

78

Т-17

ТАЛБУРИСТ ЛУТМАН

РУКОВОДСТВО
ПО ВОСТОЧНОЙ
МУЗЫКЕ



78 4167
Т-17 Тамбурист А.
Руководство по
мосточной музыке.
1968.



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ՄԻՋԻՄՏՐՆԵՐԻ ՍՈՎԵՏԻՆ ԱԾԸՆԹԵՐ
ՄԱՇԳՈՑԻ ԱՆՎԱՆ ՀԻՆ ՊԵՏԱԳՐԵՐԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՑ
«ՄԱՅԵՆԱԳԱՐԱՆ»

ՔԱՄՐՈՒՐԻ ՀԱՐՈՒԹՅՆ

ԱՐԵՎԵԼՑԱՆ, ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՁԵՌՆԱՐԿ

Քաղաքացիներ բարեհեծից, առաջադնն ու ձառնադրություններ
և, Կ. ՔԱՄՐԱՆՆԵՐ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԿԱ ՀՐԱՑԱՐԱԿԱՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ

1988

7104

✓

SEARCHED INDEXED SERIALIZED

90202

14018

ТАМБУРИСТ АРУТИН И ЕГО «РУКОВОДСТВО ПО ВОСТОЧНОЙ МУЗЫКЕ»

Тамбурист Арутин — индий армянский музыкант первой половины XVIII века, давно известен ученым-армянистам как автор «Истории Тахмаспа-кули»¹ — работы, чрезвычайно интересной, но не отражающей основной сферы деятельности ее сочинителя. Предлагаемое вниманию музыковедов «Руководство по восточной музыке», доныне остававшееся неопубликованным и неизученным, в той или иной мере суммирует профессиональные знания определенного времени и среды и обобщает исполнительский и педагогический опыт вдумчивого музыканта. «Руководство» это свидетельствует об активном участии армян в развитии общевосточных музыкальных традиций на Ближнем Востоке. Оно же открывает и новые страницы в истории персидско-турецких музыкальных связей XVIII столетия и, как таковое, приобретает значительный историко-культурный и научно-познавательный интерес.

О самом Тамбуристе, авторе издаваемого «Руководства», о его жизни и деятельности мы знаем, к сожалению, весьма мало. Неизвестно, где и когда он родился, как именно открылся ему доступ ко двору восточных владык, когда он скончался и пр. Единственные источники, откуда можно почерпнуть кое-какие сведения о нем, это, в основном, его же труды — настоящее «Руководство» и особенно упоминавшаяся выше «История».

¹ Персидского шаха Надира, у которого Арутин служил некоторое время.

Оба они — памятники той части армянской культуры, которая в прошлом, особенно в Западной Армении, пользовалась не турецким языком, но армянскими буквами. Эта большая ветвь армянской письменности, которая и настоящее время привлекает особое внимание ученых, прошла длинный путь развития — с XIII века вплоть до наших дней². За это время в Западной Армении написано много манускриптов, издано много газет, журналов и отдельных трудов различного содержания на турецком языке армянскими буквами. Значительная часть данной литературы представляет собой внушительное количество гусянских, яшугских и иных (городских) песен, создаваемых западными армянами с давних пор. Интересно отметить, что, по мнению Г. Ахвердяна, отход некоторой части армянских гусянов и яшугов от родного языка объясняется той борьбой, которую некогда вела армянская церковь против светского искусства³. Но каковы бы ни были частные причины рассматриваемого явления, главные его корни следует искать в многовековом турецком господстве над Западной Арменией. Ибо факт, что некоторая часть населения Западной Армении так и не смогла сохранить традиции родной армянской словесности в условиях небывало жестокого турецкого ига. К ней же (упомянутой части армян) и адресовалась характеризуемая здесь литература. Но последней пользовались и сами турки⁴.

Из произведений данной ветви армянской литературы в настоящее время науке известны, кроме упоминавшихся яшугских песен, много других стихотворений, театральные пьесы, романы, историографические труды, газетные и журнальные статьи и пр. «Руководство по вос-

² Յ. Աւագյան, Հայաստանի Գրականության Գծերը, Երևան, 1963, էջ 231. Г. Степанин, Армянская пресса на турецком языке армянскими буквами; см. «Из истории армянской периодической печати», Ереван, 1963, стр. 239.

³ Յ. Աւագյան, Մեր պատմության մասին հարցա-ժողովներ, Երևան, 1963, էջ 9—10. Г. Ахвердян, Свят-Нова, М., 1852, стр. Г—Д (Предисловие).

⁴ Յ. Աւագյան, Հայոց լեզվի պատմություն, II ծառ, Երևան, 1961, էջ 202. Г. Ачарян, История армянского языка, часть II, Ереван, 1951, стр. 263.

⁵ Յ. Աւագյան, Հայոց նոր գրականության պատմություն, Կիսմ. II, Երևան, 1962, էջ 55. «История новой армянской литературы», том II, Ереван, 1962, стр. 55.

точной музыке» Тамбурнста Арутюня отличается от перчисленных выше произведений тем, что относится к совершенно другой области культуры—музыкознанию; сочиненная же им «История Тахмаспа-кули» почти уникальная, в своем роде, летопись. Она посвящена в основном походу Назир-шаха в Афганистан и Индию и, будучи написанной рукой современника и очевидца, под непосредственным воздействием увиденного и услышанного прямо «из чистого» — в Иране⁴, естественно, отражает и стиль жизни самого Тамбурнста.

111. Бродан. 1946, стр. 521.

ТРИ ЖЕ.

¹ В настоящее время манускрипт, содержащий список трудов Тамбуриста Арутина, хранится в Матенадаране, под № 2722 (см. стр. 36—53).

лось невозможным. Но, по всей вероятности, и они были лишены комментариев вообще, и данных о самом Тямбурнесте Арутини в частности. Во всяком случае, весьма показателен один факт: некоторые из филологов, давно интересовавшиеся «Историей Тахмаспа-кули», об ее авторе думали, по-видимому, и в свете лишь того обстоятельства, что он, называвшийся Арутином, побывал в Иране и на время занимал должность музыканта при дворе Надир-шаха. И обстоятельство это дало основание упоминавшимся филологам предположить, что музыкантом, поступившим на службу к Надиру и называвшим себя Арутином, мог бы быть и молодой Саят-Новя (Арутин Саятин)¹¹. Конечно, версия о пребывании Саят-Новя в Иране вместе с грузинским паревичем Ираклием именно в годы индийских походов Надир-шаха и в настоящее время может считаться не только приемлемой, но и, в известной мере, даже обоснованной косвенными доказательствами¹². Однако данные, хоть и скудные, касающиеся личности автора «Истории Тахмаспа-кули», говорят не в пользу вышеупомянутого предположения, некогда выдвинутого, кстати сказать, в грузинской литературе и позже перекочевавшего в армянскую¹³. Между прочим проф. Ачарян еще давно сделал одно примечательное замечание по поводу рассматриваемого предположения «Различие турецкого диалекта,—писал он,—решает вопрос»¹⁴; имея на константинопольский диалект языка «Истории», в то время как Саят-Новя, судя по его тюркоязычным песням, владел азербайджанским. Но и те данные, которые, относясь к самому Арутину, могут быть почерпнуты из его же «Истории Тахмаспа-

¹¹ Саят-Новя, Сборник армянских, грузинских и азербайджанских песен, составил, снабдил примечаниями и отредактировал проф. Г. Абов, Ереван, 1945, стр. VI.

¹² *Աստ-Նովյան, Հայկական, Գրադարանի և Գրադարանի Գրադարանի, Հայկական, Գրադարանի և Գրադարանի Ս. Հայկական, Գրադարան, 1963, էջ XI—XII.*

Саят-Новя, Сборник армянских, грузинских и азербайджанских песен, составил, снабдил примечаниями и отредактировал М. Асратян, Ереван, 1963, стр. XI—XII.

¹³ *Աստ-Նովյանի տաղեր, Գրադարանի տաղեր, Բ. Արամյան, 1943, էջ 16.* Р. Абрамян, Песни Саят-Новя, Тегеран, 1943, стр. 16.

¹⁴ Г. Ачарян, Словарь армянских личных имен, том III, стр. 502.

кули», с одной стороны, уже достаточно для внесения ясности в вопрос: с другой же—они (данные) вместе с некоторыми сведениями, содержащимися в «Руководстве», а также сообщаемыми Абр. Айвазяном (я его «Веренице жизнеописаний замечательных армян»), схематично рисуют картину очень небольшого периода жизни и деятельности Арутина, но периода, представляющего, по всей видимости, акме нашего Тамбуриста.

«В 1736 году,—пишет Тамбурист Арутин, начиная изложение «Истории».—вместе с продвинувшимся из конюших Мустафа-пашой и послом Абдил-Бяки-ханом мы отправились в Иран¹⁸».

Отсюда ясно, что наш Арутин, по крайней мере с 30-х годов XVIII столетия, состоял придворным музыкантом в Константинополе¹⁹, где он пользовался не только по-

¹⁸ Յ Յ ՝ ի շ ու ռ Ս Ր ՝ ի Բ Ր ՝ ի, Պատմագրական Բանաստեղծական Երկեր, Հանդիպումներ Փարսիական ճանապարհով (Մատենադարան), Գրական Երկերի Հավաքածու, Մ 1. Երևան, 1941, էջ 101: Ключик (младший) Арутин, История Тахмаспа-кули. Хранилище древних рукописей при Совнарком Армянской ССР, Сб. науч. материалов, № 1, Ереван, 1941, стр. 101. Следует отметить, что мы вообще пользовались именно этим армянским изданием «Истории» (и дальнейшие ссылки делаем в виду его же), однако, нужные нам отрывки с соответствующими местами иносказательной рукописи, ныне хранящейся, как уже говорилось, у нас, в Матенадаране. При этом пришлось исправить и кое-какие ошибки. Из них здесь необходимо указать на следующие две, связанные с датой цитаты. Первая касается фигурирующей выше даты. В рукописи она читается «1148 г.» по хиджре (см. Матенадаран, рук. № 2722, стр. 36а), что равняется 1735 или 1736 году (см. Синхронистические таблицы хиджры и европейского летоисчисления, изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 238), смотря по конкретному числу (месяцу и дню недели). Последнее не указано нашим Тамбуристом, и М. Хорхорун расшифровывает рассматриваемую дату 1736 годом. Но это является ошибкой хотя бы потому, что в 1735 году не были еще начаты переговоры между Ираном и Турцией. Вторая ошибка более проста: фамилию персидского посла М. Хорхорун читает — «Авдил-Зехи» (хан).

Но упоминаемые в цитате Мустафа-паша и Абдил-Бяки-хан являются известными историческими личностями. Первый из них—великий визирь турецкого двора; второй же—специальный и полномочный посол Надир-шаха, ранее отправленный им в Константинополь для мирных переговоров (см. Hammet J., Histoire de l'Empire Ottoman, depuis son origine jusqu'à nos jours, tome quatrième (1718—1739). Paris, 1839, стр. 342).

¹⁹ Достоинство особого внимания то обстоятельство, что в данное время султанский престол занимал Махмуд I (1730—56), который понимал и ценил музыку, и даже сам был «музыкантом большого

пулярностью как артист, но и доверием, как благонадежный подданный, как человек грамотный и культурный, владеющий восточными языками (турецким, персидским, армянским).

После долгого путешествия до центра тогдашнего Афганистана — Кандагара, это турецкое посольство встречается с Надир-шахом¹⁷. И здесь Тамбурист своим искусством покоряет сердце и персидского владыки. Последний, по всем данным, по окончании переговоров предлагает Арутину, хотя бы на время, служить и у него. Этому значительному, в жизни Тамбуриста, событию, лишней раз говорящему о его больших профессиональных и человеческих достоинствах, сам Арутин посвящает всего несколько скромных строк. «Наконец достигли Кандагара, — пишет он. — Тахмасп-кули оказал (нам) большие почести... Через несколько дней высокоотманный Мустафа-паша, закончив свои дела, отправился и дважды святой город Руми¹⁸. Мы (же) остались у Тахмасп-кули. Нам отвели место среди музыкантов-исполнителей»¹⁹.

Из дальнейших слов автора видно, что, как и следовало ожидать, коллектив придворных музыкантов-исполнителей Надир-шаха представлял собой целый «оркестр»²⁰.

таланта», как сообщает проф. Рауф Екта Бей (см. *La musique turque, Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, fond: A. Lavignac, 1er partie, V, Paris, 1922, стр. 2950).

¹⁷ Тамбурист не отмечает даты достижения ич Кандагара, как не отмечал он и выше, когда же именно оставили они Константинополь. Возможно, однако, уточнить обе даты. В историографической литературе есть упоминание о турецком посольстве, державшем долгий путь к Надирабаду (военному городку под Кандагаром образовавшемуся в результате продолжительности обложения самого Кандагара) и встречавшемуся с шахом. Оказывается, посольство это оставило Константинополь «в конце сентября 1736 г.» и «лишь в мае 1738 г. достигло Надирабада, где в то время находился лагерь и двор шаха» (М. Арунова и К. Ашрафи, *Государство Надир-шаха Афшара*, М., 1958, стр. 141).

¹⁸ Так называли и величали в то время г. Константинополь.

¹⁹ «История Тахмасп-кули», уз. изд., стр. 103.

²⁰ Здесь Арутин обещает «в своем месте» упомянуть и о том, из скольких же человек состоял этот оркестр. Однако подобного упоминания в «Истории» мы не встречаем. Как мы увидим ниже, это происходит не от забывчивости автора. Но независимо от сказанного, интересный, имеющий прямое отношение к Арутину вопрос о составе придворного оркестра Надир-шаха освещается и с помощью

При дворе, по своим прямым обязательствам, Тамбурист Арутин принимает участие (играет, поет)²¹ в концертах, организованных в честь шаха²², и, кроме того, воспитывает будущих исполнителей²³.

других источников. Одним из них является «История» армянского католикоса Абраама Кретици, современника Надира, лично общавшегося с шахом и даже специально приглашенного им на знаменитые торжества «Неируз-байряма» (Нового года), имевшие место в Муганской степи 2 февраля 1736 г., т. е. незадолго до того, как Тамбурист был принят на службу у монарха. В упоминавшемся труде Кретици немало строк посвящает также и данным торжествам и описывает длившееся около часа выступление всего коллектива придворных музыкантов шаха. При этом Кретици придворных музыкантов называет «гусаначи» и отмечает, что среди них были и «пожилые», и «юные», и «малышечки сладкогласные». Последние, которых, по словам Кретици, было 22, танцевали и одновременно пели прямо перед шахом и публикой. Об остальных же музыкантах Кретици говорит, что одни из них играли на «сантурах», другие—«на тамбурах», третьи—«на кемангах», наконец,—«на манонах и других музыкальных инструментах» (см. *Սրբազան Կաթողիկոսի Կրթութեան ժողովարարի և Նազար-Եւսեփ Գրիգորի Վարդապետի, 1870, էջ 36*. Абраам Кретици. История, Вагаршапат, 1870, стр. 50). Как видим, Кретици наименование каждого из упоминаемых им инструментов приводит во множественном числе. Значит, в интересующем нас оркестре, в частности на тамбуре, также играл не один искусный мастер. Все же при появлении Арутина и ему отводится место.

²¹ О том, что Арутин не только играл на тамбуре, но и пел (главным образом турецкие песни, распространенные в то время в Константинополе), мы узнаем из «Рукноподствия» (см., например, главу «Б» публикуемого текста, по которой видно, что Тамбурист в Иране своим коллег-мастерам ознакомил с изумительным количеством таких песен и других инструментальных пьес).

²² Из таковых Арутин особо упоминает устроенные Надиром в Джеханабаде (Дели) новогодние ночные торжества, на которых показывали свое искусство все придворные музыканты шаха, в том числе и наш Тамбурист (см. «История Тахмаспа-кули», ук. изд., стр. 115).

²³ Описывая взятие персами города Кабуля, Арутин рассказывает об одной неудачной вылазке афганцев и об их отбытии и добавляет: «Даже один из моих учеников, который шел наблюдать (сражение), схватив двоих (афганцев), привел их в наш шатер» («История Тахмаспа-кули», стр. 106—107). Отсюда ясно, что Арутин в рассматриваемое время был вполне зрелым музыкантом-мастером, в чьи обязанности входило также воспитание будущих исполнителей. Впрочем, в хорасанском городе Сабзеваре персидский вельможа, обращаясь к Арутину, его называет «мастером»: «да, мастер Арутин, ты прав...» и пр. (там же, стр. 127). А сам Тамбурист, кстати сказать, себя часто называет «Кючюк (по-турецки—младший) Арутином» (см. там же, стр. 108, 110, 114 и пр.); что наводит на мысль,

Судя по «Руководству» (как по его тексту, так и по закреплению в последний интерполяциям), в Иране Арутини пользовался особой благосклонностью шаха. «Куды бы ни направлял Тахмасп-кули свои набеги, — читаем в одной характерной интерполяции, — неизменно брал он с собой и Кючюк-Арутини. Тахмасп-кули был большим любителем музыки»²⁴.

Более важно, однако, что Тамбурнест, по-видимому, был любим и уважаем и в кругу своих коллег-музыкантов придворного оркестра. По имеющимся данным, последний был довольно разношерстным в смысле национальной принадлежности своих членов. Он объединял мастеров различных стран и народностей Ближнего, Среднего и даже Дальнего Востока²⁵. Но эти мастера были связаны общностью хотя бы музыкально-эстетических и музыкально-теоретических воззрений, благодаря сильному влиянию, в частности, персидской мысли о музыке²⁶. Появление в этой среде Арутина — музыканта из

что наш Тамбурнест Арутином был назван по имени своего деда, и в таком случае, по обычаю некоторых восточных народов, в том числе и армян, прилагательное «владетельный» навсегда становится неотъемлемой частью имени люда.

²⁴ Стр. 46 публикуемого текста. Вообще надо сказать, что Надир-шах, видимо, турецким владел настолько, что понимал смысл слов исполняемых Арутином песен. По свидетельству А. Кретаца, шах даже немного говорил по-турецки и вообще рад был услышать турецкую речь (А. Кретацци, История, стр. 12, 13 и 14).

²⁵ Как это известно из «Руководства», в конце 30-х годов XVIII столетия в числе признанных авторитетов придворного музыкального коллектива Надир-шаха были, кроме армянских по национальности, османского подданного Тамбурнеста Арутина, а, конечно же, наиболее известных музыкантов Ирана, также «Туранские (среднеазиатские), индийские и синдские мастера» (стр. 72 публикуемого текста). И это, между прочим, в известной мере подтверждается и данными историко-географического порядка. Во всяком случае, Кишкисев сообщает, например, что по возвращении из Индии, в Герате Надир «открыл несомненные празднества», при которых «невиданные дотоле индийские танцы и музыка были причиной немалого удивления» (см. С. Кишкисев, Походы Надир-шаха в Герат, Кандагар, Индию и события в Персии после его смерти, Тифлис 1889, стр. 211).

²⁶ Притом влияние это обуславливалось не только тем, что интересные нас мастера, по долгу службы, жили под одной кровлей. Согласно данным специальной литературы, в рассматриваемое время персидская музыкально-теоретическая мысль вообще господствовала в кругах среднеазиатских и даже индийских музыкантов (см. Grove's Dictionary of music and musicians, vol. VI, London 1954, стр. 679).

далекого Константинополя создает некоторое оживление. Мастера-музыканты обращают внимание на богатый исполнительский опыт Тамбуриста, интересуются его практическими навыками²⁷. А Тамбурист увлекается теоретическими знаниями²⁸ и особенно «музыкальными книгами» своих коллег. По всей видимости, они-то (книги) и рождают в нем идею сочинения издаваемого «Руководствия». И он в основном здесь же, в Иране, осуществляет эту идею²⁹, широко пользуясь упоминавшимися «музыкальными книгами»³⁰.

Надир-шах отпускает Арутина на волю по возвращении из Индии, в Герате «В этом же городе Герате (шах) отпустил нас на волю», — почти вскользь сообщает Тамбурист. «Он даровал (нам) грамоту о нас и мы отправились в Константинополь»³¹.

Наконец, Арутин словно обещает рассказать и о том, как же он достиг Константинополя, что интересного увидит в каждом из встречающихся на пути городов и пр. «Ранее мы отмыслили, — пишет автор, — что по возвращении из Индии, мы из города Герата отправились (в Турцию), и пот продвигаясь из города в город — к Константинополю»³². Но дальше он говорит о пребывании в одном лишь городе — Сабзеваре³³, и изложение материала тут не завершается вообще, а просто прерывается довольно неожиданно для читателя, из чего видно, что, по крайней

²⁷ «Далее спросили нас о наименованиях некоторых шоб», — пишет Тамбурист об этих музыкантах и беседах с ними, — и просили играть. Мы сыграли (их) так, как слышали от нашего мастера. Они с удовольствием послушали и записали (их) в своих музыкальных книгах» (см. публ. текст, стр. 60).

²⁸ Там же, стр. 60, 64 и пр.

²⁹ Это легко усматривается из общей формы изложения «Руководствия», не говоря уже о ясных намеках, вроде: «Историю этой беседы мы услышали от мастеров, имевших музыкальные книги» (стр. 68 публ. текста).

³⁰ В тексте «Руководствия» на этот счет встречаются прямые указания автора (см., к примеру, стр. 81 публикуемого текста).

³¹ «История Тахмаспа-кули», ук. изд., стр. 118. Известно, что Надир со своим войском прибыл в Герат в июне 1740 г. (С. Кишмишев, ук. соч., стр. 211). Значит, если признать, что наше уточнение даты достижения Кандатара упомянутым выше турецким посольством правильно, то Тамбурист Арутин при дворе Надира служил ровно два года: с мая 1738 по июнь 1740 г.

³² «История Тахмаспа-кули», ук. изд., стр. 126, 127.

³³ Там же, стр. 127, 128.

мере, в том списке, который лег в основу доступного нам издания «Истории», последняя дошла до нас в неполном виде³⁴.

Но можно подтвердить, что Арутин вообще возвращался в Константинополь, имея с собой (кроме «Истории Тахмаспа-кули») также и «Руководство» в готовом или почти в готовом виде³⁵, и что именно здесь и протекала его дальнейшая деятельность. В этой связи необходимо обратить внимание на следующую характерную интерполяцию, в которой анонимный автор-музыкант приводит слова своего мастера о Тамбуристе Арутине. «Когда-то раньше некий Тамбурист Кючюк Арутин побывал в Иране. Может, спросишь, когда же, в какое время. (Скажу) в царствование Тахмаспа-кули. И у Тахмаспа-кули служил он шесть лет. Он и привез с собой настоящий сборник. И в самом деле, это из Ирана перешла (к нам) и Константинополь сия наука (музыки). Сям Тамбурист Кючюк Арутин пользовался музыкальными книгами иранских, туранских, индийских и сиидских мастеров³⁶».

³⁴ Этим, в частности, объясняется также, почему данное автором обещание «в своем месте» коснуться и вопроса о составе придворного оркестра шаях, фактически остается неисполненным.

³⁵ Говорим, «почти», допуская, что в «Руководстве» кое-что могло быть изложено или отредактировано и на пути в Константинополь, а то и прямо по возвращении из Ирана. В тексте истреда встречаются и выражения, содержащие какой-то ретроспективный взгляд: «Есть такой бест... в Иране мы исполнили его... Нам сказали, что...» и т. д. (стр. 121 публ. текста).

³⁶ Стр. 45—46 публ. текста. Ниже специально коснемся того, почему автор приведенной интерполяции музыкальный труд Арутина называет «сборником». Здесь же обратим внимание на другое. Из слов так ясно, что безвестный мастер жил много позже Тамбуриста. Последний для него лишь «некий», который «когда-то раньше» побывал в Иране. Поэтому-то и в данных, сообщаемых им о Тамбуристе, имеет место одна характерная неточность, которая, однако, не только легка, но и оправдана, и объяснима. Мастер утверждает, что Арутин у Надир-шаха «служил шесть лет». Это неверно. Но все говорит о том, что здесь, по всей вероятности, путается время отсутствия Тамбуриста в Константинополе с периодом его службы при дворе Надира. Так что, исправив данную ошибку, мы твердо установим и примерную дату достижения Тамбуристом Константинополя. В самом деле, если официальному турецкому посольству, которое сопровождал Арутин, понадобилось год и восемь месяцев для достижения Каядагари (там выше); то Тамбуристу, отправившемуся в столь же долгий путь (только в обратном направлении), в одиночку, понадобилось бы, при тогдашних условиях, не меньше, если не больше времени, для достижения Константинополя. Выше отмечалось, что Тамбурист был

Эти слова безвестного мастера явно перекликаются со следующими сведениями, сообщаемыми Абрамом Айвазяном. «По преданию мы знаем,—пишет Абр. Айвазян,— что Кючюк Арутин (Арутюн), названный Тамбуристом, приехавший из Ирана во времена шаха Тахмаспа или Надир-шаха (Тахмаспа-кули) и обосновавшийся в Константинополе, сильно содействовал развитию обеих ветвей восточного музыкального искусства, привезя сюда, прежде всего, каноны, установки и пр., как церковной, так и городской музыки»³⁷.

отпущен в Герате, в июне 1740 г. Значит, если он появился в Константинополе где-то в начале 1742 г. (и может быть и несколько позже), то он действительно отсутствовал там шесть лет или около шести лет; с 1736 по 1742 год.

³⁷ Ц. р. Արթուր Գրիգորյան, Եւր. Հայ. Հին Գրականությունը, Հատ. Ա., Կ. Փարս 1893, էջ 120. Абр. Айвазян, Вереница жизнеописаний замечательных армян, т. 1, Константинополь, 1893, стр. 120. Тут весьма примечательно и то обстоятельство, что Айвазян деятельность Арутина в Константинополе связывает также с армянской музыкой, в частности церковной. Это видно хотя бы по тому, что Абр. Айвазян, как и многие другие константинопольские армяне, не знавшие армянской крестьянской музыки вплоть до конца XIX в., в «восточной музыке» различает всего две ветви: церковное искусство (в чем усматривался основной носитель исконно национальных музыкальных традиций армян) и городское музыкальное творчество, под которым, по сути дела, подразумевалась светская профессиональная музыка многонациональных городов Передней Азии, и, в первую очередь, Константинополя. Именно в этом плане рассматривается деятельность целого ряда константинопольских армянских музыкантов и в книге известного западноармянского музыкального писателя А. Исаяряна. Ц. р. Հրաչյա Ասիայի Հայ Գրականությունը, Կ. Փարս, 1914, էջ 35—36, 38—39 և 311.

Ар. Исаярян, История армянской нотописки и жизнеописания музыкантов-армян, Константинополь, 1914, см. к примеру, стр. 35, 36, 38, 39. По данному поводу необходимо отметить, что связь Тамбуриста Арутина с армянской церковной музыкой не должна считаться чем-то принципиально исключенным, хоть и мы, сейчас, совершенно не представляем, как именно и в какой мере могла быть выражена она. Но если обнаружатся новые данные, а свете которых уместно будет поднять вопрос о прямом отношении Тамбуриста к армянской музыке, тогда нельзя будет пройти мимо и того факта, что Г. Левонян одним из основоположников турецко-армянской ашугской школы называет некоего Арутина, жившего в Константинополе как раз в 30-е годы XVIII столетия (Г. Հրաչյա Ասիայի Հայ Գրականությունը, Կ. Փարս, 1914, էջ 36—37. Г. Левонян, Ашуги и их искусство, Ереван, 1944, стр. 36—37). Здесь уместно отметить

И далее: «Кючюк Арутин в среде прославленных музыкантов Иран... овладел наукой музыки и привез ее в Турцию»³⁹.

Как видим, здесь складывается сильное почтение к премену. Преданию этому даже неизвестно, что Тамбурист Арутин и свое время из Константинополя же поехал в Иран. Но для нас здесь важно, что оно (предание) ясно свидетельствует о похищении Тамбуриста из Ирана и об его обосновании и деятельности в Константинополе. Весьма примечательно при этом и то обстоятельство, что Абр. Авазян, ссылаясь, с одной стороны, на «предание», с другой — упоминает и некий источник, которым, видимо, пользовался сам.

«Существует биография (жизне) этого знаменитого музыканта, — пишет он, — на турецком языке, но армянскими буквами, называемая «дзяра», в которой написаны (также) имена, дела, равно и высказывания известных армянских мастеров музыки»²⁰.

Где нужно искать этот документ, могущий пролить свет на занимающие нас вопросы? Трудно сказать⁴⁶.

Наверное читатель и сам заметил, что в вышеприведенных цитатах дается и некоторая характеристики деятельности Тямбуриста в Константинополе (по возвращении его из Ирана), деятельности, полезной для окружающей среды и оставившей след в столичной музыкальной жизни. К этому мы еще вернемся. А здесь отметим следующее. Факты показывают также, что после смерти Тямбуриста, в частности автограф его «Руководства» имел довольно-таки горькую судьбу, именно потому, что он был нужен людям, музыкантам.

также, что и в сборнике песен армянских ашугов, составленном Г. Тарвердяном, приводится словесный текст одной песни, написанный тем же Арутюном на западноармянском языке (См. *Երեսնամյա հրապարակումը հայկական, արևելահայկական, արևմտահայկական և խորհրդային հայկական հանրագիտություն* Գ. Կոնյանի, Երևան, 1937, էջ 30. Армянские ашуги, сборник неопубликованных песен, собрал и составил Г. Тарвердян, предисловие и редакция Г. Кевесяна, Ереван, 1937, стр. 30).

* Абр. Айвазян, ун. соч., стр. 120.

39 Тон же.

10. Быть может, в архивах врянского патриаршества Константинополя, богатые материалы которых и до сих пор совершенно недоступны кругам нашей общественности, по причинам, не имеющим никакого отношения к науке.

«Руководство по восточной музыке» поступило в Матенадаран сравнительно недавно, в 1949 г., через Армянское общество культурной связи с заграницей. Тогда же дирекция Матенадарана, без особого труда установив, что данное сочинение тоже принадлежит перу Тамбуриста Арутина и что оно также дошло до нас в списке конца XVIII столетия, поручила М. Хорхорунн перевести и его на армянский язык. Работа эта вскоре была выполнена и поныне хранится здесь. Сравнение ее со списком рассматриваемого труда Арутина показало, что перевод М. Хорхорунн в основном сделан удачно и в общем оказал нам значительную помощь как при первоначальном ознакомлении с текстом «Руководства», так и при его более детальном разборе, хотя и в нем имеются ошибки специального характера.

Манускрипт, содержащий список текста «Руководства», по инвентарному каталогу Матенадарана числится за № 9340. Его краткое описание: материал—бумага; листы—39; размеры—24,4×17,9; вид письма—нотыргир (скоропись), в один столбец; строки—от 35 до 40 на странице; свободные листы 1а-б, 28а—37а, 38б и 39а; переплет—картонный. Рукопись в целом состоит из шести тетрадей, сшитых из различного количества листов. Из последних четырех тетрадей вырваны некоторые листы. «Руководство» в манускрипте занимает первые две тетради полностью и первый лист третьей тетради (стр. 2а—27б). Манускрипт содержит также некоторые правила о применении знаков системы новой армянской нотации¹¹, написанные другим почерком и на западноармян-

¹¹ Изобретенной видным армянским музыкантом и теоретиком конца XVIII и начала XIX столетия А. Лимонджяном (1768—1839) взамен старого, давно уже переживавшего глубокий кризис халого (невыменного) письма.

Это, между прочим, та система нотации, которую Иог. Вольф называет «турецкой» по явному недоразумению. См. Johann Nep. Wolf, Die Tonchriften, Breslau, 1924, а. 18—24. (Tonchriften der Araber, Perser und Türker). При этом Вольф ссылается на Р. Лазмана, тогда как он мог пользоваться широко известным и тому времени авторитетным трудом П. Вагнера, в котором надлежащим образом освещены вопросы авторства, возникновения и развития новой армянской нотации. См. Peter Wagner, Neumenkunde (Paläographie des liturgischen Gesanges), Leipzig, 1912, а. 70—80 (Die armenischen Neumen).



ском языке (стр. 37б—38я); и несколько упреждений по древневосточной системе названий музыкальных звуков (стр. 39б). На стр. 1я и 2я имеется печать: Printed in Turkey.

По всему видно, что рассматриваемый труд Тамбуристы некогда имел широкое хождение в кругах константинопольских музыкантов и, по обстоятельствам, о которых мы сейчас можем говорить лишь в порядке предположений, в течение сравнительно небольшого периода времени подвергся серьезным искажениям. В рукописи текст «Руководства» помещен без титульного листа, и даже без общего заглавия. Далеко неудовлетворительна сохранность текста «Руководства», хотя оно в нашем рукописи в смысле каллиграфии и выдержано на определенном уровне. В тексте явно перепутаны расположение глав и места ряда отрывков и заглавий; в нем встречается ряд дефектных или искаженных мест, много лаку и погрешностей синтаксического порядка, а также несколько глосс и интерполяций, внесенных в сочинение различными лицами и в разное время, притом иной раз перпендикулярных с текстом так, что становится даже затруднительным точно разграничить их⁴².

Трудно сказать определенно, каким же именно образом подлинник рассматриваемого труда в течение всего лишь четырех-пяти десятилетий мог исказиться до такой степени. Но есть обстоятельства, дающие повод для некоторых предположений.

Одно из них — наличие примечательной глоссы в конце пера (по рукописи) главы «Руководства». Глосса эта, внесенная в текст прямо на западноармянском языке, гласит: «Это должно быть помещено после (разъяснения) маямоя, в следующей тетради»⁴³. Ближайшее знакомство с текстом показывает, что анонимный автор глоссы прав. Первая же (по рукописи) глава труда, трактующая о сравнительно сложных дочерних методи-

⁴² Надо сказать, однако, что упоминавшиеся выше глоссы и интерполяции оказывают нам и определенную помощь, восстанавливая до известной степени, связность изложения там, где она нарушена иной лакувой, предупреждая какое-нибудь из наших умозаключений, диктуя, а то и прямо сообщая нечто новое и важное. Достаточно отметить, что именно в этих интерполяциях и встречаем мы наиболее precise и ясные указания на автора «Руководства».

⁴³ Стр. 94 публикуемого текста.

ческих ладах позднего происхождения, называемых шобэ, действительно не на своем месте, и она, конечно, должна идти за главой, в которой речь идет в основном о первичных, материнских (по отношению к шобэ) системах—двенадцати «классических» маках, и об их «родах». Только дело в том, что эта последняя (глава) в нашем списке находится не во второй, а в первой тетради рукописи. А это означает, что данная глосса фигурировала и в другом, притом более древнем, чем наш, списке «Руководства» (в рукописи, состоявшей из иного количества тетрадей), в котором также расположение глав труда было нарушенным. Другим обстоятельством, могущим подать здесь мысль, является как раз факт названия «Руководства» «сборником» в приведенной выше интерполяции. Ведь такое впечатление от «Руководства» могло бы сложиться у человека, не знавшего не только подлинники труда, но также и списков, свободных хотя бы от существеннейших искажений, и принимавшего отдельные главы работы, скажем, за различные, имеющие более или менее самостоятельное значение статьи, материалы и т. п. Наконец, здесь особое значение приобретает и то, что автор все той же интерполяции, говоря о «сборнике», приводит слова своего мастера, как отмечалось выше.

Из предыдущего, естественно, можно прийти к одному заключению. Расположение глав «Руководства» в различных его списках было спутано сравнительно рано, что и, в свою очередь, наводит на следующую мысль. По всей вероятности, автограф «Руководства» представлял собой ряд еще не соединенных в одну рукопись и, быть может, даже не нумерованных тетрадей, содержащих отдельные главы-отрывки труда. У самого Тамбуриста тетради эти хранились, конечно, в определенном порядке. А после смерти автора, они, попав к его ученикам и знакомым, по всем данным, разрозненно разошлись по рукам и быстро портились в обиходе. Совершенно ясно, что в конце концов возникло и стремление собрать эти материалы воедино. Однако стремление это реализовалось, видимо, стихийно. Люди, наверное, просто копировали содержание обнаруживаемых друг у друга отдельных тетрадей (уже в плохой сохранности, с утраченными листьями и пр.), совершенно не заботясь об упорядочении собираемых материалов. Таким путем могли формировать-

ся различные, более или менее полноценные списки труда Тамбуриста, одним из которых (и, видимо, охватывавшим в основном весь материал) и являлся прототип нашего списка.

Исходя из этого предположения, мы предприняли ряд поисков с целью выяснить, не дошли ли до нас также другие списки, скажем, с иного рода случайным расположением глав труда. И поиски эти привели к определенным результатам.

Так, в архиве замечательного музыканта и теоретика, учителя музыки армянской духовной семинарии⁴⁴ Акопоса Айвазяна (1869—1918) нам удалось обнаружить две рукописи, написанные на турецком языке армянскими буквами и трактующие вопросы теории и практики восточной музыки. Одна из них, по-видимому, является своеобразным переводом статьи некоего турецкого автора; другая же — частью рассматриваемого труда Тамбуриста Арутюна⁴⁵. Эта последняя (рукопись), между

⁴⁴ Армянское основанное армянами в 1611 году селение, недалеко от Константинополя (между Измитом и Адиязаром), был известен своей прославленной святыней — монастырем св. Богоматери, а также духовной семинарией, где воспитывался, в частности, не один западноармянский музыкант, особенно в годы, когда там преподавал большой знаток теории и практики не только армянской церковной, но и вообще восточной музыки — Баба Амарпур Черчян (1828—1901). Одним из его воспитанников был и упоминавшийся выше Акопос Айвазян, который, после ухода своего учителя, остался преподавать в семинарии и вел благодарную педагогическую, научную и творческую работу до варварского разгрома также всего Армаша в черные дни первой мировой войны, когда он, вместе со многими, ни в чем не повинными армянскими интеллигентами, пал жертвой турецкого бесчеловечья. Уцелевшая часть его архива ныне хранится в Ереване, в музее литературы и искусства.

⁴⁵ Музей литературы и искусства, Ереван, Архив Акопоса Айвазяна. Необходимо отметить, что, как показывали факты, интерес, проявленный в свое время А. Айвазяном к вышеуказанным материалам, носил отнюдь не случайный характер. В его архиве в рукописном виде встречается также мастерски подготовленный и дошедший в прекрасном состоянии «Учебник восточной музыки». «Учебник» этот, написанный на западноармянском языке, состоит из двух частей: типовые мелодии (макамы); и типовые ритмо-формулы (усулы). В кратком предисловии к «Учебнику» Айвазян, разъяснив, что его работа может быть доступной и полезной особенно для тех, кто овладеет системой новой армянской нотации, желает дальше совершенствоваться, отмечает и следующее. «...Сей труд, — пишет он, — несмотря на свои недостатки, от которых считать его свободным не претендуем, является (в своем роде) единственным, рекомендуемым ре-

прочим, дефективна (утрачены первые листы), и к тому же в плохом состоянии. Она имеет 30 листов (размером 17X X12,3 см), из коих восемь последних свободны, и содержит десять глав-отрывков «Руководства», в общем расположенных иначе, чем в нашем списке⁴⁴. Ближайшее знакомство показывает, что материалы, входящие в эту рукопись, некогда многократно копировались и частично редактировались, в результате чего она приняла несколько отличный от нашего списка облик и в других отношениях. Так, музыкальные примеры, некогда приведенные Арутюном с помощью лигатур тамбура, как это зафиксировано в нашем списке, здесь записаны знаками системы новой армянской нотации. Далее, в рукописи кое-какие главы-отрывки «Руководства» содержат новый, в сравнении с нашим списком, материал, частью заслуживающий определенного доверия (в смысле принадлежности его перу Тамбуриста), частью же — нет; иные заголовки слегка отредактированы по-своему и т. д. И хотя и мел, и доблестно ко всему сказанному, и текстовальная сохранность отдельных глав-отрывков более удовлетворительна, чем в нашем списке, мы, разумеется, будем учи-

тывать музыкального искусства». Из этого нетрудно заключить, что А. Айвазян, живший и работавший хотя и недалеко от Константинополя, никогда не видел более полного списка «Руководства» Тамбуриста Арутюна. Но Айвазян, при сочинении «Учебника», в той или иной мере пользовался (как на это намекает и сам) и статьей анонимного турецкого автора, которую он называет «запиской», и упоминавшейся рукописью, представляющей только часть «Руководства», которая им называется «неким старинным писанием». Последнее обстоятельство не вызывает удивления, так как в этой рукописи отсутствуют те отрывки «Руководства», в которых упоминается имя Тамбуриста Арутюна. В ней не встречаются и фигурирующие в нашем списке интерполяции.

⁴⁴ Из них первые четыре соответствуют первым четырем главам нашего списка, что должно считаться случайным совпадением. Во всяком случае, не вызывает сомнения, что хотя в рукописи вышеупомянутые утраченные листы относятся лишь к первой главе, последний, в примере, в обоих списках занимает первое место не в качестве начала чего-то, а в силу того, что она (трактующая о более ста употребительных мелодических лаях) безусловно является важнейшей в «Руководстве». Далее, 5-я глава рассматриваемой здесь рукописи по содержанию соответствует 16-й нашего списка, 6-я—14-й; 7-я—18-й; 8-я—7-й; 10-я—последняя, под заголовком которой переписан лишь один абзац, относящийся к усулам,—15-й; а содержание 9-й в нашем списке вообще не выделено под особый заголовок (здесь оно входит в 7-ю главу).

тывать данные также описанной рукописи. Но независимо от этого, один тот факт, что до нас дошел и такой манускрипт, говорит в пользу нашего предположения о состоянии автографа «Руководства» и путях формирования прототипа, в частности, хранящегося у нас списка, прототипа, при возникновении которого неизбежно искажался текст оригинала труда, хотя бы в отношении очередности его глав-отрывков. Мало того, судя по нашему списку, упомянутый прототип, впоследствии копируясь списками, не всегда отличавшимися профессиональной квалификацией, подвергся и другим искажениям, правда более частного характера.

Все это, конечно, создает немало трудностей при выборе интересующего нас текста. Опыт показывает, однако, что трудности эти в основном преодолимы. Главное, что удается восстановить правильное расположение глав и отрывков труда. Но сначала потолкуем об общем заглавии последнего.

Из всего сказанного выше о текстуальной сохранности рассматриваемого сочинения ясно, что общее заглавие — «Руководство по восточной музыке» сформулировано нами⁴⁷. Что же послужило нам основанием при этом? В этой связи следует, прежде всего, отметить, что мы располагаем материалами, опираясь на которые можно было бы сделать попытку восстановить, скажем, титульный лист работы с авторской формулировкой ее общего заглавия. Поэтому, формулируя предлагаемое название, мы стремились к тому, чтобы оно выражало содержание и характер труда. И только.

Подходя к вопросу об очередности глав-отрывков рассматриваемого труда, ниже приведем составленное

⁴⁷ Надо сказать, что, судя по содержанию двух-трех глав «Руководства», а также по тому значению, которое придается тамбуру, в труде в целом, последний рассчитан на воспитание, в частности, будущих тамбуристов. Но мы сознательно избегали того, чтобы данный момент отражался в общем заглавии по двум причинам. Во-первых, содержание многих других глав работы объективно явно выходит за пределы упомянутой выше частной задачи. И, во-вторых, константинопольский автор XVIII века в своем труде тамбуру и без того должен был придать особое значение, именно как классическому инструменту, который для Турции был тем же, что уд для арабов и тар для крещен, являясь как бы материальным носителем общепринятой музыкальной системы.

нами (по нашему списку) оглавление его, с краткими пояснениями в скобках, которое и послужит основанием для дальнейших рассуждений.

(А) <Глава о тамбуре говорит: в сборниках зрелых мастеров Ирана поясняется (искусство) исполнения макамов и пешрефов>. Обратимся также к той главе, где для учащихся разъясняется (вопрос), что же подразумевается под шобз и наджз.

(Б) Обратимся также к той главе, где определяются шобз, встречающиеся в тех или иных пешрефах и бестз.

(В) Новое писание Обратимся также к той главе, где для учащихся определяются воздушный, огневой, земляной и водяной (розы) макамов и шобз.

(Г) Обратимся к главе, где для учащихся приводятся наименования (осех) макамов и шобз.

(Д) Обратимся также к той главе, где учащимся объясняется, из скольких же зарбов и мызрбов складывается каждый из усулов.

(Е) Обратимся также к той главе, где для учащихся разъясняются ладки и способ записи лаязз.

(Ж) Обратимся также к той главе, где для учащихся разъясняются правила (системы) шета.

(З) Обратимся к главе, где мастера рассказывают об основоположниках музыки.

(И) <Обратимся также к той главе, где говорится об очередности семи лаязз>.

(Й) Обратимся также к той главе, где говорится о тамбуре.

(Основные мелодические контуры 168-ми шобз).

(О шобз, лежащих в основе распространенных в Константинополе песен и инструментальных пьес).

(О родах 12-ти классических макамов и ответвленных от них шобз).

(Перечень наименований всех употребительных макамов и шобз).

(О количестве долей в каждой из типовых ритмических формул).

(О способе записи мелодий и выработки певческого голоса).

(О транспозиционных ладах).

(Об основоположниках музыки. Происхождение семи основных звуков).

(Об основоположниках музыки; продолжение. Образование основоположного семиступенного звукоряда; изобретение инструментов; создание двенадцати классических макамов).

(Об основоположниках музыки; продолжение. Высказывания мудреца Сукрата о тамбуре).

- {К} <Обратимся к другой глав... — {Высказывания мудреца Су-
крат о тамбуре; продол-
жение}.
- {Л} Обратимся также к той глав- — {Об исполнении таксимов
и инструментальных принци-
пах их мелодий}.
- {М} Обратимся к другой главе. — {О первичности музыки и
музыкальной науки по от-
ношению к арифметике,
геометрии, астрономии и
медицине}.
- {Н} Обратимся к другой главе. — {Об основоположниках му-
зыки; продолжение. Осно-
вание связи речевых и му-
зыкальных интонаций}.
- {О} Обратимся к главе (...). <Об- — {Об усугублении—совокупности
различия также к той главе, где раз-
ясняется, что в нашем искусстве усуг-
убляет занимает первостепенное место}>.
- {П} Обратимся также к той глав- — {Об основоположниках му-
зыки; продолжение. Ви-
сказывания мудреца Келана
о воздействии музыки}.
- {Р} Обратимся также к той глав- — {О лигатурах тамбура, об
относящихся к ним типо-
вых попевках и методах
обучения им}.
- {С} Обратимся также к той глав- — {О нем и его роли в на-
страивании струнных ин-
струментов; о согласо-
вании вокального исполнения
с инструментальными ак-
компанементами}.
- {Т} (...) — {Об основных и побочных
степенях семиступенного
звучоря}.
- {У} (...) — {О транспозиционных ла-
дах; продолжение}.

Тут прежде всего нужно устранить кое-какие нескла-
дочности. Более чем очевидно, что вся вводная фраза заго-
ловка «А» (см. выше до выражения «обратимся также...»)

является какой-то интерполяцией, о чем говорит и наличие в ней слова «борник»⁴⁴. Серьезные сомнения вызывает, в смысле принадлежности перу самого Арутина, заголовок «И», ибо он не отражает важной части содержания данной главы и вообще разделяет на две очень неравные половины большое повествование, начавшееся в предыдущей главе «З». Далее, совершенно излишен (и фигурирует здесь в результате вмешательства чужой руки) заголовок отрывка «К», который является частью и непосредственным продолжением главы «И»⁴⁵. Бросающаяся в глаза глосса-интерполяция фигурирует и в заголовке «О». Но последняя, правда, не мешает читателю. Наоборот, она, следуя за лакуной, прерывающей авторские слова, дополняет их с учетом содержания главы. Два отрывка — «Т» и «У» не имеют заголовка по разным причинам. Второй из них («У») представляет собой концовку главы «Ж» (см. выше). Что же касается первого («Т»), то он просто дефектен. Утеряны его начальные абзацы, а вместе с ними, очевидно, и его заголовок. Специальному рассмотрению подлежит еще один заголовок, а именно, «В», но это целесообразнее сделать чуть ниже.

Перейдем к восстановлению расположения глав-отрывков рассматриваемого труда.

В приведенных выше заголовках легко подметить, что некоторые главы-отрывки работы фактически объединены общей для них темой об «основоположниках музыки». К ним относятся: «З», «И», «И» + «К», «Н» и «П». При этом и данная их очередность в основном правильна. Именно с отрывка «З» начинается большое повествование⁵⁰ о неких легендарных мудрецах-музыкантах, которое и продолжается в главах-отрывках «И» и «И» +

⁴⁴ При этом легко угадать добрые намерения анонимного автора. По всей вероятности, приняв главу «А» за начало работы, он старался присочинить недостающее здесь общее заглавие.

⁴⁵ Мы тут не касаемся того, характерного для многих старинных писаний обстоятельство, что одни из представленных в оглавлении частей работы действительно являются главами, другие же — своеобразными главами-отрывками. Здесь речь идет о таком именно отрывке, который представляет собой неотъемлемую часть другой главы.

⁵⁰ Самое начало этого повествования, опять-таки, утеряно; оно кое-как компенсируется большой интерполяцией, изложенной в форме диалога между анонимным автором и его мастером.

+ «К». Затем естественным образом следует глава «П» (построенная по образцу «И»), а «Н» завершает все повествование. Нетрудно определить, какое именно место занимают в «Руководстве» данные шесть глав-отрывков. Они составляют начальные страницы труда. Это видно не только из того, что они обращены к прошлому, но и из того, что некоторые из остальных глав-отрывков рubeты, как, например, «В», просто не понятны без предварительного знакомства с ними.

Остальные главы-отрывки «Руководства» трактуют о более конкретных явлениях, необходимых музыканту-практику. Их совокупность представляет довольно пеструю картину в сравнении не только с упорядоченным выше материалом, но и с иными средневековыми трактатами по юстной музыке, обычно распадающимися на два раздела, посвященные двум главнейшим сторонам монодического музыкального искусства: ладо-интонационной и метри-ритмической. Здесь, кроме глав-отрывков, объединяемых этими темами, имеются и другие. Но они во всех случаях идут за материалами, относящимися к двум вышеизванным темам, почему на последние именно следует обратить внимание в первую очередь.

К ладо-интонационной стороне музыки относятся главы-отрывки «А», «В», «Г», «Ж», «Р», «Т» и «У». Их подлинная очередность сильно нарушена. Однако восстановление ее не вызывает больших трудностей, когда в основу упорядочения материалов ставим принцип возрастающей сложности. Становится более чем ясно, что путь развития мыслей автора идет от тонов к ладам и мелодиям. Сначала говорится об основных и побочных тонах семиступенной гаммы и приводится весь ряд лигатур тамбура на его грифе, чем фактически дается и полное представление о данной музыкальной системе в целом. Затем появляется система пердез—типовых мелодических оборотов, связанных с каждой из ступеней звукоряда музыкальной системы. Дальше фиксируются основные ладо-интонационные контуры мелодий типа макама, аяаза и шобз и разъясняется система транспозиционных ладов. Получается следующий ряд: «Т», «Р», «В», «А», «Г», «Ж».

Было бы излишним особо доказывать, что за главными, объединенными темой о ладо-интонации, должны сле-

должать именно материалы, относящиеся к метро-риту. Их два: глава «О» и отрывок «Д». Они упорядочиваются очень легко, ибо совершенно ясно, что «О» занимает главенствующее место, а «Д» является дополнением к ней.

Остается расположить пять глав-отрывков: «Б», «Е», «Л», «М» и «С». Из них «М» — небольшой отрывок явно заключительного и обобщающего характера. Остальным четырем главам предшествует, кажется, «Е». Ибо эта глава, трактующая о способе записи мелодий, особенно уместна сразу после глав, посвященных звуковысотным отношениям и отношениям длительности тонов. В этой главе затрагиваются также и методы выработки певческого голоса. Это обстоятельство подсказывает нам, что за ней должна следовать глава «С», где речь идет о согласованности исполнения между певцом и инструменталистом. Далее следует глава «Б», а функции которой входят, как нам представляется, и некое суммирование рекомендуемых автором вокальных и инструментальных «репертуарных» произведений; а за ней, наконец, и глава «Л», где говорится о конструктивных принципах сложнейших инструментальных пьес импровизационного склада, называемых таксим.

Упорядочив, таким образом, материалы, составляющие «Руководство» Тамбуриств Арутина, мы можем тут же произвести соответствующую перенумерацию его глав-отрывков: 1 — «З»; 2 — «И»; 3 — «Й» + «К»; 4 — «П»; 5 — «Н»; 6 — «Т»; 7 — «Р»; 8 — «В»; 9 — «А»; 10 — «Г»; 11 — «Ж» + «У»; 12 — «О»; 13 — «Д»; 14 — «Е»; 15 — «С»; 16 — «Б»; 17 — «Л»; 18 — «М».

Если оговориться в отношении всякого рода частных, то можно, с большой долей вероятности, подтвердить, что предлагаемая здесь очередность и есть подлинная, ибо она естественна. В ней обнаруживается логика последовательного изложения материала и вообще максимальная связность глав-отрывков «Руководства», а также с достаточной ясностью проявляется общая структура труда. Выясняется, что «Руководство» состоит, прежде всего, из двух частей: исторической и теоретической.

Первая из них почти целиком вмещается в рамках, указанных в заголовке «З». В ней в форме повествования о жизни и деяниях упоминавшихся выше легендар-

ных мудрецов-музыкантов фактически описывается, в самых общих чертах, долгий процесс возникновения и развития музыкального искусства, от упорядочения семи основных звуков до создания двенадцати макамов, и от появления простейших духовых инструментов до создания струнных инструментов развитого типа. При этом процессы эти освещаются и в аспекте музыкально-эстетическом, что придает особую ригиуре содержанию этой части. Так, в ней по ходу повествования выдвигается старинная, восходящая к «гармонии небес» пифагорейско-космологическая концепция происхождения музыки, в связи с чем подробно излагается своеобразия «трёхсловия» тех же семи звуков и двенадцати макамов, соответственно, от 7-ми планет и 12-ти знаков Зодиака. Здесь же прямо приводятся и музыкально-эстетические высказывания мудрецов, в которых, кстати сказать, подчас встречаются глубокие и для нас даже сейчас приемлемые мысли⁶¹. В целом эта первая часть «Руководства» несколькими нитями связана с последующими главами труда, служа им своего рода введением. Но она в большой мере и самостоятельна. Она отличается и особым приемом изложения, будучи написанной языком интригующего рассказа. Ее содержание целиком почерпнуто из персидских источников.

Вторая часть работы вводит нас в иную атмосферу, весьма отличную от предыдущего мира легенд, верова-

⁶¹ Одна из них, к примеру, хотя и недостаточно раскрытая мысль о том, что музыка (в этом случае — именно мелодия), вообще говоря, не есть некая принципиально чуждая по отношению к слушателю данность. Ибо она (мелодия) «танцует» и в слушателе. «В самом тамбуре ли, и в его перде, струнах или вырабах (танцует) музыка», — спрашивает некто изобретателя тамбура, мудреца Су-крата. Последний отвечает: «Она (танцует) и в тамбуре и в его перде, и в струнах, и в вырабах, и во мне, и в тебе» (Подя, тамби). И действительно, музыка, мелодия «танцует» также и в слушателе, потому, во-первых, что она складывается из знакомых, близких и новых для него, а может, и им же (подсознательно) создаваемых элементов музыкальной речи (например, музыкально-речевых интонаций). Во-вторых, слушатель и сам (сознательно или подсознательно) музыкально осмысливает окружающую действительность и движения собственной души; так что и «кладовой его подсознания» постепенно накапливаются различного рода музыкально-образные представления (как однажды метко выразился проф. Ю. Н. Тютин, в частной беседе с нами). И, наконец, в-третьих, известно, что, воспринимая мелодию, слушатель тоже «акклиматизируется» к ее определенное содержание.

ний и преданий. Здесь дается свод некогда ревниво передававшихся путем ученичества необходимых будущему музыканту знаний; здесь в общем господствуют дух и стиль несколько «сухих» музыкально-теоретических пояснений. Тут-то мы ненадолго и остановимся на заголовке «В», так как наши замечания о нем легко будут поняты в свете именно сказанного выше. Названный заголовок содержит слишком уж вяжущее, для данной главы, и, мало того, еще и противоречащее ее содержанию утверждение: «Новое писание» (см. выше). Здравый смысл подсказывает, что это не может быть интерполяцией, так как полный и исчерпывающий заголовок главы «В» никогда не вызывал бы необходимости в каком-нибудь вмешательстве извне. Но совершенно ясно и то, что Тамбурист не стал бы этими словами озаглавливать отрывок, в котором дается классификация типовых мелодий согласно стародавнему учению об их «воздушном, огневом, земляном и водяном родах». Значит, мы здесь имеем дело с неким перемешанным заглавием. Притом с таким, которое, судя по особой емкости составляющих ее слов, относится не к одной, отдельно взятой, главе. Есть все основания утверждать, что слова «Новое писание» относятся ко всей второй части «Руководства», в которой, в противовес предыдущему повествованию, подчерпнутому из книг «двух-трехтысячелетней давности»⁵², заключены, в основном, современные Тамбуристу Арутин теоретические знания по музыке.

Итак, общим заглавием «Новое писание» открывается вторая часть «Руководства». Об ее содержании мы фактически уже говорили. Выше отмечалось также, что эта вторая часть труда, в сравнении с первой, является теоретической. Надо подчеркнуть, однако, что и здесь, в отличие от иных восточных средневековых трактатов о музыке, Арутин не разрабатывает теорию, в собственном смысле слова, а дает лишь практическую часть этой теории. Притом обстоятельство это обусловлено, по всем данным, не одними лишь педагогическими соображениями автора. Как это утверждает знаток музыкальной культуры мусульманского мира д-р Г. Дж. Фармер, в музыкально-теоретических концепциях, в частности рабо-

⁵² Стр. 46 публикуемого текста.

персидских средневековых авторов, различаются два главных направления: направление «научной теории» (scientific theory), основанное со времен Аль-Кинди (800 — 879) и Аль-Фараби (870 — 950, когда мусульманская мысль приобщалась к богатой литературе античности по музыкальной науке), научно систематизированное в XIII столетии выдающимся теоретиком Сафи-ад-Дином, прозванным «Царлино Востока»⁵³ и развивавшееся на Ближнем Востоке до XVI века; и направление «практической теории» (practical theory)⁵⁴, возникшее задолго до первого, продолжавшее существовать также и период его господства и вновь вышедшее общее признание лишь с XVI века⁵⁵.

Если в этом свете рассмотрим и «Руководство» Арутина, то в нем непременно обнаружим по своему преломлению черты второго из названных выше направлений, что объясняется и временем его появления. Между тем главнейшие из публикаций трудов восточных средневековых авторитетов по теории музыки, уже сделавшиеся достоянием широких кругов специалистов⁵⁶, принадлежат как раз к направлению спекулятивной теории. Поэтому между этими трудами и «Руководством» Арутина (его данной, второй частью) мало точек соприкосновения. Все же когда в целях сравнения обращаемся к трудам упомянутых авторитетов, легко замечаем, что если работа Тамбуриста Арутина явно уступает им в обобщающей силе теоретического мышления (и что прежде всего благо

⁵³ R. Kieseewetter, *Die Music der Araber*. Leipzig, 1842, стр. 13.

⁵⁴ H. G. Farmer, *Historical facts for the arabian musical influence*, London, 1930, стр. 243.

⁵⁵ H. G. Farmer, *The music of Islam*. См. *The new Oxford history of music*, vol. I (ancient and oriental music), London — New York — Toronto, 1957, стр. 463—464.

⁵⁶ Мы имеем в виду мастерски сделанные переводы трактатов таких выдающихся представителей арабо-персидской и среднеазиатской музыкально-теоретической мысли, как Аль-Фараби (IX—X в., см. Baron Rodolphe D'Eranger, *La musique arabe*, Paris, 1930—49, tome 1—2, Al-Farabi, *Grand Traité de la musique*); Ибн-Сина (X—XI в., там же, tome 2, Avicenne, *Kitabu-sh-Chifa*); Сафи-ад-Дин (XIII в.; там же, tome 3, Safiyu-d-Din Al-Urmawi, *Ach-Charastiyah*); Аноним (XV в., там же, tome 4, *Traité anonyme*, *Kitab-al-Adwar*); Аль-Ладдики (XV—XVI в.; там же, tome 4, Al-Ladbiqi, *Traité Al-Fathiyah*); а также два русских издания трудов среднеазиатских авторов, о которых речь впереди.

даря ее общей направленности), то она в то же самое время отличается и свойственными ей весьма ценными преимуществами, как с точки зрения охвата материала, так и в смысле примерной обстоятельности и конкретности некоторых важнейших по содержанию глав. Так, если взять, к примеру, посвященную типовым мелодиям (маям, ллазз, шобз) главу рассматриваемой работы и сравнить ее, чтоб далеко не заходить, с соответствующими главами двух русских изданий—музыкальных трактатов среднеазиатских ученых Дервиша Али (XVII в.) и Абдурахмана Джамии (XV в.), выяснится следующее. В то время как Дервиш Али издается в теоретические рассуждения о происхождении и строении около 50 типовых мелодий⁸⁷, а Абдурахман Джамии, кроме того, дает и звукописи важнейших из них⁸⁸, наш Арутин, не углубляясь в дебри теории, с помощью лигатур тамбура приводит основные мелодические контуры более 100 названий, чем, в конечном итоге, создается более осязаемая картина конкретных ладо-интонационных основ некогда прозвучавшей музыки⁸⁹.

Что же касается источников, использованных Тамбурисом для второй части «Руководства», то среди них, по свидетельству самого же автора, первое место занимают опять-таки персидские «музыкальные книги». Но здесь своеобразно отражена также константинопольская—главным образом турецкая, музыкальная практика. При этом автор стремится к тому, чтобы соотнести эти, включаемые в один организм две, хоть и разные, но отнюдь не проти-

⁸⁷ Проф. А. А. Семенов. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII в.). Сокращенное изложение персидского (таджикского) текста с введением, примечаниями и указателем, Ташкент, 1946, стр. 8—12.

⁸⁸ Абдурахман Джамии (1414—1492). Трактат о музыке, перевод с персидского А. Н. Болдырева, редакция и комментарии В. М. Беляева, Ташкент, 1960, стр. 32—48.

⁸⁹ Не говоря уж о типовых попевах (пердз), о которых также мы составляем определенное представление по записям Тамбуриса, и о которых проф. В. М. Беляев сравнительно недавно с горечью писал: «Персидские музыкально-теоретические сочинения не сохранили нам записей самих попевок, относящихся к тому или иному пердз, и единственная надежда на их фиксацию заключается в еще не ушедшей от исследователей возможности записи их от персидских народных певцов» (см. В. Успенский и В. Беляев. Туркменская музыка, М., 1928, стр. 31).

поречившие друг другу сферы. И в этом-то и выражается, кстати сказать, личное отрицание автора к излагаемому: стремление подвести теоретическую основу под знаковую ему музыкальную практику.

В свете последних обстоятельств перед исследователем, естественно, встает вопрос: каково же было состояние музыкальной теории в Турнии в первой половине XVIII века и какое имело значение для нее направлявшийся «Руководством» педагогическая деятельность Тямбуристы в Константинополе. В этой связи следует прежде всего отметить, что мы, к сожалению, испытываемся не серьезные затруднения при поисках работ, освещающих и частности, историческое прошлое туренок (османской) музыкальной культуры. Таковых просто нет в обращении. В этих условиях, пользуясь новейшими научными изданиями, в которых рассматриваются пути развития мусульманского музыкального искусства вообще, а так же некоторыми исследованиями и статьями о турецкой музыке, давно вошедшими в научное обращение, узнаем следующее.

После захвата Константинополя турками (1453 г.), последний, и особенно двор султана, становится одним из больших центров процветания, в частности, мусульманской музыкальной практики Ближнего Востока⁶⁰. Здесь отныне процветает и турецкая музыкальная практика. Но она долгое время (примерно до XVII столетия) развивается в большой зависимости от персидской музыки⁶¹, особенно по части высокого стиля светского при дворного профессионального искусства. В такой же зависимости находится и музыкально-теоретическая мысль турок⁶², развернувшая (опять-таки после занятия ими византийской столицы) энергичную переводческую деятельность с арабского и персидского⁶³. Однако если в области музыкальной практики турецкие музыканты, в конечном итоге, нашли пути и средства выявления, утверждения и развития национально-самобытных черт и тра-

⁶⁰ Н. О. Farmer, *The music of Islam*, см. *The new Oxford history of music*, vol. 1 (ancient and oriental music), London—New York—Toronto, 1957, стр. 432.

⁶¹ Там же. См. также *Grove's Dictionary of music and musicians*, vol. VI, London, 1954, стр. 680 (Persian music).

⁶² Там же (*Grove's Dictionary*).

⁶³ Фармер, ук. соч., стр. 432.

лиций искусства своего народа⁶⁴, то по части теории музыки, они, по всем данным, всегда оставались под влиянием персидских концепций⁶⁵. Главное содержание деятельности турок в области музыкальной теории, вплоть до XIX века, заключалось в усвоении достижений персидских теоретиков музыки. Отсюда ясно, что и «Руководство» нашего Тамбуриста своей персидской ориентацией в вопросах теории музыки, для своего времени, было не чем иным, как одним из выражений основной тенденции развития музыкально-теоретической мысли в Турции.

Но этот вопрос не исчерпывается. В свете фактов, приводимых в специальной литературе, можно сказать, что Тамбурист Арутин со своим «Руководством» появился в Константинополе в такое время, когда в придворных и столичных музыкальных кругах Турции теоретическая мысль переживала, видимо, заметный застой, в результате продолжительного отрыва от персидской⁶⁶ (быть

⁶⁴ По словам Рауфа Екта Бей, турецкая музыкальная практика достигает своего апогея во второй половине XVIII столетия (при султане Селиме III), что и предполагает уже полное, к данному времени, влияние наивысшим искусством своих наиболее ценных самобытных сторон. См. Raouf Yekta Bey, *La musique turque*, *Encyclopédie de musique et dictionnaire du conservatoire*, fond. A. Lavignac, 1^{er} partie, V, стр. 2980.

⁶⁵ В литературе разъясняется, что в XIII веке, после падения Багдада (1258), центр теоретической мысли восточной (арабо-персидской) музыки перемещается в Иран, где и остается до сих пор. См. Фэрмер, *ук. соч.*, стр. 432; а также Grove's Dictionary of music and musicians, vol. VI, стр. 679—680.

Об этом можно судить и по тому, что в специальной литературе, где обычно уделяется особое внимание конкретным проявлениям персидско-турецких музыкальных связей, как важнейшим импульсом развития турецкой музыкальной культуры, приводятся факты, относящиеся лишь к XV, XVI и XVII векам. Так, например, обычно особо указывается, что во второй половине XV столетия сын знаменитого персидского музыканта, Абд-ал-Кадир бин Ганди (+1435)—Абд-ал-Азиз, служил при дворе султана Мухаммеда II (+1481). Далее отмечается, что в конце XV и начале XVI столетия при дворе султана Баязида II (+1512) служил внук того же персидского музыканта—Махмуд; и что упоминавшиеся сын и внук Абд-ал-Кадир в Константинополе писали и трактаты о музыке, когда на турецкий переводились также XIV века персидский музыкальный манускрипт—«Гадз-ал-тухаф» (Сокровищница редкостей). Наконец, упоминается, что в первой половине XVII столетия, когда Мурад IV захватил Багдад, взял с собой в Константинополь другого прославленного персидского музыканта—Шах-кули, с четырьмя певцами

может, главным образом из-за поины между Турцией и Ираном): и когда, к тому же, сделанные ранее переводы трактатов о музыке должны были быть не только устаревшими, но и содержанными, но и малодоступными по языку⁶⁷. Так что Арутин со своим «Руководством» в Константинополе разнернул, по всем данным, некую музыкально-просветительскую деятельность, сводившуюся к своему времени обновлению связей, издавая существовавших, в частности, между бурно развивающейся музыкальной практикой Константинополя, с одной стороны, и непристали эволюционизирующими в Иране теоретическими нормами восточной музыки—с другой. Именно это и теклет, между прочим, как из вышеприведенных слов Абр. Айвазяна, так и из следующего отрывка ранее рассмотренной нами интерполяции, на который здесь стоит обратить особое внимание. «Он и привез с собой настоящий сборник»,—говорит о Тамбуристе Арутине и его «Руководстве» безвестный мастер и тут же добавляет «И в самом деле, что из Ирана перешла (к нам) в Константинополь сия наука (музыка)». Спору нет, безвестный мастер преувеличивает роль и значение Тамбуриста и его «Руководства» в развитии музыкально-теоретической мысли в Турции. Но даже самый этот факт подсказывает нам нечто значительное, когда учитываем, что упоминав-

(см. Н. С. Palmer, *The music of Islam*, ук. изд., стр. 432; и *Grove's Dictionary of music and musicians*, vol. VI, стр. 680).

В этом плане ничего не говорится, в частности, касательно первой половины XVIII века. Нет упоминаний также о результатах, скажем, самостоятельной деятельности турецких авторов этого периода в области теории музыки.

Как мы знаем, к концу XVII и началу XVIII веков относится «Руководство к изучению турецкой музыки» Димитрия Кантемира (1673—1723; об этом см. В. Беляев. *Турецкая музыка*. «Советская музыка», М., 1934, № 5, стр. 54). Но в Константинополе, в условиях султанской деспотии, музыканты не могли пользоваться трудом молдавского господара (хоть и любимого здесь музыканта и ученого), мечтавшего об освобождении Молдавии от турецкого ига и в 1711 году вместе с 11 тыс. молдаван перешедшего в Россию (после прусского похода Петра I).

⁶⁷ В результате большого переводческого движения XV—XVI веков в Турции был создан некий «искусственный», хоть и «жизненный», книжный язык, в котором терялись многие природные качества турецкой словесности и от которого отворачивались сказывающиеся, уже к XVIII веку. См. *The Encyclopaedia of Islam. Fasciculus P.*, London, 1932, стр. 948, 953.

шее преувеличение, касающееся столь важного вопроса — насаждения персидских музыкально-теоретических идей в Турции, не могло возникнуть иначе, как на основе мнения, общего для целого круга музыкантов, близких по времени Тамбуристу и признававших его неоспоримые заслуги в этом.

Следует отметить, что Тамбурист Арутин далеко не единственный среди армян-музыкантов, отличившихся своими заслугами в области восточной музыки⁶⁸, и как бы косвенны ни были его связи с армянской музыкальной культурой, он представляет собой как бы собирательный облик многих армянских городских музыкантов-инструменталистов определенной эпохи и среды.

Известно, что некоторые важнейшие явления армянской культуры XVII—XVIII веков своими возникновением и первоначальным развитием связаны не с коренной Арменией, безжалостно разрушаемой, разоряемой и опустошаемой в то время затяжными турецко-персидскими войнами, а армянскими колониями в крупных центрах Европы и Азии. Из них мы должны выделить здесь три многоплеменных города Ближнего Востока — Исфахан, Константинополь и Тифлис. Именно в этих центрах в XVII—XVIII веках формировался (сначала в Исфахане, а вслед затем в Константинополе и Тифлисе) облик армянского профессионального ашуга, а также во многом близкий к нему новый тип армянского городского музыканта, исполнителя-певца и особенно инструменталиста («сазандара»). Воспитанные вдали от родины, в условиях колоний, в многоязычном окружении, певцы и музыканты эти, по некоторым существенным особенностям и многим внешним признакам своего искусства, отличались чертами, общими для ашугов и سازандаров Ближнего Востока вообще и, соответственно, каждого из вышеназванных его центров, в частности. Источником, питавшим музыку армянских ашугов в то время, служила в основном ис-

⁶⁸ Участие армян в развитии исконно восточных музыкальных традиций: в пределах одной лишь Турции — это большой, самостоятельный вопрос, требующий специального исследования. Предварительное, весьма краткое рассмотрение его см. в нашей статье: «Հայ-մանուկների ներդրումը արևելյան երաժշտության մեջ», 1965, № 2—4, էջ 113, 116. «По следам армянских мемориальных книг», «Энциклопедия», 1965, № 2—4, стр. 113—116.

пользуемая ашугами также других народностей: городская лядовая песня (которая, надо особо подчеркнуть, создавалась на основе естественного и беспрелютствен-ного содружества всех народов, в том числе и армян, населявших каждый лядный город). Ашугские песни сочи-нялись как на местных диалектах армянского языка, так и на персидском, турецком и грузинском языках. Армян-ские ашуги оспаривали и развивали общевосточные — и мяштябах ашугского искусства Передней Азии — поэти-ческие формы и песенные виды. Сазандары же — распро-страненные на Ближнем Востоке макамы.

Все же и те и другие по существу принадлежали к культурному миру армянских кругов. Они своей деятель-ностью обслуживали в основном армянских горожан-эмигрантов (купцов, ремесленников и пр., тоже, кстати сказать, основавшихся с господствовавшими в то время в Передней Азии формами музицирования и языками); и в своем искусстве обнаруживали национально-армянский пафос, понятно, в той мере и форме, в какой это диктова-ли конкретные условия светской жизни каждой данной колонии. Сказанное в отношении ашугов доказывается хотя бы тем, что, как показывают дошедшие до нас сло-весные тексты сочиненных им песен (армянских и ино-язычных), они (ашуги), при всей своей близости к духов-ному миру также других этнических групп каждого ляд-ного города, в своем творчестве в общем-то отражали психику, нравы, думы и чаяния армянских масс коло-ний⁶⁶. Более трудно говорить о национальном в испол-нительском искусстве армянских сазандаров XVII—XVIII веков⁷⁰, успешно подвизавшихся на поприще развития макамата. Но и тут можно хотя бы намекнуть на кое-что. Дело в том, что в литературе, хоть и изредка, встречаются определенные высказывания об армянских музыкал-тах-исполнителях рассматриваемого периода. И не толь-

⁶⁶ *Հայ աշուղներ XVII—XVIII դ. դ., հանգիստ Է. Պ—Է—Ֆ—Է, Բր—Է, 1961, էջ 20—28*. Армянские ашуги XVII—XVIII вв., составил А. Саян, Ереван, 1961, стр. 20—28.

⁷⁰ Важно подчеркнуть, однако, что, теоретически рассуждая, та-кая постановка вопроса вполне закономерна в силу огромной роли им-провизационного начала в художественном воспроизведении мака-мов, предоставляющего большие возможности музыканту с точки- зрения проявления национального склада музыкального мышления, акуса, манеры интонирования и пр.

ка общего характера, вроде известного свидетельства грузинских источников, что в Тифлисе в XVIII веке армяне (музыканты) слявились знатоками персидской вокальной и инструментальной музыки⁷¹. Заслуживает особого внимания, с этой точки зрения, к примеру, тонкое замечание А. Гастуза о «национальном темпераменте» искусства «армянской школы» константинопольских музыкантов начала XVIII века, высоко ценящихся в турецком дворе⁷². Но главное, что и весь последующий процесс эволюции творчества и артистической деятельности армянских яшуг и сазандаров говорит в пользу наших утверждений. Процесс этот не оставляет сомнения в наличии наследственной связи, с одной стороны, между армянскими средневековыми гусанами (а также тлгопенцами) и профессиональными яшугами, и с другой — между средневековыми армянскими светскими мастерами вокально-инструментального исполнительского искусства и сазандарами. В армянских яшугах и сазандарах постепенно и последовательно выявляются в разное время и в разной степени завуалированные черты подлинно народно-национальных художников, по мере их переживания на территории Армении, роста национального самосознания армянского народа и осуществления нового подъема всей армянской культуры в XIX столетии. Об яшугах достаточно сказать, что они, начав с создания персидско-армянской, турецко-армянской и грузинско-армянской школ, в конце концов основывают армянскую национальную школу в лице мудрого яшуга Дживани, принявшего за основу творчества армянский литературный язык⁷³. Соответственно этому меняется и основной источник питания армянской яшугской музыки. Такими источниками становятся, во-первых, армянская крестьянская песня и, во-вторых, метос средневековых «искобно армянских тя-

⁷¹ *Պրոֆ. Լ. Մ. Մելիքսեթ-Բեք-Առաքելյան, Հայ-պարսկական երաժշտության հարաբերությունները, Երևան, 1955, էջ 258—259.* Проф. Л. М. Меллисет-Бек, *Грузинские источники об Армении и армянах*, т. III, Ереван, 1955, стр. 258—259.

⁷² *Célébration solennelle du quinzième centenaire de la traduction arménienne de la Bible, Paris, 1938, стр. 76.*

⁷³ *Գ. Լևոնյան, Մշակույթը և երաժշտությունը, Երևան, 1944, էջ 34—45.* Г. Левонян, *Ашуги и их искусство*, Ереван, 1944, стр. 34—

той ранней формации»⁷⁴ (явление, которое на определяющей стадии своего становления ясно чувствуется, между прочим, еще в мелодиях армянских песен гениального Свят-Нова)⁷⁵. Что же касается армянских сазандаров и всех мастеров восточного народного и особенно инструментального исполнительского искусства, то в их артистической деятельности еще с начала XIX столетия по-прежнему раскрываются национально-армянский пафос, методы интерпретации и манера интонирования⁷⁶. А несколько позже, когда вместе с ними в Армению проникают также макамы, последние здесь уже явно получают «национально-самобытное претворение, обогатившись энергично вторгшимися народнопесенными и танцевальными элементами»⁷⁷. Тем самым главнейшие отношения армянской музыки с искусством макамата вступают в новую фазу своего развития. Появляется новая плеяда виртуозов-инструменталистов, знатоков как отечественной музыкальной культуры, так и макамата, мастеров, донесших до наших дней лучшие традиции восточного классического исполнительского искусства, прославившихся во всем Закавказье и даже за пределами его: таристы Агямак Мелик-Агямалов (1830 — 1906), Баба Меликов, Согомон Сейранян; кяманчист Сяша Оганезяшвили (Александр Оганесян); лудукисты Маргар Маргарян, Левон Малоян и др.

⁷⁴ Х. С. Кушнйрев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, стр. 278.

⁷⁵ Ն. Քւշնյար, Եւրոպայի եւ Արեւելքի երգերի երանգները, Երևան, 1963, Էջ 33—38, II. Тягумзян, О мелодиях армянских песен Свят-Нова, «Известия АН Арм. ССР (общ. науки)», Ереван, 1963, № 10, стр. 33—38.

⁷⁶ О наиболее выдающихся из них см. Ц. Էրանյան, Պատմություն Հայ երաժշտության, Երևան, 1964. А. Исрабян, История армянской ноты и жизнеописание музыкантов-армян, Константинополь, 1914.

⁷⁷ А. III авердян, Очерки по истории армянской музыки XIX—XX вв., М., 1959, стр. 76.

Нельзя сказать, что дело не только во «вторжении народнопесенных и танцевальных элементов», но и в использовании целостных, законченных форм народнопесенной, танцевальной, а также аутентичной музыки, в виде особых дополнительных номеров вводимых при исполнении макамов, под названиями «гяфа», «ранга», «таскиф» и пр., как справедливо указывает на это проф. Кушнйрев. См. «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки», стр. 257.

Наш Тамбурист является как раз одним из «прадедов» (применительно к условиям позднего средневековья) всех вышеупомянутых музыкантов.

Вся деятельность этих мастеров объективно привела к двум результатам: с одной стороны, армянская музыка, в конечном итоге, обогатилась и за счет макамата⁷⁸; и, с другой, армяне также (начиная с XVII—XVIII веков) оказались в рядах тех, которые приняли участие в развитии макамов и оставили в них ясно ощутимые следы своего национального музыкального мышления, темперамента, вкуса, творческой фантазии и импровизационной техники.

Достоинно искреннего удивления, что в Армении нашлись и музыковеды, проявившие полное непонимание места и исторической роли армянских макаматистов (равно как и ашугов). Еще совсем недавно шли споры⁷⁹, фактически выходявшие за пределы республики. Намекая на них, проф. Кушнарев, не зная о Тамбуристе Арутюне, Акопосе Айвазяне и некоторых других, писал: «Мугамат является по преимуществу искусством народов мусульманского мира. Существующее мнение о том, что некоторая доля участия в развитии мугамата принадлежит и немусульманским народам, в частности, армянам, не лишено оснований, особенно если вопрос ставится о более поздних формах этого искусства»⁸⁰.

Участие армян в развитии макамата не должно вызывать споры по примеру прошлого, так как оно в настоящее время доказывается уже и существовавшим письменно зафиксированных памятников.

Один из них—публикуемое «Руководство» Тамбуриста Арутюна.

⁷⁸ Безусловно, прав А. Шавердян, когда указывает на «органическое и инициативное претворение ценных особенностей» искусства макамата в творчестве не только крупных армянских ашугов, но и новейших армянских композиторов—Р. Мелikian (романс «Милар»), А. Спендяряна (оркестровые пьесы «Энзели» и «Геджас») и особенно А. Хачатуряна (см. «Очерки по истории армянской музыки XIX—XX веков», М., стр. 128).

⁷⁹ Об этих спорах см. Р. Атаян, Вопросы изучения народной музыки в армянском музыковедении (Музыковедение и музыкальная критика в республиках Зиянказья, М., 1956, стр. 132—133).

⁸⁰ Х. С. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, стр. 220.

Нам осталось сделать буквально несколько замечаний касательно русского перевода. «Руководство по восточной музыке» Тамбурнista Арутина переведено нами прямо с манускрипта, а не с армянского текста, который лишь помог нам разобраться в рукописи и освоиться с нею.

При переводе мы старались исправить всякого рода синтаксические погрешности и шероховатости, присущие рукописному тексту, унифицировать разночтения терминов, восполнить пропуски и вообще связность изложения, а также устранить встречающиеся лакуны и дефекты, где это было возможно.

В этих условиях в публикуемом тексте если местами и отступили от принципа дословного перевода, всегда строго учитывали, однако, самое главное — смысл и содержание переводимого.

Интерполяции, имеющиеся в самом тексте, заключены в фигурные скобки (<>), наши же интерполяции — в круглые.

В нашем переводе сохранена специальная терминология подлинника, в которой читатель разберется при помощи краткого словаря специальных терминов, таблицы основных и измененных ступеней данной музыкальной системы и комментариев.

В тех же случаях, когда тот или иной специальный термин употреблен в переносном смысле, этимологически и т. п., даются подстрочные примечания.

В качестве таковых же фигурируют и те интерполяции в заголовках текста, перемещенные заголовки и пр., которые явно мешают читателю.

Специальные (восточные) термины мы склоняем по правилам русской орфографии (напр., макал — макама).

Термины, обозначающие просто ступени музыкальной системы, мы пишем строчной буквой (напр., егах, дюгах и пр.). А те из них, которые обозначают типовые мелодии, попевок или типовые ритмо-формулы — заглавной буквой (напр., Пенджугях, Софния).

Если типовая мелодия или типовая ритмо-формула имеет сложное наименование, состоящее из двух названий, их мы пишем через черточку (напр., Султани-Арак, Ерюк-Семан).

Если же в таком сложном наименовании указаны и мелодия и ритм, составляющие его названия мы пишем через две вертикальные черточки (например, Юззал|Деври).

На полях публикации отмечены соответствующие страницы манускрипта.

РУКОВОДСТВО
ПО
ВОСТОЧНОЙ МУЗЫКЕ.

ОБРАТИМСЯ К ГЛАВЕ, ГДЕ МАСТЕРА РАССКАЗЫВАЮТ ОБ ОСНОВОПОЛОЖНИКАХ МУЗЫКИ

146 < (Как-то раз) спросили (нашего мастера), откуда же происходит эта наука¹ музыки. В ответ (мы услышали следующее):

Всемогущий бог при сотворении мира сначала создал планеты и велел им вращаться. От этого вращения возникли различные авазз. От них и происходит (наука музыки).

Дав такой превосходный ответ, наш мастер (добавил), что имеется семь авазз, (возникших от вращения планет): раст, дюгях, сегях, чаргях, нева, гусейни, завидж. Это и есть семь авазз. (Всего именно семь); тут нельзя ни прибавить и ни убавить ни одного (авазз).

Какой же именно авазз издает каждая из планет?

Луна издает авазз раст, Меркурий—дюгях, Венера—сегях, Солнце—чаргях, Марс—нева, Юпитер—гусейни, Сатурн—завидж.

Мы опять спросили нашего мастера: Каким же это образом Луна издает авазз раст, Меркурий—дюгях, Венера—сегях, Солнце—чаргях, Марс—нева, Юпитер—гусейни, Сатурн—завидж?

Мастер сказал: Хороший вопрос вы задали; (тогда я начну с самого начала).

Когда-то раньше некий Тамбурист Кючюк Арутин бывал в Иране. Может, спросишь,—когда же, в какое время. (Скажу): в царствование Тахмас-

па-кули. И у Тихмиспа-кули служил он шесть лет. Он и привез с собой настоящий сборник. И в самом деле, что из Ирана перешла (к нам) в Константинополь сия наука (музыки). Сям Тамбурист Кючюк Арутини пользовался музыкальными книгами иранских, туранских*, индийских и синдских мастеров. Куда бы ни направлял Тахмесп-кули свои походы, неизменно брал он с собой и Кючюка Арутина. Тахмесп-кули был большим любителем музыки.

Одновременно Тахмесп-кули раскинул шатер на равнине, находящейся между Синдом и Индустаном, и позвал к себе всех мастеров-музыкантов. Среди явившихся (к шаху) иранских, туранских, индийских и синдских мастеров был и чот Кючюк Арутин.

Тахмесп-кули спросил этих мастеров, откуда же происходит искусство (музыки). >

15а Мастер ответил: О Шах, здесь царит разногласие. Одни считают, что оно (искусство музыки) происходит от изначально созданных сущих; другие же считают, что возникло оно прежде всего от (движения) планет, и потом уж от сущих.

Тахмесп-кули сказал: Имеет ли это искусство какое-либо основание, или нет?

Имеет, о Шах,—ответили мастера (и добавили). — Не очень уж важно, от (движения) планет или от предметов происходит оно; только в наших книгах написано, что оно берет начало прежде всего от планет и потом от предметов. И семь мудрецов создали это дивное искусство.

Тахмесп-кули спросил: А как именно создали?

Тогда отвечающие Шаху мастера, которые были туранскими и индийскими мастерами, открыли свои музыкальные книги, и один из них, отведя поклон Шаху, сказал: О Шах, книга, находящаяся в руках вашего покорного слуги, имеет семьсот тридцатитрехлетнюю давность, и, более того, она списана с книги двух-трехтысячелетней давности.

После этого мастера, открывшие свои книги, с обеих сторон в один голос сказали: О Шах, это чу-

* Туран—термин, под которым подразумевалась Средняя Азия.

лесное искусство создали прежде всего семь мудрецов. Имена их всех упоминаются во всех летописях. Имя первого из них—Зат, второго—Фат, третьего—Джем, четвертого—Эм, пятого—Фен, шестого—Эр, седьмого—Сер.

Зат был учителем Фата, Фат—Джема, Джем—Эма, Эм—Фена, Фен—Эра, Эр—Серя.

Тахмасп-хули сказал: Получается, что только один был создателем, а вы говорили о семерых.

(Мастера) ответили: О Шах, хотя мудрец Зат, о котором говорили, был вождем и учителем всех, он не смог создать еще искусство до тех пор, пока не собрал в одно место остальных шестерых.

Зат изначально же был благочестивым. А Фат—язычником, но в высшей степени способным, мудрым, правдивым и человечным. Созданные им идолы высоко ценились в обществе язычников. И все же, о Шах, Зат благодаря близости и дружбе с Фатом через некоторое время сумел воздействовать на характер и разум Фата беседами, так как он в совершенстве владел искусством располагать к себе людей. Во время дружеских бесед мудрец Зат вскрывал все то, что происходило в душе Фата, говоря, (например), что ты в сию минуту думаешь о том-то или другом.

Фат (глубоко) заинтересовывается этим странным умением мудреца Зата и привязывается к нему. (Во всем) он следует Зату и больше не хочет уходить от него². Он бросает ремесло создателя идолов и становится благочестивым.

Зат же приобщает его к своим глубоким знаниям и к искусству музыки.

А Фат (в свою очередь) просвещает Джема и передает ему все полученные им от Зата знания. Джем также бросает идолопоклонство и становится благочестивым.

Далее, Джем превращает в благочестивого Эма, а также передает ему все те знания, которые сам получал от Фата; Эм же—Фена, Фен—Эра, а Эр—Серя.

Зат безмерно радуется всему этому и проника-

ется такой любовью к Фату, что больше ни к чему не приступает без него.

Зат постигает всех так, что они с ним и друг с другом совершенно сливаются душами. (настолько, что), когда что-либо воздействует на душу одного из них, то (возникающее чувство) моментально пронизывает души и всех остальных.

(Далее), посвятив себя чтению духовных писаний и молитвенников, ведя сугубо аскетический образ жизни, перенося различного рода лишения и подерживаясь от нищеты, эти самые мудрецы настолько очищаются (от грехов), что их души отделяются от их же тел и они становятся снытыми; такими же безвишними, как грудные дети. Образы планет и созвездий запечатлеваются в их душах; образы же их самих — на планетах и созвездиях.

Вот какой дар приобрели эти самые мудрецы, о Шах. И с его же (дара) помощью каждый из семи мудрецов посвятил себя одной из планет, слился с нею и усвоил впасть этой планеты.

В ходе беседы, прошедшей в присутствии Шаха, мастера рассказали ему и о другом удивительном явлении.

О Шах, — сказали мастера, — хотя Зат, как учитель всех, и знал, кто из мудрецов с какой именно планетой связан, об этом им (заранее) ничего не говорил. Они и жребий не бросали. А (просто) отправились в дорогу в разные стороны, желая друг другу успеха. Но куда бы ни шли, эти шесть мудрецов стремились достичь Солнца. И когда достигли Солнца, там они увидели не только друг друга, но и великого мудреца Зата, который тоже достиг Солнца. И стали они наблюдать друг друга точно в зеркалах, пока сердца шести мудрецов не переполнились благоговением перед мудрецом Затом.

Затем пять из шести мудрецов отправляются в сторону Венеры, где видят не только друг друга, но и мудреца Фата, который тоже достиг Венеры. И сердца этих пяти мудрецов переполняются благоговением перед мудрецом Фатом.

Также было и с остальными мудрецами.

Вот, о Шах, каким был мудрец Зат великим и почтенным.

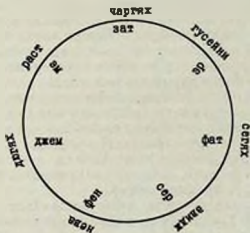
«11»

16а (Как уже говорилось), каждый из этих семи мудрецов усвоил явазз одной из планет.

Авазз Солнца—чаргах, усвоил Зат; авазз Венеры—сегях, усвоил Фат; авазз Меркурия—дюгах, усвоил Джем; авазз Луны—раст, усвоил Эм; авазз Марса—нева, усвоил Фен; авазз Юпитера—гусейни, усвоил Эр; авазз Сатурна—звидж, усвоил Сер.

После долгих поисков семь мудрецов пришли к выводу, что не существует других (принципиально новых) авазз, кроме этих семи.

Собрались (опять) семь мудрецов и постояли друг против друга. Настолько они уважали друг друга, что никто из них и не подумал сесть. Мудрец Зат сказал: Кто какой авазз усвоил, пусть издаст его, послушаем. Все шесть мудрецов сразу же издали усвоенные ими авазз. К этим шести авазз Зат присоединил авазз им же усвоенный и, (аслушавшись), понял, что (в целом) вышло нечто беспорядочное. Зат загрустил. В самом деле, мудрецы стояли без всякого порядка, следующим образом:



* Стр. 156 рук. <Обратимся также к той главе, где говорится об очередности семи авазз.>

Так вот, действительно же, они стояли без всякого порядка.

Затем Зят повелел сесть и сам тоже сел. Но при этом соблюдали вежливость. Ведь одни были учениками других. (Так), Зят сел выше всех и усадил Фята возле себя, Фят же усадил Джемю возле себя. А Джем—Эма, Эм—Феня, Фен—Эра, Эр—Серя.

Первый заговорил Зят и сказал: Фят, пой-ки Фат издал усвоенный им авазз, а Зят, подневая ему своим явлззу Солнца, увидел, что вышло нечто хорошее. Потом он сказал Джемю: Пой-ка. Джем тоже издал усвоенный им авазз, а Зят подпел и ему своим аваззз Солнца и, вслушавшись, понял, что (данным) три аваззз образуют гармонику¹. Затем Зят сказал Эму: Пой-ка. Эм также издал усвоенный им аваззз. Зят подпел и ему своим аваззз Солнца, вслушался и понял, что совокупность (ряд) данных четырех аваззз—явление отрядное.

Остались три аваззз.

(Зят) сказал Феню: Пой-ка и ты. Фен издал свой аваззз. Зят подпел и ему своим аваззз Солнца, но гармонии не получилось.

Зят сильно измучился из-за этого пятого аваззз, ибо (в те времена) не имелось (достаточно полного) представления об аваззз (об их взаимосвязях). Ведь спускался же Зят (по ступеням звуковой лестницы)

166

(Снова попытался Зят). Прежде всего сам издал свой аваззз—чаргях. Потом аваззз Фата—сегях он поместил рядом со своим, вслушался и понял, что получилось гармоничное (последование). Затем рядом с этими двумя аваззз поместил аваззз Джемю—дюгях и, (в результате), тоже получилось гармоничное (последование). После этого рядом с данными тремя аваззз он поместил аваззз Эма—раст. Получился (ряд) четырех аваззз. И все было хорошо. (Но когда) Зят сказал Феню: Пой-ка, и когда Фен издал аваззз невя, этот пятый оказался несогласованным (с предыдущими).

Можете спросить, в чем же причина. Она в следующем. Когда Зят выходит (по ступеням звуковой лестницы) от чаргях до раста, возле последнего он ищет аваззз невя. А между тем, как известно, та

находится ярак. (Таким образом), ища яваз нева, Зят (в конечном итоге) нашел яваз ярак и его также подчинил себе, (правда), ценой многих трудностей. Трудности эти возникали по той причине, что (тогда еще) не имелось надлежащего представления о (взаимосвязях) яваз.

Затем Зят сказал: Дальше так не пойдет. Здесь не следует принимать во внимание, кто у кого учился, кто старше кого. Делу мешает наша же неправильная расстановка, обусловленная стремлением соблюдать вежливость.

А их расстановка, обусловленная стремлением соблюдать вежливость, была такова. Чаргах (Зят), сегях (Фат), дюгах (Джем), рвст (Эм), нева (Фен), гусейни (Эр), эвидж (Сер).

При третьей попытке Зят задумал сгруппировать яваз вокруг себя по примеру расположения солнца и планет и поместил шесть мудрецов по три с обеих сторон от себя. Затем Зят повелел: Издавайте свои яваз и тяните их. И они их потянули. Зят же стал восходить по яваз Фена, Эра и Сера подобно тому, как он раньше нисходил по ступеням Фата, Джема и Эма. (Так), сначала Зят своим чаргахом подпел Фену, издающему яваз нева, и увидел, что вышло нечто хорошее. Затем Зят своим чаргахом подпел Эру, издающему яваз гусейни, и понял, что ряд данных трех яваз тоже хорош. Наконец, Зят своим чаргахом подпел Серу, издающему яваз эвидж, и понял, что ряд этих четырех яваз также приятен. И подобно тому, как Зят, ища яваз нева, при нисхождении нашел ярак; точно так же при восхождении возле яваз эвидж нашел гердание.

И пока они (шесть мудрецов) тянули свои яваз, Зят выяснил, что, только что найденный им яваз (гердание) есть ответ яваз Эма. (Явление) это привело его в восторг. Восходя еще на одну ступень, он нашел яваз мухйер и заметил, что последний есть ответ яваз Джема. Восходя еще дальше, он нашел яваз тиз-сегях—ответ яваз Фата, а также и ответ своего яваз, который называется тиз-чаргах.

Отсюда Зят понял, что все остальные яваз,

кроме семи (основных), являются нижними или первыми ответами последних.

Упорядочение яввэз (вообще) Зат начал с упорядочения семи (основных).

Главное место в ряде семи он отвел Эму, издающему яввэз Луны. Ибо хотя в жизни Эм и был учеником Джема, в искусстве невозможно стало придерживаться порядка, обусловленного стремлением соблюдать вежливость. Сам яввэз, издаваемый Эмом, должен был быть первым в ряду⁴.

Второе место отвел Джему, издающему яввэз Меркурия.

17а Третье место отвел Фату, издающему яввэз Венеры.

Сам Зат занял четвертое место, так как он издавал яввэз Солнца.

Пятое место отвел Фену, издающему яввэз Марса.

Шестое место отвел Эру, издающему яввэз Юпитера.

Седьмое место—Серу, издающему яввэз Сатурна.

(Удачно разрешив вопрос очередности), все семь мудрецов собрались и, подпевая друг другу,—недѣ в эти далекие времена не существовало еще музыкальных инструментов,—весело провели время.

(Как уже говорилось), причина мучений Зата заключалась в том, что сам он занимал первое место в ряду. И, нисходя от своего чаргяха до четвертого яввэз включительно, он получал нечто хорошее. А когда доходил до пятого яввэз, сталкивался с яввэз нева, в то время как сам искал яввэз арак. А арак не имеет отношения к нева. Поэтому он отказался от чести быть первым и занял четвертое место. Он расположил (своих учеников) так, чтобы три из них находились с одной его стороны, и три других—с другой. Только таким образом он смог упорядочить (семь яввэз).

Итак, о Шах, тяжелое это бремя быть вождем. После всего этого Зат сказал: Мы не должны довольствоваться достигнутым. Надо каким-то

образом закрепить его так, чтобы наши явазз не потерялись.

И все семь мудрецов как один приступили к работе: изготовив из ветвей дерева семь трубочек разной длины, издающих (соответственно) семь явазз (упорядоченного звукоряда), смастерили род инструмента, похожего на пастушью свирель, и развлекались им некоторое время.

Затем семь мудрецов приступили к лечению. Учредили больницу и приняли учеников. Стали лечить больных и порочных. Лекарства они изготавливали из трав и растений. В то же время интересовались, под какой звездой родился данный больной, чтобы соответственно этому и изготавливать лекарства.

В качестве лекарств употребляли также явазз. Ибо они опытным путем установили, что те или иные явазз нравятся и приводят в восторг того или другого больного.

А их ученики (со временем) тоже стали мастерами и мудрецами. И усвоили они (все) шестнадцать явазз от егяха до тиз-гусейни, без нимов. Ибо последние стали известны позже.

(Между прочим), гораздо позже (в сравнении с эпохой мудреца Зата) возникли также и употребляемые ныне наименования явазз, как-то: раст, дюгях, сегях, чаргях, нева и др. Ибо вначале эти явазз назывались по именам своих основателей.

Может, спросишь, о Шах, как же именно назывались тогда эти явазз.

Раст назывался змлек, дюгях—джемлек, сегях—фятлек, чаргях—затлек, нева—фенлек, гусейни—зрлек, завидж—серлек, гердание—упуру змлек, мухайер—упуру джемлек, тиз-сегях—упуру фатлек, тиз-чаргях—упуру затлек, тиз-нева—упуру фенлек. (Далее), арак назывался нигири серлек; а ашран—нигири зрлек.

Термины «упуру» и «нигири» суть мултанские*

* Мултан—древний индийский город, основанный в IV в. до н. э., ныне в пределах Западного Пакистана.

и раджпутские* слова. Упуру означает верхний (ответ), а нигири—нижний.

И вот, то, что мы сейчас именуем дюгях, сегях и пр., в свое время называли по именам их основателей. (Употребляемые ныне) наименования созвездий тоже (относительно) позднего происхождения.

176

(Но вернемся к ученикам семи мудрецов). Ученики эти, взяв размеры трубочек, издающих семь (основных) явэз, поделывали руки своих мастеров, обнялись с ними и с их разрешения разъехались в разные стороны. А не зря разъехались они. Им предстояло, по божественному велению, найти макама** каждого из семи явэз, открытых их же мастерами.

Все это пусть не вызывает никаких сомнений, о Шах. Здесь являно лежало божественная тайна, которую мы раскроем перед тобой. Ибо то, (о чем пойдет речь ниже), действительно похоже на чудо.

Можешь спросить, что же это за чудо.

Продолжим же рассказ,—сказали мастера, открывшие свои музыкальные книги.

Ученик того мудреца, который усвоил явэз Луны, доходит до Френкистана*** и видит, что там (люди) хорошо знакомы с явэз Луны и что страна эта, называемая Ра, с царем по имени Хави, есть макам явэз Луны.

Ряным образом ученик Джема, усвоившего явэз Меркурия, доходит до Туркестана и видит, что там (люди) хорошо знакомы с явэз Меркурия и что страна эта, называемая Му, с царем по имени Хайер, есть макам явэз Меркурия.

Точно так же ученик Фата, усвоившего явэз Венеры, доходит до Аравии и видит, что там народ хорошо знаком с явэз Венеры и что страна эта, называемая Няз, с царем по имени Шах, есть макам явэз Венеры.

Явэз Солнца, будучи наиглавнейшим среди всех остальных, является душой всех макамагов и

* В рукописи читается «рашпутские». Раджпутана—древнее название Раджистана (я Индии).

** Здесь и дальше слово макам употребляется этимологически, в смысле земного обиталища, стояния.

*** Френкистан—Европа.

языкаторов. (Ученики) не могли точно определить его макам, так как он есть везде. В самом деле, пользуясь же, (например), сочинения какой-нибудь шибя или какую-нибудь нязма, посвятить их явваз Солнца, называемому нами чаргах, ибо он сразу передаст им свою особую окраску.

Далее, ученик мудреца Фена, усвоившего явваз Марся, доходит до Аджемистана* и видит, что там (люди) хорошо знакомы с явваз Марся и что страна эта, называемая Адж, с царем по имени Джем, есть макам явваз Марся.

Равным образом ученик мудреца Эра, усвоившего явваз Юпитера, доходит до Индии и видит, что там (люди) хорошо знакомы с явваз Юпитера и что страна эта, называемая Сехен, с царем по имени Тахир, есть макам явваз Юпитера.

Подобным же образом ученик мудреца Сера, усвоившего явваз Сатурна, доходит до Абиссинии и видит, что там (люди) хорошо знакомы с явваз Сатурна и что страна эта, называемая Эаджа, с царем по имени Тяни, есть макам явваз Сатурна.

18а Все это, о Шах, похоже на чудо. Ученики семи мудрецов, овладев высоким мастерством, словно переродились благодаря своим мастерам, точно так же, как сами мастера переродились благодаря плеистам. А когда эти ученики разъехались в разные стороны, поправляясь со своими мастерами, они тоже не бросили жребий, (чтобы решить, кто куда должен ехать). Словно мастер каждого ученика сопровождал ему все время. Словно каждый из мастеров сам действовал через своего же ученика. Словно он сам находил макам усвоенного им же явваз. Таковыми именно должны быть ученики.

Имена этих учеников (таковы): Беха, Энне, Плиас, Фиризун, Эсети (и) Хут.

Из них мудрец Эсети первый изобрел канун. Внешнему виду инструмента он придал форму одного города, (его общего вида, панорамы) и назвал инструмент кануном, по имени того же города. А струны инструмента он настроил с помощью семи трубочек, издающих семь (основных) явваз (упорядоченного звукоряда).

* Аджемистан — Иран.

А мудрец Фиридун, который прожил триста три года, изобрел струнный инструмент ченг. Внешнему виду инструмента он придал форму одной птицы, которая на языке мунтапа называлась ченчуни и которая пела, по-разному сочетая три из семи (основных) яввзз: сегях, дюгях и раст. (Так, однажды) мудрец Фиридун заметил, что птица чья поет сидя на ветке дерева. Он тут же нарисовал ее вместе с петкой и (по этому рисунку) смастерил инструмент. Последний внешне именно так и назывался—ченчуни. Но впоследствии его стали называть ченг.

(Далее), мудрец Хут изобрел волынку, употребляемую пастухами. Внешнему виду волынки он придал форму одного человека. Так, в городе, где жил Хут, был человек маленького роста, плечистый, с руками разной длины, с ногами, состоящими (как бы) из одних бедер, с головой, не отделенной от туловища шеи, словом — подобный скомороху. И вот мудрец Хут, изготовляя волынку, придал ей форму описанного человека и зафиксировал на ней семь (основных) яввзз с помощью трубочек, издающих эти яввзз.

Потом были изобретены и другие музыкальные инструменты, а Шах, которые не имели пердэ. В основу их настройки легли семь яввзз—струны или трубочки, издающие эти яввзз. Инструменты, называемые канун и ченг, имеют настройки, и по мере времени оснотыляющиеся (лишь) на верхних и нижних разнопидностях тех же семи яввзз. Они лежат в основе также всех остальных инструментов (со звукоядами) без нимоп. С них же (с семи яввзз) берут начало также шобэ и назмэ.

После этих (новых мудрецов) появились их же шесть учеников, имена которых были: Турхан, Джюлейт, Музис, Шахбедер, Нойза (и) Хезз.

Как уже было сказано, мудрец Фиридун прожил триста три года. Турхан был его учеником. Когда Турхан стал учиться у мудреца Фиридуна, ему (Турхану) было уже пятьдесят лет. Несмотря на это, мудрец Фиридун сделал из него настоящего мастера и передавал ему все те знания, которые сам приобрел у своего мастера.

Турхан пережил Фиридуна на шестьдесят семь лет и изобрел инструмент орга.

Изготавливая этот инструмент, он придал ему форму одной горы и назвал его по имени той же горы. А гору эту называли Орга. Этот мудрец жил так долго, что (в конце концов) лишился зрения.

Выслушивая больного по бичению пульса открыл этот мудрец. Между тем, начиная с Зата и до Фиридуна (включительно), мудрецы (просто) осматривали лицо больного, для того чтобы определить, какой же планете или какому созвездию подлежит больной (или) что же перевешивает в (натуре, консистенции) данного больного: вода, земля, воздух или огонь. И определяли они все это с одного взгляда и назначали соответствующие лекарства.

Вот какие существовали мудрецы.

А ученик Турхана—Джюнейт создал три усула по бичению пульса: Софиян, Эфер и Ерюк-Семан.

Мастера, открывшие свои книги, продолжали.

Эти шесть мудрецов—Турхан, Джюнейт, Музис, Шахбедер, Нойза и Хеяз (однажды) собрались и сказали. Наши мастера нашли земное обиталище каждого из шести аявза. Нам же подобает, чтобы мы каждому из упоминавшихся обиталищ присвоили по одному шобз*, наименовали последние по именам соответствующих стран и их царей и считали эти шобз макамами в музыке**.

А как же осуществлять это, думали мудрецы.

Но ведь (известно), что каждая из планет меняет свой аявз (его высоту), находясь в доме славы; мы-то и усвоим аявз, возникающие в домах славы, откроем новые аявз, гармонирующие с ними, и создадим макамы в музыке на основе этих аявз и посвятим их созвездиям, соответствующим каждому из домов славы (сказали они). Сказали и сделали.

(Так), прежде всего, Луна издает свой аявз в

* Здесь слово шобз употреблено в наиболее общем музыкальном значении—в смысле типовой мелодии.

** Здесь и далее термин макамы употребляется в его специально музыкальном значении.

созвездии Рака. Но, приближаясь к созвездию Тельца, Луна издает другой авазз, благодаря пребыванию в доме славы. Этому новому аваззу, издаваемому Луной, присвоили название Рахави, которое объединяет в себе как наименование одной страны, так и имя ее царя. И хотя в созвездии Тельца нет какого-либо авазза, (тем не менее), он, (Телец), стал башней маяка Рахави.

Равным образом Меркурий издает свой авазз в созвездии Близнецов. Но на ближайшей к созвездию Девы точке своей орбиты Меркурий издает другой авазз, благодаря пребыванию в доме славы. Этому новому аваззу, издаваемому Меркурием, присвоили название Мухайер, которое объединяет в себе как наименование одной страны, так и имя ее царя. И хотя в созвездии Девы нет какого-либо авазза, она стала башней маяка Мухайер.

Точно так же Венера издает свой авазз в созвездии Тельца. Но на ближайшей к созвездию Рыб точке своей орбиты Венера издает другой авазз благодаря пребыванию в доме славы. Этому новому аваззу, издаваемому Венерой, присвоили название Шехназ, которое объединяет в себе как наименование одной страны, так и имя ее царя. И хотя в созвездии Рыб нет какого-либо авазза, оно стало башней маяка Шехназ.

Если (ты) нас спросишь о Солнце, (то скажем), что оно нигде не меняет своего авазза.

Далее, Марс издает свой авазз в созвездии Овна. Но на ближайшей к созвездию Козерога точке своей орбиты Марс издает другой авазз благодаря пребыванию в доме славы. Этому новому аваззу, издаваемому Марсом, присвоили название Аджем, которое объединяет в себе как наименование одной страны, так и имя ее царя. И хотя в созвездии Козерога нет какого-либо авазза, оно стало башней маяка Аджем.

19а Равным образом Юпитер издает свой авазз в созвездии Стрельца. Но на ближайшей к созвездию Рака точке своей орбиты Юпитер издает другой авазз благодаря пребыванию в доме славы. Этому (новому) аваззу присвоили название Тахир, кото-

рое объединяет в себе как наименование одной страны, так и имя ее царя. И хотя в созвездии Рыка нет никакого явиза, оно стало башней макама Тахир.

Точно также Сатурн издает свой явиза в созвездии Козерога. Но на ближайшей к созвездию Весов точке своей орбиты Сатурн издает другой явиза благодаря пребыванию в доме славы. Этому (новому) явиза присвоили название Гердяние, которое объединяет в себе как наименование одной страны, так и имя ее царя. И хотя в созвездии Весов нет какого-либо явиза, оно стало башней макама Гердяние.

Тахмасп-кули охотно выслушал все это и остался весьма доволен беседой.

Потом, повернувшись в сторону сидящего возле него любимого приятеля, которого звали Мирза-Зяки², сказал: Мирза-Зяки, какие удивительно правдивые и добродетельные были, (оказывается), эти мудрецы. (Подумать только): приобрести столь обширные знания и, (вместе с тем), быть настолько преданными, что, создавая исполняемые и по сию пору макамы, называть их по именам царей стран, где побывали их учителя, дабы не представлялись забвению и имена этих царей.

Тахмасп-кули спросил, что же следует понять под «домом славы».

Мастера, открывшие свои музыкальные книги, ответили. О Шах, когда планеты находятся в своих домах, они являются шахами; когда же они достигают домов славы, становятся шахин-шахами³.

Затем Тахмасп-кули обратился к иранским мастерам: Имеется ли и в ваших книгах все то, что здесь рассказали эти мастера?

Иранские мастера ответили: Государь, есть отдельные части его. Но все то, что было рассказано здесь, мы слышали и от наших мастеров.

Тахмасп-кули сказал: (Тогда) почему же неполны ваши книги?

Иранские мастера ответили: Государь, вот уже сорок лет, как не прекращаются войны и походы. О какой же полноте книг может идти речь?

* Шах—царь; шахин-шах—царь царей.

Тогда Тахмасп-кули отпустил всех и сказал: Сейчас идите и научите друг друга всему тому, что вы знаете, и дополните ваши книги, списывая друг у друга.

Вот на этом собрании присутствовали и мы, и то что

(. . .)

< На этом собрании присутствовал (также) упомянутый Кючюк Арутин и записал все услышанное им в настоящий сборник, чтобы толковать (все это) ученикам.>

После этого, оставив Тахмасп-кули, мы возвратились в наши палатки и стали обмениваться мнениями по музыкальной науке.

(. . .)

< Они спросили этого мастера Арутина о том, что же знает он по музыкальной науке.>

А мы (сначала) рассказали известную историю о верблюде. Весело засмеялись все и сказали: Можно ли сочинить музыку, питаясь кормом верблюда и выпивая его воду?

Далее спросили нас о наименованиях некоторых шобз и просили играть. Мы сыграли (их) так, как слышали от нашего мастера. Они с удовольствием послушали и записали (их) в своих музыкальных книгах.

(. . .)

Мы снова спросили этих мастеров, не двенадцать ли всего макамов.

Да,—сказали они,—их двенадцать.

Тогда почему же вы,—добавил я,—в присутствии Шаха упомянули только о шести? Кто же создал шесть остальных макамов?

196

Мастера нам ответили: Начиная с Зета и до Сукрата, Келанд и Шитя, мудрецы думали, что планеты меняют свои аяазз только в доме славы; а в своих домах, как и в доме перига и апогея, они не издают никакого-либо другого аяазз.

Однако Сукрат, Келан и Шит придерживались иного мнения, говоря, что планеты меняют свои аяа-

за и в доме славы, и в доме апогея, и в доме перигея; они не меняют их только в своих домах.

И вот эти три мудреца—Сукрат, Келан и Шит, сочинили шесть (новых) макамов, в противовес шести макамам, созданным старыми мастерами. Можешь спросить, какие же именно.

В противовес макаму Ряхави, созданному старыми мастерами, они сочинили макам Пенджугях.

Равным образом, в противовес макаму Мухайер, они сочинили макам Сябь. В противовес макаму Шехназ — Гиджаз; Аджему — Исфакан; Тахиру — Буселик; а Герданне — Бестенигяр.

Отметим и то, что во времена этих трех мудрецов был еще жив престарелый мудрец Хейз, который был учеником Джюнейта.

(Однажды) эти три мудреца посетили Хейза. Хейз сказал им, Сукрату, Келану и Шиту: Слышал, что вы изобрели музыкальные инструменты и сочинили макамы. Наши мастера при сочинении тех или иных макамов каждому из них присваивали по одной башне. Как же вы определяете эти башни?

Три мудреца ответили: Планета Сатурн на ближайшей к созвездию Овна точке своей орбиты издает иной авазз благодаря пребыванию в доме перигея. Юпитер на ближайшей к созвездию Водолея точке своей орбиты издает иной авазз благодаря пребыванию в доме перигея; а на ближайшей к созвездию Близнецов точке своей орбиты снова меняет свой авазз, благодаря пребыванию в доме апогея. Марс на ближайшей к созвездию Льва точке своей орбиты издает иной авазз благодаря пребыванию в доме апогея. Нептун на ближайшей к созвездию Рыб точке своей орбиты издает иной авазз, благодаря пребыванию в доме апогея. Меркурий на ближайшей к созвездию Скорпиона точке своей орбиты издает иной авазз благодаря пребыванию в доме апогея. Луна на ближайшей к созвездию Стрельца точке своей орбиты издает иной авазз благодаря пребыванию в доме апогея.

И вот, (учтя все это, макам) Бестенигяр посвятили созвездию Овна; Буселик—созвездию Водолея; Исфакан—созвездию Льва; Гиджаз—созвез-

лию Блинецов; Сабя—созвездию Скорпиона (и) Пенджугях—созвездию Стрельца.

Поступая так,—добавили три мудреца,—мы учли значение домов яногея и перигея (планет).

Хеиз сказал им: А могут ли возникнуть (новые) явазу в домах яногея и перигея (вообще)? И не говорили ли наши мастера, что планеты не меняют своих явазу (их высоты) в домах яногея и перигея? Если бы планеты (действительно) меняли свои явазу в упоминавшихся домах, то (и) мы бы услышали что от наших мастеров.

20л (Мы знали), что Луна, издающая свой явазу у созвездия Рыка, меняет его (высоту) в доме славы. Но если бы она меняла свой явазу еще в каком-нибудь другом месте, мастера наших мастеров не могли бы сказать, что планета эта издает лишь свой (основной) явазу как у созвездия Рыка, так и в домах яногея и перигея. Подчеркивали же они, что планеты (вообще) меняют свои явазу только лишь в доме славы. Мастерам наших мастеров представлялось, что явазу, возникающие при прращении семи планет, раздвигаются в небесах страшным, ужасающим для человека образом и они считали это празднеством небес.

Сукрат, Келан и Шит остались яесьмя довольны этой беседой с Хеизом и сказали ему: А мы посвятим наши макаматы созвездиям во славу (этого же праздника небес).

Хеиз испытывал благоволение к этим трем мудрецам, не возражавшим ему, и продолжал: Сыны мои, при создании шести (первоначальных) макам мы со своими мастерами собрались, согласовали наши стремления (и решили): учитывая, что в (природе) некоторых из нас преобладает огонь, других—вода, третьих же—воздух или земля, сочинить макамы так, чтобы каждый из них соответствовал природе его сочинителя, и назвать эти макамы по именам (определенных) стран и их царей. Решили также сковать неприятные планетам явазу и сковали их.

Так, в природе нашего мастера Турхана преобладал огонь. Он сочинил макам Рахави и назвал

его по имени одной страны и ее царя. А макам Ра-хави действительно огненной (по характеру).

Раяным образом в природе мастера Джюнейта преобладала вода. Он сочинил макам Мухаббер. А последний действительно водяной (по характеру).

Точно так же в природе мастера Музиса преобладал воздух. Он сочинил макам Шехназ, который действительно воздушный (по характеру).

Далее, в природе мастера Шахбедера преобладала вода. Он сочинил макам Аджем, который действительно водяной (по характеру).

Наконец, в природе мастера Нойза преобладала земля. Он сочинил макам Тахир. И последний земляной (по характеру).

Когда пришла очередь говорить о себе, мудрец Хеяз обратился к Сукрату, Келану и Шиту: Не обижайтесь, у меня нет намерения экзаменовать вас, а просто так, между прочим, спрашиваю. Что же преобладает, (по вашему), в моей природе?

Сукрат, Келан и Шит посмотрели друг другу в лицо и ничего не ответили.

Хеяз сказал: Почему не отвечаете?

Господин мой,—сказал (тогда) Сукрат,—я полагаю, что в Вашей природе преобладает воздух.

Хеяз очень обрадовался этим словам и сказал: Молодец, ты станешь таким же великим, какие были предшествовавшие нам мудрецы. И, пожелав ему всего доброго, добавил: А вот и мы сочинили макам Гердание и присвоили ему название, объединяющее в себе как наименование одной страны, так и имя ее царя. И макам Гердание действительно воздушный (по характеру).

Затем Сукрат обратился к Хеязу с вопросом: Господин мой, не странно ли, что предшествовавшие нам мудрецы мучились с планетами из-за семи явизз, в то время как последние заключены и в предметах (окружающей действительности).

Хорошо говоришь сын мой,—ответил Хеяз Сукрату,—но явизз, заключенные в предметах, лишены какой-либо определенности и какого-либо порядка. Они затруднялись различать эти явизз и поэтому обратились к планетам. Ибо планеты враща-

ются по единому (внутреннему) распорядку и в своих домах всегда издают один и те же (по высоте) явэз. Вот почему мудрецы, стремясь точно различить семь (основных) явэз, прибегли к помощи планет. И доказывая они свою правоту, изготовили издающие эти явэз трубочки, точно определив их различные размеры.

Сукрату очень понравились эти слова и он вселивно поклонился Хеязу.

Вот кто и как создал шесть остальных макамов.

Так рассказывали нам в палатке мастера, открывшие свои книги.

4. ОБРАТИМСЯ ТАКЖЕ К ТОЙ ГЛАВЕ, ГДЕ ГОВОРИТСЯ О ТАМБУРЕ

Спросил я этих мастеров (и) о том, какие же музыкальные инструменты изобретены тремя мудрецами. Вель Хеяз говорил, что ими изобретены музыкальные инструменты.

(Мне) сказали, что Шит изобрел мыскал, Келан — кемани, а Сукрат — тамбур.

Однажды к Сукрату явился один знаменитый мудрец с целью состязаться с ним и задал ему вопрос: Что же служит началом и основанием музыки, музыкальной науки?

Сукрат сказал: Началом и основанием музыки, музыкальной науки служат все те сушие, хоть и неолушечавленные, которые способны, придя в движение, а через него и в состояние возбужденности, издавать явэз.

Знаменитый спросил: Что такое явэз?

Сукрат сказал: Это—опыт.

Знаменитый сказал: А что такое опыт?

Сукрат ответил: Это—музыка.

Знаменитый спросил: Что такое музыка?

Сукрат сказал: Это—мошь.

Знаменитый сказал: Что такое мошь?

Сукрат сказал: Это незримо.

Знаменитый спросил: Что же такое незримое?

Сукрат спросил: Можешь ли ты узреть того, кто побуждает тебя задвигать эти вопросы?

Знаменитый сказал: Не могу.

Сукрат продолжил: А можешь ли отрицать его существование?

Знаменитый сказал: Не могу ни узреть его, ни отрицать его существования.

Сукрат сказал: Точно так же нельзя узреть аяв-ла (вообще) и аявза, исполняемые на нашем тямбуре (в частности). Но совершенный художник поймет то, что говорят эти аявза (слушателю).

Знаменитый спросил: В самом тямбуре ли, и его пердэ, струнах или мызрабах (тянется музыка)?

Сукрат ответил: Она (тянется) и в тямбуре, и в его пердэ, и в струнах, и в мызрабах, и во мне, и в тебе.

Знаменитый спросил: Что это означает?

Сукрат спросил: Душа ли твоя, или тело говорит со мной в этой беседе?

Знаменитый сказал: Душа.

Сукрат продолжил: А может ли говорить душа без тела?

Знаменитый сказал: Не может.

Сукрат спросил: Как же тогда понять?

Знаменитый сказал: Тело—это инструмент.

Сукрат добавил: Вот именно, тело—это инструмент. Таким же инструментом является и тямбур. Я становлюсь душой этого инструмента и, приводя его в движение и доводя его до состояния возбужденности, извлекаю из него аявза. Исполнитель—это душа музыкального инструмента.

Вот и твое тело служит твоей душе таким же музыкальным инструментом. Как ты пожелаешь, так и можешь использовать его, извлекая из него разнообразные аявза. Но при этом ты не можешь выйти за пределы семи (основных) аявза.

А для того, чтобы издать аявза, ты должен пользоваться семью органами. Первый из них—гортань, который (в свою очередь) состоит из семи звеньев, напоминающих пердэ (тямбура).

Голос, образуемый при вдыхании и выдыхании человека, (по высоте) соответствует егяху.

(Остальные же), самые различные авазы издаются благодаря сжатию струи воздуха гортанью. Не будь способности человека сжимать струю воздуха в гортани, он бы не смог издавать различные авазы.

Что же касается нимоа, то они образуются в глотке человека.

В образовании (звуков) речи тоже принимают участие семь органов с их различного типа движениями, (а именно): губы, зубы, язык, небо, язычок, гортань и легкие.

(А) струе воздуха, заключенной в легких человека, соответствует (мелодическая струна тамбура) егах.

На тамбуре также можно извлечь все те разнообразные авазы, которые (вообще) издает человек. Ибо мы создали тамбур по подобию человека. А человек — это второй, (т. е. малый), мир и образец совершенства. Ибо все то, что существует в (большом) мире, заключается и в человеке — в его теле либо натуре.

Знаменитый спросил: Вы говорите, что человек — это второй мир и образец совершенства. Но в мире есть небо и земля, звезды и планеты, облака (и пр.). Как же можно сравнить все это с человеком и считать его вторым миром?

Сократ сказал: И в человеке есть небо и земля, звезды и планеты. Задам тебе такой вопрос. Внутри ли мира находимся мы, или снаружи.

Знаменитый сказал: Внутри.

Сократ сказал: Тогда и я сначала опишу тебе внутренность человека. Тело человека — это целое небо. Его сердце, которое находится в середине — подобно земле. Его разум, способный витать далеко, во все стороны, — словно планеты. А эмоции (и мечты), как исходящие от разума испарения, подобны облакам, (витающим над землей).

Гнев и возмущение сердца — это (как бы) зима внутреннего мира человека; а смех и радость его (сердца) — лето.

Четыре из семи кровеносных сосудов, находящихся вокруг сердца, представляют (как бы) моря и реки.

Один из трех остальных выполняет функцию водочерпалки; другой является веной светлости лица; последний же—веной красоты лица.

Сосуд, выполняющий функцию водочерпалки, имеет прямое отношение к венам светлости и красоты лица: когда он присоединяется к вене светлости, прибавляется светлость лица (человека); когда же он присоединяется к вене красоты, прибавляется красота.

Один конец каждой из этих трех вен находится в сердце человека, другой же—в его голове.

А кровеносный сосуд, выполняющий функцию водочерпалки, тесно связан также с органами зрения и слуха. Все то, что он видит и слышит во внешнем мире, немедленно передает внутрь. Когда во внешнем мире он видит или слышит что-либо смешотворное, немедленно передавая это внутрь, вызывает сердечный смех (у человека). Когда же он видит или слышит что-либо печальное, передавая и это внутрь, вызывает сердечные слезы.

Далее,—продолжал Сукрат,—я опишу вам натуру человека.

Скажу с самого начала, что из четырех стихий природы, наиболее тяжелой является земля, и потому она лежит внизу. Над землей находится вода. Над водой—воздух. А над воздухом—огонь. И это—согласно естественным законам природы, которым подчиняется и человек.

К этому следует еще добавить, что земля (в целом) находится в середине атмосферы. Последняя окружает землю так, что снизу поднимает ее вверх, а сверху давит на нее. В результате земля (как бы) висит в середине атмосферы, словно лист бумаги в воздухе.

Точно так же земля притягивает к себе человека, вместе с заключенной в нем водой, а воздух, разжигая внутренний огонь человека, тянет его вверх. В результате человек стоит ровно, как тополь.

Голова человека своей округлостью подобна небу. Семь отверстий на голове человека подобны семи планетам.

Тело человека состоит из двенадцати частей. Это подобно двенадцати созвездиям. Человек имеет триста шестьдесят пять суставов. А это подобно трехсот шестидесяти пяти дням года.

Кости человека подобны камням, скалам (земли). Пушок на его теле подобен траве, покрывающей землю. Волосы его головы подобны лесам, а борода — пышным лесовым деревьям.

(Наконец), дыхание человека подобно ветру, живот — морю, а тело — земле.

Наша земля словно ложка железная*. Таковыми же являются и звезды. (Для нас же земля бесконечно большая): ее длина равна расстоянию, отделяющему две звезды; а ширина — расстояние с востока и до запада.

Высота роста человека — с головы и до пяток — равна расстоянию между двумя концами двух средних пальцев при горизонтально протянутом положении обеих рук. (Следовательно), с точки зрения закона геометрии человек (и конечно итоге) столь же округлый, сколько и земля.

И вот наш тамбур, (в свою очередь), создан по подобию человека. Ибо его корпус подобен голове, шейка — телу, а перда — гортани человека.

Его четыре струны подобны четырем кровеносным сосудам, находящимся вокруг сердца, пятая же — дыханию человека.

Этой пятой струне мы предназначили роль помощницы с тем, чтобы на ней можно было воспроизвести многообразные макаматы и назаматы, подобно тому, как и человек исполняет таковые с помощью дыхания (голоса). Ведь при наличии такой помощницы певец, (во-первых), не устает, и, (во-вторых), его голос не наводит скуки (на слушателя).

(Итак), плоды семи планет украшают и наш тамбур, как они украшают человека, ибо мы создали тамбур по подобию человека.

* Сравнение это, по всем данным, призвано показать не только малые размеры, но и «предопределенные» границы земли.

Пусть учащийся внимательно осмотрит рисунок, иллюстрирующий данный рассказ*.

«К»

• •

Знаменитый снова задал вопрос мудрецу Сукрату:

Ты доказал, что и в человеке есть небо, земля (и пр.). Что же считается небом и землей тамбура?

Тогда Сукрат нарисовал тамбур, и свода его концы (так, чтобы шейка образовала дугу над корпусом), сказал: Вот корпус тамбура—это (как бы) земля. Его шейка—небо. Струны—это планеты. Перда, называемые нм, соответствуют созвездиям. А сямн поперечные перегородки (на шейке) подобны ступеням.

Шейка нашего тамбура соответствует неподвижной сфере неба. Ибо она, (шейка, как бы) населена перда, подобно тому, как шестигульная неподвижная сфера неба имеет улицы и населена звездами.

Далее, движение пальцев по перда инструмента соответствует движению планет по созвездиям. А при движении пальцев по перда инструмента происходят различные махаматы и пазаматы, подобно тому, как при движении планет по созвездиям происходят различные (космические) явления.

После этой содержательной беседы знаменитый упал на колени у ног Сукрата и сказал: Возьми меня в ученики.

Сукрат взял его в ученики. И он, (знаменитый), впоследствии стал известным мудрецом и благочестивым и сделал ряд открытий в музыкальной науке.

Историю этой беседы мы слышали от мастеров, имевших музыкальные книги, и увидели также рисунки, (украшавшие эти книги). В этих рисун-

* В рукописи нет упомянутого рисунка.

** <Обратимся к другой главе>

ках тамбур имел четыре струны, а между его перд⁴ фигурировали изображения планет.

22а Но наш тамбур имеет восемь струн⁴. Семь из них посвящены планетам, одной же, которая есть егях, предначинчена роль помощницы.

В дополнение к сказанному приводим изображение (нашего тамбура) на следующей странице. Внимательно осмотрите его⁴.

«11» ОБРАТИМСЯ ТАКЖЕ К ТОЙ ГЛАВЕ, ГДЕ МУДРЕЦ
КЕЛАН ГОВОРIT О ВОЗДЕЙСТВИИ МУЗЫКИ

24б Один мудрец обр⁴тился к Келану с вопросом о том, чем же объясняется (то или иное) воздействие музыки (на людей).

Келан ответил: Музыка—это духовное искусство и плод (развития) слуха, (слуховых навыков) человека.

Организм человека состоит из четырех (перво-)элементов: огня, воздуха, земли и воды. Два из этих составных олицетворяют верхи и горделивость, а два остальных—низины и смиренность. А именно, огонь и воздух олицетворяют верхи и горделивость. Земля же и вода—низины и смиренность. Тесно связаны между собой как первые, так и вторые. Не может быть огня без воздуха, и воздуха—без огня. Земля не бывает без воды, и вода—без земли. Воздух—душа огня. Вода—жизнь земли.

Как уже говорилось, человек состоит из этих четырех (перво-)элементов. Притом в натуре каждого человека преобладает один из упомянутых составных: у одного преобладает огонь; у другого—воздух; у третьего—земля; у четвертого—вода.

Если человеку, в натуре которого преобладает огонь, сыграешь воздушный по характеру макам, он заплачет. Это объясняется тем, что они—(воздушного характера макам и огненной природы человек),—будучи (как бы) захваченными друзьями, (скажем), находились вдали друг от друга. Поэто-

⁴В рукописи нет и этого рисунка.

му-то, когда воздушного характера макам доходит до сознания огненной натуры человека, вызывает слезы, подобно тому, как это случается при встрече находившихся вдаль друг от друга родных. Но слезы эти—слезы радости, а не горя.

Если человеку, в натуре которого преобладает воздух, сыграешь огневой по характеру макам, он тоже заплачет. От радости.

Если человеку, в натуре которого преобладает вода, сыграешь водяной по характеру макам, это вызовет у него слезы радости.

То же самое случится, если водяной по характеру макам сыграешь человеку, в натуре которого преобладает земля.

А если спросишь, отчего же бывает так, что кому-либо не понравится, (скажем, тот или иной) макам, (то скажу тебе).

Если в чьей-либо натуре преобладает огонь, а ты сыграешь водяной по характеру макам, это ему не понравится, так как (огонь и вода)—стихии противоположные.

По той же причине земляной по характеру макам не понравится человеку, в натуре которого преобладает воздух.

Огневой по характеру макам не понравится человеку, в натуре которого преобладает вода.

25а Точно так же воздушный по характеру макам не понравится человеку, в натуре которого преобладает земля.

Мудрец спросил Келана: Телесен ли вызаз (вообще).—будь то воздушный, водяной, земляной или огневой,—чтобы вызывать (у людей) слезы и (чувства) радости или горя?

Келан ответил: Хороший вопрос ты задал. А почему же ты, (скажем), обижался, когда кто-либо говорит тебе плохое слово? Есть ли что-либо телесное в этом слове? Или, может, из этого слова образуется нечто твердое и ударяет тебе в голову? А если кто-либо тебе скажет приятные, лестные слова, это тебе понравится. Есть ли что-нибудь телесное и в этих словах?

Мудрец сказал: (Слова эти) я слышу, понимаю

их (смысл), и они привлекают меня. Смысл плохих слов тоже понимаю, а потому не нравятся они мне.

Келян сказал: Именно так бывает и при слушании макамов.

«И»

ОБРАТИМСЯ К ДРУГОЙ ГЛАВЕ.

226 Выше отмечалось, что, как говорили индийские и туранские мастера, во Френкистане (люди) хорошо знакомы с аявзү раст.

Иранские же мастера к этому добавили.

Они, (европейцы), употребляют аявзү раст не только в музыке. Если воспроизвести на сазе их обыденную речь и речь на рынке, то окажется, что и в них преобладает аявзү раст. Наши мастера даже установили, что драки, (брань и крики, издаваемые при них), протекают там в макаме Рахави. А беседы, ведущиеся после драки, когда собираются, чтобы мириться— в макаме Пенджугях.

Далее, если воспроизвести на сазе обыденную речь туркестанцев, а также их речь на рынке, то окажется, что в них преобладает аявзү дюгях. Наши мастера даже установили, что там драки, (издаваемые при них звуки), протекают в макаме Мухайер. А беседы, ведущиеся после драки, когда собираются, чтобы мириться— в макаме Сабя.

Равным образом, если воспроизвести на сазе обыденную речь аярабо, а также их речь на рынке, то окажется, что в них преобладает аявзү сегях. Наши мастера даже установили, что там драки, (издаваемые при них звуки), протекают в макаме Шехназ. А беседы, ведущиеся после драки, когда собираются, чтобы мириться— в макаме Гиджаз.

23а Точно так же, если воспроизвести на сазе обыденную речь наших аджемистанцев, а также и их речь на рынке, то окажется, что в них преобладает аявзү нева. Наши мастера даже установили, что у нас драки, (брань и крики, издаваемые при этом), протекают в макаме Аджем. Беседы же, ведущиеся

после драки, когда собираются, чтобы мириться— в махаме Исфаян.

Равным образом, если воспроизвести на сазе обыденную речь ваших индийцев, я также их речь на рынке, то окажется, что в них преобладает аяазз гусейн. Наши мастера даже установили, что у нас драки протекают в махаме Тяхир. Беседы же, ведущиеся после драки, когда собираетесь, чтобы мириться— в махаме Буселнк.

Наконец, если воспроизвести на сазе обыденную речь абиссинцев, я также их речь на рынке, то окажется, что в них преобладает аяазз эвидж. Наши мастера даже установили, что там драки протекают в махаме Герданне. А беседы, ведущиеся после драки, когда собираются, чтобы мириться— в махаме Бестенгяр.

Эта беседа очень понравилась индийским и туранским мастерам, которые, оставшись весьма довольными, встали и обнялись с мастерами Ирана.

НОВОЕ ПИСАНИЕ

«Т»

(. . .)

26я Каждый посьмой аявзз, считая от каждого из наших семи (основных), образует некое соглашение со своим перьям.

Это подобно тому, как на аршини, имеющем семь рубов*, восьмой складывается из двух крайних, мелких частей, тоже образующих некое соглашение между двумя концами аршини.

То, что мы (и Турини) называем раст, в Иране называют егах.

То, что мы именуем егах, в Иране называют песс-пенджугях.

(Теперь, по указанной выше аналогии), первый руб аршини мы называем раст.

Второй руб мы называем дюгах. В Иране его называют так же.

Третий руб мы называем сегях. В Иране его называют так же.

Четвертый руб мы называем чаргах. В Иране его называют так же.

Пятый руб именуется нами неаа. В Иране его именуют пенджугях.

Шестой руб именуется нами гусейни. В Иране его называют шешгах.

Седьмой руб именуется нами завдж. В Иране он называется хафтгах.

* Руб—восьмая часть турецкого аршини

Восьмой руб у нас называется гердани. И Ира-
не же—хантгах.

Кирахи* аршина тоже составляют (как бы)
семь ступеней.

Кирах, следующий за первым рубом, мы назы-
ваем зиркюлэ.

Кирах, следующий за вторым рубом—нихавенд.
За третьим—буселик; за четвертым—саба; за пя-
тым—беати; за шестым—аджем; за седьмым—ма-
хур.

А восьмой кирах, представляющий один конец
аршина, мы именуем шехназ.

Кирахи аршина соответствуют тому, что мы
называем ним.

«Р» ОБРАТИМСЯ ТАКЖЕ К ТОЙ ГЛАВЕ, ГДЕ УЧАЩИМСЯ
РАЗЪЯСНЯЕТСЯ ВОПРОС О НАИМЕНОВАНИЯХ 26 ПЕРДА
ТАМБУРА

25а Перда тамбура имеют различные наименова-
ния. Есть перда, имеющие одно наименование. Есть
перда, имеющие пять-шесть наименований.

Перда, имеющие одно наименование, следую-
щие: Егях, Ашран, Арах, Раст, Дюгях, Сегях, Чар-
гях, Нева, Гусейни, Эвидж, Гердяне, Мухайер,
тиз-Сегях, тиз-Чаргях, тиз-Нева, тиз-Гусейни. В их
основе лежат семь (основных) яваз.

Можете спросить, какие же перда имеют пять-
шесть наименований, (Скажу): это—ним-перда. Пе-
речислим здесь все: Шоризви, Аджем-Ашран, Ге-
яшт, Зиркюлэ, Нихавенд, Буселик, Сабя, Беати,
Аджем, Махур, Шехназ, Сюмбюлэ, тиз-Буселик,
тиз-Сабя¹.

Теперь выразимся простым (разговорным) язы-
ком, чтобы учащиеся (лучше) поняли нас.

(Упражнения на тамбуре) следует начать с пер-
да, называемого Сабя. Он являет собой (как бы)
яльфу музыки, и желающий обучиться (исполни-
тельному искусству) не испытывает трудностей и
не скучает, начав с этого перда, так как последний

* Кирах—16-я часть туркменского аршина.

состоит из двух-трех пазмэ, после чего идет небольшой и легкий нешреф.

Иной раз бывает, что ученик (сначала) выучивает уроки с большим трудом, (потом) повее не разбегается в них, и, (в конце концов), ничему не обучившись, убегает от мастера. Как же быть мастеру?

Учитывая эти именно обстоятельства, наши объяснения мы и начинаем с пердэ Саба. Пусть учащиеся воспользуются случаем.

Ним-пердэ, расположенный между чаргяхом и пелэ, называют (также) грубым, простоватым.

Если, начав (развертывание интонации) с чаргяха, прижать этот грубый (пердэ), потом снова вернуться к чаргяху, нисходить на сегях и остановиться на дюгяхе, образуется Саба.

Если, начав (развертывание интонации) с пелэ, прижать тот же грубый и, пропустив чаргях, нисходить на сегях и остановиться на дюгяхе, образуется Гиджаз.

Если, начав (развертывание интонации) с пелэ, прижать все тот же грубый, пропустить чаргях и сделать ход: сегях-дюгях-раст и остановиться на последнем, образуется Нигриз.

Если, начав опять-таки с пелэ, прижать все тот же (пердэ) грубый и продолжать: чаргях-сегях-дюгях и остановиться на последнем, образуется Исфаян.

Если, начав опять-таки с пелэ, прижать все тот же грубый, повторять его, и, пропустив чаргях и сегях, продолжить: буселик-дюгях-раст и остановиться на последнем, образуется Пенджугях.

Если же сделать ход: мухайер-гердание-аджем-тусейни, снова аджем, гусейни, пелэ, и кончать, прижимая (пердэ) грубый, образуется Хмззам^{*}.

Вот каким что образом один и тот же пердэ получает различные наименования. Рассматриваемый пердэ сначала назывался Саба. Но как только с его участием образовались также пять других шобэ^{*}, этот пердэ получил соответственно и пять

^{*} Слово шобэ здесь употребляется в смысле мелодического образования вообще.

других наименований. При восходящем ходе мы имели Сяба. При нисходящем ходе мы получили Гиджиз (и т. д.).

Я поведу вас другие наименования и остальных ним-пердз.

Первый ним-пердз расположен между (ступенями) егах и ашран. Его первое наименование—Шоризан. Второе—Нихавендинек. Третье—Арабан*.

Пойми и учись.

256

Второй ним-пердз расположен между ашраном и араком. Его первое наименование—Аджем-Ашран. Второе—Мюберкан-Руми. Третье—Ашран-Кюрди.

Третий ним-пердз располагается между араком и растом. Его первое наименование—Гевешт. Второе—Мюберка.

Четвертый ним-пердз располагается между растом и дюгяхом. Его первое наименование—Зиркюлз. Второе—Дюгях-Руми. Третье—Сузидил**.

Четвертое—Сузиняк. Пятое—Ашранек. Шестое—Синихри.

Пятый ним-пердз располагается между дюгяхом и сегяхом. Его первое наименование—Нихавенд. Второе—Кюрди. Третье—Земземз. Четвертое—Рахави.

Шестой ним-пердз расположен между сегяхом и чаргяхом. Его первое наименование—Буселик. Второе—Бюзрюк. Третье—Махурек. Четвертое—Зерефкенди-Руми. Пятое—Кара-Дюгях. Шестое—Нишабурек.

Этот буселик пердз имеет еще и много других наименований. О них здесь не упоминаем, чтобы не слишком увеличивать раздел буселика. А то можно было добавить: Мухайер-Буселик, Эвидж-Буселик и много других, подобных этим, но я приведенных достаточно. Ибо хотя Нишабур, (к примеру), тоже завершается на буселике, но он имеет свое (собственное) наименование—Нишабур.

* См. 4-е наименование седьмого нима.

** См. 2-е наименование десятого нима.

(А вообще), по-разному называя один и тот же пердз, как-то: Сябл, Гиджяз, Нигриз, Хюззам (и пр.), мы стремимся показать (действительное) разнообразие, (присущее мелодическим образованиям группирующимся покруг одного пердз). Все они записаны нами по мызрябам. Учишийся пусть расшифрует (эти записи) и выучит их.

Седьмой ним (-пердз)⁶ располагается между нова и гусейни. Его первое наименование—Беяти. Второе—Рехиб. Третье—Хисар. Четвертое—Арабан. Пятое—Аразбар.

Восьмой ним расположен между гусейни и звиджем. Его первое наименование—Аджем. Второе—Хюмаюн. Третье—Майе. Четвертое—Неяруз.

Девятый ним расположен между звиджем и гердание. Его первое наименование—Махур. Второе—Серенк. Третье—Сури. Четвертое—Завил.

Десятый ним расположен между гердание и мухайером. Его первое наименование—Шехназ. Второе—Сузидил. Третье—Исфahanек.

Одиннадцатый ним расположен между мухайером и тиз-сегяхом. Его первое наименование—Сюмбюля. Второе—Зерекенд.

• В •

ОБРАТИМСЯ ТАКЖЕ К ТОЙ ГЛАВЕ, ГДЕ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ОПРЕДЕЛЯЮТСЯ ВОЗДУШНЫЙ, ОГНЕВОЙ, ЗЕМЛЯНОЙ И ВОДЯНОЙ РОДЫ МАКАМОВ И ШОБЗ

9я Мякам Рахави — огневой. Его башня—созвездие Тельца—земляная.

Махам Пенджугях—земляной. Его башня—созвездие Стрельца—огневая.

Шобз Мюберка—водяной. Шобз Махур—воздушный. Шобз Нигриз—земляной. (Шобз) Нихавенди-Сатир — огневой. Шобз Бюзрюк — водяной. Шобз Гиджяз-Бюзрюк — водяной. Махурек — воз-

⁶ <Новое писание>

душный. Нихавенд — огневой. Шобз Зерефкенди-Руми — воздушный. Мюберкан-Руми — огневой. Шобз Рекиб — воздушный. Сазкяр — огневой. Завил — огневой. Шобз Сазкяр-Руми — водяной. Шобз Нихавенди-Руми — огневой.

Макам Мухайер — водяной. Его башня — созвездие Девы — земляная.

Макам Сяба — огневой. Его башня — созвездие Скорпиона — водяная.

Шобз Зерефкенд — огневой. Мухайер-Буселик — воздушный. Шобз Сюмбюльз — огневой. Сипхри — огневой. Хисар — огневой. Шобз Кёчек — воздушный. Исфакханек — огневой. Пайзан-Кюрди — огневой. Шобз Махуреки-Саба — земляной. Шобз Кяра-Дюгях — огневой. Шобз Дюгях-Руми — огневой.

Макам Шехназ — воздушный. Его башня — созвездие Рыб — водяная.

Макам Гиджавз — земляной. Его башня — созвездие Ближнецов — воздушная.

Шобз Кярчязар — земляной. Шобз Суандил — огневой. Шобз Гевешт — воздушный. Зиркюльз — огневой. Хюмлюн — земляной. Шобз Шехназ-Буселик — воздушный. Юззл — земляной. Шобз Серенк — огневой. Шобз Сегях-Мухалифек — водяной. Бахри-Назикен — огневой. Шобз Хюззам-Руми — огневой. Шобз Майе — огневой.

Макам Аджем — водяной. Его башня — созвездие Козерога — земляная.

Макам Исфакхан — огневой. Его башня — созвездие Льва — огневая.

Шобз Арабан — огневой. Юшшак — воздушный. Хюззам — земляной. Шобз Аджем-Кюрди — огневой. Нишабур — воздушный. Шобз Егях — огневой. Шобз Нишабурек — земляной. Шобз Аджем-Ашран — водяной. Нихавенди-Кебир — огневой. Шобз Беяти — огневой. Хузи — воздушный. Мустаяр — огневой. Мустаари-Руми — огневой. Неврузи-Аджем — огневой. Нихавендинек — огневой.

Макам Тахир — земляной. Его башня — созвездие Рака — водяная.

Макам Буселик — воздушный. Его башня — созвездие Водолея — воздушная.

Шобэ Сузинак —огневой. Веджди-Гусейни —огневой. Шобэ Хоряси —земляной. Шобэ Буселик —воздушный. Дешти-Эржен —воздушный. Сури —огневой. Ашран-Буселик —воздушный. Шори —водяной. Ашранек —огневой. Ашран-Кюрди —водяной. Гусейли-Кюрди —огневой.

Мяхам Гердяни —воздушный. Его башни —сошедшие Весол —воздушная.

Мяхам Бестеингар —водяной. Его башни —сошедшие Ова —огневая.

Шобэ Руи-Арак —огневой. Мухалиф-Арак —огневой. Зилкеш —воздушный. Зилкеш-Хаперан —водяной. Эвджи-Хоряси —земляной. Эвджи-Арак —воздушный. Неджи-Хоряси —земляной. Мухалиф-Арак —огневой. Хоряси —водяной. Эвджи-Буселик —воздушный. Ряхат-ул-Эрах —земляной. Ряхат-ул-Исфаханек —огневой. Гердяни-Кюрди —огневой. Гердяни-Буселик —воздушный. Аризбар —огневой.

«А»

ОБРАТИМСЯ ТАКЖЕ К ТОЙ ГЛАВЕ, ГДЕ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ РАЗЪЯСНЯЕТСЯ (ВОПРОС), ЧТО ЖЕ ПОДРАЗУМЕВАЕТСЯ ПОД ШОБЭ И НАЗМЭ

2а

Приведу вам один пример. Белая и красная краски имеют отдельные, свойственные (только) им цвета. (Ибо) белый (шеп) нельзя назвать красным, или же красный —белым. Если произвести смешение этих двух (цветов), взяв равное количество той и другой краски, мы получим светло-розовую (краску). Вначале, когда эти две (краски) имелись раздельно, не существовало (даже) названия «светло-розовая». В результате же смешения создавалось (и) название «светло-розовая». А если произвести смешение двух, трех (или) четырех красок, то получим (новые) разнообразные цвета.

Подобно этому, то, что мы называем шобэ, возникает в результате сочетания семи аязэ с семью

* <Глава о тямбуре говорит: в сборниках зрелых мастеров Ирана разъясняется (искусство) исполнения махавоз и веирефов>.

нимачи, (как и) высоких (авазз) с низкими. При сочетании (авазз, например), с одним чимом, образуется (шобз) Гиджаз, с двумя нимачи—Пенджугах, с тремя—Сури (и т. д.).

(Теперь о том), что мы называем назмэ. Если (музыкальное построение) основано на усуге простой Дюек, оно считается (идущим) от назмэ. Если же (построение это) основано на усуге двойной Дюек, оно опять считается (идущим) от шобз*.

Однако (то), что не содержит нимэ, не может быть названо ни шобз, ни назмэ и ни макам. Ибо не содержащие нимов (мелодии) считаются (идущими) от теркибата. Образуется же (они) из (различного) сочетания (лишь) семи (основных) авазз, говорили наши мастера.

Если хочешь знать, что же является наиболее ценным в (исполнении) такомов, пешрефов или бестэ, с точки зрения музыкальной науки—это соблюдение меры.

26 Эти сто шестьдесят восемь¹⁹ шобз мы просили у иранских, туранских, индийских и синдских мастеров и точь-в-точь переписали, дабы учащиеся (лучше) поняли (изучаемый предмет).

Эта (нижеследующая) наша запись груба, (не совершенна). Но (известно, что) изящные искусства, (так же как) и литература, неисчерпаемы, безграничны. (Так что) пусть учащийся (сам) придает красоту (и) роскошь (записанным нами шобз), насколько это в его силах. Но (при этом) он пусть не выходит (в каждом отдельном случае) за пределы указанной (совокупности) пердэ. Надо исполнять только те пердэ, которые приведены применительно к каждому из шобз. Не следует подбирать (на инструменте) что-либо чуждое по отношению к ним. Пусть (учащийся как бы) прогуливается (только) по характерным, для каждого (данного) шобз, пердэ и обыгрывает их, смотря по возможностям своего дара.

Эти сто шестьдесят восемь шобз наши мастера распределяли по шести авазз и определяли также

* Слово шобз здесь употребляется этимологически, в смысле

и их (роды, как-то): воздушные, земляные, водяные и огневые.

Аязз Раст подвластны следующие шобз

Рахави. (Он) образуется, когда (мелодия протекает по плану): один мызраб нева; один мызраб чаргях; один мызраб сегях; один мызраб дюгях; один мызраб раст; один мызраб сегях; один мызраб дюгях; один мызраб нихавенд; один мызраб чаргях; один мызраб нихавенд; один мызраб дюгях; один мызраб раст; один мызраб сегях; один мызраб раст¹¹.

Пенджугях: один мызраб нева; один мызраб гиджяз; один мызраб буселик; один мызраб гиджяз; один мызраб нева; один мызраб гусейни; один мызраб энидж; один мызраб нева; один мызраб гиджяз; один мызраб буселик; один мызраб дюгях; один мызраб раст.

Нигриз: один мызраб нева; один мызраб гиджяз; один мызраб сегях; один мызраб дюгях; один мызраб раст.

Нихавенди-Сагир: один мызраб сабя; один мызраб чаргях; один мызраб нихавенд; один мызраб дюгях; один мызраб нихавенд; один мызраб чаргях; один мызраб сабя; один мызраб чаргях; один мызраб нихавенд; один мызраб дюгях; один мызраб раст.

Нихавенд: один мызраб нева; один мызраб чаргях; один мызраб бегати; один мызраб нева; один мызраб чаргях; один мызраб нихавенд; один мызраб дюгях; один мызраб раст.

3я Махур: один мызраб герданине; один мызраб гусейни; один мызраб махур; один мызраб герданине; один мызраб махур; один мызраб гусейни; один мызраб нева; один мызраб чаргях; один мызраб буселик; один мызраб дюгях; один мызраб раст.

Рекиб: один мызраб нева; один мызраб бегати; один мызраб нева; один мызраб чаргях; один мызраб буселик; один мызраб чаргях; один мызраб нева; один мызраб бегати; один мызраб нева; один мызраб чаргях; один мызраб буселик; один мызраб

дюгях; один мызраб раст; один мызраб гевешт; один мызраб раст.

Нихавенди-Сагирек: один мызраб саба; один мызраб чаргях; один мызраб нихавенд; один мызраб дюгях; один мызраб нихавенд; один мызраб чаргях; один мызраб саба; один мызраб чаргях; один мызраб нихавенд; один мызраб дюгях; один мызраб нихавенд.

Бюзрюк: один мызраб гусейни; один мызраб аджем; один мызраб гусейни; один мызраб нева; один мызраб чаргях; один мызраб буселик; один мызраб дюгях; один мызраб раст; один мызраб гевешт; один мызраб ашран; один мызраб егях; один мызраб ашран; один мызраб гевешт; один мызраб раст; один мызраб дюгях; один мызраб раст.

Завил: один мызраб герданне; один мызраб махур; один мызраб герданне; один мызраб муханийер; один мызраб сюмбюлэ; один мызраб муханийер; один мызраб герданне; один мызраб махур; один мызраб нева; один мызраб гиджаз; один мызраб дюгях; один мызраб нихавенд; один мызраб дюгях; один мызраб раст; один мызраб гевешт; один мызраб раст.

Зерефхенди-Руми: один мызраб герданне; один мызраб аджем; один мызраб гусейни; один мызраб муханийер; один мызраб герданне; один мызраб аджем; один мызраб гусейни; один мызраб нева; один мызраб чаргях; один мызраб буселик; один мызраб дюгях; один мызраб гевешт; один мызраб раст.

Сазкар: один мызраб сегях; буселик; сегях; зиркюлэ; раст; сегях; буселик; нева; бейти; эвидж; махур; эвидж; бейти; нева; буселик; сегях; зиркюлэ; раст.

Мюберкан-Руми: один мызраб нева; бейти; нева; чаргях; нихавенд; дюгях; раст; аджем-ашран; ашран; раст; чаргях; нихавенд; дюгях; раст; гевешт; раст.

Сазкар-Руми: один мызраб сегях; нева; чаргях; сегях; дюгях; раст; дюгях; раст; ашран; арак; раст.

Гиджаз-Бюзрюк: один мызраб нева; гиджаз;

сегах; нева; гиджяз; сегях; дюгях; раст; ярак; аш-
ран; сегях; ашран; ярак; раст; дюгях; раст.

Нихавенди-Руми: один мызраб нева; гиджяз;
нихавенд; дюгях; аджем; гусейни; нева; гиджяз;
нихавенд; дюгях; раст; гевешт; раст.

Мюберки: один мызраб раст; гевешт; ашран;
егях; ашран; гевешт; раст; дюгях; сегях; раст;
дюгях; гевешт; раст.

Махурек: один мызраб нева; чаргях; буселик;
дюгях; раст; дюгях; буселик; дюгях; раст; гевешт;
раст.

(...)¹²

(Сям) Раст образуется, когда (мелодия про-
кает по плану): один мызраб нева; чаргях; сегях;
дюгях; раст; дюгях; сегях; чаргях; сегях; дюгях;
раст; сегях; дюгях; раст.

Аваз Дюгях подвластны следующие шобъ

Мухайер: один мызраб тиз-чаргях; тиз-сегях;
мухайер: тиз-сегях; мухайер; гердание; эвидж; гу-
сейни; мухайер; гердание; эвидж; гусейни; чаргях;
саба; сегях; дюгях; сегях; чаргях; саба; чаргях;
сегях; дюгях; саба; дюгях, сегях; чаргях; саба; чар-
гях; сегях; дюгях.

(...)¹³

Дюгяхи-Руми: один мызраб дюгях; зиркюлэ;
дюгях; сегях; чаргях; саба; чаргях; сегях; дюгях;
зиркюлэ; ярак; зиркюлэ; дюгях.

Кара-Дюгях: один мызраб дюгях; сегях; бусе-
лик; сегях; дюгях; зиркюлэ; буселик; сегях; дюгях;
зиркюлэ; дюгях.

Сюмбюлэ: один мызраб мухайер; сюмбюлэ; му-
хайер; гердание; аджем; гусейни; саба; чаргях; се-
гях; дюгях; сегях; чаргях; саба; чаргях; сегях; дю-
гях.

Пайзан-Кюрди: один мызраб саба; чаргях; кюр-
ди; дюгях; кюрди; чаргях; саба; чаргях; кюрди; дю-
гях; раст; дюгях.

Мухайер-Буселик: один мызраб тиз-чаргях; тиз-
сегях; мухайер; тиз-сегях; мухайер; гердание;

эвидж; гусейни; нева; чаргах; буселик; дюгях; раст; ларгах; буселик; дюгях.

Зерефхенд: один мызrab мухайер; тиз-нева; тиз-чаргах; сямбюлэ; мухайер; гердание; махур; мухайер; гердание; аджем; гусейни; нева; чаргах; буселик; дюгях; чаргах; буселик; дюгях; зиркюлэ; дюгях.

4а Земзема: один мызrab аджем; гусейни; аджем; гусейни; нева; чаргах; сегях; дюгях; кюрди; дюгях; кюрди; дюгях; раст; дюгях.

Хисар: один мызrab гусейни; хисар; чаргах; гусейни; эвидж; шехназ; мухайер; тиз-сегях; мухайер; шехназ; эвидж; гусейни; хисар; чаргах; сегях; дюгях; саба; чаргах; сегях; дюгях.

Кёчек: один мызrab гердание; эвидж; гусейни; гердание; эвидж; гусейни; аджем; гусейни; чаргах; сегях; дюгях; сегях; дюгях.

Исфаканек: один мызrab тиз-чаргах; тиз-буселик; мухайер; шехназ; гердание; эвидж; шехназ; гердание; эвидж; гусейни; саба; чаргах; сегях; саба; чаргах; сегях; дюгях.

Сябаи-Мухарани: один мызrab дюгях; сегях; чаргах; саба; чаргах; сегях; гусейни; саба; чаргах; сегях; дюгях; гевешт; раст; нева; гиджаз; сегях; гиджаз; сегях; дюгях.

Сипхри: один мызrab чаргах; саба; чаргах; дюгях; сегях; гердание; аджем; гусейни; саба; чаргах; сегях; дюгях; зиркюлэ; арак; зиркюлэ; дюгях; сегях; гиджаз; нева; гиджаз; няхавенд; дюгях; зиркюлэ; дюгях.

(Сам) Дюгях образуется, когда (мелодия протекает по плану): один мызrab дюгях; арак; раст; дюгях; сегях; чаргах; нева; гусейни; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; чаргах; сегях; дюгях; арак; раст; дюгях.

Хисарек: один мызrab мухайер; шехназ; махур; гусейни; хисар; чаргах; буселик; дюгях¹⁴.

(Аназа) Сегях подвластны следующие шоба

*Гиджаз¹⁵: один мызrab нева; гиджаз; сегях; дюгях; раст; дюгях; сегях; гиджаз; нева; гусейни; нева; гиджаз; сегях; дюгях.

* **Шехназ:** один мызраб мухайер; шехназ; эвидж; гусейни; нева; гиджаз; сегях; дюгях; зиркюлэ; дюгях.

* **Юззая:** один мызраб гусейни; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; гиджаз; нева; гердание; эвидж; гусейни; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; гиджаз; сегях; гиджаз; дюгях; дюгях.

* **Зиркюля:** один мызраб дюгях; гусейни; нева; гиджаз; сегях; дюгях; зиркюлэ; аряк; зиркюлэ; дюгях; сегях; гиджаз; сегях; гиджаз; сегях; дюгях; аш-ран; дюгях; ашран; дюгях.

46

* **Хюмаюн:** один мызраб нева; гусейни; нева; гиджаз; аджем; гусейни; нева; гердание; аджем; гусейни; нева; гиджаз; сегях; гиджаз; сегях; дюгях; сегях; дюгях; раст; аряк; раст; дюгях; сегях; гиджаз; нева; гиджаз; дюгях; зиркюлэ; дюгях.

* **Серени:** один мызраб сегях; сабя; чаргях; сегях; сегях; гердание; махур; беяти; нева; чаргях; сегях.

* **Сузидил:** один мызраб мухайер; шехназ; аджем; гусейни; аджем; шехназ; мухайер; сюмбюлэ; мухайер; шехназ; аджем; гусейни; нева; гиджаз; нихавенд; дюгях; нихавенд; гиджаз; нева; гиджаз; нихавенд; дюгях; зиркюлэ; дюгях.

* **Шехназ-Буселик:** один мызраб мухайер; шехназ; эвидж; гусейни; нева; гиджаз; сегях; дюгях; гусейни; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; чаргях; буселик; дюгях; чаргях; буселик; дюгях; раст; дюгях.

Бахри-Назика: один мызраб сегях; сабя; чаргях; сегях; нихавенд; сегях; гусейни; сабя; чаргях; гусейни; сабя; чаргях; сегях; нихавенд; сегях.

Мюхалифеки-Сегях: один мызраб эвидж; аджем; нева; гиджаз; сегях; нихавенд; сегях; гиджаз; нева; мухайер; шехназ; аджем; гусейни; нева; гиджаз; сегях; нихавенд; сегях.

Хюззами-Руми: один мызраб сегях; нева; беяти; нева; чаргях; сегях; нихавенд; беяти; нева; чаргях; сегях; нихавенд; сегях.

Майе: один мызраб сегях; нихавенд; сегях; чаргях; нева; гусейни; аджем; гусейни; нева; чаргях; аджем; гусейни; нева; чаргях; беяти; нева; чаргях; сегях.

Карчызар: один мызраб нева; гиджаз; сегях; нева; гусейни; нева; гиджаз; сегях; нева; гиджаз; сегях; нихавенд; сегях.

Гевешт: один мызраб сегях; саба; чаргах; сегях; нихавенд; раст; гевешт; раст; гевешт; раст; гевешт; ашран; раст; гевешт; ашран; сегях; чаргах; сегях.

(Сам) Сегях образуется, когда (мелодия протекает по плану): один мызраб сегях; нева; чаргах; сегях; дюгах; раст; дюгах; сегях; чаргах; нева; сегях; чаргах; дюгах; сегях.

(. . .)¹⁴

(Апаз) Нева подлившим следующие шоба

Аджем: один мызраб аджем; мухайер; гердани; аджем; гусейни; нева; чаргах; нева; гусейни; аджем; гусейни; нева; чаргах; сегях; чаргах; аджем; гусейни; нева; чаргах; сегях; дюгах.

5а **Исфакан:** один мызраб нева; буселик; гиджаз; нева; гиджаз; нева; гусейни; аджем; гусейни; нева; гиджаз; мухайер; шехназ; аджем; гусейни; нева; гиджаз; аджем; гусейни; нева; гиджаз; чаргах; сегях; чаргах; саба; чаргах; сегях; дюгах.

Нишабур: один мызраб мухайер; гердани; сюмбюлэ; мухайер; гердани; аджем; гусейни; нева; гиджаз; нева; гусейни; аджем; гусейни; нева; гусейни; нева; гиджаз; нева; гиджаз; буселик.

Нихавенди-Кебир: один мызраб нева; чаргах; нихавенд; дюгах; раст; дюгах; нихавенд; чаргах; нева; чаргах; гердани; эвидж; гусейни; нева; гусейни; чаргах; нева.

Аджем-Кюрди: один мызраб аджем; мухайер; гердани; аджем; гусейни; нева; чаргах; нева; гусейни; аджем; гусейни; нева; чаргах; кюрди; дюгах; кюрди; чаргах; нева; чаргах; кюрди; дюгах; раст; дюгах.

Мустаар: один мызраб нева; чаргах; сегях; чаргах; нева; гусейни; аджем; гусейни; нева; гусейни; нева; чаргах; сегях; аджем; гусейни; нева; гусейни; нева; чаргах; гиджаз; сегях; нева; гиджаз; сегях;

дюгях; аджем; гусейни; нева; гусейни; нева; чаргях; дюгях; сегях; чаргях; нева; чаргях; сегях; дюгях.

Аджем-Ашран: один мызраб аджем; мухайер; герданине; аджем; гусейни; нева; чаргях; дюгях; нева; дюгях; раст; аджем-ашран; егях; ашран; аджем-ашран.

Нишабурек: один мызраб нева; буселик; гиджаз; нева; гиджаз; нева; гусейни; нева; гиджаз; буселик; гиджаз; нева; гиджаз; буселик; дюгях.

Хюззам: один мызраб герданине; аджем; гусейни; аджем; герданине; аджем; гусейни; нева; гиджаз; аджем; гусейни; нева; гусейни; нева; гиджаз.

Егях: один мызраб нева; чаргях; сегях; дюгях; раст; ярак; ашран; раст; ярак; ашран; егях; ярак; ашран; ярак; егях; пек-гиджаз; егях.

Нихавендинек: один мызраб нева; гиджаз; нихавенд; дюгях; мухайер; шехназ; аджем; гусейни; нева; гиджаз; нихавенд; дюгях; раст; гевешт; шоризан; раст; ярак; шоризан; егях.

Беати: один мызраб сегях; чаргях; нева; аджем; гусейни; нева; гусейни; нева; чаргях; сегях; чаргях; нева; гусейни; аджем; гусейни; нева; чаргях; дюгях; сегях; нева; чаргях; сегях; дюгях.

56

Назимем-Аран: один мызраб чаргях; саба; чаргях; сегях; дюгях; зирюля; ярак; дюгях; зирюля; раст; ярак; чаргях; дюгях; чаргях; сегях; дюгях.

Юшшак: один мызраб гевешт; раст; дюгях; раст; дюгях; раст; дюгях; гевешт; раст; аджем; гусейни; нева; гусейни; нева; чаргях; сегях; дюгях; раст; чаргях; сегях; дюгях; сегях; раст; дюгях.

Мустаар-Руми: один мызраб нева; беати; нева; беати; нева; чаргях; сегях; беати; нева; чаргях; сегях; нева; чаргях; сегях; дюгях.

Невузи-Аджем: один мызраб аджем; герданине; аджем; герданине; аджем; гусейни; нева; чаргях; нева; беати; нева; чаргях; сегях; дюгях; сегях; саба; чаргях; сегях; дюгях.

Майе-Беати: один мызраб нева; чаргях; сегях; дюгях; сегях; чаргях; нева; беати; нева; герданине; махур; беати; нева; гиджаз; нихавенд; дюгях; раст; гевешт; шоризан; раст; (этот — устаревший).

Майе-Беати: один мызраб нева; чаргях; сегях;

дюгях; сегях; чаргях; нева; беяти; нева; гердание; махур; беяти; нева; чаргях; сегях; гусейни; нева; чаргях; сегях; дюгях.

Арабан: один мызраб нева; гиджаз; нева; беяти; махур; гердание; мухайер; сямбюля; мухайер; гердание; махур; беяти; нева; гиджаз; нихавенд; дюгях; раст; гевешт; шоризян; раст; гевешт; шоризли; сегях.

Хузи: один мызраб нева; чаргях; сегях; дюгях; раст; раст; дюгях; сегях; чаргях; сегях; сегях; раст; дюгях.

Нюхюфт: один мызраб нева; буселик; гиджаз; нева; гиджаз; нева; гусейни; аджем; гусейни; нева; гиджаз; чаргях; сегях; дюгях; чаргях; сегях; дюгях; раст; арак; ашран; арак; раст; арак; ашран; сегях; сегях; чаргях; нева; гусейни; нева; чаргях; сегях; дюгях; раст; арак; раст; арак; ашран.

(Сам) нева образуется, когда (мелодия протекает по плану): один мызраб нева; гердание; эвидж; гусейни; нева; чаргях; нева; гусейни; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; чаргях; сегях; дюгях; раст; дюгях; сегях; чаргях; нева; гусейни; чаргях; нева.

(Аваз) Гусейни подвластны следующие шоба

ба **Тахир:** один мызраб эвидж; гердание; мухайер; тиз-чаргях; сямбюля; мухайер; гердание; эвидж; гусейни; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; беяти; нева; чаргях; сегях; чаргях; сегях; дюгях; раст; гевешт; раст; гусейни; эвидж; гердание; мухайер; гердание; эвидж; гусейни; нева; чаргях; сегях; чаргях; дюгях; сегях.

Буселик: один мызраб гусейни; аджем; гусейни; нева; чаргях; буселик; дюгях; раст; дюгях; буселик; чаргях; дюгях; буселик; раст; дюгях.

Хисар-Буселик: один мызраб гусейни; хисар; чаргях; буселик; чаргях; дюгях; буселик; раст; дюгях (это тоже устаревший).

Хисар-Буселик: один мызраб гусейни; хисар; чаргях; буселик; мухайер; шехназ; эвидж; гусейни; хисар; чаргях; буселик; дюгях; зиркюля; чаргях; буселик; дюгях; зиркюле; дюгях.

Сузинях: один мызrab гусейни; хисар; мухайер; шехназ; эвидж; гусейни; хисар; чаргах; буселик; дюгях; зиркюля; зиркюля; дюгях; буселик; чаргах; буселик; дюгях; зиркюля; ярак; дюгях; зиркюля; дюгях; зиркюля; ярак; зиркюля; ярак; ашран.

Сурм: один мызrab гусейни; хисар; гусейни; махур; гердание; мухайер; сюмбюля; мухайер; гердание; махур; гусейни; хисар; гиджаз; гиджаз; хисар; гусейни; хисар; гиджаз; сегях; гиджаз; сегях; дюгях.

Веджди-Гусейни: один мызrab гусейни; нева; гусейни; гердание; эвидж; гусейни; нева; чаргах; сегях; дюгях; гусейни; сабя; чаргах; сегях; сабя; чаргах; сегях; дюгях.

Неврузи-Руми: один мызrab гусейни; хисар; гиджаз; гиджаз; бейти; гусейни; хисар; гиджит; сегях; дюгях; дюгях; сегях; гиджаз; дюгях; сегях; зиркюля; дюгях.

Хорасан: один мызrab мухайер; гердание; эвидж; гусейни; мухайер; гердание; эвидж; гусейни; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; гиджаз; сегях; дюгях; раст; дюгях; сегях; гиджаз; нева; гусейни; нева; чаргах; сегях; дюгях.

Буселик-Ашран: один мызrab гусейни; аджем; гусейни; нева; чаргах; буселик; дюгях; раст; дюгях; буселик; чаргах; буселик; дюгях; раст; ярак; ашран.

Дешти-Эржен: один мызrab гусейни; мухайер; гердание; эвидж; гусейни; нева; гиджаз; сегях; нева; гиджаз; сегях; дюгях; раст; аджем; гусейни; нева; чаргах; буселик; дюгях; раст; ярак; ашран.

66

Шори: один мызrab гусейни; гердание; эвидж; гусейни; гусейни; нева; чаргах; нева; гусейни; гусейни; нева; чаргах; чаргах; сегях; дюгях.

Селмек: один мызrab гусейни; мухайер; гусейни; мухайер; гусейни; нева; чаргах; сегях; дюгях; нева; дюгях; нева; чаргах; сегях; дюгях.

Гусейни-Кюрди: один мызrab чаргах; нева; гусейни; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; чаргах; чаргах; нева; гусейни; нева; чаргах; кюрди; дюгях; дюгях; кюрди; чаргах; кюрди; дюгях; раст; дюгях.

Ашран-Кюрди: один мызrab гусейни; нева; гу-

сейни; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; чар-
гях; кюрди; дюгях; дюгях; кюрди; чаргях; кюрди;
дюгях; раст; аджем-ашран; ашран; ашран; аджем-
пшран; раст; аджем-ашран; ашран; сегях; ашран.

Гусейни-Ашран: один мызраб гусейни; мухайер;
ер; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; гусейни;
эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; чаргях; се-
гях; дюгях; дюгях; сегях; чаргях; сегях; дюгях;
арак; раст; арак; ашран.

Ашранек: один мызраб арак; зиркюлэ; дюгях;
гусейни; нева; гусейни; эвидж; гердание; эвидж; гу-
сейни; нева; гиджаз; буселик; буселик; гиджаз; не-
ва; гиджаз; буселик; дюгях; зиркюлэ; арак; дюгях;
зиркюлэ; арак; ашран.

(Сам) Гусейни образуется, когда (мелодия про-
текает по плану): один мызраб гусейни; мухайер;
эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; гусейни;
эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; чаргях; се-
гях; чаргях; нева; чаргях; гусейни; нева; чаргях; се-
гях; чаргях; нева; гусейни; нева; чаргях; сегях; дю-
гях.

(Аваз) Эвидж подвластны следующие шоба

Гердание: один мызраб гердание; эвидж; гусей-
ни; нева; чаргях; дюгях; сегях; чаргях; гусейни; ад-
жем; гердание; аджем; гусейни; нева; чаргях; сегях;
чаргях; сегях; дюгях.

Бестенигар: один мызраб чаргях; саба; чаргях;
сегях; дюгях; сегях; чаргях; гердание; аджем; гу-
сейни; саба; чаргях; сегях; чаргях; сегях; дюгях;
раст; арак.

Мухалиф-Арак: один мызраб чаргях; нихавенд;
саба; чаргях; нихавенд; чаргях; нихавенд; дюгях;
нихавенд; дюгях; раст; дюгях; арак; раст; нихавенд;
дюгях; раст; арак.

7а **Эвидж-Арак:** один мызраб эвидж; мухайер;
гердание; эвидж; гусейни; нева; гиджаз; нева; гусей-
ни; эвидж; гердание; мухайер; гердание; эвидж;
гусейни; нева; чаргях; дюгях; дюгях; раст; арак.

Эвидж¹⁷: один мызраб эвидж; мухайер; герда-
ние; эвидж; гусейни; нева; чаргях; нева; гусейни;

чвидж; гердание; мухайер; эвидж; гердание; гусейни; эвидж; гусейни; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; чаргах; чаргах; сегях; дюгах; раст; гусейни; эвидж; гердание; мухайер; гердание; эвидж; гусейни; нева; чаргах; чаргах; сегях; чаргах; сегях; дюгах; дюгах.

Аразбар: один мызраб гердание; аджем; гусейни; гусейни; аджем; гердание; аджем; гусейни; нева; нева; бейти; аджем; бейти; нева; чаргах; сегях; чаргах; чаргах; гердание; аджем; бейти; нева; чаргах; сегях; чаргах; чаргах; сегях; сегях; дюгах; дюгах.

Руи-Арах: один мызраб чвидж; тиз-сегях; суюм-бюлз; гердание; чвидж; аджем; нева; гиджаз; сегях; нихапсил; раст; дюгах; раст; арак.

Эвидж-Хорасан: один мызраб чвидж; гусейни; чвидж; гердание; гусейни; нева; гердание; эвидж; гусейни; нева; гиджаз; чвидж; гердание; мухайер; чвидж; гердание; гусейни; эвидж; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; гиджаз; сегях; нева; гиджаз; сегях; дюгах; сегях; дюгах; зиркюлз; дюгах; сегях; гиджаз; нева; гиджаз; сегях; дюгах; зиркюлз; дюгах.

Хорасанек: один мызраб буселик; гиджаз; нева; гусейни; аджем; гусейни; нева; гиджаз; буселик; дюгах; нева; чаргах; сегях; дюгах; раст; арак; ашран; раст; арак; ашран; сегях; нева; чаргах; сегях; дюгах; раст; арак.

Эвидж-Буселик: один мызраб эвидж; мухайер; гердание; эвидж; гусейни; эвидж; гердание; мухайер; гердание; эвидж; гусейни; нева; гусейни; нева; чаргах; буселик; дюгах; раст; арак.

Неджи-Хорасани: один мызраб нева; мухайер; гердание; эвидж; гусейни; нева; гиджаз; буселик; гиджаз; буселик; дюгах; раст; буселик; гиджаз; нева; гусейни; нева; чаргах; сегях; дюгах; раст; арак.

Зилкеш: один мызраб гусейни; мухайер; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; гусейни; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; чаргах; сегях; дюгах; дюгах; сегях; чаргах; сегях; дюгах; раст; дюгах; нихавенд; дюгах; раст; арак.

Зилкеш-Хаверан: один мызраб арак; раст; дю-

гях; раст; дюгях; раст; дюгях; сегях; буселик; сегях; дюгях; раст; арак; ашран; егях; буселик; сегях; дюгях; сегях; дюгях; раст; арак.

Мюхалифех-Арак: один мызраб сегях; нева; чаргях; нева; сегях; чаргях; сегях; нихавенд; гусейни; звидж; гусейни, нева; чаргях; сегях; нихавенд; раст; сегях; нихавенд; раст; дюгях; раст; арак.

Гердание-Буселик: один мызраб гердание; аджем; гусейни; нева; чаргях; буселик; гусейни; аджем; гусейни; нева; чаргях; буселик; дюгях; раст; дюгях; буселик; чаргях; дюгях; буселик; раст; дюгях.

Гердание-Кюрди: один мызраб аджем; гусейни; аджем; гусейни; нева; беати; нева; чаргях; чаргях; сегях; дюгях; раст; нева; чаргях; беати; нева; чаргях; сегях; чаргях; аджем; гусейни; нева; чаргях; раст; нева; чаргях; кюрди; дюгях; раст; дюгях.

Рахат-ул-Эрвахи-Нелиди: один мызраб гиджаз; нева; гусейни; нева; гердание; звидж; гусейни; нева; гиджаз; нева; гусейни; нева; гиджаз; чаргях; сегях; дюгях; саба; чаргях; сегях; саба; чаргях; сегях; дюгях; раст; сегях; сегях; дюгях; раст; арак.

Рахат-ул-Эрвахи: один мызраб гусейни; гиджаз; нева; гусейни; нева; гердание; звидж; гусейни; нева; гиджаз; сегях; дюгях; раст; нева; чаргях; сегях; дюгях; раст; арак.

Султани-Арак: один мызраб нева; гусейни; звидж; гердание; звидж; гусейни; гусейни; нева; чаргях; сегях; дюгях; раст; арак; раст; дюгях; раст; арак; чаргях; сегях; дюгях; раст; арак; раст; дюгях.

Рахат-ул-Эрвахи-берка: один мызраб нева; гусейни; нева; гердание; звидж; гусейни; нева; гердание; гусейни; звидж; мухайер; шехназ; звидж; гусейни; нева; гиджаз; нева; гусейни; нева; гиджаз; сегях; дюгях; раст; арак; раст; арак; ашран; егях; нева; чаргях; сегях; дюгях; раст; арак.

Арак: один мызраб нева; гусейни; нева; чаргях; сегях; дюгях; раст; дюгях; сегях; чаргях; сегях; дюгях; раст; чаргях; сегях; дюгях; раст; арак.

«Г» ОБРАТИМСЯ К ГЛАВЕ, ГДЕ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ПРИВОДЯТСЯ НАИМЕНОВАНИЯ (ВСЕХ) МАКАМОВ И ШОБЭ

- 10а Аряк. Мюхалиф-Аряк. Султани-Аряк. Бестенгир. Аряк-Мляе. Эвидж. Сегах. Сегах-Мяе. Карчизар. Ряхат-ул-Эрвах. Зилкеш. Зилкеш-Хавераи. Зилкешидеи. Рун-Арак. Сузиди. Мюхалифек. Мюхалифек-Аряк. Серенк. Бяхри-Нязикэ. Себзендерсебэ. Шори. Эвидж-Хорасан. Сипихри. Хорасан. Рекиб. Кюрди. Руми. Сузиак. Шоризан. Неврузи-Руми. Нишавенди-Исфahanск. Гердание-Буселик. Шобен-Хинди. Гевешт. Сури. Буселик-Ашран. Ашран-Буселик. Хисар-Буселик. Кёчек. Шехназ-Буселик. Пайзан-Кюрди. Нишавур. Асли-Хюзям. Никеси-Аряк. Раст. Рахави. Пенджугях. Ингриз. Нихавенд. Махур. Завил. Сазкяр. Мюберка. Нихавенди-Руми. Нихавенди-Сатир. Сазкяри-Руми. Гердание. Буселик. Мюберкаи-Руми. Бюзрюк. Недя. Нюхюфт. Исфаян. Хюмяюн. Юшшак. Хузи. Беяти. Аджем. Неврузи-Аджем. Ашран. Аджем-Ашран. Аджем-Кюрди. Арябан. Егах. Гердание-Кюрди. Мустар. Хюзям-Руми. Нихавенди-Кебир.

- 10б Нишавурек. Зерефкенд. Дюгах. Саба. Чаргах. Кара-Дюгах. Веджди-Гусейни. Хисар. Мухайер. Мухайер-Сюмбюля. Гяба-Тохир. Земзем. Шехназ. Гиджаз. Юзьял. Зиркюля.

(Итак), мы повелили известнейшие наименования всех макамов.

Будьте здоровы¹⁸.

ОБРАТИМСЯ ТАКЖЕ К ТОЙ ГЛАВЕ, ГДЕ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ РАЗЪЯСНЯЮТСЯ ПРАВИЛА (СИСТЕМЫ) ШЕТ¹⁹

- 11б Шет—это семь пар (звуков, система их взаимобусловленности). Можете спросить, что же это за семь пар (звуков).

Ведь, (как мы знаем), существует (всего) семь аязэ, (я следовательно), и семь нимов. (И вот, из

¹⁸ <Это должно быть помещено после (разъяснения) макамов, в следующей тетради>.

практике зачастую) нумы мы принимаем за аваза и наоборот. (При этом) руководствуемся следующими правилами.

Когда ашран принимается за дюгях

Желтая струна дюгяха настраивается на егяхе. Если по желтой струне дюгяха прижмешь палец к шоризану, извлечешь ашран. Равным образом, если по желтой струне дюгяха прижмешь палец к аджем-ашрану, извлечешь арак^{го}. (И вот): егях принимается за раст.

ашран — за дюгях
арак — за сегях
раст — чаргях
дюгях — нева
сегях — гусейни
чаргях — эвидж

нева — гердание
гусейни — мухайер
эвидж — тиз-сегях
гердание — тиз-чаргях
мухайер — тиз-нева
tiz-сегях — тиз-гусейни.

Можешь спросить, как же быть с нумами, когда ашран принимается за дюгях. И это следующим образом.

Если по желтой струне прижмешь палец ко второму от ашрана пердэ, извлечешь аджем-ашран. Если прижмешь палец к пердэ гевешта, извлечешь гевешт.

12а На егяхе (на струне егях) шоризан превратится в зиркюлэ, аджем-ашран — в нихавенд.

Равным образом, гевешт превратится в буселик,

зиркюлэ — в саба
нихавенд — в беати
буселик — в аджем
саба — в махур
беати — в шехназ

аджем — в сямбюлэ
махур — в тиз-буселик
шехназ — в тиз-саба
сямбюлэ — в тиз-беати.

Вот какие ты должен употреблять нумы, когда ашран принимаешь за дюгях.

Желаешь аджем-ашран принять за дюгях

Если по желтой струне прижмешь палец к пердэ ашрана, извлечешь ашран. Равным образом, если по той же желтой струне прижмешь палец к (пердэ) аракя, извлечешь арак.

(А) ня егяхе (ня струне егях),

шоризан превратится в
раст
аджем-ашран — в дюгях
гевешт — в сегях
зиркюлю — в чаргях
ниханенд — в нева
буселик — в гусейни
сибл — в звидж

беяти — в гердание
аджем — в мухайер
махур — в тиз-сегях
шехназ — в тиз-чаргях
сюмбюлю — в тиз-нева
тиз-буселик — в тиз-гу-
сейни

Можешь спросить, как же берутся нумы, когда
аджем-ашран прижимается за дюгях.

Если по желтой струне прижимать палец к пер-
дү аджем-ашрана, извлечется аджем-ашран.

(Ня струне егях), егях превратится в гевешт

ашран — в зиркюлю
арак — в нияхенд
раст — в буселик
дюгях — в саба
сегях — в беяти
чаргях — в аджем

нева — в махур
гусейни — в шехназ
звидж — в сюмбюлю
гердание — в тиз-буселик
мухайер — в (тиз)-саба

Желаяш аран принять за дюгях

Если по желтой струне прижимать палец к пер-
дү шоризана, извлечется сегях. Если прижимать па-
лец по той же струне к передү аджем-ашрана, извле-
чется ашран. Если прижимать палец к передү ге-
вешта, по той же струне, извлечется аджем-ашран.

Егях превратится в арак
ашран — в раст
арак — в дюгях
раст — в сегях
дюгях — в чаргях
сегях — в нева
чаргях — в гусейни
нева — в звидж

гусейни — в гердание
звидж — в мухайер
гердание — в тиз-сегях
мухайер — в тиз-чаргях
тиз-сегях — в тиз-нева
тиз-чаргях — в тиз-гусей-
ни.

Можешь спросить, как же берутся нумы, когда
арак мы принимаем за дюгях.

Шоризан превращается
в гевешт*

аджем-ашран — в зир-
кюлю

* В рукописи эта фраза добавлена в конце данного перечисле-
ния, видя, что данное упущения.

гевешт — в нихавенд
зиркюлэ — в буселик
нихавенд — в саба
буселик — в беяти
саба — в аджем

беяти — в махур
аджем — в шехназ
махур — в сямбюлэ
шехназ — в тиз-буселик
сямбюлэ — в тиз-саба.

Желаешь гевешт принять за дюгях

126

Если по желтой струне прижимать палец к ашрану, извлечется егях. Равным образом, если по той же струне прижимать палец к аряку, извлечется ашран.

На егяхе, (на струну егях), шоризян принимается за арак.

аджем-ашран — за раст
гевешт — за дюгях
зиркюлэ — за сегях*
нихавенд — за чаргях
буселик — за нева
саба — за гусейни
беяти — за звидж

аджем — за герданне
махур — за мухайер
шехназ — за тиз-сегях
сямбюлэ — за тиз-чаргях
tiz-буселик — за тиз-нева
tiz-саба — за тиз-гусейни.

Может, спросишь, как же берутся нимы, когда гевешт мы принимаем за дюгях?

Если по желтой струне прижимать палец к перда аджем-ашрана, извлечется шоризян.

Егях принимается
за аджем-ашран
ашран — за гевешт**
арак — за зиркюлэ
раст — за нихавенд
дюгях — за буселик
сегях — за саба

чаргях — за беяти
нева — за аджем
гусейни — за махур
звидж — за шехназ
герданне — за сямбюлэ
мухайер — за тиз-буселик
tiz-сегях — за тиз-саба.

Желаешь раст принять за дюгях

Настройку дюгяха согласуй с перда раст. Если по желтой струне прижимать палец к расту, извлечется егях.

(На егяхе, сям) егях примется за ашран,

* В рукописи значится «чаргях», что следует считать явной ошибкой.

** В рукописи — «зиркюле», что также явная ошибка

ашран — за арам
 арак — за раст
 раст — за дюгях
 дюгях — за сегях
 сегях — за чаргях
 чаргях — за нева
 нева — за гусейни
 гусейни — за эвидж

эвидж — за гердание
 гердание — за мухайер
 мухайер — за тиз-сегях
 тиз-сегях — за тиз-чаргях
 тиз-чаргях — за тиз-нева
 тиз-нева — за тиз-гусей-
 ни.

Может, спросишь, как же быть с ними, когда раст мы принимаем за дюгях?

Если по желтой струне прижимать палец к зир-кюлю, извлечется шоризан.

На сегях шоризан будет соответствовать аджем-ашрану.

аджем-ашран — гевешту
 гевешт — зиркюля
 зиркюля — нихавенду
 нихавенд — буселику
 буселик — саба
 саба — бейти

бейти — аджему
 аджем — махуру
 махур — шехназу
 шехназ — сямбюля
 сямбюля — тиз-буселику
 тиз-буселик — тиз-саба

Желаешь зиркюля принять за дюгях

Если по желтой струне прижимать палец к пер-
 ды арака, извлечется сегях.

На сегях шоризан будет соответствовать аш-
 рану.

13а аджем-ашран — араку
 гевешт — расту
 зиркюля — дюгяху
 нихавенд — сегяху
 буселик — чаргяху
 саба — нева
 бейти — гусейни

аджем — эвиджу
 махур — гердание
 шехназ — мухайеру
 сямбюля — тиз-сегяху
 тиз-буселик — тиз-чар-
 гяху
 тиз-саба — тиз-нева.

Можете спросить, как же брать нумы, когда зиркюля принимается за дюгях?

Егях принять за шоризан
 ашран — за аджем-
 ашран

арак — за гевешт
 раст — за зиркюля
 дюгях — за нихавенд
 сегях — за буселик

чаргях — за сабя
нева — за беати
гусейни — за аджем
эвидж — за махур

гердание — за шехназ
мухайер — за сямбюлэ
тиз-сегах — за тиз-буселик
тиз-чаргях — за тиз-сабя.

Желаешь нихавенд принять за дюгях*

шоризан превратится
в егах
аджем-ашран — в ашран
гевешт — в арак
зиркюлэ — в раст
нихавенд — в дюгях
буселик — в сегах
сабя — в чаргях

беати — в нева
аджем — в гусейни
махур — в эвидж
шехназ — в гердание
сямбюлэ — в мухайер
тиз-буселик — в (тиз)-се-
гах
тиз-сабя — в (тиз)-чаргях.

Спрашиваешь, как же быть с ними, когда нихавенд принимается за дюгях?

Пердэ ашрани соответствует шоризану
пердэ арак — аджем-ашрану
пердэ раста — гевешту
пердэ дюгяха — зиркюлэ
пердэ сегах — нихавенду
пердэ чаргяха — буселику
пердэ нева — саба

пердэ гусейни — беати
пердэ эвиджа — аджему
пердэ гердание — махуру
пердэ мухайера — шехназу
пердэ тиз-сегах — сям-
бюлэ
пердэ тиз-чаргяха — (тиз)-
буселику
пердэ тиз-нева — тиз-сабя.

Желаешь сегах принять за дюгях

(На егах) ашран пре-
вратится в егах
арак — в ашран
раст — в арак
дюгях — в раст
сегах — в дюгях
чаргях — в сегах
нева — в чаргях

гусейни — в нева
эвидж — в гусейни
гердание — в эвидж
мухайер — в гердание
тиз-сегах — в мухайер
тиз-чаргях — в тиз-сегах
тиз-нева — в тиз-чаргях
тиз-гусейни — в тиз-нева

* В рукописи здесь разбирается звукоряд от сегах, а потом от нихавенда, чем нарушается последовательность этих двух пердэ

Спринимлешь, как же берутся ними, когда се-
гях принимается за дюгях?

Аджем-ашран превраща-
ется в шоризан
гевешт — в аджем-ашран
зиркюлэ — в гевешт
нихавенд — в зиркюлэ
буселик — в нихавенд
саба — в буселик

беяти — в саба
аджем — в беяти
махур — в аджем
шехназ — в махур
сюмбюлэ — в шехназ
тиз-буселик — в сюмбюлэ
тиз-саба — в тиз-буселик.

Желаешь буселик принять за дюгях

136	Аджем-ашран примется за сегях	беяти — за чаргях аджем — за нева
	гевешт — за ашран	махур — за гусейни
	зиркюлэ — за арак	шехназ — за эвидж
	нихавенд — за раст	сюмбюлэ — за герданиэ
	буселик — за дюгях	тиз-буселик — за мухайер
	саба — за сегях	тиз-саба — за тиз-сегях.

Может, спросишь, как же берутся ними, когда
буселик принимается за дюгях.

Арак превращается в
шоризан
раст — в аджем-ашран
дюгях — в гевешт
сегях — в зиркюлэ
чаргях — в нихавенд
нева — в буселик

гусейни — в саба
эвидж — в беяти
герданиэ — в аджем
мухайер — в махур
тиз-сегях — в шехназ
тиз-чаргях — в сюмбюлэ
тиз-нева — в тиз-буселик

Желаешь чаргях принять за дюгях

Арак превратится в сегях
раст — в ашран
дюгях — в арак
сегях — в раст
чаргях — в дюгях
нева — в сегях
гусейни — в чаргях
эвидж — в нева

герданиэ — в гусейни
мухайер — в эвидж
тиз-сегях — в герданиэ
тиз-чаргях — в мухайер
тиз-нева — в тиз-сегях
тиз-гусейни — в тиз-чар-
гях.

Как же берутся нимы, когда чаргах принима-
ется за дюгах?

Гевешт соответствует
шоризану
зиркюлэ — аджем-аш-
рану
нихавенд — гевешту
буселик — зиркюлэ
саба — нихавенду

беати — буселику
аджем — саба
махур — беати
шехназ — аджему
сюмбюлэ — махуру
тиз-буселик — шехназу
тиз-саба — сюмбюле.

Желлешь саба принять за дюгах

Гевешт превращается
в егах
зиркюлэ — в ашран
нихавенд — в яран
буселик — в раст
саба — в дюгах
14а беати — в сегях

аджем — в чаргах
махур — в нева
шехназ — в гусейни
сюмбюлэ — в звидж
тиз-буселик — в герданне
тиз-саба — в мухайер.

Как же берутся нимы, когда саба принимается
за дюгах?

Раст соответствует шо-
ризану
дюгах — аджем-ашрану
сегях — гевешту
чаргах — зиркюлэ
нева — нихавенду
гусейни — буселику

звидж — саба
герданне — беати
мухайер — аджему
тиз-сегях — махуру
тиз-чаргах — шехназу
тиз-нева — сюмбюлэ.

Желлешь нева принять за дюгах

Раст превратится в егах
дюгах — в ашран
сегях — в яран
чаргах — в раст
нева — в дюгах
гусейни — в сегях
звидж — в чаргах

герданне — в нева
мухайер — в гусейни
тиз-сегях — в звидж
тиз-чаргах — в герданне
тиз-нева — в мухайер
тиз-гусейни — в тиз-сегях.

Может, спросишь, как же берутся ими, когда нева принимается за дюгях?

*Зиркюль примется за шоризан	аджем — за буселик
нихавенд — за аджем-аш-ран	махур — за сабя
буселик — за гевешт	шехназ — за беати
гиджиз — за зиркюль	сюмбюль — за аджем
беати — за нихавенд	тиз-буселик — за махур
	тиз-сабя — за шехназ.

Желаешь беати принять за дюгях

Зиркюль примется за егях	махур — за чаргях
нихавенд — за ашран	шехназ — за нева
буселик — за арак	сюмбюль — за гусейни
сабя — за раст	тиз-буселик — за звидж
беати — за дюгях	тиз-сабя — за гердание.
аджем — за сегях	

Как же берутся ими, когда беати принимает-ся за дюгях?

Дюгях превращается в шоризан	звидж — в буселик
сегях — в аджем-ашран	гердание — в сабя
чаргях — в гевешт	мухайер — в беати
нева — в зиркюль	тиз-сегях — в аджем
гусейни — в нихавенд	тиз-чаргях — в махур
	тиз-нева — в шехназ.**

Желаешь гусейни принять за дюгях

146 Дюгях будет соответ-ствовать егяху	гердание — чаргяху
сегях — ашрану	мухайер — нева
чаргях — арак	тиз-сегях — гусейни
нева — расту	тиз-чаргях — звиджу
гусейни — дюгяху	тиз-нева — гердание
звидж — сегяху	тиз-гусейни — мухайеру.

* В рукописи эти четыре пердз даны в следующей последовательности: буселик-нихавенд-зиркюль-гиджиз, что является ошибкой.

** В рукописи приводятся еще четыре пердз, как-то: буселик—в ашран, раст—в сюмбюль, арак—в тиз-буселик, раст—в тиз-сабя, которые ничего общего не имеют с данными ладом.

Следующие низкие пердэ используются взамен высоких.

Егях — взамен герданине*
ашран — мухайера

арак — тиз-сегяха
раст — тиз-чаргяха.

Как же берутся нины, когда гусейни мы принимаем за дюгях?

Нихавенд превращается
в шоризан
буселик — в аджем-аш-
ран
сябя — в гевешт

хисар — в зиркюля
аджем — в нихавенд
махур — в буселик
шехназ — в сябя.

«У»

(...)

266 Следующие низкие пердэ используются взамен высоких.

**Шоризан — взамен
шехназ
аджем-ашран — взамен
сюмбюля

гевешт — взамен тиз-бу-
селика
зиркюля — взамен тиз-
сябя.

Желаешь аджем принять за дюгях

Нихавенд превращается
в егях
буселик — в ашран
сябя — в арак
беатн — в раст
аджем — в дюгях

махур — в сегях
шехназ — в чаргях
сюмбюля — в неаа
тиз-буселик — в гусейни
тиз-сябя — в эвидж.

Эти низкие пердэ используются взамен высоких.

Шоризан — взамен
герданине
аджем-ашран — взамен
мухайера

гевешт — взамен тиз-се-
гяха
зиркюля — взамен тиз-
чаргяха.

Как же берутся нины, когда аджем принима-
ется за дюгях?

* В рукописи вместо герданине ошибочно написано «тиз-неаа».

** В рукописи эта последовательность четырех низких пердэ дана в обратном порядке, начиная с зиркюля, что затрудняет восприятие.

Сегях принимается за
шоризан
чаргах — за аджем-ашран
нева — за гевешт
гусейни — за зиркюль
звидж — за нихавенд

гердание — за буселик
мухайер — за саба
тиз-сегях — за беити
тиз-чаргах — за аджем
тиз-нева — за махур.

Эти низкие пердз используются взамен высоких.

Ашран — взамен шех-	раст — взамен тиз-бусе-
наза	лика
арак — взамен сямбюль	длюгах — взамен тиз-саба.

Желашь звидж принять за длюгах

Сегях превращается в	гердание — в сегях
сгах	мухайер — в чаргах
чаргах — в ашран	тиз-сегях — в нева
нева — в арак	тиз-чаргах — в гусейни
гусейни — в раст	тиз-нева — в звидж
звидж — в длюгах	тиз-гусейни — в гердание

Эти низкие пердз используются взамен высо-

Ашран — взамен герда-	длюгах — взамен тиз-
ние	чаргах
арак — взамен мухайера	сегях — взамен тиз-нева
раст — взамен тиз-сегях	

Может, спросишь, как же берутся ими, когда звидж принимается за длюгах?

Буселик соответствует	махур — нихавенду
шоризану	шехназ — буселику
саба — аджем-ашрану	сямбюль — саба
беити — гевешту	тиз-буселик — беити
аджем — зиркюль	тиз-саба — аджему*.

Нижеследующие низкие пердз используются взамен высоких.

Шоризан — взамен махура	зиркюль — взамен тиз-бу-
аджем-ашран — взамен	селика
шехназа	нихавенд — взамен тиз-
гевешт — взамен сямбю-	саба

* В рукописи очередность этих девяти пердз спутана

26б и 27а (Някоуш), раст может превратиться: в чаргах

в сегях*	в ашран
(и дюгах)	в егах
и аряк	и сам в себя;

дюгах может превращаться: в чаргах**

в сегях	в ашрая
(и раст)	в егах
и аряк	и сам в себя;

сегях может соответствовать: чаргаху

дюгаху	ашрану
расту	егяху
аряку	и самому себе;

чаргах может приниматься: за невя

за сегях	за аряк
за дюгах	за ашран
за раст	и за самого себя;

невя превратится: в гусейни

в чаргах	в раст
в сегях	в аряк
в дюгах	и сам в себя;

гусейни превратится: в звидж

в невя	в дюгах
в чаргах	в раст
в сегях	и сам в себя;

звидж—в гердание

в гусейни	в сегях
в невя	в дюгах
в чаргах	и сам в себя.

* В рукописи—«тиз-сегях» по явному недоразумению.

** В рукописи—«тиз-чаргах» по ошибке.

«О» <ОБРАТИМСЯ ТАКЖЕ К ТОЙ ГЛАВЕ, ГДЕ РАЗЪЯСНЯЕТСЯ, ЧТО В НАШЕМ ИСКУССТВЕ УСУЛАТ ЗАНИМАЕТ ПЕРВОСТЕПЕННОЕ МЕСТО>

23а Хапенду, или сазенду, пользуется уважением и той мерой, в какой он проявляет пунктуальность к требованиям усулата.

Учащийся, игнорирующий эти требования, всегда остается безпомощным

В этих двадцати четырех усулах обобщены опыт и знания всех искусных мастеров (музыки), мудрецов, изучавших характер всех сущих природы и приведших к системе различные (типы) движения, свойственные этим сущим, как одушевленным, так и неодушевленным, как животным, так и людям, и даже биению (человеческого) сердца.

И если ты, (учащийся), усвоишь в совершенстве внутреннее (метро-ритмическое) строение этих усулатов, упражняясь некоторое время в устном воспроизведении свойственных им звуков, то (и) сам заметишь характерные для них различные (типы) движения как в окружающих тебя предметах, так и в самом себе. И это приведет тебя в восторг. Точно так же, как ты порадовался бы встрече с незнакомцем, сильно напоминающим давно запечатленные в твоей памяти черты старого приятеля, и воскликнул бы: как он похож на моего приятеля! Но прежде всего надо усвоить усулы так, чтобы ясное очертание каждого из них навсегда запечатлелось в сознании.

23б Известно (например), что усул, называемый Деври-Реваном, воспроизводит движение, (ритм) походки верблюдов. И вот, если тебе случится наблюдать походку верблюдов и если (при этом) тебе знаком усул Деври-Реван, тогда нутро твое закипит тем же движением. Явление это просто восхитительное.

(Надобно знать), что двадцать четыре усула соответствуют двадцати четырем часам дня и ночи.

А наши мастера говорили, что они, (усулы), заключены и в теле человека.

В древности мудрецы считали, что если кто не

знает музыки, если кто не знает астрономии, (на-
конец), если кто не знает, как изготавливаются ле-
карства, то он не может стать врачом.

В самом деле, музыка имеет прямое отношение
к медицине. А как же быть врачу, если он не умеет
нащупать пульс больного? Ведь, (как говорилось),
двадцать четыре усула подобны двадцати четырем
часам суток. Поэтому двадцати четырем усулам
соответствуют двадцать четыре различных типа
движений. Ибо биение сердца (человека) меняется
двадцать четыре же раза, с первого и до двадцать
четвертого часа суток. А каждому данному часу
соответствуют двадцать четыре шобз^{*}. И все это
(разнообразие) — благодаря тому, что часы суток
следуют друг за другом при (непрерывном) враще-
нии семи планет. Вот почему мудрецы считали, что,
если кто не знает музыки, то он и не может стать
врачом.

В основе этих двадцати четырех усулов лежат
два начала — хяфиф и сакил. Хяфиф — это (как бы)
душа (усула), а сакил — его же тело.

А те из усулов, которые не входят в число двад-
цати четырех, (к примеру), Зенджир, или Зарбейн,
представляют собой сочетания (двух или более ос-
новных усулов)²¹.

Астрономия нужна врачу потому, что он должен
уметь определить, какому же созвездию принадле-
жит или с какой звездой связан данный больной,
чтобы соответственно этому и изготовить лекар-
ства.

Когда человек (— больной, пострадавший) ле-
жит ни жив, ни мертв, его сердце, — словно све-
тильник, который то гаснет от недостатка масла, то
снова зажигается, — пульсирует в движении усула
Эфер. Притом зажиганию светильника (в данном
случае) соответствует оживленная часть усула, в
которой проворно следуют друг за другом удары:
текз-текз: угасанию же светильника — замедленная
часть его. Между тем, сердце здорового человека

^{*} Термин шобз здесь употребляется этимологически, в значении
ответвлений (основных типов движения или ритма).

пульсирует в движении усула Софьян. А у больного с высокой температурой — в усуле Ерюк-Семаи.

Таким образом, видно, что усул занимает важное место и области всех искусств и наук.

Но его роль особенно велика и в музыке. Ибо не руководствующийся правилами усулов ханендз, или саяендз, подобен коню без узда, кораблю без руля, мянеле без точных весов.

Нот, к слову сказать, показывавешь мянеле золотую (монету) и говоришь: проверь-ка ее (вес). Тот, осмотрев ее, говорит, (к примеру): недостает. Но, как только ты спрашиваешь его о том, сколько именно недостает, он отвечает: ну, дай-ка взвешу ее. Ибо не взвесив ее, он не скажет тебе, сколько же недостает (в монете золота) — на вес пшеничного зерна или на вес косточки.

Так нот, нам, (музыкантам), усулы так же необходимы, (как необходимы мянеле точные весы).

И не только нам, но и всему миру.

Все наше умение, все наше мастерство, проявляющееся в исполнении как бестз, так и пешрефов, как семаи, так и илахи идут (в основном) от (хорошего чувства и знания) усула.

Умение поэта применять разнообразные метры и рифмы тоже идет от (чувства и знания) усула.

Если ты, (учащийся, мне) скажешь, что из всего этого ничего не понимаешь, (тогда я выражусь следующим образом).

Слова, сказанные в определенном усуле, (всегда) доставляют удовольствие слушателю. (Отчего же это так? Не от того ли, что тем или иным образом организованное чередование соизмеримых элементов глубоко присуще каждому из явлений, а чувство его, в той или иной мере, — каждому из нас?)

24а

Можешь спросить, а нет ли людей для (поведки, речи) которых не был бы свойствен усул вообще? (Такие люди могут, конечно, найтись). Но они — не что иное, как обитатели домов для умалишенных, которые говорят нелепости.

(Словом, учащемуся) следует обратить особое внимание на этот усулат. И если учащийся (действия-

тельно) намерен усвоить его, то ему надо привыкнуть внутренне ощущать характер каждого из усюлов, (как уже говорилось), посредством упражнений в устном воспроизведении свойственных им зарбов.

Если спросишь о способе обучения (усулату) по этой книге, то он сводится к следующему.

(Сначала надо упражняться в отсчитывании руками главных ударов усюлата—дюм и тек, следующим образом).

При ударе дюм опустить правую руку, поднимая вверх левую.

При ударе тек опустить левую руку, поднимая вверх правую.

(Дальше легко перейти к приемам отсчитывания разновидностей удара тек: текз и текз-текз).

(Ниже приводится таблица схем усюлов)²¹. В ней точки (.) обозначают удары дюм, а алифы* (/) — удары тек. Значок, похожий на цифру (<), указывает на удар текз, а два таких (<<) указывают на удар текз-текз.

Черточка (~), ставящаяся над точками и алифами, есть знак длительности²².

Слитное писание точек, алифов и остальных значков указывает на (относительно) скорое, раздельное же писание—на медленное движение, лмин²³ (см. стр. 110—112).

«Д» ОБРАТИМСЯ ТАКЖЕ К ТОЙ ГЛАВЕ, ГДЕ УЧАЩИМСЯ ОБЪЯСНЯЮТСЯ, ИЗ СКОЛЬКИХ ЖЕ ЗАРБОВ И МЫЗ-РАБОВ СЛАГАЕТСЯ КАЖДЫЙ ИЗ УСЮЛОВ

106 Зарби-Фетих: 88 зарбов. Хави: 64 зарбъ. Сякил: 48** зарбов. Зенджир: 60 зарбов. Хафиф: 32 зарбъ. Деври-Кебир: 14 зарбов. Ремел: 28 зарбов. Зарбейн: 30*** зарбов. Ченбер: 24 зарба. Мухаммес: 16 зарбов. Хезедж: 22 зарба. Деври-Реван:

* Алиф—первая буква персидско-арабского алфавита.

** В рукописи ошибочно отмечено «44».

*** В рукописи—«44», по явному недоразумению.

Зарба-бегих

быстрый - 88 зарба,
медленный - 44 зарба .

1' . < . 1' . 1' . 11' . < 11' .
11' . < . 1' . << . 1' . 1' . << . 1' .
<< . 1' . 11' . 11' . << . 1' . < 1' .
<< . 1' . <

Зарба-бегих

быстрый - 88 зарба
медленный - 44 зарба

1' . 1' . 11' . < 11' . 11' . 1' . << . 1' .
<< . 1' . < . 1' . < 1' . < . 1' . << .
... 1' . 11' . << . 1' . < << . 1' . <

Зенжур

<< . 1' . 111.. < 1.. 11' . 1..
<< . 1' . 111.. < . 11' . 1' . 1' .
<< . 1' . 111' . << . 1..

Сажил

1.. 11' < ' <<
' < ' 1. < 1.. <'
11. <<. 1. <

Тирки-Зарб

... ' < 1.. ' 1. 111

Эвсат

.. ' < 1.. 1. <<

Брюк-Семаи

1'. 11.

Эфер

. 1. << .

Хафиф

< 11.. < ' 11. < '
11. 11. 1 << 111 1. <

Мухаммес

<<. 1. < 1. < 1..

1. < . . .

Ремел

11' < ' << ' < '

<<. 1.. 1.

Хазедж

' << 1.. 1.. ' << .

1. . 1 . . .

Деври-Кабир

<<. 1. 11' ' 1..

*** В рукописи здесь фигурирует знак длительности, что, может-
бы, простая опечатка.

*** В рукописи здесь упущен, кажется, один знак удара «тем».

Чанбер

<<. I. III.. ' <'

Берашман

I. 'I 'I' <<. I..

Факхад

<<. I. III..

Чифтз-Джак

< I.. II.

Хави

I. <<' <<' I.

<' I. < I.. <'

<<.. II. II. <<.

I. < I. < I. <<.

Софиян

I.. II.

Ним-Сякид

. <' <<' <<'

<<. I

Френгя-Фери

.I.. I. ' ' ' <<...

Френгя-Ичин

<< << ' ' ' .

Ним-Джери

<< .. I. I..

Саягин-Саман

I' <'

Джери-Резан

II' I'.

Садз-Джак

I' I I'.

Зарбейн

'I' I' <<. I. II'

I.. <<. I.. I.

Фери-Мухаммас

I. < I. < I. .I. <.

<<.

25

*** В рукописи здесь имеется еще один знак, я именно—узнаю «дзю», который излещен.

8* зарбов. Аксак-Фахтэ: 8 зарбов. Ним-Сакил: 24 зарба. Ним-Деври: (9). Френкичин: (10). Френк-ферн: (14). Ферн-Мухаммес: (16). Эфер: (6). Тюрки-Зарб: 18 зарбов. Аксак-Берефшан (...). Садз-Дюек: (7). Чифтэ-Дюек: (8). Софнян: (6). Эвсат: (11). Сегин-Семан: (6). Ерюк-Семан (6). Ним-Ченбер: 12 зарбов.

«Е» ОБРАТИМСЯ ТАКЖЕ К ТОЙ ГЛАВЕ, ГДЕ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ РАЗЪЯСНЯЮТСЯ ЗНАКИ И СПОСОБ ЗАПИСИ АВАЗЭ

Если учащийся желает обучиться (этому искусству) записи (авазэ), то он должен выучить безусловно, (в первую очередь), точные формы графического начертания тридцати нижеследующих знаков.

Каждый из (этих) знаков имеет различные названия: под одним названием он (знак) обозначает определенный пердэ; под другим же—авазэ.

Различные наименования имеют и те значки, которые ставятся над (основными) знаками.

(Кроме того), если два из этих (основных) знаков расположить бок о бок, образуемое (таким образом) сочетание получит иное наименование. Если три, четыре или пять знаков расположить бок о бок, каждое из образуемых сочетаний (также) получит иное наименование.

- 11а (Скажем), учащийся желает записать какой-либо пешреф. (Для этого) надо выучить, в первую очередь, наименования, (а также формы графического начертания) следующих шестнадцати знаков:

* В рукописи—«7», что, вероятно всего, является опiskой.

егях

явран

арак

раст

догях

сегях

чаргях

нева

гусейни

зиди

гердание

мухайар

тиз-сегях

тиз-чаргях

тиз-нева

тиз-гусейни

Следующие же четырнадцать знаков обозначают
нимы:

хоризан

аджем-агран

гелект

зиркля

нихавенд

буселик

саба

беяти

аджем

махур

шехназ

симбле

тиз-буселик

тиз-саба



Если эти два знака расположить бок о бок

и соединить их черточкой сверху, (как это показано в примере), оба (соответствующих им звука) объединятся в один мызрб при исполнении пешире-фон.



Значок, фигурирующий над этим

знаком, — который в записях для тамбура называется чар-мызрб, в записях же для нея, нейвелз, — показывает, что длительность равна четырем мызрбам.



Значок, фигурирующий над этим знаком,

показывает, что длительность равна двум мызрбам.



Значок, фигурирующий над первым из

этих знаков, показывает, что все три равны полутора мызрбам.



Значок, фигурирующий над этими знаками,

показывает, что сумма длительностей равна половине чар-мызрба, или же двум мызрбам.



Значок, фигурирующий над этими знака-

ми, показывает, что сумма длительностей равна двум мызрбам и что надо обыграть конец, в сторону которого склонена головка значка.



Значок, фигурирующий над этим знаком,

показывает, что длительность равна половине чармыраба или же двум мызрябам.



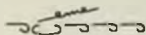
Значок, фигурирующий над этими знака-

ми, показывает, что все три объединены в один мызряб.



Значок, фигурирующий над первым из двух

116 знаков, показывает, что оба объединены в один мызряб.



Значок, фигурирующий над этими пятью знаками, показывает, что (...).



Значок, фигурирующий над этими знаками,

показывает, что все три объединены в два мызряба.



Этот значок показывает, что при исполне-

нии надо слегка глиссандировать.

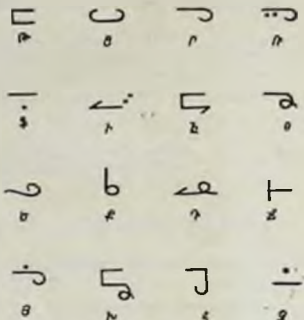


Значок, фигурирующий над этими знака-

ми, показывает, что все три объединены в два мызряба²⁷.

(Иной раз) бывает так, что и мастеру, обучающему этим знакам, приходит ученик, имеющий хо-

рошый голос, но не владеющий им. При пении он то соблюдает гармонию, то нет; интонирует то по (определенным) пердз, то нет. Теперь, можете спросить, как же следует обработать голос такого ученика. А вот как. Для каждого из упомянутых выше шестнадцати (основных) знамен выделяется буква нашего армянского алфавита. (Ученику) надо предлагать петь (гамму из 16 тонов) от егяха до тиз-гусейни как в восходящем, так и нисходящем порядке, произнося название каждой соответствующей



буквы армянского алфавита. Над этим должен тренироваться ученик некоторое время до тех пор, пока не усвоит (упомянутые 16) пердз. После того, как ученик усвоит (основные) пердз, надо предложить ему петь (то же самое) с нимами, размещая их (по порядку) между каждыми двумя (основными) пердз и в восходящем, и в нисходящем движении до тех пор, пока он не споет безукоризненно всю гамму от егяха до тиз-гусейни. (Пердз и нимы ученик должен знать) так, чтобы суметь свободно определить

принадлежность какого-либо аявза к (основным) пердз или нимах, к макамату или (системе) шобз.

Буквы армянского алфавита, выделенные для каждого из упомянутых шестнадцати (основных) знаков следующие: (см. стр. 118)

«С»

**ОБРАТИМСЯ ТАКЖЕ К ТОЙ ГЛАВЕ, ГДЕ
РАЗЪЯСНЯЮТСЯ ОСОБЕННОСТИ НЕЯ**

256

Ней—(инструмент) волшебный и пламенный.
Кеман—любовесильный и женственный.

Ней—это (словно) запретительная мера от неприятностей. (Так), голос ханендз может быть низким или высоким. Сазендз, (собиравшийся аккомпанировать ему), спросит: милый мой, по Шах-Мансуру ли, или Давуду поешь. Если у ханендз голос низкий, он скажет: пою по Давуду. Если же у него голос высокий, он скажет: по Шах-Мансуру. Согласно этому и настроит сазендз инструмент. (с помощью ней), и ханендз не возразит. Но если не имеет ней (якобы), между ханендз и сазендз могут возникнуть неприятности, в том смысле, что ханендз может, (например, в случае чего), сказать: а вы напрочно настроили инструмент выше (требуемого).

26а

Вот почему (мы говорим, что) ней выполняет роль (как бы) запретительной меры от неприятностей.

(Общий) диапазон ней от его самого низкого аявза и до самого высокого разделяется на четыре зоны. Эти четыре зоны нашими мастерами определены так. От егях до раста—одна зона; ее называли Тяхт*. От дюгях до нева—(другая зона); ее называли Асыл. От гусейни до мухьяера—(третья зона); ее называли Фейк*. От тиз-сегях до тиз-гусейни—(четвертая зона); ее называли Сафир.

Ней является (как бы) мерилom для всех инструментов. При том имеется семь разновидностей его. Может, спросишь, какие именно. (Вот они): Батдал, Давуд, Шах-Мансур, Кючюк-Мансур, Бо-

* Названия этих двух зон в рукописи перепутаны

ляхеник, Устя-Хасли, Хафти-Бенд. Имеется и другая разновидность, называемая Сюпюрдэ, но она не входит в ряд вышеперечисленных семи.

Мы уподобили ней мерилу. (В самом деле), каждая последующая или предыдущая, (в приведенном выше общем ряду), разновидность его, на один руб короче или длиннее близлежащей.

(Отсюда)—зиркюлэ, (взятый) на Батдале, соответствует расту, (взятому) на Давуде.

Зиркюлэ, (взятый) на Давуде, соответствует расту, (взятому) на Шах-Мансуре.

Зиркюлэ на Шах-Мансуре, соответствует расту на Кючюк-Мансуре.

Зиркюлэ на Кючюк-Мансуре, соответствует расту на Балахенке.

Зиркюлэ на Балахенке, соответствует расту на Устя-Хасяне.

Зиркюлэ на Устя-Хасяне, соответствует расту на Хянти-Бенде.

Вот эти (разновидности ней) и звучат на них пердэ выше или ниже друг от друга.

Мы говорили, что ней является мерилем наших инструментов. (Конечно), как тамбур, так и кемаи или кылсаз можно настроить и без (помощи) ней. (Однако в этом случае точно) не узнается, какой именно разновидности ней соответствует настройка инструмента.

Но она, (настройка, так или иначе) окажется в соответствии с одной из разновидностей ней, и это выясняется (с помощью ней).

Далее, когда поет ханендэ, можно определить, (конечно), с какого пердэ и какой мажор он поет. Но без ней не выяснить, настройке какой именно из его (ней) семи разновидностей соответствует пение, подобно тому как иной раз затруднительно установить, мажор ли, или шобэ исполняет ханендэ, когда он поет без аккомпанемента. Может, спросишь, как же это так? Вот, к примеру, некий намерен петь с пердэ сегях. Мы не знаем этого его намерения. Но когда он (споеет и) спросит: С какого же пердэ было это, мастер? — с помощью ней выяснится, что

это было, (скажем), с пердэ бестенигар, (а не сегях). Вот почему ней весьма нужный инструмент.

ОБРАТИМСЯ ТАКЖЕ К ТОЙ ГЛАВЕ, ГДЕ ОПРЕДЕЛЯЮТСЯ ШОБЭ, ВСТРЕЧАЮЩИЕСЯ В ТЕХ ИЛИ ИНЫХ ПЕШРЕФАХ И БЕСТЭ

76 То, что мы называем Эвидж-Хорасан, является (мелодией) небольшого шарки—«Песней излились думы мои». Вот эта (песня, ее мелодия) и есть Эвидж-Хорасан.

(Теперь) о том, что называют Эвидж. Турецкие маинджи поют свои маны (как раз) в Эвидже и завершают их на дюгяхе. В Иране это (-го типа мелодии) и называют Эвидж.

Ял Последняя строфа (песни) «Игривый взор» целиком протекает в (шобэ) Синпхри.

Есть такой бестэ: «Сегодня рано скука к пирующим пришла», принадлежащий (мастеру) Буюрджиги Огли. В Иране мы исполнили его. Нам сказали, (что он, его мелодия, протекает в шобэ) Ашрян-Бусетик.

«Твой ясный лик померкнет»...; про это (же) сказали, (что протекает в шобэ) Бусетик-Ашрян.

«Пусть недостойный не глядит в глаза твои, о яр». Это место данного семан протекает в (шобэ) Шори.

Заключенные дополнительной части пешрефа в Сегяхе, (известного под именем) «Ямочки ланитные», называют Серенх.

(Мелодию) в стиле Саба последней строфы пешрефа Сегях||Зарби-Фетих (в Иране) называют Бахри-Назикэ, когда она исполняется без (сопровождения в усуле) Хафиф и завершается на сегяхе.

Дважды повторяющееся начало в стиле Ашрян пьесы Зиркюля||Зарби-Фетих (в Иране) называют (просто) Зиркюля.

«В любви услада душе моей»; основу (мелодии) этого бестэ называют Хюмаюн.

«Взор твой пьянит меня, о черноокая»; основу (мелодии) этого бестэ называют Неджди-Хорасан.

«О ты, светозарная, ты жизнь вдохнула в ме-

ния»; основу (мелодии) этого бестэ называют Назикен-Аряк.

«Бесплотную душу желаешь видеть ты»; основу (мелодии) этого бестэ называют Хорасанек.

«Прелестный бутон расцвел на заре»; основу (мелодии) этого семая называют Майе-Бейти.

«Если миг тебя не вижу, о мой гордый кипарис»; основу (мелодии) этого шарки называют Мустанар-Руми.

«Я не могу жестокость твою принять покорно и без слов»; основу (мелодии) этого бестэ называют Эшидж-Буселик.

«Внемли же мне, явился на пир»; основу (мелодии) этого семая называют Мустаар, а что и есть настоящий Мустаар.

«К новому солнцу сердце все льнет»; основу (мелодии) этого бестэ называют Тахир.

«Благополонье кост твоих меня мучит день и ночь»; основу (мелодии) этого бестэ называют Аразбар.

«Наше желание...»; основу (мелодии) этого бестэ называют Аджем-Ашран.

«Зачем грустить, душа моя, нет ли красного вина»; основу (мелодии) этого бестэ называют Нигриз.

Яб «Жасмина цветочек»...; основу (мелодии) этой (песни) называют Нишабур.

«Из-за тебя, бездушная»...; основа (мелодии) этого бестэ—Нева.

«Красавица, не солнце ли ты небес»; основу (мелодии) этой (песни) называют Рихат-ул-Зрвах-Мухалиф.

Первая строфа (песни) Юззал||Деври целиком протекает в (шобэ) Юззал.

Второе построение дополнительной части (песны) Нихавенди||Деври, которое в стиле Сабя, (в Иране) называют Нихавенди-Сягир.

Первая строфа (песни) Сюмбюль Деври протекает в (шобэ) Сюмбюль.

(Мелодию) первой строфы пешрефа-семая в Дюгяхе называют Дюгях.

В Расте первая строфа (отдела) Шериф||Зар-

би-Фетих считается Мухаммесом, остальное же, до конца, Мюберка.

В Сегях последнее построение дополнительной части (отдела) Сюри-Хюмаюн, продолжительностью усуля Мухаммес, считается Мюберкаи-Руми.

Дополнительную часть (пьесы) Саба-Санджар|| Зарби-фетих в целом называют Земзем.

Вся первая строфа Бюзрюк пешрефа Шаха Османа Эфенди называется Бюзрюк.

Второе построение мухаммеса Ага Ирзы, которое повторяется три раза, а также его дополнение, называют Рахат-ул-Эрвах-Берка. Если к этому, трижды повторяющемуся построению с его дополнением, прибавить первое построение того же мухаммеса Ага Ирзы, и завершить его на дюгяхе, (образовавшуюся мелодию) называют Хорасан.

«Смычок твой многословный»...; основу (мелодии) этого бестэ называют Рахат-ул-Эрвах-Берка.

«Ты страданье, горе мое»; основу (мелодии) этого семан называют Рахат-ул-Эрвах-Неджли.

«Тоскую по ласке, по голосу твоему»; основу (мелодии) этой (песни) называют Дешти-Эржен.

«Зачем молчать, зачем людей сторониться»; основу (мелодии) этого бестэ называют Мухайер.

Первая строфа пешрефа Арак Кантемира Огли протекает в (шобэ) Султани-Арак.

«Чаша с вином по кругу идет»...; основу (мелодии) этого бестэ называют Бестенигяр.

«Солнце померкло»...; основа (мелодии) этой (песни) — Гиджаз.

9а

«Сердечко твое — точно мак, красиво как розовый сад»; основу (мелодии) этой (песни) называют Хюззам-Руми.

«Идешь с чужими веселиться»...; основу (мелодии) этой (песни) считают настоящим Хюззамом.

«Подарила же мне губы»...; основа (мелодии) этого бестэ — Саба.

«Со слезами и воплем обнажу я грудь свою»; основа (мелодии) этого бестэ — Гусейни.

«Если на миг укроешься, ты от меня, красавица»; это называют Эвидж-Арак.

«Ляванду в лугах с кассою твоею сравнил, мой
яр»; основная (мелодия) этой (песни)—Юшшак.

Последняя строфа пещирефа Дюгях Джорджи
протекает в (шобэ) Кяря-Дюгях.

«О мой цветок, расцвет ли, как ты, и розы лепе-
сток»; основная (мелодия) этой (песни)—Дюгях-Ру-
ми.

«Прежестокый этот взгляд»...; основная (мело-
дия) этой (песни)—Герданике-Кюрли.

«Нет, никому не верю»; основная (мелодия) этого
семьи называется Эвдиж-Буселик

«Вознесешься ли до небес—все равно, каждый
падох мой пронзит сердце твое»; основу (мелодию)
этого бестэ называют Веджди-Гусейни.

«Несчастливая возлюбленная моя»; основу (ме-
лодию) этого бестэ называл я Юзвал.

«Л» ОБРАТИМСЯ ТАКЖЕ К ТОЙ ГЛАВЕ, где для
 учащихся разъясняются понятия о домах
 славы, апогея и перигея авазэ

22а Может, спросите, что же представляют собой,
(собственно говоря), дома славы, апогея и перигея.
 Разъясню (нам) это на (следующем) примере.
 Несколько товарищей собираются, чтобы весе-
ло провести время. Они близки друг к другу, как по
характеру и темпераменту, так и по верованиям. От-
личаются же они друг от друга лишь тем, что, (ска-
жем), один из них—светлый, другой—темный, тре-
тий—смуглый (и пр.). Но они близки по характеру
и поэтому их веселье превращается в веселье дома
славы.

Явления дома славы, апогея и перигея в музыке
встречаются при исполнении таксима.

Нужно быть искусным астрономом, музыкантом
и сазенде, для того чтобы уметь наладить (в так-
симе) веселое собрание (шобэ). А если кто неуч
хоть в одной из этих областей знания, то веселого
собрания (шобэ) он не достигнет. Ибо мастера соз-
давали таксимы и свойственные им многочислен-
ные назаваты и шуябаты по подобию тем разно-

образным явлениям, которые возникают при вращении и движении планет и в домах славь этих планет. Ибо эта наука музыки не различается я отрыве от астрономии.

Так вот и в нашем исполнительском искусстве, когда на струне, настроенной в гармоничном с аявзз раст (интервале), прижимаешь перде нева, возникает явление дома славь. А сямая струна эта выступает (как бы) в роли планеты аявзз раст.

Ту же роль выполняет эта струна по отношению ко всем семи аявзз.

Гердание является домом апогея аявзз раст; а аявзз струны, настроенной в гармоничном с растом (интервале)²⁰, является домом перигея того же раста.

Под перигеем в музыке подразумеваются (наиболее) низкие сферы (ладовых звукорядов); в астрономии же—(наиболее) низкие точки орбит (небесных светил).

Под апогеем в музыке подразумеваются (наиболее) высокие сферы (ладовых звукорядов); в астрономии же—(наиболее) высокие точки орбит (небесных светил).

А домом славь называется (и) то явление, когда один из двух музыкантов одного и того же характера поет в Расте, другой—в Нева и оба они поют так, что никто не различает Раст от Нева²¹.

Дом славь дюгяха—это аявзз гусейни; дом его апогея—мухийер; а дом перигея—аявзз струны, настроенной в гармоничном с дюгяхом интервале.

Дом славь сегяха—это аявзз эвидж; дом его апогея—тиз-сегях; а дом перигея—аявзз струны, настроенной в гармоничном с сегяхом интервале.

Дом славь чаргяха—это аявзз гердание; дом его апогея—тиз-чаргях; а дом перигея—аявзз струны, настроенной в гармоничном с чаргяхом интервале.

Дом славь нева—это аявзз раст; дом его апогея—тиз-нева; а дом перигея—егях.

Дом славь гусейни—это аявзз дюгях; дом его апогея—тиз-гусейни; а дом перигея—ашран.

Дом славы эвиджя—это явазз сегях; дом его
апогея—тиз-эвидж; а дом перигея—арак.

«М»

ОБРАТИМСЯ К ДРУГОЙ ГЛАВЕ

226

Эта наука (о музыке) является первичной по отношению к арифметике, геометрии, астрономии и медицине и возвышается среди них.

Ибо музыка—это явазз. А без (помощи) явазз ничего (ни одного слова о чем-либо) не может быть сказано, (подобно тому, как) без движения ничто не может облечься в плоть.

Если что-либо не имеет явазз, значит, оно и не существует, оно—мертво.

(С другой стороны), все упоминавшиеся выше дисциплины заключены в науке музыки и украшают ее своим участием в ней.

Так, в музыке счет зарбоя различных усулов, а именно Зарби-фетих, Хафиф, Ченбер (и пр.), объясняется с помощью арифметики. Ибо эти зарбы (их количество) выражаются числами. Таково участие арифметики в музыке.

Геометрия тоже имеет отношение к усулам. Ибо нам следует (также) знать: сколько же назмы образуют один теркиб, и сколько теркибов—один усул²⁰. (Вот и участие геометрии в музыке).

Далее, разнообразные музыкальные явления подобны астрономическим, происходящим при движении планет. И когда явазз, который, начинаясь с гусейни и задерживаясь на буселике, завершается на ашране, мы называем Буселик-Ашран; или, когда в этом же случае буселик называем башней гусейни, мы исходим из упомянутого подобия. И в этом скрывается участие астрономии в музыке.

Наконец, (музыкантам хорошо известно, что) на темного (больного человека) положительно воздействуют макамы Исфахан и Саба, на светлого—Махур и Тахир, а на смуглого—Гусейни и Эвидж, (и когда надо, они рекомендуют эти макамы) подобно тому, как мудрые врачи советуют: тебе поможет такое-то лекарство, а вот тебе оно повредит (и пр.). Таково участие медицины в музыке, как это утверждали и наши мастера.

8. Бейти (или Хисар)		dis ²
9. Аджем		els ²
10. Махур		(+)dis ²
11. Шехназ		gis ²
12. Сямбюл		sis ²
13. Тиз-буседик		his ²
14. Тиз-саба		cis ²

Система эта охватывает основную совокупность некогда употреблявшихся музыкальных звуков. Именно она и выдвигается в связь с разъяснением системы лигатур ведущего инструмента—тамбури. Но по ходу изложения содержания других глав «Руководства» автор говорит и о трех других ступенях: тиз-эвидж (— (·) his²) из основных; и нес-гиджаз (— sis²) и тиз-бейти (— dis²) из видоизмененных. Тем самым общее количество ступеней достигнет 33-х.

Необходимо отметить, что здесь, в отличие от хорошо темперированной системы, «eis²» и «his²» не равны соответственно «fa» и «es». И вообще, повышенные (видоизмененные) ступени системы не имеют гармонически равных им пониженных. Кроме того, здесь есть и лауи, которые по своей высоте не совпадают с соответствующими ступенями хорошо темперированной системы. Выше, перед европейскими названиями таких тонов, в скобках фигурируют знаки (—) и (+). Первый из них указывает понижение, второй—повышение на интервал меньше полутона.



КРАТКИЙ СЛОВАРЬ СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Аваз — звук, тон, мелодия, типовая мелодия. Общее наименование вторичных (по отношению к мажам) (см.) шести типовых мелодий, откристаллизовавшихся в Иране еще в XIII веке.

А'смы — начальный, моренный, устойчивый, настоящий, главный, отборный. Название второго участка звукового диапазона ма (см.).

Бест — жанр профессионального песнетворчества, определяемый стихотворным размером и мелодическим стилем. Входит в состав **фасла** (см.), исполняясь в нем 3-м номером.

Зарб — удар, ритмический удар.

Илахи — духовная песнь, славословие, гимн.

Канун — то же, что **канон**. Многострунный шипковый инструмент трапециевидной формы.

Кеман — струнный смычковый инструмент, восточная скрипка.

Кышаз — разновидность саза (см.).

Мажам — глас. Типовая мелодия, характеризующаяся определенным ладом (или группой ладов), специальным тематизмом и традиционными методами развертывания интонации по ступеням ладового звукоряда в пределах данного диапазона. Общее название 12-ти первичных («классических») типовых мелодий.

Макамат — совокупность мажамов.

Мани — жанр народного песнетворчества, определяемый стихотворным размером и мелодическим стилем.

Маниджи — сочинители и исполнители мани.

Мызраб — плектр, удар плектром, доля.

Мыскал — многоствольная флейта.

Назм — песня, стихи, стих, размеренная строка.

Назмайе — совокупность назмов.

Ней — род камышовой флейты.

Ним — половина, полутон, производная (измененная, хр. повышенная) ступень.

О'рга — орган.

- Перд** — ладок, лигатура струнного щипкового инструмента. Типовая попевка, непосредственно связанная с той или иной лигатурой (относящейся к ней ладовой ступенью).
- Пейрреф** — инструментальная интродукция, протекающая, в отличие от тахсима (см.), на основе определенного усула (см.).
- Савид** — тяжелый. Название одного из усулов.
- Саз** — струнный щипковый инструмент с грушевидным корпусом.
- Савидиб** — музыкант-инструменталист.
- Сафир** — сазист, сазистовый. Название четвертого участка звукового диапазона нея.
- Семия** — жанр профессионального песнетворчества, определяемый стихотворным размером и мелодическим стилем. Входит в состав фяса.
- Тахсим** — виртуозная инструментальная импровизация в свободном ритме, открывающая собой фяс.
- Тамбур (Танбур)** — струнный щипковый инструмент с длинной шейкой.
- Тяйт** — студ, трюк. Нижележащая часть. Название первого участка звукового диапазона нея.
- Теркиб** — род типовой мелодии. Особая метро-ритмическая конструкция.
- Усул** — типовая метро-ритмическая формула. Формула включающая ритм.
- Усулат** — совокупность усулов.
- Фяс** — название турецкого вокально-инструментального концерта, отличающегося чертами сюжета и состоящего из нескольких частей: 1) тахсима (см.), 2) пейррефа (см.), 3) бесиз (см.), 4) шари (см.), 5) и финала оживленного характера.
- Фени** — вышележащая часть. Название третьего участка звукового диапазона нея.
- Хансид** — певец.
- Хафиф** — легкий. Название одного из усулов.
- Ченг** — струнный щипковый инструмент.
- Шарий** — жанр профессионального песнетворчества, определяемый стихотворным размером и мелодическим стилем.
- Шет** — букв. разделение; в музыке — транспонирование, транспонция.
- Шобд** — название типовых мелодий, ответственных от макимов и вальзов (см.) и появившихся примерно со времени монгольского господства.
- Шуябат** — совокупность шобд.

КОММЕНТАРИИ

1. Для всего средневековья было характерным считать музыку то наукой, то искусством, постоянно путая искусство музыки с наукой о музыке (об этом см. также Р. И. Грубер, История музыкальной культуры, т. I, часть первая, М.—Л., 1941, стр. 519 и 520).

2. Следует обратить внимание на то обстоятельство, что уже начиная отсюда взникшие отношения именуются здесь легендарных музреев (Зата, к примеру, олимпейворяющего тои ес², и Фата, олимпейворяющего тои ес²).

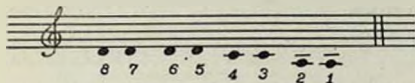
действующего «h¹») символически представляют ладовые отношения музыкальных звуков (в данном случае, тонико-вводнотониковые отношения).

3. Под гармонией здесь (как и в древности и в раннем средневековье вообще) подразумевается ряд звуков, сопряженных на ладовой основе и расположенных по высоте.

4. Интересно отметить, что, по мнению А. Олянесяна, в Иране до VII в. годовым, в ряде звуков основоположной семиступенной гаммы, считался звук солнца; и лишь после арабских завоеваний его место занял звук луны (см. История арийской музыки, стр. 62, рукопись в Ереванском музее литературы и искусства, архив А. Олянесяна).

5. Упоминаемый здесь Мирза Захи—историческая личность. Оказывается, он был главным церемониальным мастером при дворе Надира (см. С. Кишвиния, Походы Надир-шаха в Герат, Кандагар, Индию и события в Персии после его смерти, Тифлис, 1889, стр. 103).

6. Восьмиструнный тамбур имеет следующий строй, по Рауфу Екта Бек:



(См. *La musique turque*, *Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, fond. A. Lavignac, 1^{re} partie, V, Paris, 1922, p. 3016)

7. По данному перечислению получается всего 30 лигатур (16 основных и 14 нингов), и то время как в заголовке говорится о 29 пердз. Это происходит от того, что автор перечисление 16 основных лигатур начинает с егях, который, собственно, есть не лигатура, а звук открытой мелодической струны тамбура («d¹»).

8. К сожалению, из общей массы около 60 пердз фактически записаны только эти шесть (остальные лишь помечены). Но и этого достаточно, чтобы составить себе общее представление о пердз как о типовых мелодических попеях: ибо эти шесть пердз имеют свои одноименные шобз, также записанные с помощью лигатур тамбура. Их сравнение показывает, что пердз являются мелодическими эмбрионами и важнейшими сердцевинами соответствующих шобз. Только Нигриз полностью совпадает со своим одноименным шобз. Ср. из «подыластных» авазз Расти: Нигриз и Пемджутях; из «подыластных» авазз Дюлях: Сабз (см. примечание 13); из «подыластных» авазз Сегиш: Гишжиз; из «подыластных» авазз Нева — Исфалан и Хюззав.

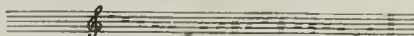
9. Собственно говоря, седьмой нинг-пердз—это тот же Сабз, о котором автор, по педагогическим соображениям, говорил в самом начале. Здесь он пропускает этот Сабз, чтобы не повторяться, и седьмым называет Беяти. Именно поэтому и в конце данного перечисления Сюмбюлю оказывается 11-м нингом, тогда как он, в действительности, 12-й.

10. Здесь автор обещает привести 168 шобэ, но в рукописи фактически приведены 93 (распределенные по 6 алазэ); не считая 17 мелодий, 11 из которых являются собой записи махавов (за исключением случайно отсутствующего Сабэ), фигурирующих по два, в начале каждой группы шобэ; а 6 остальных — записи самих алазэ.

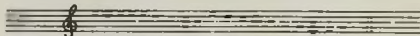
Два-три других шобэ, встречаемых в рукописи («Руководства») из архива Аюпоса Айвазяна и приводимых ниже, конечно, не спасут положения.

11. Так как музыкальная система, взятая за основу в «Руководстве», нами уже объяснена, расшифровка данных записей не должна представлять каких-либо трудностей. Для большей ясности ниже приводим один пример расшифровки.

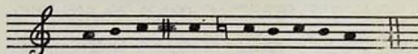
Рахави:



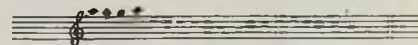
12. В рукописи из архива А. Айвазяна здесь фигурирует шобэ Сузидилара:



13. В рукописи из архива Айвазяна здесь фигурирует махав Сабэ:



14. В рукописи из архива Айвазяна этот шобэ (Хисарех) фигурирует в следующем виде:



Надо сказать, однако, что это единственный шобэ, по-разному истолкованный в каждой из двух рукописей. Иногда встречаются, конечно, и некоторые другие «разночтения» отдельных оборотов одной и той же мелодической линии, но они настолько незначительны, что нет необходимости отмечать их.

15. Эта мелодия (Гиджиз) в рукописи из архива Аюпоса Айвазяна отсутствует. А все остальные, также отмеченные нами в тексте одной звездочкой (до шобэ Бихри-Назмиэ), в этой рукописи приведены в качестве «подластных» алазэ Дюгях, что нам кажется более логичным, так как все они завершаются на звуке дугях («а!»).

20. В шести из 16-ти случаев, до того, как перейти к основной звуковой таблице (в которой своеобразно должны «приравняться» ступени двух различных ладовых звукорядов), кратко затрагивается некая «желтая струна». Последняя, по всем данным, не что иное, как «напёрсточная», или «контролирующая» струна (называемая и «средней»). Натягивается она рядом с мелодической струной инструмента, и, в основном, также настраивается на «di». В двух местах содержания строк, посвященных этой «желтой струне», к сожалению, искажены. А именно, в самом начале, где речь идет о том, чтобы «взяться принять за дюлях», и чуть позже, где «арак принимается за дюлях».

21. Несмотря на неоднократные утверждения автора о неких 24-х «основных» усулах, ниже, когда он перечисляет усулы и приводит их записи, он не отрицает эти «основные». И вообще говоря, упоминание о 24-х «основных» ритмах, видимо, имеет в виду, опять-таки, некую «классическую», вернее сказать, переделанную систему ритмов, в то время как хотя бы некоторые из приводимых автором усулов явно турецкого происхождения, как, например, Зарби-Фетих.

22. Фактически приходится две таблицы. В первой из них включены записи усулов. Во второй же отбрасывается число зарбов (т. е. ударов, или, вернее всего, долей) каждого из усулов. Обе таблицы несоблюдены от искажений. В первой явно неполны записи некоторых усулов. Полно лишние повторения и следы позднейших изменений, внесенных чужой рукой. Во второй отсутствует целый ряд цифровых обозначений зарбов усулов. Вдобавок ко всему, есть и ряд несоответствий между двумя таблицами: не все названия первой таблицы фигурируют во второй и наоборот, и т. п. Мы старались ликвидировать хотя некоторые из перечисленных выше моментов искажения.

23. Метрическая стоимость этих знаков определяется просто, так как число долей каждого из усулов дано. Визуально, что пять перечисленных знаков по своей метрической стоимости равны между собой. Значит, если за метрическую единицу возьмем, к примеру, одну восьмую; и если при этом для различения удара «дюма» (метрически более тяжелого, в отличие от ударов «тека» и его разновидности) договоримся написать соответствующую ему ноту, скажем, ниже нотной линии, то получим следующее: (см. стр. 137).

24. В самих записях не наблюдается, однако, чего двоякого рода написания знаков.

25. Из этих 27 записей оба варианта Зарби-Фетих и Хива явно неполны. Пять усулов имеют различное число зарбов в двух таблицах: Сакил—35 зарбов по записи и 48 по второй таблице; Ремел—22 зарба по записи и 24 по второй таблице; Ченбер—15 по записи и 24 по второй таблице; Ним-Сакил—16 по записи и 24 по второй таблице; Тюрки-Зарб—15 по записи и 18 по второй таблице.

Записи 20-ти остальных усулов удовлетворительны. Их расшифровка проста. Ниже приводим пример—Зенджир: (см. стр. 138).

26. Здесь отсутствуют два усула, знаков из предыдущей таблицы: Берешан—16 зарбов, и Фахт—10 зарбов. Зато здесь фигурируют три названия, совершенно отсутствующих в предыдущей таблице: Аксак-Фахт; Аксак-Берешан; и (Ним-)Ченбер.

- 1 . (дхм) = 
- 2 | (так) = 
- 3 < (такх) = 
- 4 « (тез-такх) = 
- 5 = янаку удвоения метри-
ческой стоимости основ-
ных ударов "дхм" и "так"

27. Во всех этих объяснениях «мызраб» несомненно означает долю, метрическую единицу. Если за эту единицу взять, например, одну восьмую долю, легко можно расшифровать все приведенные ритмические рисунки. При этом станет ясным, что с помощью данной системы notation именно ритм мелодий может зафиксироваться лишь в самых общих чертах.

28. Речь идет о нижнеоктавном звуке раста — «г».

29. Эта мысль автора темна и сложна. Но она не должна мешать восприятию главного содержания данной главы, в которой речь идет о диапазонах ладовых звукорядов, лежащих в основе таксимов, о тонких и главнейших ладовых антитезах («домах славы»), а также о крайних точках удаления в обе стороны от тоник («домах впадения и переноса»). Обращает на себя внимание, что от раста и до чаргяха в качестве «домов славы» выступают верхнеоктавные тона; начиная же с непа — нижеквартовые.

30. «Назма-теркиб-усул». Ряд этот аналогичен тому, что у Джамии определяется как «ниже-период-мруг» (см. Абдурахман Джами [1414—1492]. Трактат о музыке, перевод с персидского А. Н. Болдырева, редакция и комментарии В. М. Белова, Ташкент, 1960, стр. 50).

68

Handwritten musical notation on six staves. The notation consists of rhythmic symbols (vertical stems with flags) and some note heads. The first staff begins with a treble clef. The notation is organized into measures across the staves, with some measures containing multiple notes or rests. The final staff ends with a double bar line.

**УПОМИНАЕМЫЕ АВТОРОМ ПЕСНИ, РАСПРОСТРАНЕННЫЕ В
 КОНСТАНТИНОПОЛЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII в. (НА
 ЯЗЫКЕ ОРИГИНАЛА)***

1. Yazıldı nâcie-i halim, duyuldu cümleye şhvalim.
2. . . .
3. Oâmzeckâr naârest.
4. Bezm-i ehline askîli bu gün ama demi geldi.
5. Bozulur ol yûdî ayne meger eyleşem ahl
6. Çeşmi bedkes be çeşmi mestel neresel yar ey!
7. Avurdu delik.
8. . . .
9. . . .
10. Ne sever meyl eder, tabîb ne arar, seyr edes canım.
11. Çeşm-i sıvâh mest-i meyan gamzemi bilsen eîlî beni sersem.
12. Sen ey ruh-i musavver sureid cismimde canımın.
13. Eger can görmek istese bedensiz. . .
14. Sabah ol gönçe-i rana. . .
15. Oârmesem bir lehze ey serv-i hismanım seni.
16. Şikâyetim silemine serkeşimdendir benim.
17. Gel bezm-i meye lûlî ô kerem kıl sâzûm ôze.
18. Meyl eîlî gönûl bir hurşide ter ruze.
19. Muşk için yazdım, yazıldım; zâlfûnû kıldım baîd.
20. Fikri hatîyle azm-i cümendir muradımız.
21. Melûl olmak neden, ey dil, şarab-i ergavan yok mu?

* Речь идет о названных 38 песен, из 62 поэмальных и инструментальных произведений, разобранных Тамбуристом в главе «В» по манускрипту. В русском тексте (см. стр. 121) они даны в несколько свободном, художественном переводе, почему мы сочли нужным привести их здесь на языке оригинала, новым турецким шрифтом, не нарушая порядка их следования.

22. Yasemendir hallâ, göl iken halî degil. . .
23. Olup döğmanına maksat o lûhin dil yanından.
24. Sen bu cemal-i hâdânele mihr-i felek minin, nesin?

25. . . .

26. . . .

27. . . .

28. . . .

29. . . .

30. . . .

31. . . .

32. . . .

33. . . .

34. Çekip kemanını ta tarîh-i erzuvanına dek.
35. Gam-i aşkıyla bilinmez nice tûrû hâletim var.
36. Odîtar-i nasîqliv-i canane râğibiz.
37. Nice bir köşede hâmuğ olalım.

38. . . .

39. Her kaçın cam-i mey olxam eline rindana.
40. Ahimla mihr olup perlah döndesdi yûrûnû.
41. Ol lâle suyun tasî gülîstani gûzeldir.

42. Varip agyar ile yeyip içersin; nemi gördön â zalim, nemden ka-
çassın âligahim? Yeter aldın ahımı,
43. Hattâ lehin emdirdin, âimdi ne dersin?
44. Aqla nerha çekip nice öryan-i olalım.
45. Bir lâhza nihan olma o mihrî nazarımdan.
46. Cümende sûmbûlû zûlî-i nigâra benzettim.

47. . . .

48. Berk-i göl, ey gonce, sen gibi terdâmen midir?
49. Ol gamze-i hunharle bin cana kıyar.
50. Kimxel sanetme ki iman ederiz.
51. Ellaka çıkarsan, eridir her gelince ahım.
52. Semî gıryan lâle «bâan gonce hunalûdedir.

**ԹԱԽՐՈՒՐԻ ՀԱՐՈՒԹԻՆՆ ՈՒ ՆՐԱ ՎԱՐԵՎԵԼՑԱՆ
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՁԵՌՆԱՐԿԸ**

(Ա մ փ օ փ օ ւ մ)

XVIII դարի առաջին կեսի Հայ նշանավոր հրաժիշտ Թամբուրի (Թամբուրաչար) Հարութիւնի կենսագրութեանից շատ քիչ բան է Հայտնի մեզ: Գրեթէ միակ աղբյուրները, որոնցից հնարավոր է մի քանի շահեկան տեղեկութիւններ քաղել նրա մասին, իր իսկ աշխատութիւններն են՝ Հայագետ քանասերներին վաղուց Հայտնի «Պատմութիւն Թաւմազ Ղուլուս երկը, և սույն քննելիքի հրաժշտութեան Ձեռնարկը»: Երկուսն էլ վերաբերում են մեր գրականութեան Հայատառ թուրքերէն ճշուղիին, որն առաջանալով խոր միջնադարում, Հարյուրամյակների զարգացում է ապրել ընդհուպ մինչև մեր օրերը, և որից օգտվել են ոչ միայն Հայերը, այլև թուրքերը:

Ըստ այդ աղբյուրների, Թամբուրի Հարութիւնը XVIII դարի 30-ական թվականներին ծառայելիս է եղել սուլթան Մահմուդ Ա.-ի (1730—56) պալատում, որտեղ ժողովրդականութեան է վաւերել որպէս սիրված Թամբուրաչար ու երգիչ, և վստահութեան՝ որպէս քաղաքացի: Նա եղել է իր ժամանակի ու միջավայրի գրագետ մարդկանցից մեկը, տիրապետել է մի քանի լեզուների և մեծ հակում ու սեր ունեցել դեպի գիտութեանը: 1736 թվականին սուլթանը իրան է ուղարկում Թուրքիոյ այն ժամանակվա մեծ վեհիւր Մուստաֆա փաշային:

Քամբուրի Հարութինին հանձնարարվում է ընկերակցել պետական բարձր պաշտոնյային: Իրաւում Հարութինը իր արվեստով նվաճում է նաև պարսից արքայի սիրտը: Նրան առաջարկվում է նվազել ու երգել շահի պալատում եւ: Նա համաձայնվում է: Երկու տարի ծառայում է նաղիբ շահին, վերջինիս հենց հնդկական արշավանքների տարիներին, Դասաւիարակում է աշակերտներ, ալստեղ էլ հորինում է իր վերահիշյալ երկու դորձերը, և վերադառնալով Պոլիս, հանրոգուտ գործունեութուն ծափալում:

«Արեւելյան երաժշտության Կենտրոնի» գրադիրը, որ պահվում է Մաշտոցի անվան մատենադարանում, XVII դարի վերջի ընդօրինակութունն է: Փննութունը ցույց է տալիս, որ գրչագրում Հարութինի աշխատութունը մեզ հասել է՝ տեքստային պահպանմանության տեսակետից շատ անբավարար միջակով: Այստեղ հիմնական խախտվել է աշխատության գլուխների հերթականութունը: Կան թերի կամ աղճատված հատվածներ, շարահյուսական կարգի շատ անհարթութուններ, մի շարք բացատներ (լակուններ), ինչպես նաև ակնհայտ բնդմիջարկութուններ, որոնք երբեմն աչնպիս են միահյուսվել բնագրի հետ, որ նույնիսկ դժվարությամբ են սահմանադատվում: Փորձը ցույց է տալիս, սակայն, որ հնարավոր է վերականգնել աշխատութունը: Պարզվում է, որ այն բաղկացած է երկու մասից՝ պատմական և տեսական:

Դրանցից առաջինում, առասպելական երաժիշտ-իմաստունների կյանքն ու գործը պատմելու ձևով փնաստորեն նկարագրվում է երաժշտական արվեստի ծագման ու զարգացման ընթացքը իր ամենաբնիկանուր դժերով, և բերվում են հիշյալ իմաստունների երաժշտագեղագիտական ասույթները: Աշխատության սույն բաժնի բովանդակութունը ամբողջական քաղված է պարսկական աղբյուրներից:

Երկրորդ մասում առաջ են բերվում կատարող երաժիշտների համար անհրաժեշտ գործնական գիտելիքներ, որոնք խմբավորված են հարաբերական ինքնուրույնութուն ունեցող մի քանի նյութերի շուրջ և վարժություններ են հանձնարարվում: Այստեղ նախ մանրամասն քաջատրվում է թամբուրի

մատնատեղերի շարքը, որով լրիվ զազափար է տրվում նաև խնդրո՝ առարկա երաժշտական դրուժյան Հիմքում ընկած ձայների միակցության մասին: Այնուհետև նկարագրվում են նույն թամբուրի մատնատեղերին կապված մեղեդիական տիպական դարձվածքները (փերդենները), ու հաստատագրվում են՝ մուղամ, ավազն և շոքն կոչվող բազմաթիվ տիպական մեղեդիների ձայն-եյնէջային շրջագծերը: Ապա Հեղինակը հատուկ կանգ է առնում շափա-կշոութային տիպական բանաձևերի (ուսուլների) դրուժյան վրա, և հուսկ ուրեմն քաջատրում է միջնադարյան խաղային (նեմային) տիպի ձայնագրության մի հետաքրքիր դրուժյուն: «Ձեռնարկին երկրորդ մասի համար նույնպես ռզտագործված են, զխափորապես, պարսկական երաժշտա-տեսական աղբյուրները: Բայց այստեղ արտացոլված է Կոստանդնուպոլսի երաժշտական փորձը եւ: Ըստ որում հեղինակը ձգտում է հարաբերակցել միևնույն մարմնի մեջ ամփոփվող այս երկու, թեպետև տարբեր, բայց ոչ անհարիր, ոլորտները: Ըվ դրանում էլ արտահայտվում է, Հիմնականում, շարադրվող նյութի նկատմամբ հեղինակի ցնցաբերած անհատական վերաբերմունքը:

Ըվ դա հասկանալի է դառնում, երբ մտաբերում ենք, թե Քուրքիայում XV—XVIII դարերում երաժշտագիտության քնազավառում ծավալված գործունեության Հիմնական բովանդակությունը կազմել է՝ արաբական և մանավանդ պարսկական երաժշտա-տեսական մտքի նվաճումները յուրացնելը. որով Քամբուրի Հարութիևի «Ձեռնարկին» էլ, երաժշտական տեսության առումով՝ իր պարսկական հակումով, ստանում է թուրքական երաժշտագիտության զարգացման վաղուց ի վեր կույունացած միտումի արտահայտություններից մեկի նշանակությունը: Բայց սրանով չեն սպառվում հարցերը, ինչպես դա հասկացվում է մասնագիտական գրականության ընձեռած տվյալների լույսի տակ, մեր Հարութիևը իր «Ձեռնարկով» Պոլսում հայտնվել է թուրքական երաժշտագիտական մտքի գործունեության թավական երկարատև կանգառման այնպիսի շրջանում, երբ նոր աշխատությունների շարքայում պայմաններում, վաղուց կատարված թարգմանություններն էլ համար-

վել էն ոչ միայն Հին, ըստ բովանդակության, այլև իրենց աբովանտական լեզվով խորթ ու մասամբ գոնե անմատչելի։ Այնպես որ Հարութինը Պոլսում, ըստ բոլոր տվյալների, ժամայել է երաժշտա-լուսավորական ընդլսթի դործունեություն, մի րան, որ հասկացվում է «Ձեռնարկի» տեքստում տեղգասած ընտրող ընդմիջարկութուններից էլ։

Այս բուրբով հանդերձ, Քամբուրի Հարութինը իր «Ձեռնարկով» որոշակի առնչությունների մեջ է XVІІ դարի առաջին կեսի գաղութահայ քաղաքային երաժշտական կյանքի հետ ևս։ Արդարև, XVІІ—XVІІІ դարերում, երբ, ի տարբերություն մայր Հայաստանի ներսում տիրող ծանր վիճակին, գաղթավայրերում, և, առաջին հերթին, այն ժամանակվա րադմայեղու քաղաքներ՝ Սպահանի (նոր Զուղայի), Կ. Պոլսի և Քիֆլիսի հայկական գաղութների կյանքում կատարվում էին նկատելի տեղաշարժեր, նշված քաղաքներում էլ հենց ձևավորվեցին ինչպես հայ պրոֆեսիոնալ աշուղի, այնպես էլ, վերջինիս շատ մոտիկ, հայ նոր տիպի քաղաքային երգիչ-նվագաձուի (սասզանդարի) կերպարները։ Եվ ահա, դաստիարակված լինելով հայրենիքից հեռու, գաղութների պայմաններում, րադմայեղու միջավայրում, այդ երաժիշտները իրենց արվեստի մի քանի էական կողմերով ու րազմաթիվ արտաքին հատկանիշներով սկզբում ընդհանուր շատ զմեր ունեին Մերձավոր Արևելքի այլազգի (պարսիկ, թուրք) մյուս աշուղների և սազանդարների հետ։ Բայց նրանց Հիմնականում ծառայում էին հայ գաղթական քաղաքացու (հոգ չէ թե նաև օտարալեզու երգով), և նրանց արվեստում սկզբից ևեթ այս կամ այն չափով առկա էր հայկական-ազգային խորքը, որն և հետըզհետե ավելի ու ավելի րացահայտվեց, ընդունելով հայկական-ազգային ձև ու կերպարանք ևս՝ հայ ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության արթնացման ու հայկական ազգային մշակույթի վերելքին գուղընթաց։

Նրանց ողջ գործունեության արդյունքը առարկայականորեն այն եղավ, որ մի կողմից (մանավանդ ուշ միջնադարում), հայերը նույնպես մասնակից եղան մուղամաթի զարգացմանը, և, մյուս կողմից, քուն հայկական երաժշտությունն էլ հարուստացավ նաև մուղամաթի հաշվին։

TAMBOURIST HAROUTIN AND HIS „MANUAL OF ORIENTAL MUSIC“

by N. TAHMIZIAN

S u m m a r y

Little is known of the biography of the noted Armenian musician Tambourist Haroutin who lived in the first half of the 18th century. His own writings — „A History of Tahmaz Ghul“ which the armenologists are quite familiar with and „Manual of Oriental Music“ — constitute the only sources that provide positive information as to his activities. Both are Armenian-Pettered works written in Turkish. This branch in our literature originated in early mediaeval times and experienced an age-old evolution before it came down to us. It has been a reference source to Armenians and Turks as well.

Relying on those data, Tambourist Haroutin entered, in the thirties of the 18th century, the service of Sultan Mahmud I (1730—1755). While in his court Haroutin gained popularity as a favourite tambourist and singer and enjoyed the court's confidence as a citizen. He was one of the educated men of his time and environment, who was at home with a number of languages. He also mani-

tested a great bent and love for science. In 1736 the Sultan commissioned to Iran Mustapha Pasha, the then great vizier of Turkey. Tambourist Haroutin was instructed to accompany the high executive officer. Thanks to his artistic skill Haroutin could win over the heart of the Persian shah. He accepted the offer of playing and singing in the shah's palace. For two years he was at the disposal of Nadir shah; the period coincided with the Indian campaigns of the Persian ruler. He taught pupils how to play and, meantime, compiled the two foregoing writings.

He proved active in promoting musical education upon his return to Constantinople, too.

The manuscript of „Manual of Oriental Music“, preserved in Matenadaran - Institut of old manuscripts (Ereven), is a copy of the close of the 18th century. A scrupulous examination has revealed that the said copy is a corrupted reproduction of the original writing. In the main, the sequence of chapters is upset. The following demerits are also to be encountered in the copy: incomplete or butchered excerpts, numerous syntactical shortcomings, a number of lacunae as well as evident insertions that are in places so much woven with the fabric that it is hard to tell them apart. Our endeavours showed, however, that it was possible to restore the writing which eventually proved to be made up of two parts—historical and theoretical.

The first part virtually sets forth, in broad outline, the origin and growth of the art of music. This is achieved by depicting the life and activities of legendary musicians-sages, quoting, in addition, their esthetical ideas. This part of the work draws exclusively upon Persian sources.

The second part deals with practical concepts indispensable to musicians-performers. The notions of this portion refer to several subjects, relatively independent, which

are provided with exercises. Here the fret of the tambour is explained which gives at the same time a fair idea of the sound unit of the music system in question. Next comes a description of the system of typical melody turns („perde“) over the fret of the same instrument. It results in the specification of the intonation outlines of many typical melodies called „moughâm“, „avazé“ and „shobé“. Then the author lays particular emphasis on the metric-rhythmical, typical formulas („oussouls“) and explains an interesting system of mediaeval notation by means of khaz'ies (neumes). Again, in the second part of the manual the author has recourse to Persian theoretical sources of music. Moreover, the musical experience he had gained in Constantinople, finds also reflection in that part. Throughout the work it is the author's aim to relate those two apparently varying yet not unconnected domains. This effort of Haroutin characterizes his individuality discernible in the views laboured in the manual.

This becomes quite comprehensible if we realize the fact that during the 15th—18th centuries the basic trend in musicology in Turkey was the acquisition of the gains in the theory of music scored in the Arab world and especially in Persia. Accordingly, the manual of Tambourist Haroutin serves its purpose in Turkish musicology as far as the latter's objectives in the theory of music are concerned. But the significance of the manual is not exhausted at this point. In the light of data viewed from the angle of special literature our Haroutin comes forth with his manual at a time of a comparatively long standstill in the Turkish musical mind when, in the absence of new writings, the translations done long before were looked upon as archaic in contents and inaccessible and obsolete in language. Thus Haroutin must have promoted special activities for the enlightenment of musicians which is implied in the typical insertions in the text of the manual.

Haroutin's manual also definitely bears on the civil music life of the 18th century (first half) Armenian community in the diaspora. In fact, during the 17th—18th centuries substantial changes began to make themselves felt in the Armenian communities abroad (as contrasted to the grave conditions obtaining in the Mother Country) and primarily in such cosmopolitan cities of those days as Isfahan (New Julia), Constantinople and Tiflis. It was in those cities that the Armenian professional minstrel („ashough“) and the newly-styled civilian singer-player („sazandar“), akin to the former, began to take shape. Being, therefore, educated away from the motherland, i. e. in foreign cosmopolitan environments, those musicians initially displayed a number of essential lines and many external features in their art that were common to those of foreign (Persian and Turkish) minstrels and „sazandars“. Yet they served chiefly the emigrant Armenians (who were also familiar with foreign languages) and from the start their art was grounded, one way or another, on Armenian-national foundation that became increasingly manifest as it assumed Armenian-national features concurrent with the revival of the national self-consciousness of the Armenian people and the upgrowth of Armenian national culture.

Their activities factually boiled down to two things: on the one hand (especially in the late mediaeval period) the Armenians also participated in the development of the „moughamat“ and on the other, this brought in its train an enrichment of Armenian music thanks to „Moughamat“ too.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Тамбурист Арути и его «Руководство по восточной музыке»	
(Предисловие)	3

«Руководство по восточной музыке» (текст)

(Часть I)

(Глава 1) «Э» + «И»	45
(Глава 2) «И» + «К»	64
(Глава 3) «П»	70
(Глава 4) «П»	72

(Часть II)

(Глава 5) «То»	74
(Глава 6) «Р»	75
(Глава 7) «В»	78
(Глава 8) «А»	88
(Глава 9) «Г»	94
(Глава 10) «Ж» + «У»	94
(Глава 11) «О»	106
(Глава 12) «Д»	109
(Глава 13) «Е»	113
(Глава 14) «С»	119
(Глава 15) «В»	121
(Глава 16) «З»	124
(Глава 17) «М»	127

Музыкальная система, взятая за основу в «Руководстве»	128
Краткий словарь специальных терминов	131
Комментарии	132
Названия песен, упомянутых автором	139
Резюме (на армянском и английском языках)	140

ТАМБУРИСТ АРУТИН
Руководство по восточной музыке

*Печатается по решению ученого совета Института
древних рукописей им. М. Маштоца при Совете
Министров Армянской ССР
«Матенидарана»*



Отв. редактор С. С. Аревшатян
Редактор издательства Ж. В. Налчаджян
Обложка худож. Ю. А. Аракеляна
Технич. редакторы Э. С. Аветян, М. А. Капаланян
Корректор И. Г. Аняджян

Изд. № 2795

таваз 461

тираж 800

Сдано в производство 15/IV 1967 г. Подписано к печати 8/VIII 1968 г.
Печ. л. 9,5, бум. л. 4,75, усл. печ. л. 7,7, уч. изд. л. 7,35.
Формат бумаги № 1. 84×108¹/₃₂. Цена 66 коп.

Типография Издательства АН Армянской ССР. Ереван.
Барнамутийн, 24.

