

ТРАДИЦИОННАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА:
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

TRADITIONAL MUSIC CULTURE:
HISTORY AND MODERNITY

Г. Б. Шамилли

К проблеме сохранения устно-профессиональной музыкальной традиции: жанровая модель *dastgāh*

Аннотация

Статья посвящена реконструкции мелодических паттернов в композициях жанровой модели *dastgāh* на материале трактатов о музыке X—XV веков, свидетельств современных исполнителей и нотной записи М.-Т. Ма'судийе с целью осознанного воспроизведения неизменяемых механизмов интонирования метрически свободных мелодий¹.

Ключевые слова: теория музыки, искусство макама, дастгах, мелодия, фраза, паттерн, реконструкция.

G. B. Shamilli

**To the problem of preserving the oral musical tradition:
the *dastgāh* genre model**

Summary

The article presents a fragment of the reconstruction of melodic patterns in the compositions of the genre model *dastgāh*. The reconstruction is the result of a study of treatises on music of the 10th—15th centuries, evidence of modern masters and musical notation by M.-T. Massoudiah. The purpose of the reconstruction is to introduce the obtained results into the educational process in order to consolidate the skills of intonation of metrically free melodies, as well as to optimize the musical notation of the oral professional heritage in the diversity of its linguistic and regional manifestations. The advantage of the conscious reproduction of the deep (immutable) mechanisms of the whole is shown, which is regarded as one of the sufficient conditions for the preservation of the professional oral musical heritage in the context of the world globalization.

Keywords: music theory, art of *maqām*, *dastgāh*, melody, phrase, pattern, reconstruction.

Жанровая модель *dastgāh*² исторически формировалась в единстве трех ранних (Багдад, Табриз, Мешхед) и пяти более поздних (Исфахан, Тегеран, Шуша, Шемаха, Баку) исполнительских школ на территории современных государств — Ирака, Ирана и Азербайджана. Будучи исторически интегрирована в искусство *maqām* как феномен неразрывного единства музыкальной теории и практики от Магриба до северных границ Китая, данная модель сохраняет надконфессиональную и наднациональную природу, различаясь не по этнической принадлежности, а по языку исполнения музыкальных композиций. Персидский язык маркирует феномен «персидский *dastgāh*»³, а азербайджанский язык — «азербайджанский *tuğām-dastgāh*» [См.: 3]. Факт влияния вербального языка на музыкальную речь неоспорим на уровне связей синтаксических структур. При этом язык, как известно, не связан с мышлением напрямую. Язык не определяет фундаментальные логические основания мышления как отношения *части и целого*, их *противоположение и объединение* в любой деятельности человека, в том числе связанной с музыкальным искусством⁴. Сказанное позволяет исследовать феномен *dastgāh* как культурно-историческую целостность в совокупности различных языковых проявлений (персидский, азербайджанский, древнееврейский) и на уровне системы мышления, проявляющейся в исполнительской традиции.

Каковы необходимые и достаточные условия сохранения исполнительской традиции *dastgāh*?

Прежде всего, нет необходимости подробно излагать факторы, актуализирующие саму проблему сохранения. Это комплекс исторических и социальных причин, известных специалистам, непосредственно изучающим устную музыкальную традицию, которая, как известно, в большей степени беззащитна, нежели письменная, имеющая и акустический,

и графический (нотный) коды. Факторы риска, которым подвергается устное музыкальное наследие независимо от того, является ли оно профессиональным или нет, многочисленны в условиях глобализирующегося мира, и вызовы, перед которыми оказывается искусство *maqām* в целом, его жанровые модели в частности — тема отдельной статьи.

Также вспомним, что уникальным свойством рассматриваемой модели, предполагающей как нормативную структуру (*radīf*), так и части, исполняемые экспромтом (*badihanavāzī*), является то, что только первая из них отвечает за композиционное целое. Нормативная структура композиций представляет набор так называемых мелодий-*āvāz*, в преобладающем большинстве своем *не имеющих метрической основы*, за редким исключением одного образца с неакцентным метром в последней фазе композиции. Владение навыками исполнения этих мелодий обычно занимает не менее десяти лет, а их нотная фиксация сопровождается неизбежным искажением записываемого материала. Крайне необходимо, чтобы автор нотной записи сам исполнял эти мелодии, однако это условие почти никогда не выполняется: традиционный музыкант, как правило, не владеет навыками линейной записи, а музыковед не исполняет традиционную музыку.

Возвращаясь к вопросу о необходимых и достаточных условиях сохранения устно-профессионального наследия, остановимся на одном из ряда его возможных решений. Если принять за *необходимое* условие сохранения жанровой модели *dastgāh* передачу практического опыта, воспроизведения вокальных мелодий-*āvāz* от учителя ученику, *достаточным* условием будет *осознанное закрепление в исполнительской практике механизмов воспроизведения интонируемого целого*⁵. Последнее возможно на основании *реконструкции названий и типов движения мелодических паттернов*⁶, *распеваемых учеником в каждой фразе*⁷ и неизменяемых в ус-

ловиях творческого процесса на более высокой стадии профессионального роста в условиях концертного исполнительства.

Почему речь о реконструкции, если практическая традиция сохраняет термины и названия паттернов?

Действительно, некоторые названия бытуют в современной исполнительской практике, однако большинство из них утеряно, поскольку практическая (устная) терминология, включающая и названия самих мелодий, чутко реагирует на языковой, социокультурный и политический контекст. По этой причине она крайне неустойчива, зависит от преходящих настроений музыкантов и директив, спускаемых сверху в контексте той или иной политической власти и эстетических предпочтений лидирующего большинства⁸. Напротив, терминология, закрепленная в классических трактатах о музыке на арабском и персидском языках (IX—XV вв.), отличается устойчивостью. Она сохраняет прагматическую функцию даже при исторической трансформации своих значений, поэтому применима к широкому спектру явлений современного искусства *maqām*, что будет показано ниже.

Понимая сложность проблемы сохранения устно-профессионального наследия, один из основоположников современной вокальной школы иранского *dastgāh*, выдающийся музыкант и педагог Махмуд Карими (1927—1984) настаивал на предельной точности исполнения мелодий не только в период обучения учеников, но и когда они становились такими профессионалами, как Париса (Фатеме Ва‘ез, 1950) и Мухаммад Реза Шаджарийан (1940). Карими не допускал отклонений от правил, даже если это касалось наименьшей единицы музыкальной речи, определяемой термином *gumla*, что дословно значит «фраза», или «предложение». Строгость, унаследованная им от учителей — Али-хана (XIX в.) и Абдулла-хана Давами (1891—1980), — основывалась на том убеждении, что только высокая степень ответственности музыканта помогает сохранять наследие в условиях устного музицирования, «сама же

эволюция может быть осуществлена благодаря усилиям хорошо осведомленных, обученных, совестливых и проникательных людей, а не тех, кто подвержен соблазнам, невежественен, не искущён и ищет убежище в денежной прибыли» [8. С. 221].

Только глубокое чувство ответственности могло побудить Карими к решению записать нормативные структуры двенадцати композиций и доверить запись ученику М.-Т. Масудиё, который имел к тому времени и европейское образование этномузыколога. Целью несомненно было *сохранение неизменных правил построения вокальной мелодической речи* в нормативной структуре композиций *Šūr, Abū ‘Aṭā, Bayāt-i Turk, Rāst-Panḡgāh, Nawā, Daštī, Afšārī, Humāyūn, Bayāt-i Isfahān, Segāh, Čahārgāh, Māhūr u Rāst-Panḡgāh*, которые изучались в его исполнительской школе. Решение далось нелегко. Оно обязывало запечатлеть на нотном листе то, что исторически сохранялось в высокоинтеллектуальных (дворцовых) кругах, было овеяно ореолом сакрального и не подлежало массовому распространению, тем более сведению на титульном листе издания к одной-единственной персоне, пусть даже мирового масштаба. Верификация записи происходила при участии представителей других школ и заняла около двадцати лет.

Таким образом, представляя ниже небольшой *фрагмент* реконструкции в формате статьи, я буду опираться на верифицированное издание полного корпуса вокальных мелодий-*āvāz* в версии Махмуда Карими [12] с приложенной к ней аудиозаписью⁹. С другой же стороны — на трактаты о музыке и свидетельства современных музыкантов, черпая из них информацию, которая оказалась недоступной в процессе собственного обучения этому искусству.

Что является основанием для реконструкции?

1. Глубинные принципы организации мелодической ткани представляют систему выделенных тонов, *неизменных в процессе исполнения композиций «здесь и сейчас»*, следовательно,

нотная запись фиксирует фундаментальные принципы смыслополагания, подлежащие теоретическому анализу и обобщению¹⁰.

2. Навыки интонирования веками шлифуются, передаваясь от учителя ученику, сохраняются как *нередуцируемый смысл эмпирического целого* в исполнительской школе независимо от профессионального уровня музыканта и приводят к появлению устойчивых паттернов, следовательно, крайне необходима их идентификация с описанием типов мелодического движения в средневековых трактатах о музыке, то есть восстановление их названий.

3. Наконец, жанр трактата о музыке (X—XV вв.) сохранил описание лексического слоя (*tazyīn*) мелодий в главах, посвященных «разукрашиванию»¹¹ тонов звукоряда (*ādvār*), так как исследовал мелодическую ткань в двух планах — базового (звуковысотная грамматика от тона к октавному звукоряду) и лексического слоев отдельно, следовательно, обращение к первичным источникам обосновано самим фактом их существования.

Целесообразность следования разработанному в классической теории принципу автономного анализа и описания базового (языкового) и лексического слоев мелодии может быть гипотетически подвергнута сомнению сторонниками универсализма, не изучающими культуру через язык и ее письменные тексты, отрицающими за классической теорией музыки Ближнего и Среднего Востока ее прагматическую функцию в виду якобы «устаревшего» характера. Однако такое видение вещей представляется мне радикальным и не комментируется в этой работе.

Начнем с того, что наименьшая *смысловая единица* мелодического высказывания, осознанная в самой традиции как фраза-*ḡumlah*, формируется *логически инаковой природой связи выделенных тонов* [См.: 5. С. 157—165; 6. С. 95—221; 7. С. 62—81] в сравнении с той, что хорошо известна из европейской музыки. Если последняя в классический период развития маркировала это отношение разными дихотомически выстраиваемыми понятиями,

такими как финалис и реперкусса, тоника и доминанта/субдоминанта и т. д., то искусство *maqām* в целом также не было лишено этой универсальной интуиции, которую, думается, можно определить в понятии отношения «опора — опора», органичного для композиций жанровых моделей искусства *maqām*, таких как *nūbah*, *maqom*, *faṣl* и др.

В чем состоит логически инаковая природа связности выделенных тонов в жанровой модели *dastgāh*, определяемая иным отношением «опора — опирающееся»?

Более подробный ответ на этот вопрос читатель может найти в другой работе [См.: 6. С. 95 — 221]. Назову только условия этого отношения, для реализации которого важно отсутствие (1) метра (как акцентного, так и неакцентного), соответственно, (2) событийной иерархии (не формируются синтаксические единицы разного масштаба), наконец, (3) качества движения, отмеряющего время и на уровне фразы, и на уровне мелодии в целом. В совокупности все три условия при полном наборе языковых единиц наделяют только одну из них — *интервал* — ответственностью за становление высказывания в масштабе фразы, и это правило остается неизменным для всех композиций модели *dastgāh*, исполняемых «здесь и сейчас». Отношение «опора — опирающееся» отвечает прежде всего за конструирование фразы и только потом мелодии в целом, в чем убедимся ниже.

Этимология и дискурсы арабского слова интервал-*b'ud*, дословно обозначающего «удаленность [от центра]» [2], указывают на то, что он мыслится не так, как в классической западноевропейской теории музыки, где его крайние тоны, объемлющие, например, тетрахорд, понимаются как «геракловы столбы», между которыми возникает «ладовая плоскость» (Е. Герцман), то есть являются двумя равноценными опорами.

В теории искусства *maqām* интервал обособывается в модели «точка — окружность», согласно которой один из его тонов занимает позицию центральной точки и является «опо-

рой», а другой — точки на окружности (*dāīrah*), «опирающейся на «опору»¹². Факт принципиальной инаковости языка описания интервала отражается в реальной практике и проявится далее не столько из нотной записи (см. пример 1), сколько из результата реконструкции интонационного процесса (см. примеры 2—7, рис. 2). Нужно зафиксировать внимание на том, что сцепленность интервалов разной величины — от секунды до квинты — организует мелодии нормативной структуры всех классических композиций по мере распева мелодических фраз и одновременно как будто наращивает базовый слой композиции, или «тело» звукоряда-*maqām/maqom* (см. рис. 1)¹³. Рассмотрим самое начало первой и наиболее масштабной из них — композиции *Šūr*¹⁴.

Звукоряд композиции *Šūr*, базовым элементом которого является интервал, как показано ниже на рис. 1, стратегически выполняет роль парадигматической оси композиции: он извлекается из системы *выделенных тонов*, не связанных друг с другом на временной оси линейного процесса (исключение отношение *g—a*). Октавный эквивалент первой ступени звукоряда *d²* достигается только в восьмой, кульминационной мелодии *Raḏāwī* («Относящаяся к [стоянке] „довольства Богом“»), через постепенное восхождение от первой — *Darāmad* («Восхождение»)¹⁵ — к последующим мелодиям *Kerešmah* («Подмигивание»), *Ḥāgā*¹⁶, *Rahāwī* («Избавившийся от страха»), *Awğ* («Апогей»), *Šāhnāz* («Царский кипарис») и *Qaračah* («Цыган»), в то время как вся нормативная структура композиции в целом выстраивается из пятнадцати мелодий [См.: 12. С. 11—27].

Таким образом, целесообразность рассмотрения базового, языкового слоя определена самой природой этой музыки, а рядоположенность языковых единиц обусловлена связностью тонов, выделенных по длительности звучания, высотности, частотности повторения и динамике, что явно наблюдается в музыкально-речевом процессе. Помня о том, что законы музыкальной речи имплицитно заложены в системе музыкального языка, мы не могли обой-

ти последний вниманием, не сказав о главной строительной единице — интервале. Необходимость понять процесс становления мелодии связана с глубинной структурой последней. Рассматривая в отдельности языковой и лексический слои, мы помним, что их аналитическое разделение носит необходимый, при этом умо-зрительный характер, так как в музыкальной процессуальности оба уровня реализуются одновременно в событии-фразе как синтаксической единице мелодии.

Рис. 1. Сцепленность базовых интервалов в структуре октавного звукоряда композиции (*dastgāh*) *Šūr*. Анализ Г. Б. Шамилли

Базовая структура-	Ступени	Базовые интервалы					
		1	2-4	5-6	7	8	
<i>d²</i>	VIII						
<i>c</i>	VII						
<i>b</i>	VI						
<i>a</i>	V						
<i>g</i>	IV						
<i>f</i>	III						
[<i>e¹</i>]	II						
<i>d¹</i>	I						
№ мелодии		1	2-4	5-6	7	8	

Задача изучить анатомию «орнаментального» слоя, понять, что же происходит внутри каждого базового интервала, будет в данном конкретном случае ограничена рассмотрением первого из них — *d¹—f¹* [См.: 6] и вопросом, какие закрепленные терминологически паттерны актуальны для интонационного процесса. Если переформулировать этот вопрос в форму — из чего состоит мелодическая фраза, — обнаружится, что он не является новым, поскольку так или иначе ставился в связи с инструментальными версиями *dastgāh*, выведенными из рассмотрения по причинам, разъясненным в самом начале работы (см. примеч. 7).

Интонационный процесс обнаруживает редкий тип деривации, когда форма не выполняет функцию времени, движение не отмеряет, не формует время в аристотелевском смысле, а наоборот, концептуальное (художественное) время предъявляет интуицию формы, обнаруживает временную (не пространственную!) интуицию целого¹⁷. Суть в том, что паттерны

(*tazyīn*) в данной конкретной мелодии-*āvāz* не наполняются функцией орнамента (орнаментики) как украшения чего-либо, потому что они не обладают собственным временным бытием ни в одной из пяти мелодических фраз (см. пример 1).

Если, например, в композициях жанра *taqot* украшения заполняют метрическую долю, прикрепляясь к выделенному тону, как бы продлевая его во времени, то в метрически свободных мелодиях-*āvāz* об «украшениях» можно говорить только метафорически. На практике мы сталкиваемся не с взаимодополняющей, комплементарной, а основной строительной функцией «украшений», с неразрывной связью паттернов с тонами базового интервала. Вот почему паттерн в данном конкретном случае является *пространственной* (не временной!) *пролонгацией* базовых тонов и по этой причине не может быть подвержен временной редукции как в случае с шенкеровским *Ursatz* [13] или *time-span reduction* Лердала-Джекендоффа [10], иначе разрушится сама фраза. Паттерны не являются мотивами или субмотивами по аналогии с синтаксическими единицами речи в тональной классической западноевропейской музыке¹⁸. Они участвуют в равном строительстве материи фразы (мелодии в целом).

Длительность тонов в бестекстовой мелодии *Darāmad*, с которой начинается нормативная

структура композиции *Šūr*¹⁹, строго релятивна. Она опознается только в их взаимной соотносительности друг с другом (см. пример 1). На одном дыхании исполняется каждая фраза (*phr*), прерываемая паузой. Подчиняясь выдоху-и-вдоху певца, фраза, будучи неделимой и атемпоральной (причина в отсутствии событийной иерархии!), формирует одну единицу времени, временной «атом», как бы дробит его изнутри. Цезуры различной величины отделяют фразы друг от друга, являются стабильным маркером, указывающим на степень завершенности мысли. Мелодическое высказывание возникает как сумма, или совокупность (*ġam* ') фраз, единиц одного и того же уровня, тогда как композиция в целом — как сумма мелодий (*ġam* ' *al-alḥān*)²⁰. Название и содержание трактата Абд аль-Кадира Мараги (1354—1435) *Ġām* ' *al-alḥān* («Совокупность мелодий») вполне подтверждает данный вывод [11].

Способ деривации, исключаящий синтезирование меньших синтаксических единиц в большие, сам по себе является уникальным. В первой же фразе, состоящей из трех повторений одного и того же звука, при этом равной остальным фразам по протяженности звучания, устанавливается постоянный высотный центр (*s-pc*)²¹ через восходящую атаку опоры — *d*¹ (см. пример 2). Такова эстетическая норма звукоизвлечения в рассматриваемой традиции²².

1 Мелодия *Darāmad*. Нормативная структура композиции *Šūr*. Анализ Г. Б. Шамилли



2 *Tawṣīl*. Фраза первая. Мелодия *Darāmad*.
Нормативная структура композиции *Šūr*.
Реконструкция Г. Б. Шамилли



Согласно классической теории *maqām* атака первого тона обнаруживает паттерн *tawṣīl* как способ достижения d^1 , или глиссандо²³, принадлежащее «орнаментальному» слою [1. С. 140]. Это слово происходит от арабского отглагольного существительного *waṣṣala*, что значит «доведение», дословно — доведение объекта действия до пункта назначения.

Во второй фразе мелодии появляется временный высотный центр (*u-rc*)²⁴, или «опирающийся» тон f^1 как пространственное измерение опоры- d^1 . Так возникает интервал $f^1 — d^1$, который занимает одно «место» на шкале базовой структуры (см. рис. 1, мелодия № 1). Все последующие фразы мелодии сохраняют то же самое место, создавая впечатление вращения тонов вокруг парадигматической оси: опоры- d^1 , выделенной по длительности звучания, и опирающегося тона- f^1 — выделенного по длительности и высотному положению в плетении мелодической линии²⁵. В целом онтологическая взаимообусловленность выделенных тонов уникальна их стягиванием в атемпоральном процессе на *парадигматической* (не *синтагматической*) *оси текста*. Имитация квантового «дальнодействия» двух тонов в масштабе фразы создается фактом их перманентной *передачи функциональных качеств* друг другу, что требует рассмотрения в отдельной статье.

Звуковая траектория второй и четвертой фраз почти полностью совпадает, поэтому остановимся на последней из них. Она начинается с атаки временного высотного центра f^1 , высвобождаемого через паттерн *tahrīr*²⁶ (см. пример 3).

3 *Tahrīr*. Фраза четвертая. Мелодия *Darāmad*.
Нормативная структура композиции *Šūr*.
Реконструкция Г. Б. Шамилли



Первичное значение слова *tahrīr* в арабском языке — «освобождение, высвобождение» и сам паттерн сохраняет преимущество в палитре лексического слоя в силу энергии, порождаемой удвоением звука²⁷, отчего создается ощущение всхлипывания, плача, когда оно поддерживается объемом малой терции $f^1 — d^1$ и нисходящим поступенным движением. В целом же *tahrīr* имеет как нисходящую, так и восходящую траекторию, и в последнем случае, если сопровождается эмоцией радости, оказывает еще более сильное воздействие на слушателя, подобно энергии безграничного ликования. Здесь он поглощает опору- d^1 , лишая этот тон преимущества по длительности звучания, то есть того важнейшего качества, которое было присуще ему ранее.

Название следующего паттерна — *tamzīḡ* — происходит от арабского *mazzaḡa*, или «смешивание», возможно, по той причине, что опора d^1 , взаимодействуя с соседними тонами, будто растворяется в их окружении (см. пример 4).

В классической теории паттерн описывается как вариант мордента [1. С. 140], в данном же случае еще и смешивается с *tahrīr* через удвоение тона c^1 .

Третий, завершающий эту фразу паттерн-*takīah*²⁸, представляет нижний вспомогательный звук опоры- d^1 (см. пример 5)²⁹.

Вариант с верхним вспомогательным звуком, еще ранее прозвучавший в третьей фразе, показан в примере 6. Персидское значение

4 *Tamzīḡ* с элементом *tahrīr*. Фраза четвертая.
Мелодия *Darāmad*. Нормативная структура
композиции *Šūr*. Реконструкция Г. Б. Шамилли



5 *Takīah*. Фраза четвертая. Мелодия *Darāmad*.
Нормативная структура композиции *Šūr*.
Реконструкция Г. Б. Шамилли



6 *Takīah*. Фраза четвертая. Мелодия *Darāmad*.
Нормативная структура композиции *Šūr*.
Реконструкция Г. Б. Шамилли



арабского слова *takīah* — «опора» — как будто подтверждает функцию тона d^1 . В пределах третьей фразы, привносящей в мелодическую картину две новые краски (если рассматривать мелодические «лексемы» по аналогии с палитрой, или *šabakah*, перс. «сетка, сплетение» — искусством витража), *takīah* появляется с верхним вспомогательным звуком, и тогда функция «опоры» переносится на *u-rc-f^1*, а выделенные тоны перераспределяют свои роли, о чем говорилось выше.

Третья фраза завершается появлением еще одной лексемы, или паттерна-*išārah*³⁰, который вновь поглощает (как и ранее *taḥrīr*) опору- d^1 (см. пример 7), в том смысле, что лишает ее первоначального качества (Мас‘удийе записал звук d^1 восьмой длительностью).

Если принять во внимание, что арабское слово *išārah* — это «знак», «указание», то и в реальном интонировании тон d^1 действительно звучит как след звука, с трудом схватываемого ухом. Кроме того, тон d^1 , как центральная точка модели «точка — окружность», о которой говорилось выше в связи с интервалом, реализуется сообразно глубинной философской парадигме «бог — мир» в «указании» на скрытый смысл, что поддерживается корпусом как вербальных, так и невербальных текстов исследуемой традиции.

7 *Išārah*. Фраза третья. Мелодия *Darāmad*.
Нормативная структура композиции *Šūr*.
Реконструкция Г. Б. Шамилли



Таким образом, набор паттернов, последовательность которых мы только что рассмотрели, строго соблюдается певцом в учебном и творческом процессе, но не всегда осознается им теоретически. Эта последовательность представлена на рис. 2 уже как эксплицируемая исследователем данность.

Исходя из реконструкции, анатомия мелодической ткани представляется мне в термине *сцепленность*, концептуально заменяющем понятие *форма*, ибо первый в большей степени передает временную интуицию целого, механизм разомкнутости формы, готовой в любой момент времени к сжатию и расширению за счет введения или сокращения мелодических фраз в мелодии, или паттернов в самой мелодической фразе, что никак не влияет на суть деривационного процесса, подчиненного отношению «опора — опирающаяся» уже в различных масштабах композиции³¹.

На этом месте можно завершить анализ, так как разбор последней, пятой фразы мелодии не добавит к сказанному ничего нового, кроме того, что она заканчивается лексемой-*taḥrīr*, получившей функциональное название *ḥātimah* (ивр. «печать», араб., перс. «завершение, конец»), поскольку ею «запечатывается» каждое мелодическое высказывание композиции.

Однако перечень паттернов этим не исчерпывается. По причине отсутствия некоторых из них в анализируемой мелодии, не было сказано, например, о трели, или *tar‘īd* (имя действия для арабского глагола *ra‘ada* «заставить трепетать»), разъясняемой в классической теории как чередование двух соседних звуков

Рис. 2. Лексемы мелодической фразы. Фраза третья. Мелодия *Darāmad*. Нормативная структура композиции *Šūr*. Реконструкция Г. Б. Шамилли

паттерны и их названия				
1	2	3	4	5-
tawṣīl	taqīyya	taḥrīr	taḥrīr	išāra

[1. С. 140], а в практике — термином *ǧalt* (перс. досл. «катание, перекачивание») [9. С. 59]. Нужно добавить, что классическая теория также рассматривает способы «разукрашивания» тонов, связанные только с инструментальной практикой, например такие как «наложение» — *tarkīb* (от слова *rakkaba* — «составлять»), когда два тона берутся в одновременном звучании, и «раздвоение» — *tašqīq* (от глагола *šaqqa* — «раскалывать»), когда речь о раздвоении тона путем оттягивания нижней из сдвоенных струн после удара [1. С. 140]³², что может быть принято во внимание специалистами по инструментальным версиям исследуемой модели.

Таким образом, переходя к заключению статьи, попробуем подытожить сказанное следующим образом.

1. Предложенный вниманию читателя фрагмент реконструкции интонационного процесса в масштабе фразы и, шире, мелодического высказывания основан на исследовании языка описания паттернов в классических трактатах о музыке на арабском и персидском языках, также в письменных свидетельствах современных мастеров, где данные лексемы речевого процесса обозначены термином *tazyīn*, что значит «разукрашивание [чего-либо]» в атемпоральном процессе.

2. Термин *tazyīn* в трактатах о музыке охватывает паттерны лексического слоя вокальных и инструментальных мелодий, он может трактоваться и субстанциально в значении «украшения», и процессуально в значении «разукрашивания [чего-либо]» в зависимости от анализируемого материала.

3. В нормативной структуре композиций жанровой модели *dastgāh* паттерны-*tazyīn* не выполняют функцию украшений, они не являются и мотивами, ибо представляют не актуальную, а только лишь *логически делимую часть фразы* в виду отсутствия метрической доли, но, главное — отсутствия понимания их и в практике, и в теории культуры как автономных единиц, того, на что могла бы делиться фраза, а это крайне важно учитывать при подходе к данному явлению.

4. Вокальные мелодии-*āvāz* не ограничиваются одним паттерном *tahrīr*, как можно понять из [14. С. 154—159], и включают за редким исключением, отмеченным выше, почти все описанные в классической теории способы достижения и пролонгации тонов звукоряда.

5. Восстановление названий паттернов, их идентификация по описанию мелодического движения в трактатах о музыке позволяет:

а) усовершенствовать современную запись метрически свободных мелодий;

б) оптимизировать учебный процесс интонирования мелодического потенциала на уроках сольфеджио и

в) освоить глубинные механизмы мышления, сохраняя в памяти уникальное наследие устно-профессиональных музыкальных культур.

6. Дальнейшее исследование алгоритма сцепленности паттернов позволит с большей долей вероятности решить проблему прогнозирования событий музыкального текста на материале тех образцов устно-профессиональной традиции, которые ранее относились к феномену иррационального.

Наконец, предложенный метод реконструкции применим ко всем языковым (региональным) проявлениям жанровой модели *dastgāh*, а также к типологически сходной мелодике в традиционной музыке других культур.

Примечания

- 1 Выполнено при поддержке РФФИ: проект №18-012-00227 «Концептуализация музыки в авраамических традициях. История — Теория — Практика».
- 2 Здесь и далее термины даются в латинской транслитерации по международной системе IOS для арабографичных текстов.
- 3 Понятие «иранский дастгах» вошло в широкое употребление после замены названия Персии на Иран в 1935 году. В Иране жанровая модель *dastgāh* исполняется иранцами (персами, азербайджанскими тюрками, лурами, курдами, арабами, евреями, армянами и др. народами) на персидском языке, иногда с вкраплениями частей, распеваемых на языке этнических меньшинств.
- 4 Опыт реконструкции модели *dastgāh* на древнееврейском языке, осуществленный израильскими музыкантами под руководством П. Элияху (1960), имеет глубокие исторические основания, учитывая степень вовлеченности евреев исторической Персии в процесс эволюции искусства *maqām*.
- 5 В самой традиции композиционное целое никогда не фиксируется в линейной нотации. Сама задача фиксации *целого* не стояла перед культурой по причинам, не рассматриваемым в данной статье.
- 6 В отличие от попевки или мелодической ячейки, паттерн не обладает свойством развития и в этом смысле близок к понятию узора.
- 7 Инструментальные версии не могут служить основанием для реконструкции в виду их вторичности и ограничений, накладываемых на мелодический абрис конструктивными особенностями инструментов.
- 8 Имеются в виду компании по языковой чистке терминов и названий, которые периодически вспыхивают в странах Ближнего и Среднего Востока, Центральной Азии и Закавказья в связи с теми или иными идеологическими процессами.
- 9 Нотная фиксация версии (*radīf*) Карими передает микротоновое плетение мелодий, записанных на квинту выше их реального звучания, для удобства передачи в скрипичном ключе линейной нотации.
- 10 Сказанное не относится к расшифровкам фрагментов композиций, выполненных и опубликованных без коллективной научной верификации, через которую прошло издание *Ma'ṣudi*.
- 11 Слово *tazyīn* имеет семитский корень, передающий значение вневременного действия, не наделенного темпоральной семантикой, и указывает не на «вещь»-субстанцию, а на «вещь»-процесс.
- 12 В классической арабской языковой теории (АЯТ) такое отношение передается в понятиях «опирание» — *'isnād* как атемпорального процесса, подразумевающего «опирающееся» — *musnad* и «то, на что опирают» — *musnad ilayh* [См.: 3].
- 13 Слово *maqām/maqom* в значении «место, местоположение» использовалось в арамейском, древнееврейском (иврит) языках и позднее перешло в арабский.
- 14 Персидский перевод названия дает значения «волнение, пылкость, страсть», не вполне соответствующие в нашем понимании глубоко печальному характеру самой музыки, из чего также целесообразно искать смысл этого слова в семитской группе языков.
- 15 Слово указывает на вступительный раздел композиции, а также связано с дискурсом «восхождения» божественной духа (*rūh*) к сердцу Адама как космологической оси творения.
- 16 В персидском языке означает «Шип», однако может быть переведено и в контексте языков семитской группы.
- 17 В каждой последующей мелодии появление нового интервала происходит при сохранении предыдущих.
- 18 В связи с этим мною пересмотрено первое приближение к этой теме в издании [4. С. 201 — 249], где термин «мотив» используется для описания взаимодействия вербальных и музыкальных структур.
- 19 Это самая масштабная композиция, включающая пять малых форм, то есть репрезентирующая ровно половину от двенадцати классических композиций иранской (профессиональной) музыки устной традиции.
- 20 Данную интуицию подтверждает название трактата, см.: [11].
- 21 *Stable pitch-center*.
- 22 Прием звукоизвлечения имеет глубинные основания в фольклоре, рассмотрение чего не является задачей настоящей работы.

- ²³ Особенности второго и третьего повтора звука *d'* рассматриваются далее в связи с примерами 5 и 6.
- ²⁴ *Unstable pitch-center*.
- ²⁵ Несмотря на появление *g'* в начале второй фразы, он не приобретает статус выделенного тона без необходимой поддержки длительностью звучания.
- ²⁶ Название реконструировано по: [1. С. 60], где в кратчайшей форме приводятся примеры *tazu'īn*, трактуемые комментаторами субстанциально как «украшение» мелодии.
- ²⁷ В нотной записи эти звуки выделены специальным знаком.
- ²⁸ Название реконструировано по: [9. С. 59].
- ²⁹ Первый звук в примере 7 затемнен, ибо является последним звуком предыдущего паттерна.
- ³⁰ Название реконструировано по: [9. С. 59].
- ³¹ Тема выведена за рамки статьи.
- ³² Этот прием широко используется в инструментальной ашшеронской школе азербайджанского *muğām-dastgāh*.

Список литературы

References

1. *Ибн Сина*. Математические главы «Книги знания» (Донишнома) / [Вступ. статья и коммент. С. У. Умарова и Б. А. Розенфельда]. — Душанбе: Ирфон, 1967. — 180 с. [*Ibn Sina. Matematicheskiye glavy «Knigi znaniya» (Donishnoma) / [Vstup. stat'ya i komment. S. U. Umarova i B. A. Rozenfel'da]. — Dushanbe: Irfon, 1967. — 180 s.*].
2. *Смирнов А. В.* Словарь средневековой философской лексики // Средневековая арабская философия. Проблемы и решения / Отв. ред. Е. А. Фролова. — М.: Восточная литература, 1998. — С. 379—520 [*Smirnov A. V. Slovar' srednevekovoy filosofskoy leksiki // Srednevekovaya arabskaya filosofiya. Problemy i resheniya / Otв. red. Ye. A. Frolova. — M.: Vostochnaya literatura, 1998. — S. 379—520*].
3. *Смирнов А. В.* Сознание. Логика. Язык. Культура. Смысл. — М.: Языки славянской культуры, 2015. — 712 с. [*Smirnov A. V. Soznaniye. Logika. Yazyk. Kul'tura. Smysl. — M.: YAzyki slavyanskoy kul'tury, 2015. — 712 s.*].
4. *Шамилли Г. Б.* Мелодика иранского дастгаха: проблема взаимодействия вербальных и музыкальных структур // Речь и музыка в традиционных музыкальных культурах: Сб. статей / Отв. ред. З. А. Имамутдинова. — М.: ГИИ, 2011. — С. 201—249 [*Shamilli G. B. Melodika iranskogo dastgakha: problema vzaimodeystviya verbal'nykh i muzykal'nykh struktur // Rech' i muzyka v traditsionnykh muzykal'nykh kul'turakh: Sb. statey / Отв. red. Z. A. Imamutdinova. — M.: GIИ, 2011. — S. 201—249*].
5. *Шамилли Г. Б.* О двух текстообразующих механизмах в устно-профессиональной музыкальной традиции // PAX SONORIS: научный журнал. — 2013. — Вып. 7. — С. 157—165 [*Shamilli G. B. O dvukh tekstoobrazuyushchikh mekhanizmax v ustno-professional'noy muzykal'noy traditsii // PAX SONORIS: nauchnyy zhurnal. — 2013. — Vyp. 7. — S. 157—165*].
6. *Шамилли Г. Б.* Разомкнутая форма как метафора, термин и феномен // «Рассы-

- панное» и «собранное»: когнитивные приемы арабо-мусульманской культуры»: коллективная монография / Отв. ред. А. В. Смирнов. — М.: ООО «Садра»: Издательский Дом ЯСК, 2017. — С. 95—221 (Философская мысль исламского мира: Исследования. Т. 10) [Shamilli G. B. Razomknutaya forma kak metafora, termin i fenomen // «Rassypannoye» i «sobrannoye»: kognitivnyye priemy arabomusul'manskoj kul'tury»: kollektivnaya monografiya / Отв. ред. А. В. Смирнов. — М.: ООО «Садра»: Izdatel'skiy Dom YaSK, 2017. — С. 95—221. — (Filosofskaya mysl' islamskogo mira: Issledovaniya. T. 10)].
7. Шамилли Г. Б. Конгломерат или структурность? К проблеме методологии исторического знания // Философский журнал. — 2018. — Т. 11. — № 1. — С. 62—81 [Shamilli G. B. Konglomerat ili strukturnost'? K probleme metodologii istoricheskogo znaniya // Filosofskiy zhurnal. — 2018. — Т. 11. — № 1. — С. 62—81].
 8. Daring J., Mirabdolbaghi Z., Safvat D. The art of Persian music. — Washington, 1991. — 279 p.
 9. Kīyanī M. Haft dastgāh-i mūsīqī-i Iran. — Tīhrān, 1368 [г. х. / 1989]. — 220 s. — (На перс. яз.).
 10. Lerdahl F., Jackendoff R. A generative theory of tonal music. — Cambridge, MA: MIT Press. — 1983. — 288 p.
 11. Marāgī, 'Abd al-Ḳādir ibn Ġaibī. Ġām' al-alḥān. Be ihtimām-i Takī Bīnīš. — Tīhrān, 1366 [г. х. / 1987]. — 458 s. (На перс. яз.).
 12. Massoudieh M.-T. Radīf-i āvāz-i mūsīqī-i sonati-i Irān. Be ravayat-i Mahmūd Karīmī. Kitāb-i devvom. — Tīhrān: Farhang-i Honari Māhūr, 1379 [г. х. / 2000]. — 220 s. (На перс. яз.).
 13. Schenker H. Neue musikalischen Theorien und Phantasien: III. Der freie Satz. — Wien: Universal Ed., 1935. — In 2 Teile: XXII+240 S.; [IV]+119 s.
 14. Simms R. Foreground Structures and Processes in the Avaz of Mohammad Reza Shajarian // The 7th Simposium of the Study Group «Maqam» of the ICTM, 15—17 March, 2011. — Baku: Şərg-Qərb, 2011. — P. 154—159.