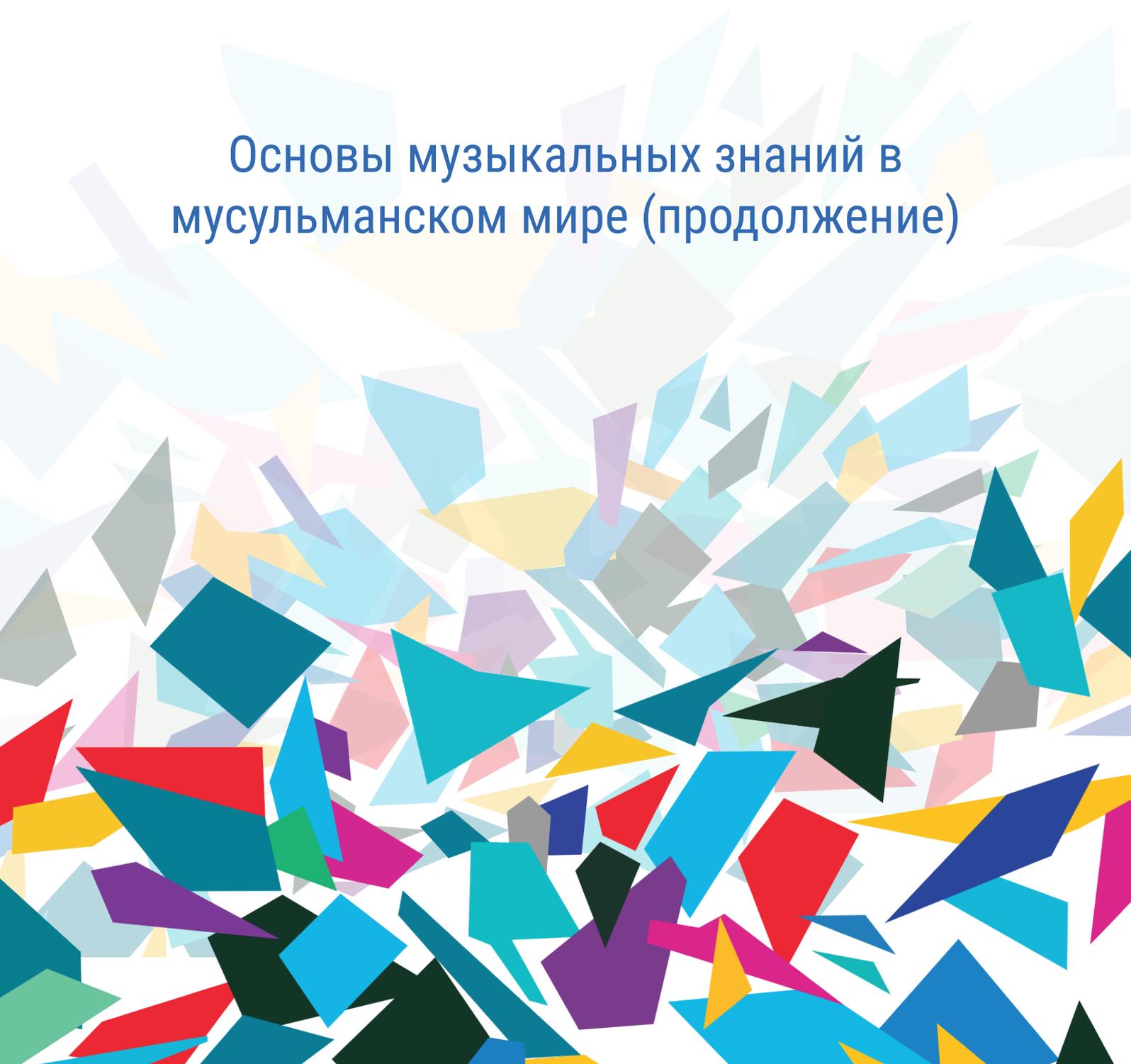


ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Основы музыкальных знаний в
мусульманском мире (продолжение)





Классификация наук

Будучи первым мусульманским философом, чьи энциклопедические интересы охватили большинство областей науки, Аль-Кинди принял педагогический порядок дисциплин, разработанный аристотелевцами Александрии и ассимилированный сирийскими христианами. Работы Аристотеля по логике, организованные в соответствии с александрийским порядком, включавшим риторику и поэтику, были поняты как важная подготовка к изучению физики, математики и метафизики: оснащенные инструментами логики, студенты переходили от материального к духовному. Следуя этой схеме в ее чистом виде, четыре части *Китаб ал-шифы Авиценны* имеют дело с универсалиями трех основных типов: логического, материального и ментального.

В более полной классификации Аль-Фараби науки о языке добавляются перед логикой; математика предшествует физике; за метафизикой следуют политика, юриспруденция и теология. Альтернативная классификация идентифицирует дисциплины, добавленные к александрийской схеме Аль-Фараби, как «арабские» науки в отличие от «иностранных» наук, приобретенных в результате ассимиляции и критики аристотелевского наследия. Харизми принял эту схему в своем *Мафатих-аль-улум*, в котором музыка является последним из четырех разделов математики. Противопоставление «арабского» и «инострannого» стало «новым» (т. е. мусульманским) против «древнего» в персидском «*Нафа аль-фонун*» («Сокровища наук») Аль-Амоли (ум. 1352) и «традиционным». Также это противопоставление относится к «*Мукаддиму*» Ибн Халдуна, где музыка сохраняет свое место среди «древних» и «интеллектуальных» наук.

В мусульманском мире, как и на латинском западе, аристотелевская логика позволяла музыкальным теоретикам различать «существенные» и «случайные» атрибуты музыкальных ресурсов, в частности, при выявлении украшений и модификаций фундаментальных структур. В начале раздела о музыке в своей книге «*Китаб аль-шиффа*» Авиценна отвергает корреляции, подобные тем, которые описали Аль-Кинди и Ихван ас-Сафа, на том основании, что они не являются существенными. Вопросы о том, что следует считать случайным, постоянно поднимаются и рассматриваются с большой ясностью в текстах Аль-Фараби и Авиценны. Несколько запоминающихся формулировок Аль-Фараби не раз цитировались последующими теоретиками.

Термины и понятия

Аристотель классифицировал гармонию с «прикладными», а не с «чистыми» разделами математики, подчеркивая тем самым ее связь с физикой. Как отметил Макс Хаас, эти связи имеют основополагающее значение в «*Китаб аль-Муסיки аль-Кабир*» Аль-Фараби. Особенно в постоянном внимании Аль-Фараби к прогрессиям (нукла, интикал) от тона к тону. В своем трактате о ритме в *Китаб-аль-миис* и в двух последующих трактатах, полностью посвященных ритму, Аль-Фараби занимается как артикуляционными, так и слуховыми аспектами создания музыки. А также техникой вариаций, которые исполнители обязательно применяют к базовым структурам. Атака или удар (кар), который инициирует звук, и удар, который инициирует последующий звук, ограничивающий промежуток времени (заман); каждая атака, не имеющая измеримой продолжительности, является всего лишь «мгновенным» падением между прошлым и будущим. Аль-Фараби также говорит о прогрессии (нукла) от «движения» музыканта (харака) по созданию звука через последующее «покой» (сукун), когда звук продолжается или затухает, к следующему движению и так далее. Авиценна интерпретирует наш опыт временного промежутка, ограниченного двумя звуками, как процесс, в котором удовольствие при появлении первого звука уступает разочарованию, когда оно затухает, но возобновляется с приходом второго звука.

Ритмическая теория Аль-Фараби – это строгое развитие концепций, изложенных в ритмике ученика Аристотеля Аристоксена. Самый короткий ощутимый промежуток времени (сравнимый с протос хронос) создается самым быстрым возможным движением, совершающим два удара. Различие между «легким» (хафиф) и «тяжелым» (такил) относится к «быстрой» или «медленной» скорости, с которой атаки сменяют друг друга. Основная неориентированная форма каждого «легкого» метрического цикла (ика ‘) состоит из промежутков времени с минимальной продолжительностью. Удвоение этого значения дает базовую единицу «умеренных» (мутавассит) или «легких-тяжелых» циклов, а удвоение среднего значения дает базовую единицу «тяжелых» циклов. (Аль-Фараби и его преемники используют слоги ta, tan и tanan для представления этих трех значений продолжительности.) Последовательные вхождения iqa ‘могут или не могут быть разделены паузой, равной двойной продолжительности его основной единицы; когда они разделены, iqa ‘состоит из двух циклов (адвар и даур). Так же как каждая строка (бейт) поэмы в



классическом арабском языке имеет две симметричные половины.

В первом предложении «Китаб аль-музики аль-кабир» Аль-Фараби определяет мелодию (Лан) как упорядоченную последовательность тонов (нагмат), которая сочетается или не сочетается с гласными и согласными. Он описывает шесть типов мелодических движений (интикал), расширяясь на типологии, данные Клеонидом, Аристидом Квинтилианом и Аль-Кинди.

Аль-Фараби посвящает последние два сохранившихся раздела книги композиции: сначала мелодиям, задуманным независимо от поэзии, а затем более совершенным мелодиям, разработанным по отношению к стихам. Он классифицирует рамки более совершенных мелодий как «сильные» (мукаувийа), «умеренные» (му'аддала) или «мягкие» (мулайина). Таким образом он расширяет полярность, которая также служит для классификации видов тетрахордов как относительно «сильных» (т.е. диатонический) или относительно «мягких» (с меньшим расстоянием между интервалами). Аль-Фараби называет четыре эмоциональных состояния, вызванных сильными эмоциями – вражда, жестокость, гнев и смелость. И четыре, вызванные мягкими эмоциями – страх, сострадание, беспокойство и трусость – без упорядочения эмоций от сильнейшего к слабому.

Отчет Авиценны о видах тетрахордов сильно смещен в сторону «силы» диатоники. Он утверждает, что если за тоном не следует второй тон с «сильным» интервалом, обусловленность, порожденная обычным использованием (адат), оставляет нас разочарованными в зависимости от степени «ослабления» (арха) и последующей компактности. Следовательно, мягкие лады должны сочетаться с сильными ладами посредством модуляции. Хасан аль-Катиб соглашается, что по модулю это важно, но утверждает, что слушателям будет больно слышать несколько сильных мелодий подряд, если музыканты не смягчают накопленное напряжение мягкими мелодиями.

Человеческое общение

Обсуждение человеческого общения с помощью музыки Аль-Фараби и других основано на комментариях к Аристотелю «Де анима», «Поэтика» и «Никомахова этика». Представление Аль-Фараби о музыке как об искусстве (сина'а), которое может задействовать наши способности чувственного восприятия, воображения и интеллекта, является одним из приложений представления Аристотеля о том, что упражнение интеллекта предполагает воображение, которое в свою очередь, предполагает чувственное восприятие. Аль-Фараби признает, что некоторые музыканты могут просто копировать мелодии, которые они ассоциируют с конкретными материальными реалиями; другие могут представить новые мелодии без поддержки знакомых обстоятельств; и самые совершенные музыканты могут рассуждать обо всех проявлениях своего воображения. Аль-Фараби и Авиценна подчеркивают способность воображения разбирать и объединять образы, сохраненные в чувственном восприятии, а также способность интеллекта выявлять причины, по которым они предпочитают, терпят или отвергают любую данную комбинацию элементов. По словам Фараби, опытные слушатели представляют вероятный ход мелодической прогрессии, которая затем оказывается «верной» (ваф) или «обманчивой» (хацл) в отношении ожиданий слушателя.

Рассуждая о происхождении музыки и поэзии, обобщая и комментируя «Поэтику», Аль-Фараби, Авиценна и Аверроэс (1126–98) следуют Аристотелю. Размышляя о том, что естественно для людей, когда мы создаем и реагируем на поэтическое высказывание, они рассматривают образное представление (тахил) или подражание (мухаках), которое по словам Авиценны, порождает в слушателе удивление (таджиб) и удовольствие (ладха). Это происходит благодаря усилению речи, а именно мелодии (лан) типа, который дополняет поэтическую тему (гхараз) в ее «красноречии» (жазалата) или «мягкости» (лайина). Или возможно, в «середине» (тавуссута) между этими полюсами. Авиценна приписывает важность поэтической песни в человеческой жизни «удовольствию подражания» и нашей «естественной любви к гармоничным сочетаниям мелодий». Он также отмечает, что поэтические метры «аналогичны мелодиям». Комментируя замечание Аристотеля (Поэтика VI, 4) что язык (логотипы) трагедии усиливается ритмом, тональными отношениями (гармонией) и мелодией (мелосом), Авиценна различает «ика» – «ритм стиха» и «адди» – «ритм мелодии», что повышает его выразительность. Хасан аль-Катиб излагает один критерий для такого улучшения: Метрический цикл (ика) композиции должен контрастировать с ритмом стихов.

Комментарий Авиценны к «Поэтике» также рассматривает возможные комбинации трех компонентов, составляющих поэтическое высказывание: метра (вазн), языка (калам) и мелодии или «тона» (лан). Авиценна следует за Аристотелем, наблюдая, что танец может быть ограничен только метром, хотя более сильные эффекты получаются, когда соответствующие мелодические метры присоединяются к метрам



танца.

Считается, что образные представления вызывают реакцию притяжения или отталкивания, в зависимости от жанра исполнения и способа. Замечания Аристотеля о происхождении трагедии и комедии интерпретируются с точки зрения противопоставления, более значимого в арабской и персидской поэзии: воспевание против оскорблений или восхваление против сатиры. Аль-Фараби, Авиценна и Аверроэс согласны с тем, что восхваление требует использования длинных поэтических метров. Аль-Фараби приписывает грекам то, что они первыми установили определенный поэтический метр для каждого поэтического жанра. Хотя, перечисляя двенадцать греческих жанров, он не определяет их метры. Его список воспроизведен Авиценной, а пять столетий спустя автором так называемого комментария шаха Мубарака к Китаб ол-одвар, написанного для шаха Шоджа (1358-84).

Тональные системы, лады и модуляция

«Что должен знать музыкант?» – это тема, к которой обычно обращаются писатели о музыке, чьи ответы часто принимают форму списка, как в «Филебе» Платона, где Сократ отмечает, что компетентные музыканты знают количество и качество интервалов, их комбинации и соответствующие структуры – метры и ритмы. Более формализованный список дисциплин, данных Аристоксеном, включает в себя гармоники (с семью подразделениями), ритмику, метрику и «органику» (знание инструментов). Согласно Ибн аль-Тахану, автору середины XI века, великий певец Исхак аль-Маусили (ум. 850) также назвал четыре дисциплины или «области» (худуд) как необходимые для творчества музыканта: тонэс (нагам), гармоничное расположение (талиф тонов, распределение (кизмо) тонов к текстам песен и метрические циклы (ика). Говорят, что Исхак написал трактат о тонах и метрических циклах «Китаб ол-нолхом вол'лика». Он не сохранился, как и более ранняя книга о тонах музыканта Юнуса аль-Катиба (765 г.р.) и одна или две книги о тонах и метрических циклах Аль-Халила из Басры. Учения Исхака могут быть воссозданы из «Китаб ан-нагхам» учеником одного из его учеников Ибн аль-Мунаджима (ум. 913), а также из описаний его метрических циклов в трудах Аль-Фараби и других.

Ибн аль-Мунаджим противопоставляет «старых философов», обладающих знаниями в музыке, Исхаку и другим представителям арабской песни (гхина), которые объединяли знания (илм), композиционное искусство (синао) и опыт в исполнении (амаль).

Описание тональных систем и ладов, как правило, со ссылкой на настройку струнного инструмента уд, стало основной задачей теоретиков, пишущих на арабском и персидском языках, начиная с десятого века. Некоторые из них более или менее внимательно следили за расположением подразделений гармоник, установленных Аристоксеном: тоны (нагхам), интервалы (абад), виды тетрахордов (айнас) и их сочетание в системах (джуму), модуляция (интикал) и композиция (талиф). Западные теоретики и ученые, интересующиеся музыкой исламского мира, также сосредоточили свое внимание на этих темах.

При дворе первых правителей Аббасидов в конце девятого и начале десятого веков упорядочение ритмических и мелодических приемов в исполнении было результатом выбора музыкантов-участников, которые сидели в кругу (даур) и исполняли по очереди (науба). Термины даур и науба в конечном итоге стали обозначать сюиты с предписанной последовательностью движений. Советы о поведении музыкантов в персидском «зеркале для принцев», названном Кабусом в «Онсор Аль Маали КайКабус» одиннадцатого века, указывают на то, что исполнение должно открываться в форме (пардэ). Продолжаться оно может в некоторых, или, возможно, во всех, из девяти дополнительных формах, названных автором. В названии «Кабус» и других текстах основным обоснованием таких ограничений является уверенность в том, что слушатели музыканта будут различаться по возрасту, полу, этнической принадлежности, телосложению, темпераменту, призванию и знанию музыки.

Следовательно, знания, взятые из псевдонауки физиогномики (ильм аль-фираса), могут найти место в образовании музыканта. В рекомендации Кайкабуса для слушателей, которые «бледнокожие», тучные и потные музыканты должны играть в основном на самой низкой струне. Таким образом, правило секвенций призывает к песням в «тяжелых» метрических циклах, адресованным старшим и более серьезным слушателям мужского пола, а затем к песням в «легких» циклах, которые понравятся молодым мужчинам.

К двенадцатому веку собственное название мелодического стиля должно было обозначать его эмоциональный эффект. Шедевр персидской литературы, повествовательное стихотворение Незами «Хосров ва Ширин» (завершено в 1181 году), включает в себя сцену, в которой два музыканта поочередно исполняют стихи в последовательности из восьми форм (включая Раст, Нава и Исфахан), чтобы выразить



изменяющиеся эмоции Хосров и Ширин. Последовательность заканчивается двумя «мягкими» режимами, связанными со страстью, Рахави и Зирафкандом.

Система тонов и модальная теория, изложенные в «Китаб аль-Адвар» Сафи аль-Дина (ум. 1294), быстро получила широкое признание в качестве необходимой основы для дальнейшей теоретической работы. Что касается монохорда, а не слова «уд», трактат описывает общую шкалу с восемнадцатью делениями в октаве, разделенную либо лиммой в девяносто делений, либо запятой в двадцать четыре или двадцать два деления. Интервалы общей шкалы, доступные для построения трихордов, тетрахордов и пентахордов, классифицируются по трем категориям, представленным буквами В (лимма или запятая), J (лимма плюс запятая или минорный полный тон 180 делений) и Т (полный тон 204 делений). Точные размеры интервалов могли быть менее значительными. Эти три категории не могут быть использованы для определения приемлемых видов тетрахордов и пентахордов. Эти виды, в свою очередь, используются для создания модальных сущностей трех типов: двенадцать шудуд с именами, шесть авазат также с именами собственными и несколькими неназванными «комбинациями» (мураккабат).

Двенадцать шудудов делятся на три группы в зависимости от их воздействия (та'тир) на душу, интерпретируемого через общепринятые термины «сильный» или «напористый», а не «мягкий» или «молчаливый», которые долгое время применялись к тетрахордам. Говорят, что три шудуда в первой группе, состоящие из двух соединенных друг с другом диатонических тетрахордов одного и того же вида, вызывают силу (кивва), смелость (шаджаат) и удовольствие (баст). Следовательно, они подходят для темперамента турок, абиссинцев, чернокожих и горцев. Подразумевается, что четыре шудуда во второй группе обращаются к более утонченным вкусам, вызывая удовольствие, которое теперь квалифицируется как «восхитительное» (ладхид).

Два шудуда в этой группе имеют восемь классов, а не семь. Пять шудуд в последней группе связаны с «грустью» (хужн) и «усталостью» (футур). Только один из них состоит из соединенных тетрахордов одного и того же вида, два имеют соединенные тетрахорды разных видов, а два (также с восемью классами основного тона) состоят из пентахорда с верхним тетрахордом или тетрахорда с верхним пентахордом.

Все более широкое использование собственных имен для видов тетрахордов, пентахордов и октав, а также для модальных интервалов различных типов открыло новые возможности для теоретического описания начального мелодического развития и модуляции. С тринадцатого века по настоящее время многие теоретики организовали модальные схемы по модели дерева с такими категориями, как «первичные формы», «ветви», «дальнейшие производные» и тому подобное.

Влиятельная альтернатива схеме Сафи ад-Дина, состоящей из двенадцати шудудов и шести авазатов, делит двенадцать на четыре основных способа («усул») и восемь ветвей (фуру плюс шесть авазат, каждая из которых связана с одной парой двенадцати усулей и фуру (часто упоминается как двенадцать бардават). Эта схема появляется в поэме «Джавахир ан-низам» («Упорядоченные драгоценности») аль-Хатиба аль-Ирбили (составлен в 1329 году) в «Дурр ан-Назим» (Прекрасная жемчужина) Ибн аль-Акфани (о. 1348), и в Мукаддима каванин от Аль-Мардини (ум. 1406).

Начиная с четырнадцатого столетия, обсуждение циклов различных движений становилось все более заметным в теоретических трудах, особенно у персидского композитора-теоретика Абдолкадере Мараги (ум. 1435), которому приписывают добавление пятого движения к обычным четырем, когда он написал новую сюиту (навбах) для каждой ночи месяца Рамадан в 1379 году. Предписанная последовательность движений в навбах требовала поэзии как на арабском, так и на персидском языках. Циклические формы культивировались в сочетании с иерархическим расположением модальных образований вплоть до настоящего времени в музыкальных практиках Ирака, Азербайджана, Ирана и Центральной Азии.

С распространением ислама в Африке, Южной Азии и Юго-Восточной Азии арабское слово ильм «знание» стало применяться в самых разных дисциплинах, некоторые из которых включают в себя навыки вокального или инструментального исполнения, например, индонезийский «ильму каравитан» – «знание инструментального искусства».

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Ибн Сина «Данеш-наме 'алаи», гл. о музыке, в Т. Бинеш (ред.), «Се Ризалефарси Дар Мусики», Тегеран: Издательство Иранского университета (1992),
2. M. Aghena и H. Masse в Le livre de science, Paris, (1955-8)
3. Аль-Газали, Абу Хамид «Кимия-йе-саадат», изд. М. Аббаси, Тегеран: Толу ва Заррин



Книга: История всемирной музыки, часть первая

Лекция: Основы музыкальных знаний в мусульманском мире (продолжение)

4. Кази (2002) «Онсор аль-Маали Кейкавус ибн Эскандар ибн Кабус ибн Вошмгир, Кабус-наме», изд. Gh. X. Юсофи, Тегеран
5. Entesharat-e 'Elmi va Farhangi (1994), пер. Р. Леви, «Зеркало для принцев», Нью-Йорк
6. Е. П. Даттон (1951) Neyshaburi, Mohammad, Risale musiqi, ed. с комментарием А.Х. Пурджавади
7. Маареф Рази, Фахр ад-Дин, Джаме аль-Гулум, гл. по музыке изд. с комментариями А.Х. Пурджавади
8. Адлер, И. (ред.) (1975) «Письма на иврите о музыке», RISM В ix / 2, Мюнхен
9. Генле Баркер А. (1989) «Греческие музыкальные сочинения, II, Гармоническая и акустическая теория», издательство Cambridge University Press
10. Braune, G. (1990) Der arabische Aristoteles und die Einheit der Wissenschaften im Islam, в Н. Balmer и В. Glaus (eds.), Die Blutezeit der arabischen Wissenschaft, Zurich
11. Farmer HG (1929) «История арабской музыки до XIII века», Лондон:
12. Люзак (1997) «Изучение восточной музыки». 2 тома Публикации Института истории арабо-исламской науки: Наука музыки в исламе, 1-2, Франкфурт на Майне: Институт истории арабо-исламской науки.