

Г. Б. Шамилли

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ
Теория и практика
искусства таqām



ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ
ИСЛАМСКОГО МИРА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ МК РФ

ИНСТИТУТ ФИЛОСОФИИ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК



Издательский дом ЯСК



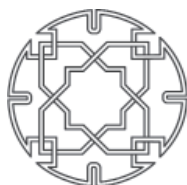
ООО «Садра»

Москва 2020

ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ ИСЛАМСКОГО МИРА

Ответственный редактор серии
академик РАН
А. В. Смирнов

Исследования



Том 5

Г. Б. ШАМИЛЛИ

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

Теория и практика искусства таqām

Ответственный редактор тома
доктор искусствоведения
И. К. Кузнецов



Издательский дом ЯСК



ООО «Садра»

Москва 2020

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

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



ФОНД
ИССЛЕДОВАНИЙ
ИСЛАМСКОЙ КУЛЬТУРЫ
ИМЕНИ ИБН СИНЫ

Рецензенты:

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

Шамилли Г. Б.

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

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

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

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

Издание предназначено широкому кругу специалистов и студентам ВУЗов.

УДК 781:1(61)
ББК 85.310+85.313(61)

ISBN 978-5-907041-30-1



9 785907 041301

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

ОГЛАВЛЕНИЕ

Список сокращений	9
Транслитерация	11
Принятые обозначения	13
Введение	15
1. О книге	15
2. Название	17
Философия музыки	17
Искусство maqām	21
Теория и практика	25
3. Задачи	31
Основные положения	32
Язык описания музыки	37
Подход и метод	41
4. Материал	44
Нотная запись	44
Трактаты о музыке	50
5. Моя благодарность	50
Глава I. Часть и целое	53
Введение	53
1. Maqām: феномен и концепт	55
Эволюция и генезис	55
Трансформация и инаковость	60
Современные концепции	62
Сходство и различие	67
Предикативный комплекс	77
2. Maqām и картины мира	82
Стратегии поведения	85
Процесс как «парадокс»	87
Maqām как процесс	91
Единица речи как целое	98
Сумма частей и дополнение	105

Maqām как субстанция	111
Целое как сумма частей	117
Архитектоника смысла	124
3. Maqām и тезаурус	133
Простые термины	137
Mūsīqā	137
Laḥn	144
Qirā'a	146
Nazariyya	148
Maqām	149
Сложные термины	151
Составные термины	153
'Ilm al-mūsīqā	153
Ṣinā'a al-mūsīqā	155
Fann al-mūsīqā	156
Глава II. История и метод	158
Введение	158
1. История как «парадокс»	161
Понимание истории	161
Событие и текст	162
Синтез жанров	168
История аль-Мараги	172
Анализ текста	177
«Явное-и-скрытое»	185
2. История как нарратив	191
«Праведные халифы»	192
Омеййады	194
Аббасиды	197
Аль-Кинди	200
Аль-Фараби	202
Ибн Сина	204
Ихван ас-Сафа	206
Сельджукиды	207
Фахр ад-Дин Рази	208
Аль-Урмави	209
Аль-Мараги	211
3. Исследователь и текст	213
Проблемы понимания	214
Поэтика противопоставления	217

Проблемы классификации	227
Жанр трактата о музыке	231
Глава III. Язык и речь	241
Введение	241
1. Грамматика языка	242
«Основа — ветвь»	242
«Окружность — центр»	246
Концепция времени	252
Единица языка	254
Способы связи единиц	263
Maqām как смысл	276
2. Модели речи	284
Системный анализ: radīf M. Карими	284
Базовая структура	289
Базовый интервал	293
Орнаментальный слой	298
Пролонгация опоры	302
Фраза	307
Мелодия	320
Глава IV. Мелодика и слово	328
Введение	328
1. Интонация поэтической и музыкальной речи	329
Газаль и музыка	329
Единицы поэтической и музыкальной речи	334
Взаимодействие синтаксических единиц	338
2. Феномен музыкально-поэтической речи	343
Противоположение в поэтической речи	348
Иерархическая организация	355
Неиерархическая организация	361
Мирское-и-сакральное в газальях Хафиза	365
Инаковость нарратива	370
Стих-bayt как единица и целое	376
Эмоциональный цикл	378
Radīf-i Šūr и radīf-i Rāst-Panġgāh	382
«Жемчужины» и «нить»	398
Заключение	404

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Фахр ад-Дин Рази. ‘Pm al-mūsīqā «Познание музыки» /

Исследование, перевод с персидского, комментарий

и словарь музыкально-философской лексики Г. Б. Шамилли	410
1. Исследование	410
Фахрад-Дин Рази и его трактат о музыке	410
Структура и проблематика трактата	416
Звук, тон, инструмент	422
Момент времени, событие, интервал, мелодия	426
Процессуальная картина мира	431
2. Перевод и комментарий	433
3. Словарь музыкально-философской лексики Фахр ад-Дина Рази	450

ПРИЛОЖЕНИЕ II

*Аноним XIV века («Мухаммад Нишапури»).**‘Pm-i mūsīqī «Познание музыки» / Исследование, перевод*

с персидского и комментарий Г. Б. Шамилли	461
1. Исследование	461
Первичные источники	462
Список С-612 ИВР РАН	464
Список из Safinah-i Tabriz	466
Критические и факсимильные издания	467
Переводы	467
Проблема атрибуции	468
Комментатор	471
Имена музыкантов	475
Названия и порядок ладов	477
Основные понятия	482
Pardah	482
Bāng	484
Waqt, namāz	489
Субстанциальная картина мира	492
2. Перевод и комментарий	495
Список цитированной литературы	504
Указатель терминов	527
Указатель трактатов	540
Указатель мелодий	542
Summary	545

*Светлой памяти
Марка Генриховича Арановского
(1928—2009)*

ВВЕДЕНИЕ

1. О книге

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

Прошло немало времени, прежде чем рукопись попала в издательство. Моя позиция заключалась в том, чтобы сохранить текст в том виде, в каком он был завершен 7 января 2014 г., не добавляя ничего из новоизданной литературы, а также результатов собственных исследований, которые далеко продвинулись за последние годы. Вначале цель работы состояла в необходимости осмыслить онтологические проблемы теории музыки в контексте классической арабо-мусульманской (исламской) философии¹, ее основных направлений —



В-И-1. М. Г. Арановский
(1928—2009)

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

фальсафы (арабоязычного перипатетизма)², суфизма³ и ишракизма⁴, однако ход исследования внес существенные коррективы и изменил облик книги.

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

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

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

³ Суфизм — одно из основных направлений классической арабомусульманской философии, использующее опыт мистического откровения.

⁴ Ишракизм (*араб.* iṣṡāq ‘озарение’), или «философия озарения» — одно из направлений классической арабомусульманской философии, переосмыслившее с монистических позиций наследие доисламской иранской культуры.

⁵ [Арановский 2007б: 27].

В обозначенном выше ракурсе проблемы онтологии музыки сомкнулись с поисками современной философской⁶ и филологической⁷ мысли, работающей в направлении описания механизмов, отвечающих за минимум нередуцируемого смысла. Логико-смысловая теория в ее приложении к анализу классической арабо-мусульманской философии и культуры, разрабатывающая «логику процесса»⁸, имела прямое отношение к исследуемой теме. Рукопись этой книги прошла обсуждение на секторе философии исламского мира Института философии РАН, а выводы, отраженные в Заключении (7 января 2014 г.), имели значение для осмысления субъект-предикатного конструирования как ядерной формулы для любого выражения мысли⁹.

В настоящей работе впервые показаны контрастные типы субъект-предикатного конструирования как минимума нередуцируемого смысла на вербальном и невербальном материале в объеме поставленных задач, которые решаются в четырех главах и двух приложениях¹⁰.

2. Название

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

Философия музыки

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

⁶ См. [Смирнов 2001].

⁷ См. [Фролов 2006: 17—34].

⁸ Логика процесса, в отличие от бергсоновского представления о временной субстанции как основе мироздания, направлена на исследование отношения «временное — вечностное».

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

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

ни объектом исследования¹¹, ни предметом¹²; она не мыслится и как часть эстетики¹³. Цель философии музыки, думается, состоит в преодолении видения музыки как области искусства, изучаемой сквозь призму «теории», «истории» и «эстетики». Такое разделение условно и с каждым десятилетием становится все более уязвимым, поскольку работает на разрыв знаний о человеке. Системное изложение философских подходов к пониманию музыки в западноевропейской культуре породило вопрос: что может быть предметом философии музыки и существуют ли бытийные составляющие музыки, постижение которых возможно только путем философского вопрошания, — рассматривая который, ученые полагают, что философия музыки как особая область философского знания может быть обоснована в том случае, если будет выявлен «специфический предмет философии музыки, отличный от предмета истории и теории музыки, культурологии, психологии и любых других форм знания», то есть «философия музыки должна говорить о музыке нечто такое, что невозможно обнаружить в рамках других форм знания, что может сказать о ней только философия»¹⁴. Такая позиция исходит из понимания философии как науки, а редкие суждения о необходимости осознать музыку в пространстве философски ориентированного дискурса в целом вызывают скорее скепсис, нежели понимание.

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

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

¹² См. [Bowie 2007; Bowman 1998].

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

¹⁴ [Фомина 2011: 4].

проявляясь как метадисциплина, позволяющая задать горизонты максимально широкого осмысления предмета любой науки¹⁵, она вооружает методом, открывающим возможность увидеть и описать действие универсальных законов мышления, и в этом видится ее предназначение.

Она связана, как представляется, именно с *общностью характера мыслительного процесса*, воплощаемого как в вещественном материале искусства, так и в выстраиваемых на основании этого искусства умозаклчениях¹⁶.

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

«Философия музыки» в названии книги не указывает на комплементарную связь двух вышеназванных дисциплин, а на путь осмысления музыки, одновременно определяющий методологические основания науки о музыке¹⁷. Критически настроенный читатель

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

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

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

может подумать, что философия до сих пор не может оправдаться перед искусством за стремление учить, как надо, а как не надо думать, сочинять, творить и т. д., намекая на еще не так давно присутствовавшее в нашей жизни засилье марксистско-ленинской методологии. Однако это скорее запоздалые отголоски прошлого, нежели актуальное настоящее современной науки. Логико-смысловой подход, нацеленный на изучение механизмов смыслопорождения, дает основание рассмотреть музыку и мысль о музыке как целостность, между тем как вопрос: чем она обусловлена в пространстве классической арабомусульманской культуры (VII—XV вв.) — всегда решался по-разному. Одни видели ее в Коране, или Священной книге мусульман¹⁸, другие — в «религиозном духе»¹⁹, третьи — в заимствованном «светском»

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

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

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

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

Искусство *maqām*

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

²⁰ См. [Shehadi 1995]. Подробнее о подходе Ф. Шехадиди см. Г-II-3 наст. книги.

²¹ [Смирнов 2005а: 79].

²² См. Г-I-1 наст. книги.

²³ См. [Fārābī 1967: 78].

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

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

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

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

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

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

²⁷ [Там же].

²⁸ [Там же]. Курсив мой. — Г. Ш.

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

Понятие «искусство maqām» указывает на определенные способы организации музыкального языка и музыкальной речи. За пределами этого искусства остаются территории Индонезии, Малайзии, некоторые регионы Центральной Азии, российский Урало-Поволжский регион³⁰, Северный Кавказ и другие области, несмотря на то что к XV в.

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

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

многие из них уже давно находились под влиянием исламской религии³¹. Искусство maqām культивировалось в городской дворцовой среде — средоточии интеллектуалов, ученых, которые, как правило, сами являлись известными исполнителями и получали достойное вознаграждение за свое мастерство, другими словами, зарабатывали на жизнь профессией музыканта-ученого и музыканта-практика, имели учеников и создавали исполнительские школы³². Речь в данном случае об искусстве в широком смысле, включая теоретическую рефлексию и практические реалии.

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

Таким образом, искусство maqām может быть осознано в единстве музыкально-теоретической мысли и практического воплощения разных жанровых образцов, таких как *nawbaʿ*, *maqām ʿirāqī*, *taqīm*, *maqām*, *dastgāh*, *muḡām-dastgāh*, *muqām* и т. д. До сих пор внимание исследователей было приковано к тому, что объединяет многообразие

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

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

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

его проявлений, к поиску «общего» и «особенного» в русле универсалистского и цивилизационного подходов. Однако вопрос о единстве не ставился в аспекте проблемы мышления, связывался, как правило, с чем-то конкретным, феноменальным, в том числе с коранической рецитацией (Л. Л. Аль-Фаруки³³, С. Х. Наср³⁴, В. Н. Юнусова³⁵), а также с условиями бытования классической музыки, в частности дворцовой средой и другими факторами.

Теория и практика

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

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

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

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

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

³⁶ Далее — *risālah fī al-mūsīqā*.

того времени различались не по национальным признакам³⁷, а по названию правящих династий, тогда как языком науки был арабский, уступивший в области знаний о музыке лидирующие позиции персидскому только в конце XII в. По этой причине некорректно приписывать национальный предикат какой бы то ни было исторической фигуре IX—XV вв. Культура, в которой жил тот или иной ученый, как правило, дает основание рассматривать его наследие в контексте истории нескольких современных стран Ближнего и Среднего Востока на совершенно разных и одинаково справедливых основаниях.

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

Описание языковых грамматик имело место только в жанре трактата о музыке (*arab. risālah fī al-mūsīqā = pers. risālah-i mūsīqī*) — и этот фактор определил выбор данного жанра в настоящем исследовании³⁸.

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

³⁸ Обращаю внимание читателя, что за пределами моего выбора остаются прочие виды литератур, в том числе суфийская и дидактическая литературы, в разной степени полноты уделяющие внимание музыке. Однако нельзя рассуждать о «мусульманских трактатах о музыке» в целом. Во-первых, необходимо различать жанровую принадлежность каждого трактата, обуславливающую язык описания музыки в рамках того или иного жанрового канона (подробнее Г-II-2 наст. книги). Во-вторых, необходимо понять, о какой именно музыке речь. Например, если источники, созданные в жанре *risālah fī al-mūsīqā*, с самого основания отражают длительный и сложный процесс эволюции искусства *taqāt* (как правило, они написаны теми, кто профессионально владел этим искусством, творил и обучал учеников при дворах правителей и влиятельных персон), то сочинения или разделы трактатов по суфийской философии, связанные с темой «слушания [мелодий]» — *samāʿ* или воздействия пения (*ḡināʿ*) на душу, привязаны к практике культового обрядового музицирования. Методологически ошибочно смешивать разные виды литератур, подводя их под единую концепцию музыки только на том основании, что во всех случаях объектом рассмотрения является организованный звук. Даже внутри одного жанрового канона происходили существенные трансформации,

Способы описания грамматик принципиально различались на протяжении всего классического периода арабо-мусульманской культуры. Если этот факт не схватывается нашим сознанием, то только по причине того, что оно направлено на поиск заимствованных и своеобразно претворенных идей древнегреческой философии в русле единой канонической традиции. В музыкознании все еще сильна универсалистская позиция, настаивающая на единой логике организации теоретической мысли и ее исследовании через категории «общего» и «особенного». Между тем тот факт, что исламская цивилизация «сделала все возможное», чтобы усвоить античное наследие «и применить для решения стоявших перед ней теоретических задач...»³⁹, однако эти усилия не принесли желаемых результатов (грамматика использовала собственные приемы описания языка, не сводимые к античным; потерпели неудачу попытки использовать аристотелевскую «Поэтику» для объяснения метафоры; в правоведении аристотелевский силлогизм не смог выполнить те функции, которые выполняет фикховый *qiyās*⁴⁰), должен был еще раньше привлечь пристальное внимание музыковедов, ведь теория музыки не была изолирована от «тела» культуры — она несла в себе те же логические основания, что и философия, право, филология и другие области знания. Следовательно, музыкально-теоретическая мысль даже на уровне простого предположения не могла избежать вышеописанного процесса⁴¹, и для нее также должно быть характерно «несовпадение процедур теоретического мышления (построение

не позволяющие говорить о единой концепции музыки в арабо-мусульманской культуре, не говоря о сумме разных жанров. Вот почему впервые предложенная мною периодизация научной мысли о музыке на два основных периода — классический (IX—XV вв.) и постклассический (XVI—XIX вв.) — касалась исключительно жанра «трактата о музыке», см. [Шамилли 2007: 88—142, 158]. Точно такая же работа должна быть проведена со всеми другими жанрами литератур для полноценного представления мысли о музыке и концепции музыки в изучаемой культуре.

³⁹ [Смирнов 2005а: 85—86].

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

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

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

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

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

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

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

⁴³ [Смирнов 2008в: 43].

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

Еще в 20-е гг. прошлого века выдающийся филолог, литературовед Е. Э. Бертельс (1890—1957) обозначил фундаментальную роль персидской традиции в эволюции музыкальной культуры исламского мира; он сформулировал программу изучения иранской музыки в единстве двух направлений — музыки и трактатов о музыке⁴⁴, во многом предвосхитив тенденции современной этномузыкологии⁴⁵. В зарубежной науке обнаруживаются разные мнения. Например, Э. Зонис полагает, что средневековая музыкальная наука, как область математики, изучала физические аспекты звука и не более того⁴⁶. По мнению Ж. Дьюринга, теория музыки начиная с тринадцатого века создала «концепцию *maqām*», следовательно, связана с музыкальной практикой⁴⁷, но по части систематизации октавных звукорядов, скорее всего, следует «старым схоластическим образцам»⁴⁸.

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

⁴⁴ См. [Бертельс 1988б: 518—524].

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

⁴⁶ См. [Zonis-Mahler 1973: 43—44].

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

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

для разработки проблем современного исполнительского искусства⁴⁹ и музыкально-практической терминологии. Ему вторит Х. Асади в поисках наиболее раннего упоминания так называемых мультимодальных [музыкальных] циклов⁵⁰. М. Кийани настаивает на генетической связи между октавными звукорядами Сафи ад-Дина и современной иранской классикой (*mūsīqī-i dastgāh*)⁵¹, полагая, что помимо общих названий они связаны шестью благозвучными тетра-пентахордовыми структурами⁵². Его позиция близка специалистам по арабской классической музыке. Например, Х. Х. Тума также доказывает октавную природу звукорядов арабской классики, которая, однако, обусловлена не тетра-пентахордным строением, а такой логикой мышления, когда каждый тон звукоряда превращается «в своего рода ось» и порождает «тон-спутник»⁵³. Другими словами, базовой единицей становится интервал⁵⁴.

Ю. Эльснер ставит задачу исследования искусства *maqām* в его сопричастности к средневековым трактатам о музыке⁵⁵. Она реализовалась в развернутом исследовании А. Юнг⁵⁶. Тенденция исследования «арабской музыки» в неразрывности теории и практики, по мнению Д. Коэн и Р. Кац, была заложена еще в конце XVIII в.⁵⁷, но в аспекте теории микрохроматики (*intonation*)⁵⁸, которая разрабатывалась еще со времен Сафи ад-Дина аль-Урмави, потерпела полный провал⁵⁹.

⁴⁹ См. [Massoudieh 1997: 19—35].

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

⁵¹ См. [Kiyānī 1989: 3—24].

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

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

⁵⁴ См. Г-I-1 наст. книги.

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

⁵⁶ См. [Jung 1989a].

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

⁵⁸ Речь о том, что у нас называется микрохроматикой.

⁵⁹ См. [Cohen, Katz 2006: 2].

Сказанное выше не исчерпывает перечня работ на эту тему⁶⁰, хотя общая тенденция ясна. Для каждого, кто стремится совместить оба направления или исследует только музыкально-теоретическую мысль, неразрывность противоположения «теория — практика» очевидна уже на уровне научной интуиции⁶¹. Характер этой связи проясняется не столько вместе с изучением грамматик музыкального языка, что в разной степени полноты проделано для каждой из них⁶², сколько с осознанием принципов их организации и степени включенности в логико-смысловую грамматику классической арабо-мусульманской культуры.

3. Задачи

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

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

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

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

чтобы каждая ее глава впоследствии могла перерасти в самостоятельную работу. Одновременно с этим внешне различающиеся главы связаны внутренним единством, обусловленным целью исследования. Она состоит в том, чтобы показать, как одни и те же несводимые друг к другу типы мышления проявляются в организации музыкального текста и музыкальной терминологии искусства *maqām* (Г-I); влияют на методологию исторического знания, в зависимости от которой история искусства *maqām*, зафиксированная в письменных памятниках, предстает либо как связный нарратив, либо как «парадоксальное» повествование, лишенное смысла (Г-II); организуют позицию «язык — речь» (Г-III) и влияют на стратегии взаимодействия мелодики и слова (Г-IV); наконец, каким образом контрастные типы мышления обуславливают язык описания искусства *maqām* в жанре «трактата о музыке» (П-I, П).

Основной вопрос работы направлен на исследование вариантной реализации отношений «часть — целое» и «противоположение — объединение» как фундаментальных процедур мышления в музыке. Он пронизывает все главы и приложения без исключения. Его постановка необходима для методологии сравнительных исследований, так как помогает избежать опасных ловушек и констатации мнимого сходства явлений там, где свойства красноты и мягкости могут ошибочно привести к сравнению «вишни и мяса»⁶³.

Основные положения

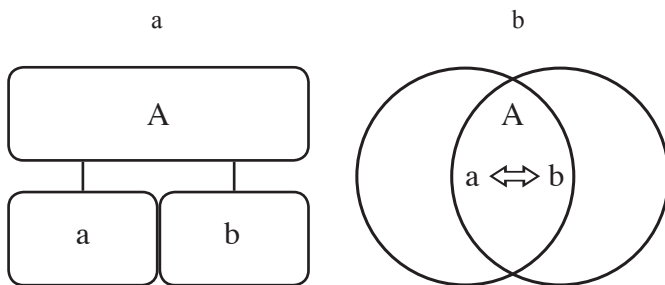
Принципы, формирующие фундаментальные процедуры мышления (отношения «часть — целое» и «противоположение — объединение»), рассматриваются мною как *базовые пространственно-временные интуиции*, выраженные в любых текстах, в том числе и в музыке⁶⁴. Первая интуиция связана с субстанциальной картиной мира и отражает родовидовой механизм организации целого, когда родовая структура А заключает части таким образом, что сохраняется их автономность (части и различаются, и разделяются) внутри целого, а целое А проявляется как совокупность своих частей, ограниченных «опоясывающей границей»⁶⁵ (рис. В-Р-1а).

⁶³ [Смирнов 2001: 30]. Подробнее см. Г-II-3 наст. книги.

⁶⁴ Данные интуиции осуществляются на основании логико-смысловых конфигураций (ЛСК), графические иллюстрации которых представлены в [Смирнов 2001: 442, 443].

⁶⁵ Термин А. В. Смирнова.

В-Р-1, а—b. Базовые пространственно-временные интуиции музыки



Элементы противоположения — а и b — приводятся к единству таким образом, что часть и целое формируют иерархическую структуру. Нередуцируемым минимумом смысла высказывания⁶⁶ становится субъект-предикатная конструкция, выраженная отношением «опора — опора»⁶⁷. Оно хорошо известно и лежит в основе образовательных курсов по теории музыкальной формы в ее универсальном приложении к любой музыкальной культуре и, бесспорно, отражает *пространственную интуицию целого*⁶⁸.

Вторая интуиция впервые представлена в контексте исследований о музыке и может быть названа *временной интуицией целого*, которая плохо поддается графической иллюстрации (рис. В-Р-1b). Ее нельзя воспринимать буквально, как пространственную организацию звуковых отношений. Данная интуиция всегда связана с метрически свободной, или неупорядоченной, звуковой последовательностью, когда вдох-и-выдох исполнителя становится единственной единицей времени, так называемым моментом времени, или временным «атомом». В ее основе лежит иной тип субъект-предикатного конструирования как отношение «опирающееся-и-опора», которое неизбежно приводит к темпорализации пространства. В этом случае элементы противоположения не иерархичны, а рядоположены, различимы, но не делимы (а-и-b), так как не выполняют роль синтаксических единиц речи. Сведение их к единству А не осуществляется через действие как мотивно-тематическую работу, а только через процесс внетемпоральной семантики. Результат такого процесса не приводит к формированию темы как части целого. Напротив, мыслить тему в этом случае

⁶⁶ Здесь и далее по тексту речь о мелодическом высказывании.

⁶⁷ О субъект-предикатном конструировании в музыке см. Г-1-2 наст. книги.

⁶⁸ Характерна для мелодий с акцентным и неакцентным метром.

невозможно даже в самом широком смысле, включающем ее функциональное понимание. Данный процесс обуславливает разомкнутую границу⁶⁹, следовательно, А как целое может быть иным, нежели ограниченным суммой частей; *целое может быть «процессуальным»⁷⁰, осуществляясь в самом переходе $a \rightarrow b$ как онтологическом основании для разомкнутой формы в искусстве музыки⁷¹.*

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

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

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

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

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

вариативность проявления фундаментальных процедур мышления в музыке.

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

(1.1.) Субстанциальная картина мира обнаруживается как базовая для среднеазиатской классической музыкальной традиции (узбекский и таджикский *maqom*), турецкого *faşl* и западноарабской классики (магрибская *nawbat*), а процессуальная картина мира — для иранской (*dastgāh*), азербайджанской (*mugām-dastgāh*), восточноарабской (*maqām* ‘*irāqī*, *taqīm*) и еврейской (*maqām*) классики.

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

(2.1.) *Субстанциальный тип мышления* выражается в: а) формировании опоясывающей границы мелодического высказывания; б) иерархической организации частей целого; в) отношении «тождество — различие», при котором движение предполагает смену места и становится мерой времени; г) звуковой процессуальности, осваивающей время⁷²; д) характеристике формы как «функции времени»⁷³.

(2.2.) *Процессуальный тип мышления* выражается в: а) формировании разомкнутой границы мелодического высказывания; б) не-иерархической организации, или рядоположенности части-и-целого; в) отношении «тождество — различие», при котором движение не сопряжено со сменой места; г) звуковой процессуальности, не наделенной темпоральной семантикой⁷⁴; д) характеристике времени как функции формы.

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

⁷² См. [Асафьев 1971].

⁷³ [Арановский 2011: 97].

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

порождает тему в самом широком понимании термина⁷⁵, а вторая обуславливает отсутствие тематизма, функцию которого выполняет принцип организации целого⁷⁶.

(3.1.) Обе стратегии поведения базовой структуры подчинены логике, имплицитно заложенной в грамматиках музыкального языка⁷⁷ и обуславливающей единство теории и практики.

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

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

⁷⁵ Тема в широком понимании охватывает всё (например, интонационное ядро, серия, сонорика и т. д.), из чего вырастает музыкальная композиция, см. Г-1-2 наст. книги.

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

⁷⁷ См. Г-1-2 наст. книги.

Язык описания музыки

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

Однако впоследствии мною было принято решение опубликовать словарь в другой книге, поэтому у читателя, к сожалению, не будет под рукой удобной «подсказки», тем не менее идея возможного контрастного понимания терминов так или иначе проводится во всех главах книги без исключения. Предлагая вариантное раскрытие понятий, я учла опыт теории музыки классической арабо-мусульманской культуры, которая редуцирует временную категорию при описании базовой структуры *maqām*⁷⁹ и опирается на аналитический аппарат и метод средневековой арабской грамматики⁸⁰, адаптированный многими сегментами культуры, так же как современная западноевропейская теория музыки обязана во многом лингвистическому методу анализа языка и речи.

Если верно, что арабская языковая картина мира носит процессуальный характер⁸¹, то, возможно, этим объясняется ее близость теории

⁷⁸ См. П-III наст. книги.

⁷⁹ Традиционно теория ритма (*'iqā'*) рассматривалась в связи с феноменом мелодии (*laḥn*), а не *maqām*.

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

⁸¹ См. [История 2013: 55—59].

Х. Шенкера (1868—1935)⁸², которая также редуцирует временную категорию при анализе европейской классической музыки. Я имею в виду обоснование концепции музыки как становящейся в одновременной реализации трех планов (передний, непосредственно интонируемый план — это результат единовременного взаимодействия базовой структуры, так называемого дальнего плана, или «первичной линии», и ее пролонгаций в промежуточном слое). Перевод предложенного Шенкером принципа временной редукции в сферу языков семитской группы, в частности арабского, обнаруживает любопытную параллель между «дальним планом» как корнем, например ЛБН, «средним планом» как пролонгацией корневых элементов, например Ла или Ба, за счет их огласовки и, наконец, «передним планом», где рождается арабское слово ЛаБаН-«молоко»⁸³. Возможно, здесь совпадают силовые линии языкового и теоретического мышления, безусловно не связанные друг с другом напрямую. Я не предлагаю тем самым осваивать арабский язык сквозь призму теории Шенкера и наоборот⁸⁴ — важно понять близость современных редуционистских теорий некоторым жанрам искусства таqām на основе объединяющего их типа мышления, что проявляется большей частью в метрически свободных мелодиях. Современные редуционистские теории получают при анализе такой музыки явное преимущество по сравнению с другими⁸⁵. Их применение не вносит напряжения, которое несет язык традиционной теории при исследовании «инологичной» музыкальной культуры⁸⁶.

⁸² См. [Холопов 2006б].

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

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

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

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

Если музыкальное мышление «работает в первую очередь с *отношениями* звуков... которые музыкальная мысль выстраивает в упорядоченный текст»⁸⁷, то эти отношения очень сложно передать при анализе музыкальной ткани процессуально ориентированных жанров искусства таqām. За языком описания музыки скрывается нечто большее, чем механическое следование научной школе, преданность теории учителя и т. д. Язык описания музыки и применяемый метод — это зеркало, в котором отражается само понимание изучаемой культуры⁸⁸. А понимание бывает различным. Оно может обнаружить удивительную согласованность теоретического пластования музыкальной ткани с тем, как она организуется в породившей ее культуре, и наоборот. Можно «потерять себя» в метрически неупорядоченном потоке звуков, ошибочно приняв это состояние за нечто эзотерическое и иррациональное, соответственно, понять его как эталонное для Востока⁸⁹, а можно услышать в орнаментальном потоке звуков смысл. Это значит, что восприятие будет направлено не на эмпирически интонируемую последовательность звуков, а на скрытую систему тон-центров, то есть базовую, глубинную структуру. Это и есть таqām, как нечто присутствующее в сознании исполнителя еще до того, как он извлек первый звук или положил руку на шейку струнного инструмента, после чего таqām «рассыпается» в звуковом потоке⁹⁰. Обратное же движение происходит в сознании слушателя, который собирает «рассыпанное» в «жемчужное ожерелье» — таqām благодаря *слышанию*

⁸⁷ [Арановский 2007б: 28].

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

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

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

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

Итак, язык описания музыки так же, как идеальный слушатель, должен следовать за внутренней логикой музыкального текста, не нарушая ее. В этом исследовании он сформирован аналитическим аппаратом теории музыкального текста⁹¹, но не ограничивается ею. Термин «музыкальный текст»⁹² используется без каких-либо оговорок на «восток» и понимается мною как «...звуковая последовательность, которая интерпретируется субъектом как относящаяся к музыке»⁹³, представляет собой структуру, построенную по нормам какой-либо исторической разновидности музыкального языка»⁹⁴. Это значит, что заведомо не ставятся под сомнение такие термины, как «музыкальный язык», «музыкальная речь», все попытки опровержения которых

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

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

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

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

до настоящего времени были крайне уязвимы для критики⁹⁵. В работе принимается во внимание положение теории Арановского о «принципиальной возможности одновременного или параллельного существования двух кодов» музыкального текста — акустического, то есть звукового, и графического, или нотного⁹⁶. Другими словами, термин «музыкальный текст» не является метафорой применительно к искусству *maqām*, вопреки тому как рассматривается в современной этномузыкологии⁹⁷, а указывает на один из аналитических методов современного музыкознания.

Подход и метод

Если мы примем допущение, что искусство *maqām* не имеет внутреннего единства, то силовые линии смыслополагания, базовые пространственно-временные интуиции, отвечающие за минимум нередуцируемого смысла (рис. В-Р-1а—б), нужно рассматривать как основания для построения «содержания» в музыке. Содержание самых разных феноменов музыки, выраженное в интонационных событиях, может показаться схожим на слух⁹⁸, а само сходство стать основанием для сравнительных исследований. Такое сходство часто носит внешний характер, оно обманчиво. Если не учитываются принципы смыслообразования, обуславливающие само содержание, базовые пространственно-временные интуиции музыки, то сравнение

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

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

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

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

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

По вполне понятным причинам подходы, выработанные внутри музыкальной науки, не в состоянии отразить сами основания для построения того или иного «содержания». Поэтому необходим выход за пределы музыкознания в сторону междисциплинарного исследования, предполагающего перенос методов одних наук на другие. Если этот выход осуществляется исследователем западноевропейской музыки, который обращается к методам, выработанным западной культурой, не противоречащим материалу, то это одна ситуация, если же эти методы переносятся на художественные реалии Востока — то другая, как правило, со знаком минус⁹⁹. Иные полагают, что корень проблемы — в отсутствии «востоковедной» методологии и необходимости дополнительных разъяснений для выражения смысла, не улавливаемого в «западных» терминах и понятиях.

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

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

¹⁰⁰ [Смирнов 2001: 31].

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

Логико-смысловой подход, примененный в этой работе, как раз и был разработан на основании теории, выведенной из анализа метакатегорий классической арабо-мусульманской культуры, применяемых как средство систематизации и классификации явлений. Поэтому данный подход представляется мне органичным исследуемому здесь материалу. Две метакатегориальные пары 'aṣl — far' «основа — ответвление», или «корень — ветвь», а также zāhir — bāṭin «явное — скрытое», или «внешнее — внутреннее», отвечают за процедуры формирования смысла («часть — целое», «противоположение — объединение») и признаны всеми специалистами по классической арабо-мусульманской культуре¹⁰². В этом отношении подход, применяемый здесь к исследованию теории и практики искусства maqām, не имеет прецедента, потому что он не навязан изучаемому феномену извне и применяется в соответствии с силовыми линиями смыслополагания культуры, как фактор, фильтрующий воображение исследователя. Согласно логико-смысловому подходу «культуры различаются как различные типы смыслополагания, то есть как различные реализации одних и тех же механизмов, которые делают смысл...»¹⁰³. Эти механизмы работают на самых разных уровнях феномена музыки, и это позволило выбрать разные ракурсы ее исследования, выделив каждый в самостоятельную главу, а также приложения, в которых представлены комментированные переводы и продолжается проблематика исследования.

Таким образом, в центр каждой главы поставлена проблема, выведенная в ее название. Проблемы части и целого, истории и метода, музыки и процесса, мелодики и слова решаются в объеме главы, но каждая может быть развернута в самостоятельное исследование¹⁰⁴. Все главы объединены единым подходом и материалом. Их связывает искусство maqām как отражение фундаментальных процедур

¹⁰² Об этом см. Г-III-1.

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

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

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

4. Материал

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

Нотная запись

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

и хранении устного наследия в высшей степени организует вокальную традицию, поскольку она является корневой, а инструментальная — производной от нее. Инструментальные версии классических композиций вторичны по отношению к вокальным. Они претерпевают различную, порой крайне высокую степень трансформации, когда реализуются автономно, вне вокально-инструментального музицирования¹⁰⁵. В силу объективных причин, о которых только что говорилось, инструментальные версии классических композиций не дают полноценного представления о принципах мышления в данной музыке¹⁰⁶. Приоритет вокальной мелодии над инструментальной аксиоматичен, несмотря на целый ряд факторов исполнительского процесса, свидетельствующих об обратном.

Например, во время исполнения классической музыки тот или иной струнный инструмент (*tār, paṅṅtār, ‘ūd, tanbūr* и др.) является своеобразным «дирижером» всего действия. В зависимости от высоты, заданной по камертону¹⁰⁷, певец и вся ансамблевая группа настраиваются на исполнение определенной композиции. Исполнитель-инструменталист маркирует всю сетку переходов от одной мелодии к другой, смену базовых структур и т. д., фактически руководит творческим процессом, а шейка его инструмента, разделенная на ладки, является единственной фиксацией (материализацией) базовой структуры композиции, своеобразной заменой нотного текста (!), подсказывающей через тактильно-слуховые ощущения дальнейшее развитие музыкальных событий¹⁰⁸. И все же речь может быть только о видимости главной роли инструмента. Как и все остальные музыканты ансамбля, ведущий инструменталист вторит певцу, воспроизводя вслед за ним контуры мелодической линии, развивая ее в определенных эпизодах. Он прекрасно понимает

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

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

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

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

главенство певца и непреходящую роль голоса как самого совершенно-го инструмента, созданного природой.

Таким образом, необходимо знать, что в разных музыкальных традициях, объединенных понятием «искусство тақām», веками сохраняются исполнительские вокальные и инструментальные школы, в которых из поколения в поколение передаются нормативные версии композиций. Каждая из них входит в структуру музыкальной композиции, исполняемой «здесь и сейчас» на основании жесткой системы канона и импровизации. При этом вокальные версии, в отличие от инструментальных, не живут самостоятельной жизнью, они реализуются только в учебном процессе либо на практике исключительно в инструментальном сопровождении¹⁰⁹. Однако несмотря на сказанное аутентичные системные признаки мышления сохраняются только в вокальных образцах, так как стоят у истоков генезиса рассматриваемого феномена.

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

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

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

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



В-И-2.
Махмуд Карими
(1927—1984)

¹¹⁰ [During et al. 1991: 221].

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

Нотное издание вокальных мелодий школы М. Карими принадлежит основоположнику иранской этномузыкологии, композитору, выдающемуся теоретику Мухаммаду Таки Ма‘судийе¹¹².

Оно не имеет аналога с точки зрения точности фиксации мелодий относительно звуковысотной шкалы иранского тара и было рекомендовано к изданию после длительного обсуждения иранских музыковедов вместе с приложенной к ней аудиозаписью¹¹³. Он обнаружил и анализ нормативной структуры двенадцати композиций иранской классической музыки, осуществленный с позиции традиционного для западноевропейского музыкознания подхода к музыкальной форме¹¹⁴. Это издание представляет краткую вступительную статью, предваряющую факсимиле нотной рукописи, в которой рукой М. Ма‘судийе с помощью соответствующих знаков отмечены разделы формы. Пытливые читатели в результате сравнения двух методик анализа — в упомянутом выше издании и в настоящей книге — смогут убедиться, сколь различны подходы к одному и тому же феномену культуры и как важно учитывать пространственно-временные интуиции музыки, о которых говорилось выше.

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

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

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

¹¹⁴ См. [Massoudieh 1997: 5—20].

целого. Поэтому решение зафиксировать в нотном тексте базовые принципы смыслополагания, принятое М. Карими и М. Ма'судийе (учителем и учеником), другими словами — зафиксировать нормативную структуру текста, нельзя рассматривать как факт вторжения западноевропейской культуры в иную цивилизационную среду и разрушения принципов конструирования иранской (как и другой) классической музыки¹¹⁵. Такая опасность могла бы возникнуть в том случае, если бы вместо нормативной структуры была записана одна из множества возможных исполнительских версий и эта версия позиционировалась бы как единственно правильная.

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

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

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

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

Трактаты о музыке

Материалом для анализа теории искусства maqām стал корпус критических изданий, рукописей, опубликованных переводов трактатов о музыке классического периода на арабском и персидском языках, только небольшая часть которых представлена в списке цитируемой литературы. В работе использованы как первичные, так и вторичные источники. Впервые переведены на русский язык и снабжены необходимым текстологическим комментарием разделы и главы из трактатов Maqāṣid al-alḥān «Назначения мелодий»¹¹⁷ и Šarḥ-i adwār «Комментарий к “Окружностям”»¹¹⁸ Абд аль-Кадира Мараги (1353—1435), а также персидский трактат ‘Ilm-i mūsīqī «Познание музыки»¹¹⁹ анонимного автора XIV в., впервые обнародованного под именем «Мухаммад Нишапури»¹²⁰. Вниманию читателя представлен новый комментированный перевод персидского трактата ‘Ilm al-mūsīqā «Познание музыки» Фахр ад-Дина Рази (1149—1209) на основе сравнения новых рукописных списков¹²¹ и с учетом критического издания¹²². Фрагменты переводов арабских и персидских трактатов о музыке, ранее изданных в других работах автора этой книги¹²³, приводятся в дополненном и исправленном виде.

5. Моя благодарность

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

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

¹¹⁷ См. [Marāḡī 1965].

¹¹⁸ См. [Marāḡī 1991].

¹¹⁹ См. [Nišāpūrī RF-IO; Nišāpūrī 1995; 2001].

¹²⁰ См. П-II наст. книги.

¹²¹ См. [Rāzī литография; Rāzī Ir-KMLT].

¹²² См. [Rāzī 1993].

¹²³ См. [Шамилли 2006; 2007; 2008а; 2008в; 2009б; 2009в; 2011б].

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

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

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

Н. Ю. Чалисовой — за обсуждение фрагмента П-П на семинаре «Культура как способ смыслополагания» Института восточных культур и античности РГГУ¹²⁴; постановка и решение проблемы взаимодействия мелодики и слова в свое время стали для меня возможными благодаря содействию Н. Ю. Чалисовой в переводе текстов двух газалей Са‘ди (после 1200 — ок. 1291—1294) и Хафиза и в определении метрики стихов, на которые распевалась одна из классических композиций иранской музыки — *dastgāh-i Šūr*; это был первый опыт¹²⁵, который помог мне в дальнейшем самостоятельно переводить образцы персидской поэзии, выработать навык перевода, при котором не нарушается последовательность слов в стихе, что необходимо соблюсти для проведения полноценного анализа взаимодействия вербальных и музыкальных структур;

А. Б. Джумаеву — за возможность ознакомиться с комментированным переводом трактата о музыке Фахр ад-Дина Рази¹²⁶ и продолжить работу над этим источником в русле, обозначенном вышеизложенными задачами;

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

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

Анне Козятник — за идею графического изображения композиций *dastgāh*, впервые апробированную в ее дипломной работе, посвященной иранской классической музыке¹²⁷.

¹²⁴ См.: Шамилли Г. Б. Кто автор трактата о музыке под шифром С-612 из коллекции СПб Института Восточных рукописей РАН? // Режим доступа: <http://east-west.ruh.ru/article.html?id=2633202>. Дата обращения: 12.12.2014

¹²⁵ См. [Шамилли 2009а; 2009б; 2011а].

¹²⁶ [Джумаев 2002: 125—140].

¹²⁷ [Козятник 2009]

К большой печали, сегодня не с нами выдающийся ученый и специалист по иранской культуре, филологии и рукописным текстам Олег Федорович Акимушкин (1929—2010). Его советы и помощь в работе над Санкт-Петербургской рукописью трактата Анонима XIV в. («Мухаммад Нишапури») навсегда останутся в моей памяти, так же как и совместная работа над каталогом трактатов о музыке на персидском, арабском и турецком языках из собраний Санкт-Петербурга, которая осуществлялась на протяжении 2003—2005 годов в рамках проекта Государственного института искусствознания¹²⁸ и в настоящее время подготавливается к изданию.

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