (В) «прорастает» звуковая структура макама (*майе*) *шӯр*:

$$d - [e^{(k)}] - f - g - a^{(k)} - b - c - d \quad \text{или} \\ \text{Ре} - [\text{Ми}^{(k)}] - \text{Фа} - \text{Соль} - \text{Ля}^{(k)} - \text{Си}^b - \text{До} - \text{Ре}$$

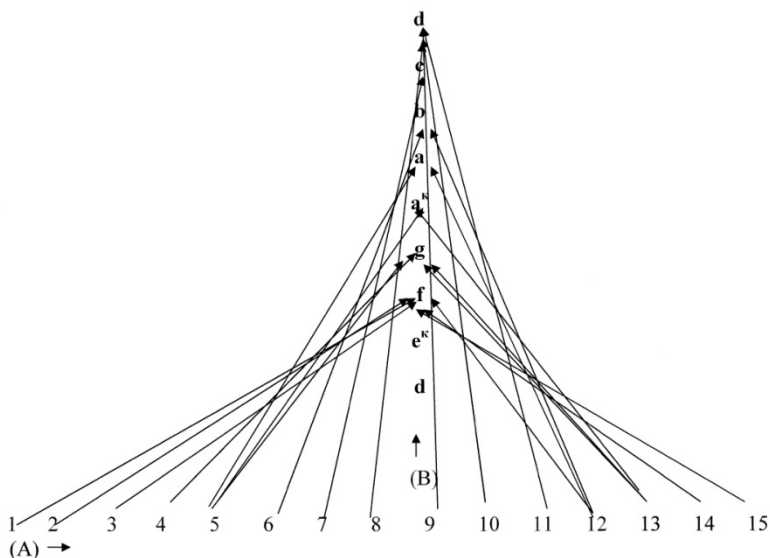


Рис. 2.

Дастгāх Шӯр. Схема деривационного древа

Музыкальная композиция выстраивается в уникальной симметрии из трех фаз развития: начальной — мелодии № 1–5, кульминационной — мелодии № 6–11 и заключительной — мелодии № 12–15. Первая и третья фазы деривации обусловлены границами нижнего тетра хорда парадигматической системы — $pe^1 - [mi^k] - fa - sol$. Напротив, кульминационная вторая фаза находится в границах верхнего пента хорда — $sol^1 - ля^k - си^b - до - pe^2$. Казалось бы, в логике становления базовой структуры проявляется тот же механизм сопряжения (*изāфа*) тетра хорда и пента хорда как ее составных частей (*ақсāм*), заложенный в звуковысотной грамматике музыкального языка. Однако в самом акте музыкальной речи тетра хорд и пента хорд реализуются не континуально, а дискретно, в атомарном пространстве, где каждый из восьми музыкальных тонов базовой структуры задает границу

между двумя ее сторонами и тем самым центрирует законченное мелодическое высказывание. Как это происходит — посмотрим, проследив линию скрытого сюжета каждой мелодии, отметив при этом, что если первая из них распевается без текста (мелодия *Дарāмад*), то все последующие исполняются на основе стиха (*бейт*) поэтической формы *җазал*.

3. Скрытый «сюжет» мелодического высказывания

Скрытый «сюжет» музыкальной речи формируется на парадигматическом уровне как становление «тела *макама*». Процесс «наращивания» базовой структуры до полноценного восьмиступенного звукоряда происходит посредством интервальных блоков разной величины. В этом процессе каждый последующий интервал не отменяет возможность реализации предшествовавших ему интервалов, тем самым увеличивая диапазон базовой звуковой структуры от одной мелодии к другой в звуковой последовательности циклической композиции. Таким образом, пятнадцать вышеперечисленных мелодий основаны на интервальных структурах в количестве от одной до шести, что зависит от местоположения мелодии в структуре цикла. В нижеследующей таблице показаны базовые интервальные структуры и ступени, которые они занимают на вертикали восходящего звукоряда.

Таблица 3.

Дастгāх Шўр: базовые интервальные структуры

Фа	Соль	Ля ^(k)	Си ^b	До	Ре
Ре	Ре	Соль	Соль	Соль	Соль
III-I	IV-I	V-IV	VI-IV	VII-IV	VIII-IV

Иначе их можно представить в виде графика (табл. 4), на котором видна как звуковая вертикаль — макам *шўр*, так и шесть этапов ее становления. В каждом из интервалов тоны *ре* и *соль* играют роль постоянной величины, иначе говоря, они повторяются, остаются неизменными. Следовательно, функции двух тонов интервальной структуры различны, к чему мы еще вернемся ниже.

В контексте «скрытого» и «явного» сюжетов мелодического высказывания — на поверхностном и в глубинном слое музыкального текста — категории времени и движения проявляются различно. Если *мақām* как базовая структура определяется в исследуемой культуре понятием *ма'на*, или «смысл», то мы вправе вычленять в самом тексте «смысловые события», отражающие логику становления данной базовой структуры, или наращивания «тела *макама*». Напротив, события орнаментального слоя, формирующие «явный сюжет» музыкальной речи, будут определены как «звуковые события», поскольку они не влияют на формирование парадигматиче-

ской оси, скрытой в самой музыкальной ткани. Соответственно, категория движения отнюдь не будет привязана к эмпирически интонируемой последовательности звуков. Здесь придется согласиться с тем, что не все, что происходит в мелодической ткани, движется в том смысле, что меняет свое место. Основа ('асл) мелодии «покоится», в то время как ответвления (фурӯ) — орнаментальные фигуры, казалось бы, непрерывно сменяют друг друга. Чтобы понять, чем обусловлен этот парадокс, посмотрим на нотный пример № 2, а далее постараемся передать музыкально-речевой акт через системное графическое описание.

Таблица 4.

Базовые интервальные структуры

VIII Ре ²						
VII До						
VI Си ^b						
V Ля ^(k)						
IV Соль						
III Фа						
II [Ми ^(k)]						
I Ре ¹						

Нотный пример №2.

Дастгāх Шур. Мелодия Дарāмад («Восхождение», № 1)



Мелодическое высказывание в иранской классической музыке выстраивается из единственной синтаксической единицы — *джумла*, переводимой мною как мелодическая синтагма (ml-stg⁵⁵ — в нотном примере эта единица речи отмечена верхней прямоугольной скобкой). Следовательно, каждая мелодия, или мелодическое высказывание формируется как сумма некоторого количества синтагм. Таким образом, в мелодии *Дар̄мад* («Восхождение») — пять синтагм, отделяющихся друг от друга паузой, или цезурой (ML=5 ml-stg). Пауза — эта граница, отмечающая конец, завершение каждой мелодической синтагмы в речевом акте. Любопытно, что на одном сантиметре иранского шерстяного ковра — пять узелков. Такая же структура является типичной и для мелодий, расположенных в первой фазе развития циклической композиции⁵⁶.

Чтобы увидеть «основу» мелодии в нотном тексте, достаточно обратить внимание на звуки, имеющие бóльшую длительность, чем все остальные, — это тон *фа* (расположен между первой (снизу) и второй линиями нотного знака) и тон *ре* (расположен под первой линией нотного знака), образующие базовую интервальную структуру *фа–ре*. Между тем, как уже говорилось, эта структура неоднородна в аспекте функций составляющих ее тонов. Оба тона не равны друг другу: тон *фа* — это временный тональный центр (Тс⁻), или тон-*шāхид* (букв. «свидетельствующий»), организующий звуковое пространство собственно данной мелодии, в то время как тон *ре* — это постоянный тональный центр (Тс⁺), или тон-*хāтеме* (букв. «закрывающий, завершающий»), который удерживает всю музыкальную конструкцию в совокупности пятнадцати мелодий⁵⁷.

Таким образом, мелодическая синтагма — *джумла* — порождается как «комплексная» единица, объединяющая два центра, или тона, находящихся между собой в отношениях, которые, думается, можно было бы определить как субъект-предикатные, ибо они выполняют те же функции в музыкальной речи, что и слова «красное солнце» в вербальной синтагме. Поразительно единство механизма образования этой комплексной единицы как в вербальной, так и в музыкальной речи на основе принципа взаимодействия «опирающегося и опоры»⁵⁸. В этом аспекте временный тональный центр

⁵⁵ Данный перевод термина *джумла* был предложен автором статьи в работе: Шамилли Г.Б. Взаимодействие вербальных и музыкальных структур в иранском дастгахе Шур // Проблемы музыкальной науки. 2009/ 2 (5). С. 87–92.

⁵⁶ Во второй и третьей фазе количество синтагм возрастает, что имеет свое объяснение в логике становления «скрытого» сюжета.

⁵⁷ Нельзя не сказать о том, что четвертая ступень g^1 в ряде мелодий второй фазы развития благодаря транспозиции на кварту вверх некоторое время выполняет функцию постоянного тонального центра.

⁵⁸ Подробно об этом принципе см.: Фролов Д.М. К вопросу о понятии предложения в арабской грамматике, с. 23.

Tc⁻ исполняет функцию «опирающегося», а постоянный тональный центр Tc⁺ — «опоры», несмотря на то что оба тона являются в аспекте языка единицами одного и того же уровня. Субъект-предикатная связка тем не менее соединяет два тона в одном пространстве, или в «одном месте», формируя осмысленную единицу музыкальной речи.



Сказанное выше требует пояснения, в частности, в связи с арабской грамматикой, разработавшей теорию синтаксической единицы речи. В результате исследования средневековой теории арабской грамматики Д.В. Фролов заключает, что «а) система синтаксиса в арабской грамматике сначала не содержит 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 (разрядка моя. — *Г.Ш.*), и это понятие, *джумла*, постепенно претерпело эволюцию, сблизившую его с понятием предложения»⁵⁹. Несомненно, что мелодическая синтагма — *джумла* — не просто получила свое название, а сформировалась в тесном взаимодействии с вербальной структурой и ее внутренним строением. Абу Наср Мухаммад аль-Фараби говорит:

Мелодия подобна касыде и стиху (читай: «байт». — *Г.Ш.*), ибо фонемы — первое, из чего слагаются [стихи], затем следуют короткие (*ал-асбāб*) и длинные стопы (*ал-автād*), их сочетания (*ал-мураккабāt*), далее части полустиший (*аджзā' ал-маṣārī'*), полустишия (*ал-маṣārī'*) и стих (*ал-байт*). Так же и мелодии: то, из чего они сочиняются, перво-степенным, второстепенным — и так до тех пор, пока не будет достигнуто то, что относится к мелодиям, как фонемы к стихам⁶⁰.

В практике иранской классической музыки в употребление вошел термин *джумла*, казалось бы, вместо более релевантного термина *джуз 'е мисра'* (перс.) как «части полустишья», на которую распевается мелодическая синтагма. Зададим еще раз вопрос, как выстраивается мелодическая синтагма с точки зрения формирования осмысленности музыкальной речи?

⁵⁹ Д.В. Фролов, ссылаясь на трактат Сибавайхи (ум. 796), приводит вслед за этим предикативным сочетанием варианты генитивного («прибавлено» и «то, к чему прибавлено»), а также атрибутивного сочетания («определение» и «определяемое») — см. там же. С. 32–33.

⁶⁰ См.: *Аль-Фараби*. Большая книга музыки, с. 163.

Формально, в аспекте музыкального языка, каждая синтагма мелодии *Дар̄мад* («Восхождение») покоится на интервале *фа-ре*, который в музыкально-речевом акте реализуется горизонтально. Данная характеристика интервала вполне естественна для монодийного мышления, которое в отличие от полифонического в западной музыке предполагает не одновременное, вертикальное звучание двух тонов, а их «распыленность» во времени. Тоны *фа* и *ре* не следуют друг за другом так, как кадры на экране телевизора. Между этими тонами звучит так называемый орнаментальный слой текста, состоящий из разных мелодических фигур. Однако, несмотря на разведенность во времени, оба тона продолжают занимать одно «место», поскольку формируют осмысленность в единице музыкальной речи, называемой *джумла*.

В контексте сказанного может показаться, что *фа-ре* задают границы синтагмы так, как рамка задает границы какой-либо картины. Однако это впечатление может возникнуть исключительно в аспекте музыкального языка. В самой же музыкальной речи все происходит иначе: граница устанавливается не крайними тонами синтагмы, а только верхним тоном *фа*, который почти всегда имеет большую длительность звучания и выполняет функцию перехода между двумя сторонами мелодической синтагмы — низкой (*насти*) и высокой (*баланди*). Низкая сторона отмечена в нотном примере изогнутой стрелкой, которая предвещает установление тона *фа* как временного тонального центра (см. нотный пример 2, синтагма 2). Это быстрое, а иногда почти мгновенное и трудноуловимое на слух движение от нижнего звука к временному тональному центру, своеобразная атака последнего. В других же случаях изогнутой стрелкой захватывается и «высокая сторона» звукоряда, когда движение звуков снизу вверх ко временному тональному центру осуществляется через один или группу верхних тонов мелодического высказывания (см. нотный пример 2, синтагма 3).

Таким образом, тоны *фа-ре* не выполняют функции «геракловых столбов», поддерживающих «внутреннюю конструкцию» данного интервала: граница задается исключительно верхним тоном базового интервала. В свою очередь, вся совокупность верхних тонов (временных тональных центров) вышеотмеченных интервальных структур в процессе звучания музыкальной композиции формирует *мақам*, или «скрытый сюжет».

В мелодии *Дар̄мад* («Восхождение») в аспекте скрытого сюжета происходит только одно смысловое событие, формирующееся двумя тонами интервала. Это событие обозначено на нижеследующем графике, показывающем звуковую структуру макама *шур*, его ступени, а также количество мелодических синтагм (*джумла*).

Таблица 5.
Мелодия Дармад («Восхождение», № 1)

PE ²	VIII					
ДО	VII					
СИ ^b	VI					
ЛЯ	V					
ЛЯ ^(k)	V ^(k)					
СОЛЬ	IV					
ФА	III					
МИ ^(k)	II ^(k)					
PE ¹	I					
Макам	ступени	1 ml-stg	2 ml-stg	3 ml-stg	4 ml-stg	5 ml-stg

Мелодическое высказывание в целом, несмотря на определенную временную продолжительность, измеряемую в минутах и секундах, занимает только одно место в звуковом пространстве композиции, на что указывает положение базовой структуры в каждой из пяти синтагм музыкальной речи. Между тем в «явном» сюжете — в эмпирически интонируемом слое — движение темпорально, оно формируется на линейной оси в звуковой последовательности. Таким образом, с точки зрения явного сюжета мелодия движется, а с точки зрения скрытого — стоит на одном месте, занимая интервал *фа-ре*. Мелодия пребывает вне времени, несмотря на то что на поверхности мелодической ткани, между двумя тонами базовой интервальной структуры, там, где формируется орнаментальный слой, происходит множество звуковых событий.

Исходя из вышесказанного, последовательность второй, третьей и четвертой мелодических синтагм является не чем иным, как пролонгацией уже свершившегося в первой синтагме смыслового события, то есть пролонгацией базовой интервальной структуры. Например, если сравнить корень ЛБН с базовой структурой мелодического высказывания, то каждый элемент корня Л–Б–Н, рассматриваемый автономно, также продлевается благодаря огласовке в речевом акте, как, например, в слове ЛаБаН «молоко». Если уподобить мелодическое высказывание отдельно взятому слову, то его базовая структура в плане категории '*асл-фар*' «основа-ответвления» предстанет как «смысл», который только готовится стать мелодией-субстанцией, сама же мелодия является более богатым событиями — как смысловыми, так и звуковыми, являясь их неразрывным единством.

Чтобы в силу вступила категория времени, необходимо движение как изменение места базовой интервальной структуры, или ее смена. Как это происходит, можно наблюдать на следующем графике, где представлена вторая мелодия *Керешме* («Подмигивание») (см. табл. 6).

Таблица 6.

Мелодия Керешме («Подмигивание», № 2)

PE ²	VIII					
ДО	VII					
СИ ^b	VI					
ЛЯ	V					
ЛЯ ^(k)	V ^(k)					
СОЛЬ	IV					
ФА	III					
МИ ^(k)	II ^(k)					
PE ¹	I					
макам	ступени	1 ml-stg	2 ml-stg	3 ml-stg	4 ml-stg	5 ml-stg

Смена базовой интервальной структуры происходит во второй синтагме, где первоначальный интервал *фа-pe¹* расширяется до кварты *соль-pe¹* и пролонгируется в третьей и четвертой синтагмах, вновь возвращаясь к исходному положению в последней, пятой. Таким образом, дальнейшее наращивание «тела макама» *шур* до кульминационной точки происходит постепенно в каждой из последующих мелодий циклической композиции.

Не останавливаясь подробно на описании этого процесса, представим ниже результаты исследования (см. табл. 7).

Таблица 7.

Принцип «наращивания» тонов базовой структуры

PE ²	VIII						
ДО	VII						
СИ ^b	VI						
ЛЯ	V						
ЛЯ ^(k)	V ^(k)						
СОЛЬ	IV						
ФА	III						
МИ ^(k)	II ^(k)						
PE ¹	I						
макам	ступени	1 ML	2 ML	6 ML		7 ML	8 ML

Очевидно, что завершение процесса наращивания «тела макама» наступает в восьмой мелодии *Резави* («Относящаяся к [стоянке] „довольства Богом“»), то есть в кульминационном разделе цикла, охватывающем также и последующие мелодии вплоть до одиннадцатой. Далее, начиная с трин-

дцатой мелодии *Зіркаи-е Сальмак* происходит отклонение в макам *рāст* и начинается постепенное нисхождение к изначальной базовой интервальной структуре *фа-ре*. Подчеркну, что в данной таблице отражено первое появление каждого из шести базовых интервалов в мелодиях циклической композиции *Шūr*. А это вовсе не значит, что та или иная мелодия построена исключительно на одном интервале. В каждой из мелодий в аспекте базовой структуры «скрытого» сюжета, начиная со второй и далее, происходит от трех до шести смысловых событий.

Принцип наращивания «тела макама» в пространственной модели «центр-круг» визуализируется в нижеследующей реконструкции (рис. 3)⁶¹.

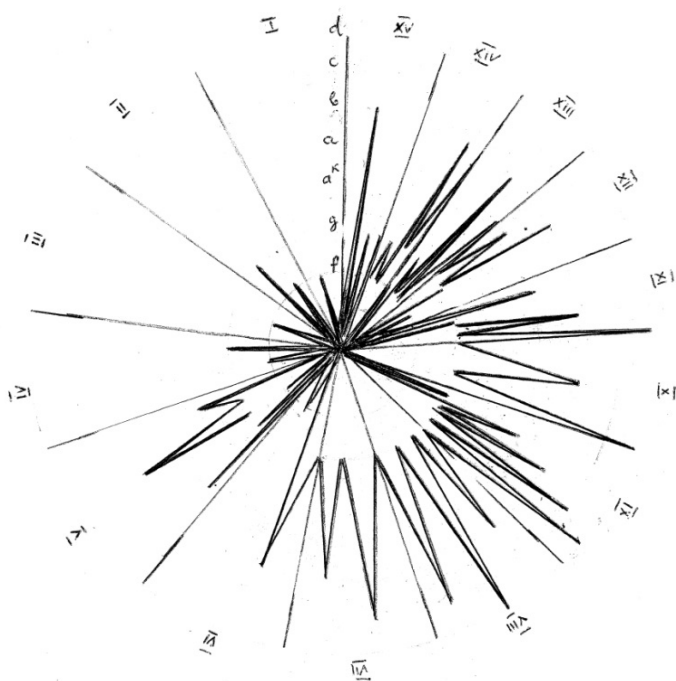


Рис. 3.

Визуализация смысла. Реконструкция.

⁶¹ Римскими цифрами на рисунке указана последовательность мелодий в порядке слева направо, или с запада на восток. На вертикальной оси латинскими буквами обозначено высотное положение тонов базовой структуры, соответствующее последовательности: *ре*–[*ми*^(k)]–*фа*–*соль*–*ля*^(k)–*си*^b–*до*–*ре*.

Данная реконструкция показывает, что отношения между тоном как единицей и последующим рядом структурных единиц (интервал, тетрахорд, пентакорд, звукоряд) музыкального языка выстраиваются на вертикальной оси от центра к окружностям. В процессе же речевого интонирования функцию единицы выполняет мелодическая синтагма (*джумла*), формирующая пространственный «атом» мелодического высказывания. Осмысленность музыкальной речи возникает в каждой синтагме как отношении между двумя тонами базовой интервальной структуры: один из них «уничтожается» в другом и возникает заново как подобие (*мисл*) прежней «формы»⁶².

Мелодическая ткань каждой мелодии двухслойна. В орнаментальном слое музыкального текста это отношение между двумя тонами — временным и постоянным тональными центрами — заполняется мелодическими фигурами на линейной оси времени. Каждый раз, когда временный тональный центр (тон *фа*) утрачивает свое бытие, возвращаясь в состояние упроченности (*қарār*) постоянного тонального центра (тон *ре*¹), формируется смысловое событие. Затем, покинув состояние упроченности, он вновь обретает бытие как «воплощенная в мире вещь» на временной стоянке *шāhid* — «свидетельствование». Хорошо известно, что слово «затем» в суфийской онтологии передает логическое следование между «временным» и «вечностным» ликами единого целокупного бытия, а не временное⁶³. В мелодическом же высказывании между двумя тональными центрами как процессе «уничтожения-возникновения» образуется звуковой «путь», протекающий «вне времени» и формирующий одно смысловое событие в мелодической синтагме-*джумла*. При последующих повторениях оно не умножается, а растягивается в звуковом пространстве. Следовательно, *джумла* как мелодическая синтагма не содержит время, она покоится, а время возникает только при переходе от одной синтагмы к другой при условии смены базового интервала, или смены «места». С этой точки зрения первая мелодия *Дарāмад* не обладает временным измерением, потому что покоится на одной-единственной базовой интервальной структуре. Возможно, поэтому восточная монодия вызывает у слушателей ощущение застывшего времени, или «одной звучащей ноты».

Впервые категория «упроченности» и описание звукового «пути» от временного тонального центра к постоянному появились в теории постклассического периода — в XVI–XVII вв. Большинство трактатов были

⁶² Подробно о категории *мисл* в философии Ибн ‘Араби см.: Смирнов А.В. Великий шейх суфизма. М., 1993. С. 110–111.

⁶³ А.В. Смирнов указывает на данную парадигму, подтверждаемую словами Ибн ‘Араби: «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» (см.: Смирнов А.В. Великий шейх суфизма, с. 156).

анонимными и создавались по заказу суфийских братств как практикумы для суфийских радений, во время которых адепты интуитивно постигали состояния бытия в звуке. Очевидно, поэтому так схожи язык описания мелодии в постклассической науке и категории *ḫāl* («состояния») в толковых средневековых словарях суфийских терминов. Например, в словаре *Mir 'at-e 'ushshāq* («Зерцало влюбленных») читаем:

Состояния (*aḫvāl*) — это качества Его истечения (*ḫāyḫ*), которые [начинаются] от высочайшего Источника, нисходят (*ḫorūd āyād*) в сердце путника, но по причине скоротечности не укрепляются в нем, а если укрепляются (*ḫarār īābad*), то [эти] истечения называют *maqāmāt*⁶⁴.

Точно так же выстраивается описание мелодического высказывания в трактате Мирза-бека (XVII в.). В нем передаются два события — «возникновение» временного тонального центра на тоне *isḫaḫān* и его «исчезновение» как «укрепление» в постоянном тональном центре — тоне *segāḫ*.

Мелодия *Баст-е Исḫаḫān* — это [состояние], которое основано (*ḫunīyād iḫuda*) от [тона] *isḫaḫān*, низведено (*ḫorūd āmada*) и укреплено (*ḫarār īāḫta*) в ладе (*ḫāne*) *segāḫ*⁶⁵.

Таким образом, онтологические основания иранской (арабской) классической музыки отражают процессуальную картину мира и могут быть реконструированы в контексте концепции «единства бытия», значимость которой, возможно, передают слова Амирхана Коукаби — представителя исфаханской школы классической музыки XVII века:

Затворники кельи радости и завесы смещений мира возникновения и уничтожения — это исполнители (*sāzandegān*), знающие правила закона о Единстве (*vaḫdat*), искусные, коленопреклоненные исполнители (*navāzandegān*) на органоне «упования»⁶⁶.

Известно, что взгляды Ибн 'Араби оказали большое влияние на иранскую культуру, в частности, на персидский философский суфизм в лице Махмуда Шабистари (ок. 1287–1320) и др. Определяющее воздействие концепции «единства бытия» на иранское искусство отмечается в работах Ж. Дюринга, Ш. Шукурова и М. Назарли⁶⁷. Ибн 'Араби развил атомистическую теорию времени и пространства мутазилитов, согласно которой каж-

⁶⁴ Аḫvāl / Mir 'at-e 'Ushshāq // *Бертельс Е.Э.* Суфизм и суфийская литература. Избранные труды. М., 1965. С. 454 (пер. с перс. Г.Б. Шамилли).

⁶⁵ См.: *Mirza-bey. Risālah-i mūsīqī. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma Institutu*, A-232. J. 3a. (Перевод с персидского Г.Б. Шамилли.)

⁶⁶ См.: *Amir-khan. Risālah-i mūsīqī. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma Institutu*, J. 21a (пер. с перс. Г.Б. Шамилли).

⁶⁷ См.: *During J. Acoustic Systems and Metaphysical Systems in Oriental Traditions // The World of Music. Vol. XXIX. №2 (1987). P. 27; Шукуров Ш.М.* Искусство средневекового Ирана. М., 1989. С.182; *Назарли М.Д.* Два мира восточной миниатюры. М., 2006.

дый атом времени сам по себе лишен длительности и конституируется двумя событиями — уничтожения (*фанā*) и возникновения (*худоӯс*), которые обозначаются как «состояние» (*хāл*), переживаемое телом или акциденцией. В один атом времени тело занимает только одно место (*макāн*). Само же движение рассматривается как последовательность «моментов времени»⁶⁸. Данная парадигма проявляется в организации иранской классической музыки при условии понимания движения вовсе не там, где мы его слышим, т.е. не в эмпирически данном звуковом процессе, а в скрытом плане музыкальной речи, в процессе смены интервалов базовой структуры. Таким образом, время возникает как «следование» друг за другом атомарных единиц музыкальной речи, а движение — как последовательная смена занимаемого ими «места» на высотной шкале базовой структуры.

Заключение

1. Понимание звукового пространства базовой структуры как атомарного привело к возможности построения такого рода циклических музыкальных композиций, в которых каждый тон базовой структуры, уподобленный пространственной точке, выполняет функцию оси (*мадāр*) отдельно взятого мелодического высказывания и проецирует «тон-спутник», в связке с которым формирует одномерное пространственное измерение. Отсюда проистекает вневременная функция тонов базовой структуры, прорастающей по вертикальной оси «выбора». Последний фактор позволяет фокусировать вокруг тонов базовой структуры многообразие «чужой» музыкальной лексики, реализующейся на горизонтали линейного времени. Несмотря на кажущееся многообразие, она собирается в «свою» музыкальную картину мира благодаря вышепоказанной логике музыкального мышления. Отсюда происходит и безразличие исламской культуры к внешнему лексическому слою музыкального текста — к тому многообразию заимствованных мелодий, которые звучат в различных классических композициях⁶⁹. Откуда бы они ни были заимствованы — «чужое» остается только лишь завесой, скрывающей «свой» внутренний смысл — *мақām*, который остается неизменным на протяжении тысячелетия.

2. Различие онтологических оснований узбекско-таджикской и арабо-иранской профессиональной (классической) музыки устной традиции позволяет говорить о двух музыкальных картинах мира, сложившихся на пространстве ислама от Магриба до Северной Индии. Эти основания со всей очевидностью проявляются в специфике музыкальной речи, формируя, с одной стороны, континуальное, субстанциальное, а с другой — дискретное,

⁶⁸ См.: *Смирнов А.В.* Время // Новая философская энциклопедия (<http://iph.ras.ru/elib/0669.html.11.04.2001>).

⁶⁹ Данная мысль не развивается в статье, поскольку была высказана в работе: *Шамилли Г.Б.* Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М., 2007. С.42–51.

атомарное пространство базовой структуры (*мақām*). Данная специфика проявления феномена *мақām* членит классическую музыкальную традицию исламского мира не по этническим, языковым и религиозным факторам, а согласно логике музыкального мышления, связанной с той или иной разновидностью музыкального языка. В одном случае *мақām* субстанциализируется в феномене музыкальной «темы», звучащей на линейной временной оси, и развивается на основе трех тетрахордов в пределах кварты, крайние тоны которой задают границы для формирования осмысленности речи в единице мелодического высказывания. В другом случае — *мақām* прорастает «снизу вверх» от простого к сложному на основе комбинаторики шести базовых интервальных структур, в каждой из которых только один тон, выполняющий функцию временного тонального центра, маркирует границу между двумя сторонами единицы музыкальной речи — *джумла*.

3. Онтологические основания иранской (и арабской) классической музыки могут быть представлены в виде реконструкции музыкальной картины мира. Под последней понимается теоретическое осмысление музыкальных реалий, отраженное в логике описания их языка и в определенных способах (правилах) его текстуализации в музыкальной речи.

Таблица 8.

Реконструкция музыкальной картины мира

Парадигма музыкального языка (методологическая модель)	Парадигма музыкальной речи (онтологическая модель)
Музыкальный тон (<i>назма</i>) как «осмысленность» в системе отношений между двумя тонами (<i>байн ан-назматайн</i>), противопоставленная бессмысленному звуку (<i>савт</i>) и задающая границу (<i>хадд</i>), или «переход» между двумя сторонами базовой структуры (<i>мақām</i>)	Музыкальный тон как «ось» или граница мелодии, проецирующая систему отношений между двумя тонами — временным- <i>шахид</i> и постоянным- <i>хāтиме</i> тональными центрами, формирующими мелодическую синтагму (<i>джумла</i>) — единственную единицу музыкальной речи
Интервал как пространственное измерение музыкального тона в состоянии составленности (<i>та'лиф</i>) с другим тоном	Интервал как вневременное пространственное измерение базовой структуры мелодического высказывания в циклической музыкальной композиции
Тетрахорд/пентахорд (<i>кисм</i>) — совокупность (<i>маджмӯ'</i>) тонов, измеряемая интервалом кварты/квинты в состоянии соединенности (<i>джамā'ат</i>) с другими тонами	Тетрахорд как часть базовой структуры, соответствующая начальной фазе музыкальной композиции Пентахорд как часть базовой структуры цикла, формирующаяся в ее кульминационной фазе
Звукоряд (<i>дāире</i>) как совокупность тонов, измеряемая интервалом октавы	Звукоряд (октавный) как совокупность тонов базовой структуры
<i>Макам</i> как сопряженность (<i>изāфат</i>) тонов тетрахорда и пентахорда в пределах интервала октавы	<i>Макам</i> — базовая звуковая структура в пределах интервала октавы Принцип «наращивания» базовой структуры

Процессуальная картина мира очевидна и в принципах построения средневековой миниатюры табризской школы 1520–1548 гг., возможно, даже шире — образцов табризско-казвинского стиля XVI в. Она проявляется и в газелях Хафиза, создавшего «атомарное пространство» поэтической формы *gazal*, распылив каждый стих (*бейт*) как наименьшую смысловую единицу во внешнем сюжете поэтического высказывания и, напротив, объединив их на парадигматической оси скрытого сюжета. Тем более нельзя не сказать об орнаменте, который в исламской культуре является не видом искусства, а принципом, или «основой пластического творчества мусульман»⁷⁰ и поэтому более всего остального передает специфику музыкального мышления, в чем можно убедиться, сравнив рис. 3 и 4.

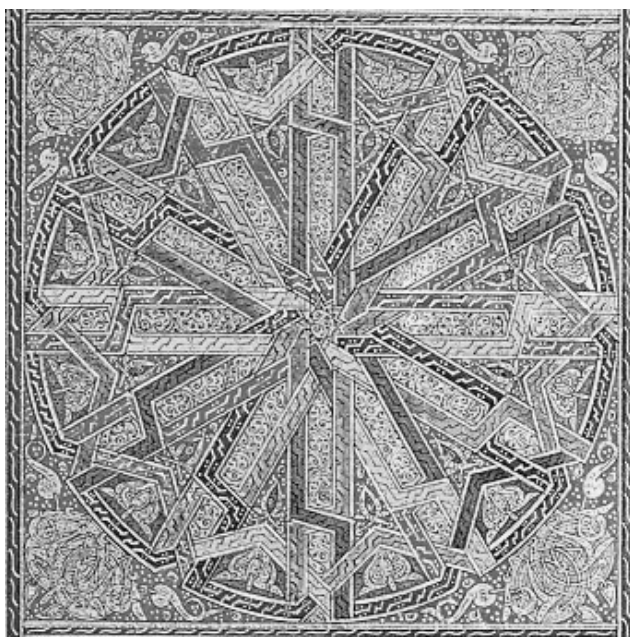


Рис. 4.

*Последняя страница Корана, 1729 г. (Марокко)*⁷¹

⁷⁰ См.: *Стародуб Т.Х.* Художественная культура исламского мира VII–XVII веков: архитектура, изображение, орнамент, каллиграфия. М., 2010. Рукопись. С. 209.

⁷¹ Рисунок приводится по: *Смирнов А.В.* О подходе к сравнительному изучению культуры. С. 119.