

КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА ИСЛАМСКОГО МИРА В АСПЕКТЕ ПРОБЛЕМЫ ЧАСТИ И ЦЕЛОГО

Фундаментальная проблема соотношения части и целого охватывает самые разные области знания. В современном музыковедении она, как правило, рассматривается в аспекте принципов построения музыкальной композиции. Несмотря на различное понимание последней: как формы, структуры или текста, – проблема части и целого всегда решается в ракурсе аристотелевской парадигмы, согласно которой целое – это то, «у чего не отсутствует ни одна из тех частей, состоя из которых оно именуется целым от природы» и «что так объемлет объемлемые им вещи, что последние образуют нечто одно»¹. Применение этой парадигмы правомерно, когда речь идет о западноевропейской классической музыке, имеющей автора и точную нотную фиксацию целого как завершенного музыкального произведения.

Между тем существует иной тип классической музыки, принадлежащей к устной традиции. Она распространена на территории исламского мира от Магриба на западе и до границ Китая на востоке и не фиксируется нотными знаками. Как музыкальный текст – имеет только звуковой код². Классические музыкальные композиции не создаются каким-либо одним автором – «композитором». Они сохраняются в системе устного обучения «учитель – ученик», между которыми нет связующего звена в виде нотных знаков, нет ничего, кроме живой музыки, воспроизводимой учителем и повторяемой учеником – и так на протяжении многих лет до тех пор, пока ученик не получит право публичного исполнения классических музыкальных композиций. Данные музыкальные композиции принадлежат к открытым, незамкнутым формам. Они создаются «здесь и теперь» и при каждом исполнении реализуются как неповторимый вариант хорошо усвоенной нормативной структуры. Попытка их исследования в аспекте вышеприведенной аристотелевской парадигмы создает существенные проблемы, вытекающие из невозможности проведения адекватных самому материалу аналитических операций. Отчасти поэтому на сегодняшний день область изучения классической музыки исламского мира, или *art of maqam* переживает кризис методологического характера: применение разных подходов не раскрыло для нас до конца ни одну из основных теоретических проблем, касающихся архитектоники музыкального текста и взаимосвязи музыкального языка и музыкальной речи.

Вышесказанное вовсе не означает, что отмеченное методологическое затруднение связано с фактом отсутствия или наличия нотной фиксации. Это совсем не так. Устная или письменная форма бытования музыкальной традиции, безусловно, диктует свои правила, которые, однако, не влияют на принципы формирования целого, на способы организации музыкальной речи.

В этом контексте методология логико-смысловой теории исламской культуры помогает развить возникшие ранее научные интуиции, не переросшие в обоснование целостной картины классической музыки исламского мира. Важно, что она обнаруживает единую архитектуру смыслополагания с

¹ Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1975. С. 174–175.

² Графический код имеет только нормативная структура, нотная запись которой стала возможной только в XX в.

другими сегментами исламской культуры. Музыкальная речь многомерна и в высшей степени подробно раскрывает пространственно-временные параметры протекания смысла, что крайне сложно усмотреть в других вербальных и невербальных текстах.

Основная задача статьи – обоснование тезиса, согласно которому классическая музыка исламского мира отражает две музыкальные картины мира и не сводится к единым онтологическим основаниям. Обратим внимание на то, что понятия «классическая музыка исламского мира» и «исламская классическая музыка» используются сегодня как синонимы. Между тем они принадлежат к разным уровням рассмотрения. В самых общих чертах можно сказать, что классические образцы музыки исламского мира не обнаруживают единый способ организации осмысленной музыкальной речи. Это делает возможным саму постановку вопроса: что собственно «исламского» в образцах классической музыки устной традиции, без чего мы никогда не сможем охватить их как феномен, отражающий «свою» картину мира?

Таким образом, объектом рассмотрения у нас станет классическая музыка исламского мира, а предметом – логика музыкального мышления, восходящая к двум архитектоникам сознания – субстанциальной и процессуальной – и отраженная в музыкальной теории X–XV вв. как части философского знания. Цель статьи – показать взаимообусловленность механизма «язык–речь» в аспекте проблемы «часть и целое».

Классическая музыка исламского мира

Классическая музыка исламского мира – это совокупность музыкальных жанров, исторически культивировавшихся в среде профессиональных музыкантов. Она сохранилась до сегодняшнего дня, пройдя более чем тысячелетний путь эволюции. Эта музыка исполняется на тексты классической поэзии. Ее лексический интонационный строй охватывает все виды традиционной музыки – от колыбельных и погребальных мелодий до мелодий бродячих дервишей и городской лирической песни. Проникая в текст композиций, они теряют свое «фольклорное» прошлое, подчиняясь определенной строго детерминированной логике музыкального мышления.

Какова роль языка в формировании этого мышления – ответить на этот вопрос однозначно очень сложно. Взаимообусловленность языка и музыкальной речи – проблема, принадлежащая к разряду фундаментальных в области теории музыки. Не подлежит сомнению, что кристаллизация такого музыкально-поэтического жанра, как *газал*, могла протекать двумя разными путями в том случае, если бы изначально этот жанр формировался на основе двух языков – арабского и персидского. Однако *газал*, стоящая у истоков эволюции классической музыки исламского мира, изначально распевалась придворными музыкантами – персами, арабами и другими – на арабском языке, и только позднее на персидском и *тюрки*.

Имеет ли этот факт значение для понимания специфики организации музыкальной речи в той же самой иранской классической музыке? Несомненно! Ведь уровни полноты мелодического высказывания так или иначе должны были формироваться в связи с теми вербальными структурами, которые осуществлялись на практике и описывались в средневековой арабской грамматике, теория которой позднее почти без изменений была перенесена на область персидского языка. Очевидно, что границы музыкальной речи формировались

в тесной связи с вербальными структурами, а не наоборот. Более того, они сохранялись в структуре музыкальной речи, когда мелодия освобождалась от «оков» слова. Вот почему классическая музыка исламского мира весьма условно может быть отнесена к «невербальному полю культуры».

Понятие «классическая музыка»

Понятие «классическая музыка» указывает на многочастные циклические композиции, предназначенные для ансамблевого вокально-инструментального либо сольного инструментального исполнения. Основные из них:

- западно-арабская (магрибская) *нуба* и *мувашишах*;
- восточно-арабский *мақām ал-‘ирāқī* и инструментальный *таксим*;
- турецкий *мақām*;
- иранский *āwāz* и *дастгāх*;
- азербайджанский *муғām-дастгāх*;
- туркменский и уйгурский инструментальный *муқām*;
- таджикский и узбекский *мақом* и другие.

Почему вышеназванные композиции определяются понятием «классические»?

Во-первых, потому, что эволюция музыкальных жанров приходится на IX–XV вв., относимые к классическому периоду исламской культуры во многих ее сегментах. Во-вторых, музыка исполняется на тексты классической поэзии. Наконец, несмотря на тысячелетнюю историю, классика сохраняет принципы конструирования музыкального текста.

В современной литературе классическая музыка исламского мира определяется также следующими понятиями:

- «профессиональная музыка устной традиции», поскольку она создается и исполняется профессиональными музыкантами;
- «традиционная музыка», потому что в современном исламском мире эта музыка формирует первую профессиональную музыкальную традицию, которая существует параллельно со второй традицией, возникшей уже в период модернизации (европеизации) в виде композиторских школ европейского типа; таким образом, сегодня в музыке исламского мира существует два вида профессионализма³;
- «музыка высокой традиции», что отделяет ее от фольклора.

Генезис классической музыки

Генезис классической музыки исламского мира уходит корнями в музыкальную культуру Сасанидского Ирана (III–VII вв.), некогда **формировавшаяся** в процессе тесного взаимодействия с музыкальной традицией Византии. Ко времени зарождения ислама на территории государства Сасанидов существовала столь развитая классическая музыкальная традиция, что удивить профессиональных музыкантов чем-либо новым было очень сложно, если только необычными метроритмическими формулами. Дворцовая музыка сопровождала каждый шаг правителей от утренней трапезы до вечерней мо-

³ См.: Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М., 1983.

литвы, включая охоту, прием гостей, гимнастические упражнения и многое другое. Словом, для каждого звена в цепочке придворной жизни существовал не только свой набор мелодий, но и подбирались специальный инструментарий, а также группы музыкантов.

Классическая музыка Сасанидов была заимствована и адаптирована на всей территории ислама. Если кратко ответить на вопрос, что дала исламскому миру музыкальная культура Сасанидов, то, прежде всего, это:

- институт профессиональных музыкантов-мужчин;
- разнообразие струнных щипковых и смычковых инструментов, адаптированных впоследствии к новым условиям и получивших арабские названия, например, *'ud* (в прошлом – персидский *барбат*);
- метрически свободный стиль пения, адаптированный арабами как *гинā' ар-рақйқ*, или «изыщное пение», что сегодня некорректно определяется термином «импровизация»;
- пение под инструментальное сопровождение;
- формы ансамблевого музицирования;
- песенно-мелодический музыкальный «словарь».

Однако вышеназванное многообразие исполнительских стилей, форм и собственно музыкальной лексики не было просто усвоено и трансформировано. Оно было подчинено своему мировидению и той системе музыкального языка, которой не было у Сасанидов. Особой оговорки требует последняя из указанных позиций. Мелодии, исполняющиеся в тексте классических композиций и сохранившие названия сасанидских песен, тем не менее встроены в совершенно иную систему музыкального мышления, где они потеряли свой прежний смысл, поскольку интегрированы в текст, имеющий иные онтологические основания⁴.

⁴ Представляется методологически ошибочным сведение корпуса классических композиций музыки исламского мира, в частности, иранской классической музыки, к сасанидским истокам на том основании, что в ней сохранились мелодии, которые, судя по названиям, относятся еще к зороастрийскому периоду. Важна не мелодия сама по себе, а тип связи, который организует ее в циклическую конструкцию. Совершенно очевидно, что мелодия, спетая в числе 30 *лахн* Барбада (VI–VII вв.) при жизни Хосрова II Парвиза, не является «той же самой», что играет сегодня в иранской классике. Даже если эта мелодия в изменности сохранила свою звуковую субстанцию (что не подлежит верификации в условиях отсутствия нотного текста), ее присутствие в музыкальной ткани образцов классической музыки исламского мира подобно заимствованному слову в контексте того или иного языка, – не более того. Однако заимствованное слово как «чужое», тем не менее, не влияет на организацию «своего» речевого акта, не диктует правила синтаксиса: оно встраивается и подчиняется системообразующим факторам речи. Точно так же и мелодия, откуда бы она ни «пришла», не влияет на правила построения текста классической музыки и не трансформирует его в аспекте доисламских классических традиций. Напротив, контекстуальные факторы меняют ее смысл, ее функцию и ее прежние свойства. В иранской классической музыке, например, исполняется такая мелодия, как *Раг Хинди*, «Индийская рага». Значит ли это, что иранская классика имеет индийские корни? Это всего лишь значит, что иранская классика, как и вся классическая музыка исламского мира, была абсолютно индифферентна к внешнему лексическому слою музыкального текста. Важным было не то, что звучит на поверхности, а как оно соотносится с базовой структурой (*мақām*). Другими словами, важность представляет тип связи – соблюдение процедуры перехода от «внешнего» к «внутреннему» и наоборот. Игнорирование правил построения речи (музыкальной, поэтической или другой – неважно) – приводит к удивительно неестественному срезу исламской культуры, напоминающему гранат, разрезанный по нормам груши.

Трансформация или иные онтологические основания?

Несмотря на грандиозный процесс взаимодействия музыкальных традиций, классическая музыка исламского мира предстает перед нами не как трансформированный классический стиль Сасанидской музыки, а как феномен, имеющий иные онтологические основания. Они связаны с новым музыкальным языком, в единицах которого заложены формирующие музыкальную речь типы связи тонов⁵. Исследование классической музыки исламского мира позволяет говорить о двух типах музыкального мышления, хотя жанровые композиции имеют такие общие признаки, как, например:

- циклическую структуру;
- единую стратегию неторопливого, медитативного восхождения от нижнего регистра к верхнему;
- базовую структуру, определяемую как *мақām*.

Однако именно различное поведение базовой структуры в организации музыкального текста дает возможность говорить, что классическая музыка исламского мира не сводится к единым онтологическим основаниям, а собственно «исламское» в этой музыке не имеет аналога на музыкальной карте мира.

Две музыкальные картины мира

Музыкальная картина мира определяется нами как теоретическое осмысление музыкальных реалий, отраженное в логике описания музыкального языка и в определенных правилах его текстуализации в музыкальной речи. Исходя из сказанного, можно утверждать, что феномен классической музыки отражает не одну, а две картины мира. Это значит, что понятие «классическая музыка исламского мира» указывает только на географические координаты распространения музыки и не более того.

Вопрос о системообразующих для собственно исламской культуры принципах построения речи связан с языковым слоем музыкального текста. Ведь *мақām* – это не просто базовая структура, представляющая ряд звуков, расположенных по высоте в определенном диапазоне, а интегрант типов связи в единицах музыкального языка: речь идет о парадигматической связи между звуками, реализуемой в собственно музыкальной речи⁶. Не случайно, что *мақām* определялся в классической теории музыки исламской культуры такими понятиями, как смысл (*ма‘нан*), основа (²*асл*) и воплощенность (¹*айн*; перс. *чешм*), которая, как известно, может иметь либо не иметь атрибута существования, только логически предшествуя ему⁷.

⁵ «Если музыкальные звуки подчиняются системе правил, которые определяют их “поведение”, то такую систему правомерно считать языком. Значит, эта система распорядится набором единиц, содержит грамматики, соответствующие природе единиц, формирует из них структуры разного масштаба по существующим в ней синтаксическим моделям, т. е. фактически выполняет функции языковой системы – служит для создания текста» (см.: Арановский М.Г. Музыка и мышление // Музыка как вид интеллектуальной деятельности. М., 2007. С. 23, далее – Арановский М.Г. Музыка и мышление).

⁶ Парадигматическая связь – это такое отношение между тонами базовой структуры (*мақām*), которое реализуется на вертикальной оси «выбора» вне линейно протекающего времени на разных участках музыкального текста.

⁷ Второе характерно именно для суфийской онтологии (см.: Смирнов А.В. Логика смысла: теория и ее приложение к анализу классической арабской философии и культуры. М. С. 347, далее – Смирнов А.В. Логика смысла).

Таким образом, музыкальная речь «реализует возможности языка, имплицитно заложенные в его грамматиках»⁸. А грамматики формируют онтологические основания музыки. Звуковысотная грамматика выстраивает пространственные отношения, а метроритмическая грамматика – временные. Исследование классической теории показывает, что музыкальный язык, которому уделялось пристальное внимание, описывался в двух моделях – аналитической и синтетической. Следовательно, *мақам* как интегрант единиц музыкального языка также должен проявляться в ткани циклических композиций по-разному. Причина тому – различные типы связи тонов в единицах языка, обуславливающие и различные принципы построения музыкальной речи.

Аналитическая парадигма музыкального языка

Впервые область музыкального языка стала предметом исследования в трудах Абу Йусуфа аль-Кинди (800–879), которому в этой области знаний было суждено стать скорее передатчиком античных традиций, нежели создателем собственно исламской теории музыки. Позднее Абу Наср Мухаммад аль-Фараби (870–950), основываясь на музыкальном строе хорасанского тамбура, создал фундаментальную теорию музыкального языка, оставаясь в жестких рамках унаследованного от греков аналитического подхода.

Долгое время было принято считать, что теория музыки аль-Фараби схоластична и представляет своеобразно пересказанные идеи Аристоксена, Евклида, Никомаха и др. Однако это далеко не так. Скорее, музыкальная практика – а речь идет о среднеазиатской музыкальной классической традиции, в которой аль-Фараби прожил почти сорок лет и которую, очевидно, прекрасно знал⁹ – не противоречила аналитическому таксономическому методу анализа, разработанному греческой традицией. Это значит, что «второй учитель», вслед за античными учеными, рассматривал мелодию как предмет науки и описывал единицы музыкального языка в аспекте их крайних пределов¹⁰. Другими словами, каждая единица языка измерялась состоянием крайних тонов, устанавливающих границу, за пределами которой она теряла свои свойства.

Основной единицей в теории аль-Фараби считался тетрахордный род (*джинс*) как непрерывная линия из четырех звуков, ограниченная краями интервала квинты (*бу'д зй-л-арба'а*). Посредством тетрахорда ученый разъяснял способы построения мелодии на основе «потенциально охватывающей соединенности» звуков – *ал-джамā'а тухйт би-л-қуввā*. Недаром мелодия понимается им как совокупность определенного числа звуков, расположенных в той или иной последовательности заранее установленного звукоряда, в котором использованы тетрахорды разного рода¹¹. Тетрахорд извлекался из совершенного звукоряда (*джам' кāmил*) и делился на три интервала, а наименьшей единицей считался звук (*савт*), который при наличии качеств длительности и высоты определялся как «тон», или *назма*.

⁸ См.: *Арановский М.Г.* Музыка и мышление. С. 31.

⁹ Сохранилось множество преданий о музыкально-исполнительском даровании аль-Фараби, которые приводились в авторитетных трактатах о музыке.

¹⁰ Данный подход очевиден в его *Kitāb al-musīkā al-kabīr* «Большой книге об *ал-мусйқā*», фрагменты из которой были переведены на русский язык (см.: *Даукеева С.* Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби. Алматы, 2000. С. 145–247, далее – *Даукеева С.* Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби).

¹¹ См.: *Даукеева С.* Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби. С. 205.

Для всех перечисленных единиц музыкального языка, кроме звука, симптоматично, что они описываются как ограниченные крайними тонами, формирующими тот или иной интервал. Например, для аль-Фараби ограниченность тетрахорда интервалом кварты не менее важна, чем для Аристоксена, для которого кварта являлась основной смысловой единицей. По определению Е.М.Герцмана, в античном музыкальном мышлении края тетрахорда выполняли своеобразную функцию греческих колонн, являясь «крепким монолитным обрамлением», между которым существовала «осознанная ладовая плоскость»¹². Это, безусловно, имело связь с организацией музыкальной речи.

Целое как сумма частей

Если тетрахорд мыслится как непрерывная линия на временной оси, – значит, музыкальная практика дает объективные основания к тому, чтобы вычленив эту единицу музыкального языка в качестве основного строительного материала. Для греко-византийской культуры края тетрахорда в рамках интервала кварты, подобно лакмусовой бумаге, указывают на тот тип музыкального мышления, который сегодня можно обнаружить в различных срезах традиционной музыки западного мира. Например, в пасхальных песнопениях афонских монахов Ватопедского монастыря нижний край тетрахорда, или интервала кварты, звучит на протяжении всей мелодической фразы, которая несет в себе законченный смысл, завершающийся вместе с установлением верхнего края тетрахорда, или верхней границы мелодической линии, бесконечно длинной и выразительной.

В многоголосной музыке рельеф границ мелодического высказывания кажется значительно более выпуклым за счет явного удержания нижнего края в качестве постоянной величины, так называемого бурдона, или выдержанного тона, на фоне которого разворачивается мелодическая линия «от» нижнего края «к» верхнему. В ряде классических музыкальных жанров исламского мира обнаруживается похожий способ организации мелодического высказывания. Функцию «неизменного» выполняет инструментальный бурдон вкупе с метроритмическим сопровождением, на фоне которого разворачивается вокальная мелодия¹³. Однако суть не в этом, а в феномене мелодии как «темы», или части целого, к чему западноевропейская традиция шла на протяжении долгого времени. Формируясь как совокупность крайних пределов музыкально-речевого высказывания, мелодия, выполняющая функцию «темы», в этом случае не может быть укорочена или удлинена, она во всей своей субстанциальной полноте входит в структуру композиции, являясь чем-то вроде тезиса, который будет далее развиваться различными способами деривации.

К подобного рода мелодическим высказываниям можно отнести «макомную тему» (О.Ибрагимов) в среднеазиатской классической музыкальной традиции (узбекский и таджикский *маком*). Она звучит в первом же разделе Са-рахбор классического цикла и повторяется на протяжении всей композиции, маркируя три ее регистра – нижний (*бам*), средний (*мийāн*) и верхний (*зй̄л*), где протекает кульминационная фаза (*аудж*), а также чередуясь с инструмен-

¹² См.: Герцман Е.М. Античное музыкальное мышление. 1996. С. 54.

¹³ О «неизменном» в среднеазиатской классической традиции (см.: Ульмасов Ф.А. О пространственной организации таджикской и узбекской монодии в аспекте взаимодействия неизменности и изменчивости. С. 13–14).

тальными разделами. Структура «макомной темы» необычайно проста: это мелодическое высказывание, которое распевается на фоне инструментального сопровождения и называется «линией», или *хатт*. Она равна двум полустишиям (*мисрā* ') стиха (*байт*) поэтической формы *газал*.

Сама мелодическая «линия» формируется из двух половинок (*нимхатт*), равных полустишию (или музыкальной фразе). Каждая из них завершается бестекстовым распевом (*хāнг*), который исполняет мужской и женский хор в инструментальном сопровождении¹⁴. Распев играет роль своеобразной «цезуры», отделяющей первую фразу мелодического высказывания от второй. Он не привносит ничего нового в аспекте становления смысла как базовой структуры музыкального текста.

Таким образом, описывая реалии среднеазиатской классики в таких терминах, как «тема», современные исследователи не искажают данный феномен, выявляя естественное для него строение. Это очень важно. Согласно М.Г.Арановскому, «функцию темы может выполнять не только мелодия, но в принципе любой элемент музыкального произведения, если композиционно он для этого предназначен – последовательность аккордов, цепь ритмических ячеек, или то, что в свое время было названо нами комплексным тематизмом. В широком смысле слова тема – это структурно-семантический источник формы, а им может быть и мелодия, и серия, и даже сонористическое образование (допустим, пласт), если из него вырастает сонористическое произведение (разрядка моя. – Г.Ш.)»¹⁵.

Собственно, в этом «если» и состоит суть вопроса, т. к. «вырастание из» возможно только в таком типе музыкальной речи, когда осмысленность, несмотря на языковое различие (мажоро-минорная система, серия или *мақām*), всегда задает «опоясывающую границу» (понятие А.В.Смирнова), в пределах которой она формируется. Другими словами, осмысленность субстанциализируется в «теме», тем самым различаясь в большем масштабе речи. Музыкальная «тема», даже в самом широком понимании, мыслится как субстанция, обладающая такими акциденциями, как время, место, движение и др. В этом явно проступает аристотелевское видение мира, выстраивавшее пространственные отношения, исходя из двух линий, на пересечении которых рождается точка, а не наоборот. Поскольку точка не имела длительности и приравнивалась к нулю, – линия не могла быть «суммой» точек¹⁶. Такова рефлексия картины мира, которая проявляет себя не только в теоретическом мышлении, но и в творческом процессе.

Таким образом, «развитие» в узком смысле этого понятия – как способ деривации, предполагающий «вырастание из», – возможно в пространстве той архитектоники сознания, которая определяется в логико-смысловой теории как «субстанциальная». Исследование показывает, что последняя может рассматриваться как «общее» для «частных» проявлений музыкальной (художественной) логики, обнаруживающей зависимость от культурно-

¹⁴ Одно из наиболее корректных описаний данной мелодической структуры в таджикской классической музыке (см.: *Абдурашидов А.* О макомной терминологии (ладозвуковой аспект) // *Очерки истории и теории культуры таджикского народа.* Душанбе, 2009. С. 452).

¹⁵ См.: *Арановский М.Г.* Синтаксическая структура мелодии. М., 1991. С. 19.

¹⁶ Об этом подробно см.: *Смирнов А.В.* О подходе к сравнительному изучению культур. СПб., 2009, далее – *Смирнов А.В.* О подходе к сравнительному изучению культур; *Смирнов А.В.* Соизмеримы ли основания рациональности в разных философских традициях? Сравнительное исследование зеноновских апорий и учений раннего калама // *Сравнительная философия.* М., 2000. С. 167–212.

исторической среды¹⁷. В этом аспекте «макамная тема» выполняет те же функции, что любая другая композиционная тема в западноевропейской музыке. Она движется по тонам базовой структуры, делая ее явленной во всей целостности в пределах опоясывающего пространства. Вначале движение тонов проходит в пространстве нижней кварты, ограничивающей тетракорд, а далее перемещается в пространство верхней. Субстанциальное проявление базовой структуры в «теме» выражается в линейном течении времени от начального тона базовой структуры к ее конечному звуку. В процесс преобразования «макамной темы» включаются ее интонационные или метроритмические элементы. Принцип же нормативности проявляется в необходимости реализации «темы» в каждом из трех регистров – нижнем, среднем и верхнем. Это обуславливает монолитность всей композиции, невозможность удлинить или сократить ее, изъяв какой-нибудь фрагмент.

Тогда возникает вопрос: чем же указанная выше циклическая композиция отличается от классических образцов западноевропейской музыки? Ведь она, казалось бы, реализуется по хорошо известному европейскому слушателю принципу построения музыкальной темы и ее вариантного развития. Думается, что одно из необходимых условий, формирующих отличие, коренится в так называемом «моноинтонационном комплексе» (О.Ибрагимов), когда вся композиция вырастает из «темы», не создающей в процессе преобразования тот яркий контраст, или «диалог», к которому мы так привыкли в западноевропейской классике. Однако этого не достаточно для обоснования инаковости музыкальной картины мира. Здесь, в этой части исламского мира, очевидны интенции, позволяющие провести аналогию, увидеть общее в архитектонике восточной и западной классической музыки.

Исламская классическая музыка

Между тем в классической музыке исламского мира существуют жанры, не допускающие проведения аналогий с какой бы то ни было классической музыкой, поскольку они выстраиваются на совершенно иных онтологических основаниях, не связанных с феноменом музыкальной темы. К таковым, например, относится иранский *дастгāх* и арабский *ал-мақām ал-ирāқī*. В их основе лежит синтетическая модель музыкального языка, обуславливающая совершенно иной тип музыкальной речи, который можно характеризовать как отражающий собственно исламскую музыкальную картину мира.

Синтетическая парадигма музыкального языка

В XIII в. в теории Сафи ад-Дина аль-Урмави (1230–1294), вошедшего в историю как основатель школы «систематиков», впервые возникла новая парадигма описания музыкального языка, которая была подхвачена и разработана его продолжателями – Абд аль-Кадиром Мараги (1353–1435) и Кутб ад-Дином аш-Ширази (1236–1310/11). Надо думать, что это было связано с общими важными изменениями, происходившими в других сегментах исламской культуры в XIII в. В частности, с осознанием филологии как мето-

¹⁷ Достаточно сказать, что к данному типу сознания восходит вся генеральная линия развития западноевропейской музыки вплоть до 30-х гг. XX в.

да¹⁸, применение которого стало возможным в совершенно разных областях знаний. Теория музыки не явилась в этом смысле исключением. Разработанный в арабской грамматике метод выведения «ветви»- *фар* ' из «корня»- *'асл* проявился только в трудах «систематиков», несмотря на то, что сами категории использовались ранее в трактатах о музыке, написанных представителями арабоязычного перипатетизма. Речь идет о таком отношении «корня»- *'асл* и «ветви»-*фар* ' , которое в логико-смысловой теории определяется как «отношение предшествующего к последующему, а вовсе не отношение общего к частному или единичному»¹⁹.

Положение о логическом, а не временном предшествовании «основы» можно считать краеугольным для понимания закономерностей исламской классической музыки, основные принципы которой отражены в теории Сафи ад-Дина. Впервые в его знаменитой *Китāб ал-адвār* «Книге о “кругах”» из числа восьмидесяти четырех потенциально возможных звукорядов на 17-тоновом строе уда были выделены двенадцать базовых структур, определенных термином *шадд*, который представители школы «систематиков» разъяснили как «жемчужное ожерелье со связанными в узелок концами»²⁰.

Позднее Кутб ад-Дин аш-Ширази назвал эти «порождающие модели» (понятие М.Г.Арановского) термином *мақām* (букв. «остановка»), будто указывая тем самым на функцию каждого тона базовой структуры как временной «остановки» для реализации одной или ряда мелодий²¹. Это стало возможным в период кристаллизации циклических композиций, когда постепенно формировалась стратегия восхождения звукового процесса через поступенную центрацию мелодий вокруг временных высотных центров базовой структуры. Тогда в классическую теорию музыки проник термин *маддār* – «ось вращения» для обозначения высотных уровней 17-тонового строя уда²². Это значило, что позиция тона как границы, через которую «перетекает» мелодическое высказывание, не только диктовалась самой практикой, но была осознана теоретически.

Таким образом, порождающая модель перестала мыслиться на горизонтальной оси времени и описывалась в теории как *п а р а д и г м а т и ч е с к а я с и с т е м а*, реализующаяся на вертикальной оси «выбора». Причиной тому стало иное понимание музыкального тона (*нағма*), который в тот период теоретической мысли стал предметом науки, изучающей «состояния [связи] тонов» – *ахвāl ан-нағам*.

Если ранее звук при наличии качеств высоты и длительности определялся как тон, то для «систематиков» этого было недостаточно, поскольку истинность тона – его высота и длительность – в их музыкальной картине мира могла быть установлена только в процессе, лишенном темпоральной семантики. Таковой была логическая соотнесенность (*нисба*) двух звуков в феномене тона, актуально формирующая такую единицу языка как интервал

¹⁸ Именно поэтому мы не можем понимать средневековую арабскую филологию просто как «комплексную дисциплину», т. е. по аналогии с определением понятия «филология», сформулированным С.Аверинцевым в Большой советской энциклопедии. О филологической теории как отражающей «самую суть *методологического* мышления классической арабской культуры» см.: *Смирнов А.В.* Логика смысла. С. 256.

¹⁹ Там же.

²⁰ См.: *'Абд ал-Кāдир Ибн Ғайби ал-Марāғи.* Джам' ал-алхāн. Бā ихтимām-и Тақи Биниш. Тегран, 1366 [1987 г.]. S. 98.

²¹ См.: *Кутб ад-Дйн аш-Ширāзй.* Дуррāt ат-тāдж ли-куррāt ад-дабадж. Т. I. 1317–1320 г.х. [1938–1941]. С. 150–151.

²² Такое понимание отражено и в более поздних трактатах (см.: *Аноним XV века.* Рисāла дар 'илм-и мусйкū. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. M–251, л. 2а).

(бу‘д). Тон понимался как процесс, поэтому описывался как граница (*хадд*) между двумя сторонами высоты (*хиддат*) и низкости (*сикл*), выступая как различенность этих сторон и как точка (*нуқта*), равная неделимой частице (*джуз ‘лā йатаджазза*)²³.

Понимание тона как двух событий «возникновения-и-уничтожения»²⁴ формировало дискретное, или атомарное пространство базовой структуры, в которой каждый звук готов стать осью (*мад‘ар*) вращения мелодии. Поэтому (и это очень важно!) разработанные школой «систематиков» такие типы связи тонов, как составление (*та ‘лиф*), соединенность (*джамā ‘а*) и сопряженность (*ид‘афа*), обращены к парадигматическим, а не синтагматическим отношениям. Они показывают, как «наращивается» звуковое «тело» базовой структуры на вертикальной оси или как внутренне связана целостность (*мақām*) – сжатый смысл, который разворачивается в музыкальную речь.

Не менее важно, что тон был выделен в качестве единственной единицы и противопоставлен остальным структурам как сумме единичного (*джам ‘афрād*). Каждая из них – будь то интервал или звукоряд – выстраивается в системе музыкального языка как парадигматическая система. В том числе и тетраорд, игравший основную роль в теории аль-Фараби, уже не формирует линейное время, а проявляется на оси «выбора», где каждый из тонов становится временным центром для реализации некоторого числа мелодических высказываний.

Таким образом, *мақām* как порождающая модель от самых оснований понимался как «атомарная» и парадигматическая система. В противоположность аналитической таксономической модели музыкального языка в теории «систематиков» возникает новая языковая парадигма. Она формируется на пути синтеза единиц от простого к сложному. В силу этого ее описание носит динамический характер, уподобляясь музыкальной речи²⁵. В процессе синтеза порождается базовая структура, или *мақām*, как интегрант всех связей, проявляющихся в каждом из возможных вариантов музыкального текста.

Точно так же арабский корень потенциально содержит все возможные варианты его развертывания в лексемы благодаря системе огласовок, необходимо сопутствующих корню как набору согласных для образования слова. Если представить арабский корень как парадигматическую систему, то на основании процедуры вывода «ветви» из «корня» можно получить конкретное представление и об организации собственно музыкального текста исламской классической музыки, в которой роль «корня» выполняет базовая структура (*мақām*). Аналогия допустима при условии сравнения арабского слова, с одной стороны, и музыкальной композиции, с другой, в аспекте звукового речевого акта. Данные феномены реализуются в процессе такого отношения «корня» к «ветви», которое выражается через отношение «предшествующего» к «последующему», и не иначе.

²³ См.: *‘Абд ал-Кāдир Ибн Гайби ал-Марāзи*. Шарх-и адвār. Бā ихтимām-и Тақи Биниш. Техрāн, 1991. S. 140.

²⁴ Состояние, возникающее благодаря соположенности двух событий в один момент времени – исчезновения (уничтожения) звука и возникновения в последующем тоне – Марāги называл *мақām-и санджши*, или «стоянкой сопоставления». Это место, где рождается осмысленность, поскольку каждый последующий тон маркирует, делает явными качества высоты и длительности, скрытые в предыдущем тоне. Поэтому осмысленность музыкального тона рождается в зоне *зāхир-бāтин* перехода как «частичного совпадения» двух звуков.

²⁵ Это обуславливает единство онтологического и методологического аспектов, много ранее обнаруженное Д.В.Фроловым на материале классической арабской грамматики – см.: *Фролов Д.В.* К вопросу о понятии предложения в арабской грамматике // *Арабская филология: грамматика, стихосложение, корановедение*. Статьи разных лет. М., 2006. С. 17–34.

Единица музыкальной речи как целое

Вопрос, который назрел, можно сформулировать таким образом: чем вызвано столь устойчивое безразличие ученых классического периода к синтагматической стороне музыкального текста? Почему музыкально-теоретическая мысль не озаботилась описанием синтаксических связей музыкальной речи, сосредоточившись исключительно на анализе «корня», или базовой структуры (*мақām*)? Думается, что этот парадокс самым прямым образом связан с проблемой понимания части и целого, точнее, с иным пониманием целого, нежели преобладавшее в западной культуре.

Суть в том, что процессуально понимаемое целое как переход от «основы-корня» к «ветви» организует саму единицу музыкальной речи, которая в иранской и западно-арабской классической традиции определяется термином *джумла*. Традиционная исполнительская практика не просто терминологически выделила ее. *Джумла* рассматривается музыкантами как е д и н с т в е н н а я синтаксическая единица музыкальной речи. Последний факт важен, потому что объясняет отсутствие необходимости описания синтагматики музыкальной речи. Ее организация обнаруживает принцип конструирования композиций в самых различных масштабах. Этот принцип можно обозначить как прогрессирующее расширение масштабов отношения 'асл-фар' «основа-корень», о чем будет сказано ниже.

Джумла – это мелодическая синтагма²⁶. Она формируется как нисходящая (либо восходящая по звуковысотной лестнице) пролонгация элемента «корня», или тона базовой структуры. Пролонгация возможна только в процессе перехода от элемента «корня», выполняющего функцию временного тонального центра, к «ветви», или орнаментальной фигуре. Последняя приводит к постоянному тональному центру на первой ступени базовой структуры, всегда скрытой в орнаментальном мелодическом узоре, в своеобразной «опоре». Если в первой фазе становления композиции пролонгируются 3-й и 4-й элементы «корня», нисходящие к первой ступени, то во второй, кульминационной фазе – 5–8 элементы, опирающиеся уже не на первую, а на четвертую ступень базовой структуры как постоянный тональный центр. Таким образом, *мақām* (за исключением второй ступени, участвующей лишь в орнаментальном слое) реализуется только дискретно путем пролонгации своих «элементов», или тонов.

В процессе продления каждого элемента формируется интервальный шаг (*бу'д*) между временным тональным центром и постоянным, к которому стремится звуковая последовательность. Между 3–1, 4–1, 5–4, 6–4, 7–4 и 8–4 ступенями базовой структуры возникает отношение «опирающегося-и-опоры» как единицы музыкальной речи. Оно реализуется как атомарный сегмент музыкальной речи, равный *джумла*.

Каждая мелодическая синтагма является с м ы с л о в ы м событием, если впервые репрезентирует одно из шести вышеуказанных отношений. Она же является з в у к о в ы м событием, если продлевает это отношение во времени. Но продление никогда не является точным повторением, а непременно – вариантом, благодаря звуковысотным и ритмическим изменениям в орнаментальной фигуре, струящейся из «корня» (например, отношение 3–1 = $A^1 + A^2 + A^3$ и т. д.). Важно понять, что каждая синтагма реализуется как ва-

²⁶ Перевод этого термина как «синтагма» предложен мною в связи с тем, что термин «фраза» в музыковедении используется в значении, синонимичном понятию «предложение», что в данном случае не может применяться в силу самой природы построения анализируемой синтаксической единицы в таких жанрах как, например, *дастгāх*.

риант при отсутствии инварианта. И н в а р и а н т о м с т а н о в и т с я с а м п р и н ц и п перехода 'асл—фар', реализуемый между элементом «корня» и «ответвлением».

Соотнесенность временного и постоянного тональных центров в единице музыкальной речи выражается в виде субъект-предикатной связки, где временный центр каждый раз заново раскрывает состояния (*ахвāl*) «постоянного». Потому что он – как «опирающееся» – является всего лишь пространственным измерением «опоры» – постоянного тонального центра. Поэтому противоположение «временное» и «постоянное» реализуется не крайними тонами, выстраивая границу так, как стены объемлют комнату, в которой мы находимся, или подобно бинарной оппозиции, дихотомичной по природе. Они не образуют рамку. Здесь тональные центры онтологически фундируют друг друга, формируя «атом» музыкального времени в мелодической синтагме, поскольку находятся в одном месте (!). Ведь происходящее между ними – а это орнаментальный слой музыкального текста (*фуру'*) – казалось бы, движется по звуковысотной шкале, но при этом лишено темпоральной семантики. Оно формирует одно смысловое событие в переходе 'асл—фар'. Вот почему при слушании этой музыки создается впечатление застывшего времени, если говорить о времени музыкальном, а не физическом.

Именно «ветви» обуславливают интонационное разнообразие мелодических синтагм, основанных на одном и том же элементе «корня». Орнаментальные фигуры, исходящие из корневого элемента, нанизываются на него и комбинируются между собой.

В этом типе музыкального мышления осмысленность речи формируется в иных границах: мелодическое высказывание центрируется вокруг одной «точки»-тона, задающего границу между ее двумя сторонами, или вокруг элемента корня. А.В.Смирнов, разъясняя процессуальную архитектуру сознания, отмечает: «Чтобы понять, как задается граница в этом случае, мы должны отвлечься от стремления мыслить ее по аналогии с пространственным пределом. Здесь граница задается как *в о з м о ж н о с т ь* *п р о т е к а н и я*, и эта возможность определяет и протекание, и обе его стороны, исходную и результирующую, отличные от самого протекания. Эта граница отличает то, что участвует в таком протекании, от того, что не включено и что не может быть включено в него. Граница выполняет ту же функцию, что в первом случае, отличая различенную область от того, что не различено, – но выполняет ее иначе (разрядка моя. – Г.Ш.)»²⁷.

Таким образом, элемент «корня» в процессе своего продления различает противоположные стороны мелодического высказывания, оставляя их открытыми, но никогда не дает оснований для такого механизма деривации музыкальной речи как «тема», из которой «выращивается» музыкальное произведение. Поэтому для этого типа музыкального мышления неправомерно говорить о «теме» даже в самом широком смысле этого понятия.

Динамика смысловых событий также заслуживает внимания. Их анализ показывает, что только одна мелодия кульминационной фазы развития содержит все шесть возможных событий, в то время как в других их число может быть сведено к единице.

²⁷ См.: Смирнов А.В. Как различаются культуры? // Филос. журн. 2009. № 1(2). С. 67.

Целое как сумма частей и дополнение

Что является признаком завершения мелодической синтагмы-*джумла*? Первый и главный признак – это пауза. Побочный признак – достижение «опоры». Как и везде, здесь существует исключение из правил, когда орнаментальная мелодическая фигура, достигнув половины пути, не скрывается в «опоре», а вновь возвращается к временному центру. Однако это не носит системообразующего характера, скорее, имеет характер случайности. Каким же образом формируется мелодическое высказывание, если в арсенале «материалов» только одна-единственная единица?

Мелодия не становится здесь частью большего по масштабу высказывания. Она равна самой себе и формируется как сумма (*джам* ') синтагм и дополнение, оставаясь открытой, незамкнутой формой. Количество составляющих ее синтагм всегда может быть увеличено или сокращено в зависимости от многих факторов, связанных с процессом исполнения и состоянием исполнителя. Тем не менее у мелодии, как и у мелодической синтагмы, существует свой признак завершения – это метафорический «узел», проявляющийся в виде заключительной синтагмы, завершающей абсолютно все мелодические высказывания нормативной структуры композиции. В каждой музыкальной традиции заключительная синтагма, или «узел», определяется своим термином и функционально поддерживает постоянный тональный центр²⁸.

Таким образом, мелодия, равная сумме синтагм и дополнению, становится автономной в системе музыкального цикла, поскольку в ней, так же как и в наименьшей единице речи, осуществляется переход от «основы» к «ветви», но в больших масштабах речи, нежели это происходит в синтагме. Поэтому она может быть безболезненно удалена из текста, словно ее не существовало, и, напротив, введена в текст там, где это необходимо исполнителю²⁹.

Циклическая композиция, подобно мелодии, выстраивается как незамкнутая форма, открытая для продолжения, несмотря на то, что ее пространственные координаты строго регламентированы базовой структурой. Она, словно губка, сжимается и расширяется во времени, от семи или десяти минут до нескольких часов музыкального текста. Мелодии, как перлы, изымаются из нее либо нанизываются на «нить» базовой структуры, однако само ожерелье не перестает оставаться таковым. Следовательно, композиция может удлиниться во времени путем добавления некоторого количества мелодий, точно так же как и сжаться за счет их редукции. Оба случая требуют отдельного разъяснения.

²⁸ Вспоминая свою практику изучения азербайджанской классической музыки (инструментальная ашшеронская школа *муғам-дастгāх*), могу сказать, что мой учитель, настаивая во время урока на многократном повторении одной и той же *джумла*, – любой из тех, что формирует мелодическое высказывание, мог неожиданно сказать: «*Cümləni bağla!*» (буквально: «Завяжи синтагму!»). Это значило, что он доволен выученным и пришло время для исполнения заключительной *джумла*, которая в данной традиции называется термином *ayak* (букв. «стопа»), а в иранской – термином *xāteme* (букв. «завершение»). Она выполняет функцию метафорического «узла», после которого дальнейшее исполнение мелодии невозможно. Другими словами, вся заключительная синтагма уже играет роль «опоры», поскольку выстраивается вокруг постоянного тонального центра.

²⁹ Возможность «сжатия–расширения» композиции обусловлена принципом постепенного «наращивания» базовой структуры по «атомарным» сегментам, формирующимся на протяжении всего звукового процесса. Он позволяет реализовать только часть указанных выше отношений между временными и постоянными центрами композиции, не причиняя ущерба строению базовой структуры. Это возможно потому, что возвращение к «опоре» в масштабе мелодического высказывания происходит согласно определенным правилам, рассмотрение которых выведено за рамки данной статьи.

Констатируя возможность сжатия и расширения музыкального текста, следует сказать, что каждый из этих факторов обусловлен собственными причинами, хотя можно выделить и единую для обоих. Основание видится в том, что вся композиция выстраивается как сцепление вариантов с опорой не на субстанциально организованную мысль, а на принцип 'асл-фар', который гнездится в каждой единице структуры. Поэтому удаление или введение единиц происходит безболезненно для всего «тела» музыкальной композиции. При этом мы должны хорошо понимать, что сжатие звукового полотна имеет ограничение, за пределами которого оно перестает существовать как нечто феноменальное, как собственно музыкальная композиция.

Наконец, условием существования целой композиции становится переход от основной базовой структуры к производной, выводимой из ее «тела» вместе с изменением одного элемента. Другими словами, при переходе в «ветвь» в кульминационной фазе развития циклической композиции меняется один из элементов базовой структуры – он понижается на одну четверть тона, что весьма важно. Этот элемент, к примеру, в иранской классической музыке называется термином *мутагаййир* (букв. «изменяющийся»). Благодаря изменению внутри базовой структуры формируется производная от нее «ветвь», которую все последователи школы Сафи ад-Дина определяли как *фар*, или «ответвление»³⁰. Выход звуковой последовательности в зону «ответвления» – условие для осуществления всего творческого процесса, в результате которого рождается та или иная композиция. Невыполнение этого правила равносильно провалу исполнителя, поскольку не реализуется механизм, отвечающий за образование целого в его наибольшем масштабе. Напротив, пролонгация процесса «ветвления» во всех масштабах композиции – признак высокого профессионализма.

В жанре *дастгāх* «ветвь» реализуется через отношение между 4–3, 5^к–3, 6–3 и 7–3 ступенями базовой структуры³¹, которые формируют новый *мақām* вместе с характерным для него психоэмоциональным строем, проявляющимся в ряде мелодий цикла. Вновь повторяю, что их число может быть сведено до минимума, что существенно сократит размеры музыкальной конструкции. Но даже в одной единственной мелодии будут соблюдены все правила ее построения, включая заключительную синтагму, которая закроет, или завяжет, «узел» музыкального высказывания.

Заключение

В современной науке предпринимались попытки осмыслить исламскую музыку в широком культурологическом аспекте и определить факторы, обуславливающие ее единство. В частности, американский ученый С.-Х.Наср видит единство исламской музыки в ее «внутреннем измерении», исходящем из исламского Откровения, или Корана. Каждая подобная точка зрения ин-

³⁰ См.: Шамилли Г.Б. Архитектоника иранской классической музыки: смысл в аспекте грамматики музыкального языка // Ишрак. Ежегодник ислам. философии / Отв. ред. Я.Эшотс. 2010. С. 504–505. Следует обратить внимание, что такой тип связи, как соединенность (*джамā'a*), приводит к ограниченной совокупности (*маджму'*) тонов, которая в пространстве базовой структуры играет функцию ее части (*кисм*). Поэтому *мақām* может быть представлен как сопряженность двух частей (*аксām*), одна из которых 'асл, или «основакорень», а другая – *фар*, или «ветвь». Иначе говоря, он может быть представлен как целостность основной и производной звуковых структур.

³¹ Буквой «к» над цифрой 5 обозначен знак «корон», который указывает на микрохроматическое понижение тона.

тересна, но не удовлетворяет теоретиков музыки, формирующих суждения на основе анализа музыкальной ткани. Ведь последняя не просто отражает ту или иную «частную» музыкальную логику: закономерности музыкальной ткани восходят к «общему» как архитектонике сознания. Жанровые образцы классической музыки исламского мира не равнозначны с точки зрения музыкального языка и принципиально различны в аспекте музыкальной речи. Это позволяет говорить о двух типах музыкального мышления, не зависящих от религиозных, этнических или языковых факторов. В первом случае *мак'ам* субстанциализируется в феномене музыкальной «темы», звучащей на линейной временной оси, на основе тетрахордов в пределах кварты, крайние тоны которых задают границы для формирования осмысленности речи в единице мелодического высказывания. Во втором он имеет атомарную структуру и прорастает «снизу вверх», поскольку каждый из его тонов становится временной границей, через которую перетекает мелодическое высказывание. Другими словами, исламская музыкальная классика не является простым суммированием арабской, турецкой и других музыкальных традиций, не каждое из которых можно назвать собственно «исламским».

Исследование классической музыки исламского мира в аспекте проблемы части и целого сегодня не может проводиться на основе одной только аристотелевской парадигмы и должно найти выход в инологичную культуру через соответствующий разработанный аналитический аппарат. Поэтому одним из базовых для решения этой проблемы на материале собственно исламской классической музыки, думается, должно стать понятие «процессуального целого», которое сформулировано и разъясняется в логико-смысловой теории как «возможность перехода от 'асл "основы" к фар "ветви"»³². То есть оно раскрывается через метакатегорию самой культуры, которая управляет как теоретическим (в том числе музыкально-теоретическим) мышлением исламской культуры, так и организацией творческого процесса в той его части, которая контролируется нашим сознанием.

В классической музыке исламского мира выделяется тип музыкального мышления, который можно назвать «процессуальным» и который опирается на процедуру формирования целого как процесса перехода от «корня» к «ветвям». Но этот процесс протекает в различных масштабах музыкального текста – от наименьшей единицы речи до всей композиции. Поэтому можно говорить о прогрессирующем расширении масштабов, в которых осуществляется данный переход [см. табл. 1].

Таблица 1

'Асл–фар' «основа–ветвь»: прогрессирующее расширение масштабов	
Масштаб музыкальной речи	Характер отношения
1) мелодическая синтагма	тонцентр-и-орнаментальная(ые) фигура(ы)
2) мелодическое высказывание	временный тональный центр-и-постоянный тональный центр
3) нормативное строение композиции	базовая структура-и-производная структура

³² См.: Раздел «Целое и часть в процессуальном понимании» в работе: Смирнов А.В. Смыслополагание и инаковость культуры // Россия и мусульманский мир. М., 2010. С. 103–110.

Согласно масштабированию процедуры 'асл-фар', часть проявляется как целое, а целое – как часть. Они всегда пребывают друг в друге. Поэтому можно говорить об иной стратегии поведения базовой структуры в таких жанрах, как *дастгāх* и *мақām ал-'ирāқī*, нежели в среднеазиатской классической музыке.

Вышеописанная стратегия поведения базовой структуры обуславливает уникальность исламской классической музыки. Как тип музыкального мышления она на каждом из этапов реализации процессуального целого отражает и м м а н е н т н о е с о с т о я н и е базовой структуры. Последняя – *мақām* – выполняет функцию «нити», которая предшествует не в виде ограниченной мелодической субстанции-темы, выражающей себя непрерывно в линейно текущем времени. Напротив, «нить» в данном случае проявляется как логическое предшествование, поскольку выражается дискретно через свои элементы, между которыми нет непрерывной связи. Элемент наделяется признаками существования только в своем «пространственном измерении» – бу'д³³ – *поскольку уподобляется атомарной точке, которая сама по себе не обладает размером. Вот почему для формирования единицы речи так важно пространственное измерение между двумя тонами как «опорой-и-опирающимся», а не двумя равноценными опорами, как это считалось до сегодняшнего дня.*

В этом типе музыкального мышления *мақām* не выступает в функции платоновской «идеи». Напомню, что именно по этому пути понимания в свое время пошли американские ученые Б.Фолтин и Б.Нетл, изучая классическую иранскую музыку³⁴. Напротив, можно утверждать, что в рассматриваемом случае организация музыкальной речи отражает основания суфийской онтологии, как она была развита Ибн 'Араби. Это проявляется в самих пространственно-временных отношениях звуковой последовательности, о которых говорилось выше.

Не случайно, что в типовом названии жанровых образцов именно исламской классической музыки присутствуют значения, так или иначе указывающие на различные состояния «собранности» и «рассыпанности» музыкальной композиции. Например, иранский *дастгāх* – это «полнота», «собранность», а арабский *таксīm* – «разделенность», «рассыпанность». Состояния «собранности» и «рассыпанности» могли реализовываться в условиях базовой структуры как тонально-высотной системы. Последняя зафиксирована на грифе струнного музыкального инструмента ('уд, *тār*, *панджтār* и др.) и заменяет исполнителю нотный текст. В соотнесенности с базовой структурой ее постоянным тональным центром настраивался как инструментальный ансамбль, так и певец, исполняющий мелодии.

Таким образом, различие онтологических оснований музыкальной речи формирует на пространстве исламской культуры две музыкальные картины мира. Это позволяет развести понятия «классическая музыка исламского мира» и «исламская классическая музыка». Первое из них объемлет обе картины мира: субстанциальную и процессуальную. Второе – только последнюю из них. Различие онтологических оснований проявляется в самой специфике музыкальной речи благодаря непрерывному, субстанциальному, а в другом случае – дискретному звуковому пространству феномена *мақām*.

³³ Перевод термина, используемый мною во всех работах, принадлежит А.В.Смирнову (см.: Смирнов А.В. О подходе к сравнительному изучению культур. С. 77; Смирнов А.В. Словарь средневековой арабской философской лексики // Средневековая арабская философия: проблемы и решения. М., 1998. С. 410.

³⁴ См.: Nettle B., Foltin B. Daramad of Chahargah. Practice of Persian Music. Detroit, 1972.