

78

Т-17

ТАЛБУРИСТ ЛУТНИ

РУКОВОДСТВО
ПО ВОСТОЧНОЙ
МУЗЫКЕ



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



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ՄՌԻՏՄԱՐՆԵՐԻ ՍՈՎԵՏԻՆ ԱԹՐՆԹԵՐ
ՄԱՇՏՈՑԻ ԱՆՎԱՆ ՀԻՆ ՁԱԹԱԳՐԵՐԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՑ
«ՄԱՅԵՆԱԳԱՐԱՆ»

ԹԱՄԱՐՈՒՐԻ ՀԱՐՈՒԹԻՆ

ԱՐԵՎԵԼՑԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՁԵՌՆԱՐԿ

Քաղաքացիներ բարեհեղին, առաջադաճե ու ձանդաղություններ
ն. Կ. ԹԱՄԱՐՈՒՐԱՆԻ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՑԱՐԱԿԱՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԻՎԱՆ

1965

ИНСТИТУТ ДРЕВНИХ РУКОПИСЕЙ ИМ. М. МАШТОЦА
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ АРМЯНСКОЙ ССР
«МАТЕНАДАРАН»

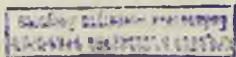
ТАМБУРИСТ АРУТИН

РУКОВОДСТВО ПО ВОСТОЧНОЙ МУЗЫКЕ

Перевод с турецкого, предисловие и комментарии
Н. К. ТАГМНЯНА



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1988



PC282

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», донные оставшееся 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, развивалась на турецком языке, 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 гусанских, ашугских и иных (городских) песен, создаваемых западными армянами с давних пор. Интересно отметить, что, по мнению Г. Ахвердяна, отход некоторой части армянских гусанов и ашугов 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 ашугских песен, много других стихотворений, театральные пьесы, романы, историографические труды, газетные и журнальные статьи и пр. «Руководство по воз-

² Զ. Աւագյան, Հայտառա թուրքերէն հայ ժամանակ, Հայ պարբերական ժամանակ պատմություն, Երևան, 1963, էջ 239. Г. Степанян, Армянская пресса на турецком языке армянскими буквами; см. «Из истории армянской периодической печати», Ереван, 1963, стр. 239.

³ Սայթ-Նաթան, լուս օրոք աշխատասիրութենով Գեորգու Արքեպիսկոպիտ, Մահիմ, 1852, էջ 9—9. Г. Ахвердян, Свят-Нова, М., 1852, стр. Г—Д (Предисловие).

⁴ Զ. Աւագյան, Հայոց լեզվի պատմություն, II ծառ, Երևան, 1961, էջ 202. Г. Ачарян, История армянского языка, часть II, Ереван, 1961, стр. 263. «Հայ նոր Գրականության պատմություն», հատ. II, Երևան, 1962, էջ 55. «История новой армянской литературы», том II, Ереван, 1962, стр. 55.

точной музыке» Тамбуриста Арутина отличается от перечисленных 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 походам Надир-шаха в Афганистан и Индию и, будучи написанной рукой современника и очевидца, под непосредственным воздействием увиденного и услышанного прямо «из чистого» — в Иране⁵, естественно, отражает и отрывок жизни самого Тамбуриста.

«История Тахмаспа-кули» впервые была издана еще в 1800 г., на языке и шрифтом оригинала в Венеции, учеными венецианской конгрегации армян-мхитаристов⁶. В 1914 г. «История» вторично увидела свет на французском языке, в каирском журнале „Bulletin de l'Institut égyptien" (т. VIII, 1914), в переводе Я. Артина⁷. Позже в Турции она была опубликована и на турецком⁸. Наконец, в 1935 г. выяснилось, что заинтересовавшая ученых летопись индийских походов Надир-шаха дошла до нас и в другом списке, относящемся к концу XVIII века и хранившемся в Эчмиадзине⁹. Тем самым «История» снова обратила на себя внимание, и спустя несколько лет она была опубликована и в Ереване, на армянском языке, в переводе М. Хорхорунни¹⁰. Это последнее издание «Истории» не имеет предисловия и комментариев. Трудно сказать что-либо определенное по этому поводу о трех предыдущих изданиях «Истории», так как достать их оказа-

⁵ Հ. Առաքել, Հայոց տեղեկական թղթեր, հատ. 9, Երևան, 1940, էջ 321. Г. Ачарян, Словарь армянских личных имен, том III, Ереван, 1946, стр. 521.

⁶ В. Տեր-Ազնիւնի, Արքեմի Կրեմացի Հիշատակագրեր, Երևանի պետական լուսատար, Գրական աշխատություններ, հ. XIII, Երևան, 1940, էջ 302. С. Тер-Аветисян, Мемуары Абрама Кре-таши, Ереванский государственный университет, Научные труды, том XIII, Ереван, 1940, стр. 303.

⁷ Там же.

⁸ Как нам любезно сообщил об этом один из знатоков западно-армянской культуры — Г. Степанян.

⁹ В настоящее время манускрипт, содержащий список трудов Тамбуриста Арутина, хранится в Матенадаране, под № 2722 (см. стр. 36—53).

¹⁰ Հովհանն ՍՍԻ Փղզգմունի կից պետական լուսատար (Մատենադարան), «Գրական էյնթեր փղզգմուն», № 1, Երևան, 1941, էջ 101—128. Хранилище древних рукописей при Союзаркоме Арм. ССР, «Сборник научных материалов», № 1, Ереван, 1941, стр. 101—128.

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 должности музыканта при дворе Надир-шаха. И обстоятельство это дало основание упомянутым филологам предположить, что музыкантом, поступившим на службу к Надиру и называвшим себя Арутином, мог бы быть и молодой Саят-Нова (Арутин Саятин)¹¹. Конечно, версия о пребывании Саят-Нова в Иране вместе с грузинским царевичем 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 одну примечательную замечание по поводу рассматриваемого предположения «Различие турецкого диалекта,—писал он,—решает вопрос»¹⁴; намекая на константинопольский диалект языка «Истории», в то время как Саят-Нова, 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-Нова, Сборник армянских, грузинских и азербайджанских песен, составил, снабдил примечаниями и отредактировал проф. Г. Абов, Ереван, 1945, стр. VI.

¹² Ս = յ = Բ-Ն-Գ-Մ, Հայերեն, գրաբերեն և աղբյուրներին խոսքերի մոտմոտան, հայերեն, աղբյուրներին և խոսքերին Ս. Համարձակ, Երևան, 1963, էջ XI—XII.

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

¹³ Սայաթ-Նովայի տաղերը, աղբյուրներին զրաֆ. Թ. Արամյան, յ = Ն, Բերկ, 1943, էջ 16. Р. Абрамян, Песни Саят-Нова, Тегеран, 1943, стр. 16.

¹⁴ Г. Ачарян, Словарь армянских личных имен, том III, стр. 302.

кули», с одной стороны, уже достаточны для внесения ясности в вопрос: с другой же—они (данные) вместе с некоторыми сведениями, содержащимися в «Руководстве», а также сообщаемыми Абр. Айвазяном (в 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-Баки-ханом мы отправились в Иран¹⁵».

Отсюда ясно, что наш Арутин, по крайней мере с 30-х годов XVIII столетия, состоял придворным музыкантом в Константинополе¹⁶, где он пользовался не только по-

¹⁵ Ք Յ ՝ Ե Զ ՝ Ե Ր Ա Ր ՝ Ի Ն Ի Ն, Պատմութիւն Քաւմազ Ղալու, Հայկական ՍՍՐ ֆակուլտետի կից պետական հրատարակչութիւն (Մատենադարան), Գրատեղեւ Նյութերի Ժողովոյն, Մ Ի, Երևան, 1941, էջ 101: Ключик (младший) Арутин, История Тахмаспа-кули, Хранилище древних рукописей при Совнаркоме АрмССР, Сб. науч. материалов, № 1, Ереван, 1941, стр. 101. Следует отметить, что мы вообще пользовались именно этим, армянским изданием «Истории» (и дальнейшие ссылки имеют в виду его же), однако, нужные нам отрывки с соответствующими местами иноязычной 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 данной цитатой. 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-Баки-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. Hammer J., Histoire de l'Empire Ottoman, depuis son origine jusqu'à nos jours, tome quatorzième (1718—1739). Paris, 1839, стр. 342).

¹⁶ 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 Тамбурнет 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 Тамбурнета, событию, лишний 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 высокочтимый Мустафа-паша, закончив свои дела, отправился в дважды святой город Руми¹⁸. Мы (же) остались у Тахмаспа-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 Ектя Бей (см. *La musique turque, Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, fond: A. Lavignac, 1er partie, V, Paris, 1922, стр. 2950).

¹⁷ Тамбурнет не отмечает даты достижения им 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 находились лагерь и двор шаха» (М. Арунова и К. Ашрафи, *Государство Надир-шаха Афшара*, М., 1938, стр. 141).

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

¹⁹ «История Тахмаспа-кули», ух. 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 Кретацци, современника Надира, лично общавшегося с шалом и даже специально приглашенного им на знаменитые торжества «Неаруз-байрама» (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 Кретацци начало строк посвящает также и данным торжествам и описывает длившееся около часа выступление всего коллектива придворных музыкантов шаха. При этом Кретацци придворных музыкантов называет «гусаначи» и отмечает, что среди них были и «пожилые», и «юные», и «мальчики сладкогласные». Последние, которых, по словам Кретацци, было 22, танцевали и одновременно пели прямо перед шахом и публикой. Об остальных же музыкантах Кретацци говорит, что один из них играл на «сантурах», другие — «на тамбурах», третьи — «на кеманах», наконец, — «на канонах и других музыкальных инструментах» (см. *Արարած Կաթողիկոս Կրետացիի ժամանակների և տոների իրեր և Նադիր-Շահին զարդ, Վաղարշապատ, 1870, էջ 30*; Абраам Кретацци, История, Вагаршапат, 1870, стр. 50). Как видим, Кретацци именованное каждым 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 Арутюна и ему отводится место.

Судя по «Руководству» (как по его тексту, так и по закреплённым 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 Кючюка Арутини. Тахмасп-кули был большим любителем музыки»²⁴.

Более важно, однако, что Тамбурист, 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 Тамбурист 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 плука.

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 явствует из «Руководства», в конце 30-х годов XVIII столетия в числе признанных авторитетов придворного музыкального коллектива Надир-шаха были, кроме армянки по национальности, османского подданного Тамбуриста Арутина, и, 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, Кишчишев сообщает, например, что по возвращении из Индии, в Герате Надир «открыл нескончаемые празднества», при которых «невиданные дотоле индийские танцы и музыка были причиною... немалого удивления» (см. С. Кишчишев, 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 интересующие 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 «Руководства». 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 увидел в каждом из встречающихся на пути городов и пр. «Ранее мы отмечали,—пишет автор,—что по возвращении из Индии, мы из города Герата отправились (в Турцию), и вот продвигаемся 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 «Руководства», не говоря уже о ясных намеках, вроде: «Историю этой беседы мы услышали от мастеров, имевших музыкальные книги» (стр. 69 публ. текста).

³⁰ В тексте «Руководства» 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 Кандагара 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). Сам 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 шаха, 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 изредка 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 цитаты 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, исправима, но 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 Надир-шаха. Так что, исправив данную ошибку, мы заодно установим и примерную дату достижения Тамбуристом Константинополя. В самом деле, если официальному турецкому посольству, которое сопровождал Арутин, понадобилось год и восемь месяцев для достижения Каядагара (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 неизвестного 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. (а может быть и несколько позже), то он действительно отсутствовал там шесть лет или около шести лет; с 1736 по 1742 год.

³⁷ *Ար. Այվազյան, Մարտիկ, Երևան, 1893, էջ 120*. Абр. Айвазян, Вереница жизнеописаний замечательных армян, т. I, Константинополь, 1893, стр. 120. Тут весьма примечательно и то обстоятельство, что Айвазян деятельности 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. *Ար. Էսայրյան, Գաղտնիքներ հայ երաժշտության վերաբերյալ, Երևան, 1914, էջ 35—36, 38—39 և այլն*.)

Ар. Исаярян, История армянской ноты 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, в 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 (*Գ. Լևոնյան, Աշուկները և նրանց երաժշտությունը, Երևան, 1944, 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 Ирана... овладел наукой музыки и привез ее в Турцию»³⁸.

Как видно, здесь складывается сильное воздействие времени. Преданию этому даже неизвестно, что Тамбурист Арутин в свое время из Константинополя же поехал в Иран. Но для нас здесь важно, что оно (предание) ясно свидетельствует о познании Тамбуриста из Ирана и об его обосновании и деятельности в Константинополе. Весьма примечательно при этом и то обстоятельство, что Абр. Айвазян, 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 «эдвар», в которой написаны (также) имена, дела, равно и высказывания известных армянских мастеров музыки»³⁹.

Где нужно искать этот документ, могущий пролить свет на занимающие нас вопросы? Трудно сказать⁴⁰.

Наверное читатель и сам заметил, что в вышеприведенных цитатах дается и некоторая характеристики деятельности Тамбуриста в Константинополе (по познанию 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 Тамбуриста, 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 Арутином на западноармянском языке (См. *Հայ աշուղները, տեւորդ երգերի ձգագրութեան, նամակն եւ կարգն Գ. Քարէրզումէ, աստղարտն եւ ժամանոր-տեւն խմբագրութեան Գ. Անշյումի, Երևան, 1937, էջ 30*. Армянские ашуги, сборник неопубликованных песен, собрал и составил Г. Тарвердян, предисловие и редакция Г. Левоняна, Ереван, 1937, стр. 30).

³⁸ Абр. Айвазян, уи. соч., стр. 120.

³⁹ Там же.

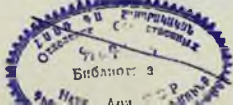
⁴⁰ Быть может, в архивах армянского патриаршества Константинополя, богатые материалы которых и до сих пор совершенно недоступны кругам нашей общественности, по причинам, не имеющим никакого отношения к науке.

«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; строчки—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 хазового (невменного) письма.

Это, между прочим, та система нотации, которую Иог. Вольф называет «турецкой» по явному недоразумению. См. Johannes Wolf, Die Tonchriften, Breslau, 1924, s. 18—24. (Tonchriften der Araber, Perser und Türker). При этом Вольф ссылается на Р. Лахмана, тогда как он мог пользоваться широко известным к 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, s. 70—80 (Die armenischen Neumen).



ском языке (стр. 376—38а); и несколько упражнений по древневосточной системе названий музыкальных звуков (стр. 39б). На стр. 1а и 2а 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 манускрипте текст «Руководства» помещен без титульного листа, и даже без общего заглавия. Далеко неудовлетворительна сохранность текста «Руководства», хотя оно в нашем манускрипте 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 переплетающихся 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 манускрипту) главы «Руководства». Глосса эта, внесенная в текст прямо на западноармянском языке, гласит: «Это должно быть помещено после (разъяснения) макамов, в следующей тетради»⁴³. Ближайшее знакомство с текстом показывает, что анонимный автор глоссы прав. Первая же (по манускрипту) 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 лакуной, предваряя 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 прямые 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 длинная 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 листами 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, охватившим 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 затрагивающие 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 Армаш — основанное армянами в 1611 году селение, недалеко от Константинополя (между Измитом и Адабазаром), 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 Амбарцум 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 царского 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 показывают 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 (устулы). В кратком предисловии к «Учебнику» Айвазян, разъяснив, что его работа может быть доступной и полезной особенно для тех, кто овладевает 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, дефектна (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 списке⁴⁶. 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 нецел, вдобавок ко всему сказанному, и текстуальная сохранность отдельных глав-отрывков более неудовлетворительна, чем в нашем списке, мы, разумеется, будем учи-

тывать музыкального искусства». Из этого нетрудно заключить, что А. Айвазян, живший и работавший хоть 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.

⁴⁶ 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, последнее, и притому, в обоих списках занимает первое место не в качестве начала чего-то, а в силу того, что она (трактующая о более ста употребительных мелодических ладах) 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 разборе интересующего нас текста. Опыт показывает, однако, что трудности эти в основном преодолимы. Главное, что удастся 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 приводим 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 францев, 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 шобэ и назмэ. — (Основные мелодические контуры 168-ми шобэ).

(Б) Обратимся также к той главе, где определяются шобэ, встречающиеся в тех или иных пешрефах и бестэ, — (О шобэ, лежащих в основе распространенных в Константинополе песен и инструментальных пьес).

(В) Новое писание. Обратимся также к той главе, где для учащихся определяются воздушный, огневой, земляной и водяной (роды) макамов и шобэ, — (О родах 12-ти классических макамов и ответвленных от них шобэ).

(Г) Обратимся к главе, где для учащихся приводятся наименования (всех) макамов и шобэ, — (Перечень наименований всех употребительных макамов и шобэ).

(Д) Обратимся также к той главе, где учащимся объясняется, из скольких же зарбов и мырабов складывается каждый из усулов, — (О количестве долей в каждой из типовых ритмо-формул).

(Е) Обратимся также к той главе, где для учащихся разъясняются знаки и способ записи аявзэ, — (О способе записи мелодий и выработки певческого голоса).

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

(З) Обратимся к главе, где мастера рассказывают об основоположниках музыки, — (Об основоположниках музыки. Происхождение семи основных звуков).

(И) <Обратимся также к той главе, где говорится об очередности семи аявзэ>. — (Об основоположниках музыки; продолжение. Образование основоположного семиступенного звукоряда; изобретение инструментов; создание двенадцати классических макамов).

(Й) Обратимся также к той главе, где говорится о тамбуре, — (Об основоположниках музыки; продолжение. Высказывания мудреца Сукрата о тамбуре).

- {К} <Обратимся к другой глав.— (Высказывания мудреца Су-
ве>. кратка о тамбуре; продол-
жение).
- {Л} Обратимся также к той глав- — (Об исполнении таксимов
ве, где для учащихся разъясняются и конструктивных принци-
понятия о формах славы, вполне и пе- пах их мелодий),
рине араву.
- {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 нотаций).
- {О} Обратимся к главе (...). <Об- — (Об усилке—совокупности
ратимся также к той главе, где раз- типовых ритмо-формул, об
ясняется, что в нашем искусстве ус- их строении и упражнениях
лов занимает первостепенное место>.
- {П} Обратимся также к той глав- — (Об основоположниках му-
ве, где мудрец Келан говорит о воз- зыки; продолжение. Вы-
действии музыки.
- {Р} Обратимся также к той глав- — (О лигатурах тамбура, об
ве, где учащиеся разъясняются во- относившихся к ним типо-
прос о наименованиях 29 пердъ там- вых попевках и методах
бура, обучении им).
- {С} Обратимся также к той глав- — (О нем и его роли в на-
ве, где разъясняются особенности не- странствии струнных ин-
струментов; о согласо-
вании вокального исполнения
с инструментальным ак-
компанементом).
- {Т} (...) — (Об основных и побочных
ступенях семиступенного
звучоряза).
- {У} (...) — (О транспозиционных ла-
дах; продолжение).

Тут прежде всего нужно устранить кое-какие несклад-
ности. 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 «борщик»⁴⁸. 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»⁴⁹. 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». Притом 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» +

⁴⁸ При этом легко угадать добрые намерения анонимного автора. По всей вероятности, приняв главу «А» за начало работы, он старался присочинить недостающее здесь общее заглавие.

⁴⁹ Мы тут не касаемся того, характерного для многих старинных писаний, обстоятельств, 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 риторичны, как, например, «В», просто не понятны без предварительного знакомства с ними.

Остальные главы-отрывки «Руководства» трактуют о более конкретных знаниях, необходимых музыканту-практику. Их совокупность представляет довольно пеструю картину в сравнении не только с упорядоченным выше материалом, но и с иными средневековыми трактатами по лютневой музыке, обычно распадающимися на два раздела, посвященных 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 вышеуказанным темам, почему на последние именно и 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 поясняется система пердз—типовых мелодических оборотов, связанных с каждой из ступеней звукоряда музыкальной системы. Дальше фиксируются основные ладо-интонационные контуры мелодий типа макама, авазз и шобз и разъясняется система транспозиционных ладов. Получается следующий ряд: «Т», «Р», «В», «А», «Г», «Ж» + «У».

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

довать 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», в функции которой входит, 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» Тамбурниста Арутина, мы можем тут же произвести соответствующую перенумерацию его глав-отрывков: 1 — «З»; 2 — «И»; 3 — «И» + «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 рамки, 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. Притом процессы эти освещаются и в аспекте музыкально-эстетическом, что придает особый рельеф 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 «родословия» 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, в его перде, струнах или мырабах (танцует) музыка», — спрашивает некто изобретателя тамбура, мудреца Сухрана. Последний отвечает: «Она (танцует) и в тамбуре и в его перде, и в струнах, и в мырабах, и во мне, и в тебе» (Подя, нами). И действительно, музыка, мелодия «танцует» также и в слушателе, потому, по-первым, что она складывается из знакомых, близких и родных 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. Тюлин, в частной беседе с нами). И, наконец, в-третьих, известно, что, воспринимая мелодию, слушатель тоже «акладывает» в нее определенное содержание.

ний и преданий. Здесь дается свод некогда ревниво перелагавшихся 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 перемещенным заглавием. Притом с таким, которое, судя по особой ежкости 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 арабо-

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 преломленные черты второго из названных выше направлений, что объясняется и премией его появления. Между тем главнейшие из публикаций труда 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 это 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'Erlanger, *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-ch-Chifa*); Сафи-ад-Дин (XIII в.; там же, tome 3, Safiyu-d-Din Al-Urmawi, *Acch-Charastiyah*); Аноним (XV в., там же, tome 4, *Traité anonyme*, *Kitab-al-Adwar*); Аль-Ладхики (XV—XVI в.; там же, tome 4, Al-Ladhiqi, *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 (макчам, ллазэ, шобэ) главу рассматриваемой работы и сравнить ее, чтоб далеко не заходить, с соответствующими главами двух русских изданий—музыкальных трактатов среднеазиатских ученых Девинша Али (XVII в.) и Абдурахмана Джами (XV в.), выяснится следующее. В то время как Девинш Али вдается в теоретические рассуждения о происхождении и строении около 50 типовых мелодий⁸⁷, а Абдурахман Джами, кроме того, дает и звуко-ряды наиважнейших 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 Тамбуристом 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 Девинша Али (XVII в.). Сокращенное изложение персидского (таджикского) текста с введением, примечаниями и указателем, Ташкент, 1946, стр. 8—12.

⁸⁸ Абдурахман Джами (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 попевках (пердэ), о которых также мы составляем определенное представление по записям Тамбуриста, 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 пердэ, 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 отиюшение автора к излагаемому: стремление подвести теоретическую основу под знакомую 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 Тамбуриаста в Константинополе. В этой связи следует прежде всего отметить, что мы, к сожалению, наталкиваемся на серьезные затруднения при поисках работ, освещающих в частности, историческое прошлое туренкой (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 также некоторыми исследованиями и статьями о туренкой музыке, давно вошедшими в научное обращение, узнаем следующее.

После захвата Константинополя турками (1453 г.), последний, и особенно двор султана, становятся одним из больших центров процветания, в частности, мусульманской музыкальной практики Ближнего Востока⁶⁰. Здесь отныне процветает и туренкая музыкальная практика. Но она долгое время (примерно до XVII столетия) развивается в большой зависимости от персидской музыки⁶¹, особенно по части высокого стиля светского придворного профессионального искусства. В такой же зависимости находится и музыкально-теоретическая мысль турок⁶², развернувших (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. G. 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.

диций 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 этим 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, выявление названного искусством своих наиболее ценных са-мообытных 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. Фармер, ук. соч., стр. 432; а также *Grove's Dictionary of music and musicians*, vol. VI, стр. 679—680.

⁶⁶ Об этом можно судить и по тому, что в специальной литературе, где обычно уделяется особое внимание конкретным проявлениям персидско-турецких музыкальных связей, как важнейшим импульсам 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—«Гандз-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, по содержанию, но и малодоступными по языку⁶⁷. Так что Арутин со своим «Руководством» в Константинополе развернул, по всем данным, некую музыкально-просветительскую деятельность, соединившуюся с своим временному обновлению связей, издавая существовавших, в частности, между бурно развивающейся музыкальной практикой Константинополя, с одной стороны, и непристально 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, это из Ирана перешла (к нам) в Константинополь сия наука (музыки)». Споры 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. О. Farner, *The music of Islam*, ук. изд., стр. 452; 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 того же периода в области теории музыки.

Как мы знаем, к концу XVII и началу XVIII веков относится «Руководство к изучению турецкой музыки» Димитрия Константира (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 и XVI веков в Турции был создан некий «искусственный», хоть и «красивый», книжный язык, ...«в котором терялись многие природные качества турецкой словесности» и от которого отворачивались, сказывается, уже к XVIII веку. См. *The Encyclopaedia of Islam. Fasciculus P.*, London, 1932, стр. 948, 953.

шее преувеличение, касающееся столь важного вопроса — насыщения 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 музыки⁶⁰, 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 своим 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-

⁶⁰ 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, հիմնական, 1968, № 2—4, էջ 113, 116. «По следам армянских мемориальных книг», «Эчмиадзин», 1965, № 2—4, стр. 113—116.

пользуемая ашугами также других народностей: городская народная песня (которая, надо особо подчеркнуть, создавалась на основе естественного и беспрепятственного содружества всех народов, в том числе и армян, населявших каждый данный город). Ашугские песни сочинялись как на местных диалектах армянского языка, так и на персидском, турецком и грузинском языках. Армянские ашуги осваивали и развивали общевосточные — в масштабах ашугского искусства Передней Азии — поэтические формы и песенные виды. Сазандары же — распространенные на Ближнем Востоке макамы.

Все же и те и другие по существу принадлежали к культурному миру армянских кругов. Они своей деятельностью 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 диктовали конкретные условия светской жизни каждой данной колонии. Сказанное в отношении ашугов доказывается хотя бы тем, что, как показывают дошедшие до нас словесные тексты сочиненных им песен (армянских и иноязычных), они (ашуги), при всей своей близости к духовному миру также других этнических групп каждого данного города, в своем творчестве в общем-то отражали психику, нравы, думы и чаяния армянских масс колоний⁶⁹. Более трудно говорить о национальном в исполнительском 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 музыкалках-исполнителях рассматриваемого периода. И не толь-

⁶⁹ См. *Հայ աշուղներ XVII—XVIII դ. դ., հայերի Հ. Մանուկյան, Երևան, 1961, էջ 20—28*. Армянские ашуги XVII—XVIII вв., составил А. Саякин, Ереван, 1961, стр. 20—28.

⁷⁰ Важно подчеркнуть, однако, что, теоретически рассуждая, такая постановка вопроса вполне правомерна в силу огромной роли импровизационного начала в художественном воспроизведении макамов, предоставляющего большие возможности музыканту с точки зрения проявления национального склада музыкального мышления, акуса, манеры интонирования и пр.

ко общего характера, вроде известного свидетельства грузинских источников, что в Тифлисе в XVIII веке армяне (музыканты) славились знатоками персидской вокальной и инструментальной музыки⁷¹. Заслуживает особого внимания, с этой точки зрения, к примеру, тонкое замечание А. Гаструэ 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 ашугов и сазандаров говорит в пользу наших утверждений. Процесс этот не оставляет сомнений в наличии наследственной связи, с одной стороны, между армянскими средневековыми гусанами (а также тагопепцами) и профессиональными ашугами, и с другой — между средневековыми армянскими светскими мастерами вокально-инструментального исполнительского искусства и сазандарами. В армянских ашугах и сазандарах постепенно и последовательно выявляются в разное время и в разной степени завуалированные черты подлинно народно-национальных художников, по мере их передвижения по территории Армении, роста национального самосознания армянского народа и осуществления нового подъема всей армянской культуры в XIX столетии. Об ашугах 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 ашуга Дживани, принявшего за основу творчества армянский литературный язык⁷³. Соответственно этому меняется и основной источник питания армянской ашугской музыки. Такими источниками становятся, во-первых, армянская крестьянская песня и, во-вторых, мелос средневековых «исконно армянских та-

71 Պրոֆ. Ա. Մ. Մելիք-Բեկ. Չրոք աղջուրհերը Հայաստանի և Հայերի մասին, հատ. Գ, Երևան 1955, էջ 258—259. Проф. Л. М. Мелликсет-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 Ք. Հոսեյան, Աշուգները և նրանց արվեստը, Երևան, 1944, էջ 34—45. Г. Леосян, Ашуги и их искусство, Ереван, 1944, стр. 34—

твенной раиней формации»⁷⁴ (явление, которое на определяющей стадии своего становления ясно чувствуется, между прочим, еще в мелодиях армянских песен геппкальпого Свят-Нопы)⁷⁵. Что же касается армянских сазандаров и всех мастеров восточного покальпого и особенно инструментального исполнительского искусства, то в их артистической деятельности еще с начала XIX столетия по-полюму 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 важнейшие отношения армянской музыки к 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 Агамал Мелик-Агамалов (1830 — 1906), Бала Меликов, Согомон Сейранян; кыманчист Саша Оганезашвили (Александр Оганесян); дудукисты Маргар Маргарян, Левон Мадоян и др.

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

⁷⁵ Կ. Ս. Կուշնյան, Սոցիալ-մշակութային հարգերի հզորացմանը ծառայող, Հայկ. ՍՍՀ ԳԱ «Տեղեկագր» (Հաս. գիտ.-թյան), 20 10, 1963, էջ 33—38, II. Тагмизян, О мелодиях армянских песен Свят-Нопы, «Известия АН Арм. ССР (общ. науки)», Ереван, 1963, № 10, стр. 33—38.

⁷⁶ О наиболее выдающихся из них см. Կ. Ս. Կուշնյան, Գույնավոր հայ շաշանդուրի մասին և հիմնարարները համարյա մոտ 100-ամյա, Կ. Գյումրի, 1914; А. Исарян, История армянской нотации и жизнеописание музыкантов-армян, Константинополь, 1914.

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

Надо сказать, что дело не только во «вторжении народнопесенных и танцевальных элементов», но и в использовании целостных, законченных форм народнопесенной, танцевальной, а также ашутской музыки, в виде особых дополнительных номеров вводимых при исполнении макамов, под названиями «гяф», «ранг», «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 «прародов» (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 осязаемые 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. Спандарова (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 Закавказья, 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» Тамбуриста Арутина переведено нами прямо с манускрипта, а не с армянского текста, который лишь помог нам разобраться в рукописи и освоиться с ней.

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 видоизмененных 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, попевки или типовые ритмо-формулы — заглавной буквой (напр., Пенджугях, Софьян).

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 авазы. От них и происходит (наука музыки).

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

Какой же именно авазы издает каждая из планет?

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

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

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

Когда-то раньше некий Тамбурист Кючюк Арутин побывал в Иране. Может, спросишь,—когда же, а 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). Сам Тамбурист Кючюк Арутин пользовался музыкальными книгами иранских, туранских*, индийских и сиидских мастеров. Куда бы ни направлял Тахмасп-кули свои походы, неизменно брал он с собой и Кючюка Арутина. Тахмасп-кули был большим любителем музыки.

Однажды Тахмасп-кули раскинув шатер на равнине, находящейся между Сиидом и Индустаном, и позвал к себе всех мастеров-музыкантов. Среди явившихся (к шаху) иранских, туранских, индийских и сиидских мастеров был и этот Кючюк Арутин.

Тахмасп-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.

Тахмасп-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.

Тахмасп-кули спросил: А как именно создали?

Тогда отвечающие Шаху мастера, которые были туранскими и индийскими мастерами, открыли свои музыкальные книги, а один из них, отвесив 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-

* Турки—терми, 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—Сера.

Тахмасп-кули 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 сие 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 страшным 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—Сера.

Зат безмерно радуется всему этому и проника-

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

Зат воспитывает 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 семь мудрецов настолько очищаются (от грехов), что их души отделяются от их же тел и они становятся святыми; такими же безвинными, как грудные дети. Образы планет и созвездий запечатлеваются в их душах; образы же их самих—на планетах и созвездиях.

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

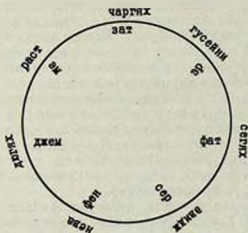
«11»

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

Авазз Солнца—чаргах, усвоил Зат; авазз Венеры—сегях, усвоил Фат; авазз Меркурия—дюгях, усвоил Джем; авазз Луны—раст, усвоил Эм; авазз Марса—нева, усвоил Фен; авазз Юпитера—гусейни, усвоил Эр; авазз Сатурна—эвидж, 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 Зат повелел сесть и сам тоже сел. Но при этом соблюдали вежливость. Ведь одни были учениками других. (Так), Зат сел выше всех и усадил Фята возле себя, Фат же усадил Джема возле себя. А Джем—Эма, Эм—Фена, Фен—Эра, Эр—Серя.

Первый заговорил Зат и сказал: Фат, пой-ка. Фат издал усвоенный им авазу, а Зат, подневая ему своим авазу Солнца, увидел, что вышло нечто хорошее. Потом он сказал Джему: Пой-ка. Джем тоже издал усвоенный им авазу, а Зат подпел и ему своим авазу Солнца и, вслушавшись, понял, что (данные) три авазу образуют гармонию³. Затем Зат сказал Эму: Пой-ка. Эм также издал усвоенный им авазу. Зат подпел и ему своим авазу Солнца, вслушался и понял, что совокупность (ряд) данных четырех авазу — явление отрадное.

Остались три авазу.

(Зат) сказал Фену: Пой-ка и ты. Фен издал свой авазу. Зат подпел и ему своим авазу Солнца, но гармонии не получилось.

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

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

Можете спросить, в чем же причина. Она в следующем. Когда Зат выходит (по ступеням звуковой лестницы) от чаргах до раста, возле последнего он ищет авазу нева. А между тем, как известно, та ч

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

Затем Зат 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 (Зат), сегях (Фат), дюгях (Джем), раст (Эм), нева (Фен), гусейни (Эр), эвидж (Сер).

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

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

Отсюда Зат понял, что все остальные авазз,

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

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

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

Второе место отвел Джему, издающему авазэ Меркурия.

17а Третье место отвел Фату, издающему авазэ Венеры.

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

Пятое место отвел Фену, издающему авазэ Марса.

Шестое место отвел Эру, издающему авазэ Юпитера.

Седьмое место—Серу, издающему авазэ Сатурна.

(Удачно разрешив вопрос очередности), все семь мудрецов собрались и, подпевая друг другу,—ведь 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 авазэ включительно, он получал нечто хорошее. А когда доходил до пятого авазэ, сталкивался с авазэ нева, в то время как сам искал авазэ 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 авазэ).

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 авазэ не потерялись.

И все семь мудрецов как один приступили к работе: изготовив из ветвей дерева семь трубочек разной длины, издающих (соответственно) семь авазэ (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 изготовляли из трав и растений. В то же время интересовались, под какой звездой родился данный больной, чтобы соответственно этому и изготовлять лекарства.

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

А их ученики (со временем) тоже стали мастерами и мудрецами. И усвоили они (все) шестнадцать авазэ 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 авазэ, как-то: раст, дюгях, сегях, чаргях, нева и др. Ибо вначале эти авазэ назывались по именам своих основателей.

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

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

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) авазэ, поцеловали 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 авазэ, открытых их же мастерами.

Все это пусть не вызывает никаких сомнений, о Шах. Здесь являло некая 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 авазэ Луны, доходит до Френкистана*** и видит, что там (люди) хорошо знакомы с авазэ Луны и что страна эта, называемая Ра, с царем по имени Хави, есть макам авазэ Луны.

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

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

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

* В рукописи читается «раджпутские». Раджпутана—древнее название Раджистана (в Индии).

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

*** Френкистан—Европа.

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

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

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

Подобным же образом ученик мудреца Сера, усвоившего авазэ Сатурна, доходит до Абиссинии и видит, что там (люди) хорошо знакомы с авазэ Сатурна и что страна эта, называемая Эвджа, с царем по имени Тяни, есть макам авазэ 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, поправлявшись 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 авазэ. Таковыми именно должны быть ученики.

Имена этих учеников (таковы): Беха, Энис, Плиас, Фиридун, 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) авазэ (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) авазз: сегях, дюгях и раст. (Так, однажды) мудрец Фиридун заметил, что птица эта поет сидя на ветке дерева. Он тут же нарисовал ее вместе с петкой и (по этому рисунку) смастерил инструмент. Последний вначале 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 плечей, словом—подобный скомороху. И вот мудрец Хут, изготавливая волынку, придал ей форму описанного человека и зафиксировал на ней семь (основных) авазз с помощью трубочек, издающих эти авазз.

Потом были изобретены и другие музыкальные инструменты, о Шах, которые не имели пердэ. В основу их настройки легли семь авазз—струны или трубочки, издающие эти авазз. Инструменты, называемые капун и ченг, имеют настройки, и по сей время основывающиеся (лишь) на верхних и нижних разновидностях тех же семи авазз. Они лежат в основе также всех остальных инструментов (со звукорядами) без нимв. С них же (с семи авазз) 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 передал 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.

Выслушивание 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 авазз. 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 осуществить это, думали мудрецы.

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

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

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

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

созвездии Рака. Но, приближаясь к созвездию Тельца, Луна издаст 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 макама Рахави.

Равным образом Меркурий издаст свой авазз в созвездии Близнецов. Но на ближайшей к созвездию Девы точке своей орбиты Меркурий издаст 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 макама Мухайер.

Точно так же Венера издаст свой авазз в созвездии Тельца. Но на ближайшей к созвездию Рыб точке своей орбиты Венера издаст 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 макама Шехназ.

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

Далее, Марс издаст свой авазз в созвездии Овна. Но на ближайшей к созвездию Козерога точке своей орбиты Марс издаст 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 макама Аджем.

19a Равным образом Юпитер издаст свой авазз в созвездии Стрельца. Но на ближайшей к созвездию Рака точке своей орбиты Юпитер издаст 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 Рака нет никакого авазз, оно стало башней макама Тахир.

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

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

Потом, повернувшись в сторону сидящего возле него любимого приятеля, которого звали Мирза-Закн³, сказал: Мирза-Закн, какие удивительно правдивые и добродетельные были, (оказывается), эти мудрецы. (Подумать только): приобрести столь обширные знания и, (вместе с тем), быть настолько преданными, что, создав исполняемые и по сию пору макамы, назвать их по именам царей стран, где бывали их учителя, дабы не предавались 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-шахами*.

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 Тахмаспа-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 сочинять музыку, питаясь кормом верблюда и выпивая его воду?

Далее спросили нас о наименованиях некоторых шобэ 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 Зата и до Сукрата, Келана и Шита, мудрецы думали, что планеты меняют свои авазэ только в доме славы; а в своих домах, как и в доме перигея и апогея, они не издают какого-либо другого авазэ.

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

зе 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 Рахави, созданному старыми мастерами, они сочинили макам Пенджугях.

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

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

(Однажды) эти три мудреца посетили Хеяз. Хеяз 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. Венера 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; Исфахан—созвездию Льва; Гиджаз—созвез-

дию Блинецов; Саба—созвездия Скорпиона (и) Пенджугях—созвездия Стрельца.

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

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

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

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

Хеяз испытывал благоволение к этим трем мудрецам, не возражавшим ему, и продолжал: Сыны мои, при создании шести (первоначальных) макамов 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 авазу 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 огневой (по характеру).

Равным образом в природе мастера Джюнейта преобладала вода. Он сочинил макам Мухайер. 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 Гердани и приписали ему название, объединяющее в себе как наименование одной страны, так и имя ее царя. И макам Гердани 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 авазз, в то время как последние заключены и в предметах (окружающей действительности).

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

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

Сукрату очень понравились эти слова и он всж-ливо поклонился Хеязу.

Вот кто и как создал шесть остальных макамов.

Так рассказывали нам в палатке мастера, открыв-шие свои книги.

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

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

(Мне) сказали, что Шит изобрел мыскал, Ке-лан — кемани, а Сукрат — тамбур.

Однажды к Сукрату явился один знаменитый мудрец с целью состязаться с ним и задал ему во-прос: Что же служит началом и основанием музы-ки, музыкальной науки?

Сукрат сказал: Началом и основанием музыки, музыкальной науки служат все те сущие, хоть и не-одушевленные, которые способны, придя в движе-ние, а через него и в состояние возбужденности, из-давать авазы.

Знаменитый спросил: Что такое авазы?

Сукрат сказал: Это—опыт.

Знаменитый сказал: А что такое опыт?

Сукрат ответил: Это—музыка.

Знаменитый спросил: Что такое музыка?

Сукрат сказал: Это—мощь.

Знаменитый сказал: Что такое мощь?

Сукрат сказал: Это незримо.

Знаменитый спросил: Что же такое незримое?

Сукрат спросил: Можешь ли ты узреть того, кто побуждает тебя задавать 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 авазз (вообще) и авазз, исполняемые на нашем тамбуре (в частности). Но совершенный художник поймет то, что говорят эти авазз (слушателю).

Знаменитый спросил: В самом тамбуре ли, в его пердэ, струнах или мызрабах (тантся музыка)?

Сукрат ответил: Она (тантся) и в тамбуре, 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 тамбур. Я становлюсь душой этого инструмента и, приводя его в движение и доводя его до состояния возбужденности, извлекаю из него авазз. 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 авазз. Но при этом ты не можешь выйти за пределы семи (основных) авазз.

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

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?

Сукрат 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.

Сукрат 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 смехотворное, 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 напряженность 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 вековым деревьям.

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

Наша земля словно ложка железная*. Такими же являются и звезды. (Для нас же земля бесконечно большая): ее длина равна расстоянию, отделяющему две звезды; а ширина — расстоянию 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 сводя его концы (так, чтобы шейка образовала дугу над корпусом), сказал: Вот корпус тамбура—это (как бы) земля. Его шейка—небо. Струны—это планеты. Пердэ, называемые нм, соответствуют созвездиям. А сами поперечные перегородки (на шейке) подобны ступеням.

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

Далее, движение пальцев по пердэ инструмента соответствует движению планет по созвездиям. А при движении пальцев по пердэ инструмента происходят различные макаматы 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 перд^ь фигурировали изображения планет.

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

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

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

246 Один мудрец обратился к Келяну с вопросом о том, чем же объясняется (то или иное) воздействие музыки (на людей).

Келян 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) закадычными друзьями, (скажем), находились вдали друг от друга. Поэто-

^аВ 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 вдали 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 нравится, (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 аназэ (вообще).—будь то воздушный, водяной, земляной или огневой,—чтобы вызвать (у людей) слезы и (чувства) радости или горя?

Келан ответил: Хороший вопрос ты задал. А почему же ты, (скажем), обнижаешься, 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 правятся они мне.

Келин сказал: Именно так бывает и при слушании макамов.

«Н»

ОБРАТИМСЯ К ДРУГОЙ ГЛАВЕ.

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

Иранские же мастера к этому добавили.

Они, (европейцы), употребляют авазу раст не только в музыке. Если воспроизвести на сазе их обыденную речь и речь на рынке, то окажется, что и в них преобладает авазу 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 авазу 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 Саба.

Равным образом, если воспроизвести на сазе обыденную речь арабов, а также их речь на рынке, то окажется, что в них преобладает авазу 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 авазу 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 макаме Исфаван.

Равным образом, если воспроизвести на сазе обыденную речь ваших индийцев, а также их речь на рынке, то окажется, что в них преобладает авазэ гусейн. Наши мастера даже установили, что у вас драки протекают в макаме Тахир. Беседы же, ведущиеся после драки, когда собираетесь, чтобы мириться— в макаме Буселнк.

Наконец, если воспроизвести на сазе обыденную речь абиссинцев, а также их речь на рынке, то окажется, что в них преобладает авазэ эвидж. Наши мастера даже установили, что там драки протекают в макаме Герданне. А беседы, ведущиеся после драки, когда собираются, чтобы мириться— в макаме 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 яввзу, считая от каждого из наших семи (основных), образует некое согласие со своим перьям.

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

То, что мы (в Турции) называем раст, в Иране именуют 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 нева. В Иране его именуют пепджугях.

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

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

* Руб—восьмая часть турецкого аршини.

Восьмой руб у нас называется гердани. В Иране же—хантгях.

Кирах^{*} аршина тоже составляют (как бы) семь ступеней.

Кирах, следующий за первым рубом, мы называем зиркюлэ.

Кирах, следующий за вторым рубом—нихавенд. За третьим—буселик; за четвертым—саба; за пятым—беятн; за шестым—аджем; за седьмым—махур.

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

Кирах и аршина соответствуют тому, что мы называем ним.

«Р» ОБРАТИМСЯ ТАКЖЕ К ТОЙ ГЛАВЕ, ГДЕ УЧАЩИМСЯ
РАЗЪЯСНЯЕТСЯ ВОПРОС О НАИМЕНОВАНИЯХ 29 ПЕРДЭ
ТАМБУРА

25а Пердэ тамбура имеют различные наименования. Есть пердэ, имеющие одно наименование. Есть пердэ, имеющие пять-шесть наименований.

Пердэ, имеющие одно наименование, следующие: Егях, Ашран, Арах, Раст, Дюгях, Сегях, Чаргях, Нева, Гусейин, Эвидж, Гердани, Мухайер, тиз-Сегях, тиз-Чаргях, тиз-Нева, тиз-Гусейин. В их основе лежат семь (основных) авазэ.

Можете спросить, какие же пердэ имеют пять-шесть наименований, (Скажу): это—ним-пердэ. Перечислим здесь все: Шоризви, Аджем-Ашран, Гевешт, Зиркюлэ, Нихавенд, Буселик, Саба, Беяти, Аджем, Махур, Шехназ, Сюмбюлэ, тиз-Буселик, тиз-Саба⁷.

Теперь выразимся простым (разговорным) языком, чтобы учащиеся (лучше) поняли нас.

(Упражнения на тамбуре) следует начать с пердэ, называемого Саба. Он являет собой (как бы) альфу музыки, и желающий обучиться (исполнительскому искусству) не испытывает трудностей и не скучает, начав с этого пердэ, так как последний

* Кирах—16-я часть турецкого аршина.

состоит из двух-трех пязмэ, после чего идет небольшой и легкий пещреф.

Иной раз бывает, что ученик (сначала) выучивает уроки с большим трудом, (потом) повсе не разбирается 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.

Им-пердэ, расположенный между чаргяхом и пеща, называют (также) грубым, простоватым.

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

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

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

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

Если, начав опять-таки с пеща, 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-герданис-аджем-тусейни, снова аджем, гусейни, пеща, и кончать, прижимая (пердэ) грубый, образуется Хюззам^а.

Вот каким это 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^а, этот пердэ получил соответственно и пять

^а Слово шобэ здесь употребляется в смысле мелодического образования вообще.

других наименований. При восходящем ходе мы имели Саба. При нисходящем ходе мы получили Гиджаз (и т. д.).

Я поведаю вам другие наименования и остальных ним-пердэ.

Первый ним-пердэ расположен между (ступенями) егях и ашран. Его первое наименование—Шоризан. Второе—Нихавендинск. Третье—Арабан*.

Пойми и учись.

256

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

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

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

Четвертое—Сузинак. Пятое—Ашранек. Шестое—Силпхри.

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

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

Этот буселик пердэ 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 и 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 пердэ, как-то: Сабл, Гиджаз, Нигриз, Хюззам (и пр.), мы стремимся показать (действительное) разнообразие, (присущее мелодическим образованиям группирующимся вокруг одного пердэ). Все они записаны нами по мызрябам. Учищийся пусть расшифрует (эти записи) и выучит их.

Седьмой ним (-пердэ)⁹ располагается между нова и гусейни. Его первое наименование—Беяти. Второе—Рескиб. Третье—Хисар. Четвертое—Арабан. Пятое—Аразбар.

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

Девятый ним расположен между эвиджем 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—Сюмбюлэ. Второе—Зерэфкенд.

• В •

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

9а Макам Рахави — огневой. Его башня—созвездие Тельца—земляная.

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

Шобэ Мюберка—водяной. Шобэ Махур—воздушный. Шобэ Нигриз—земляной. (Шобэ) Нихавенди-Сагир — огневой. Шобэ Бюзрюк — водяной. Шобэ Гиджаз-Бюзрюк — водяной. Махурек — воз-

• <Новое писание>

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

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

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

Шобэ Зерефкенд — огневой. Мухайер-Буселик — воздушный. Шобэ Сюмбюлэ — огневой. Силихри — огневой. Хисар — огневой. Шобэ Кёчек — воздушный. Исфакханек — огневой. Пайзан-Кюрди — огневой. Шобэ Махуреки-Саба — земляной. Шобэ Кара-Дюгях — огневой. Шобэ Дюгях-Руми — огневой.

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

Макам Гиджав — земляной. Его башня — созвездие Близнецов — воздушная.

Шобэ Карчызар — земляной. Шобэ Сузидил — огневой. Шобэ Гевешт — воздушный. Зиркюлэ — огневой. Хюмаюн — земляной. Шобэ Шехназ-Буселик — воздушный. Юззал — земляной. Шобэ Серенк — огневой. Шобэ Сегях-Мухалифек — водяной. Бахри-Назикен — огневой. Шобэ Хюззам-Руми — огневой. Шобэ Майе — огневой.

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

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

Шобэ Арабан — огневой. Юшшак — воздушный. Хюззам — земляной. Шобэ Аджем-Кюрди — огневой. Нишабур — воздушный. Шобэ Егях — огневой. Шобэ Нишабурек — земляной. Шобэ Аджем-Ашран — водяной. Нихавенди-Кебир — огневой. Шобэ Беяти — огневой. Хузи — воздушный. Мустаар — 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 Хорасан—земляной. Шобэ Буселик—воздушный. Дешти-Эржен—воздушный. Сури—огневой. Ашран-Буселик—воздушный. Шори—водяной. Ашранек—огневой. Ашран-Кюрди—водяной. Гусейни-Кюрди—огневой.

Махям Герданине—воздушный. Его башня—со-
звездие Весол—воздушная.

Махям Бестеингар—водяной. Его башня—со-
звездие Оана—огневая.

Шобэ Рун-Арак—огневой. Мухалиф-Арак—ог-
невой. Зилкеш—воздушный. Зилкеш-Хаверан—во-
дяной. Эвджи-Хорасан—земляной. Эвджи-Арак—
воздушный. Неджи-Хорасани—земляной. Мухали-
фек-Арак—огневой. Хорасанек—водяной. Эвдж-
Буселик—воздушный. Ряхат-ул-Эрвах—земляной.
Ряхат-ул-Исфаханек—огневой. Герданине-Кюрди—
огневой. Герданине-Буселик—воздушный. Аразбар—
огневой.

«А»

ОБРАТИМСЯ ТАКЖЕ К ТОЙ ГЛАВЕ, ГДЕ ДЛЯ УЧАЩИХ-
СЯ РАЗЪЯСНЯЕТСЯ (ВОПРОС), ЧТО ЖЕ ПОДРАЗУМЕ-
ВАЕТСЯ ПОД ШОБЭ И НАЗМЭ

2а

Приведу вам один пример. Белая и красная
краски имеют отдельные, свойственные (только) им
цвета. (Ибо) белый (цвет) нельзя назвать крас-
ным, или же красный—белым. Если произвести
смешение этих двух (цветов), взяв равное количе-
ство той и другой краски, мы получим светло-розо-
вую (краску). Вначале, когда эти две (краски) име-
лись раздельно, не существовало (даже) названия
«светло-розовая». В результате же смешения созда-
лось (и) название «светло-розовая». А если произ-
вести смешение двух, трех (или) четырех красок, то
получим (новые) разнообразные цвета.

Подобно этому, то, что мы называем шобэ, воз-
никает в результате сочетания семи авазэ с семью

* <Глава о тямбуре говорит: в сборниках зрелых мастеров
Ирана разъясняется (искусство) исполнения махамоз и пешре-
фов>.

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

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

Однако (то), что не содержит нима, не может быть названо ни шобз, ни назмэ и ни макам. Ибо не содержащие нимов (мелодии) считаются (идущими) от теркибата. Образуются же (они) из (различного) сочетания (лишь) семи (основных) авазэ, 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 авазэ и определяли также

* Слово шобз здесь употребляется этимологически, в смысле ветвл.

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

Авазэ Раст подвластны следующие шобэ

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 раст; 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 гиджаз; один мызраб буселик; один мызраб гиджаз; один мызраб нева; один мызраб гусейни; один мызраб эвидж; один мызраб нева; один мызраб гиджаз; один мызраб буселик; один мызраб дюгях; один мызраб раст.

Нигриэ: один мызраб нева; один мызраб гиджаз; один мызраб сегях; один мызраб дюгях; один мызраб раст.

Нихавенди-Сагир: 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 раст.

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

3а Махур: один мызраб гердание; один мызраб гусейни; один мызраб махур; один мызраб гердание; 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 бейти; один мызраб нева; один мызраб чаргях; один мызраб буселик; один мызраб чаргях; один мызраб нева; один мызраб бейти; 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 непа; 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 мухайер; один мызраб сямбюлэ; один мызраб мухайер; 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 мухайер; 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.

Сазкяр: один мызраб сегях; буселик; сегях; зиркюлэ; раст; сегях; буселик; нева; беяти; эвидж; махур; эвидж; беяти; нева; буселик; сегях; зиркюлэ; раст.

Мюберкаи-Руми: один мызраб нева; беяти; нева; чаргях; нихавенд; дюгях; раст; аджем-ашран; ашран; раст; чаргях; нихавенд; дюгях; раст; гевешт; раст.

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

Гиджаз-Бюзрюк: один мызраб нева; гиджаз;

сегах; нева; гиджаз; сегах; дюгях; раст; арак; аш-
ран; егах; ашран; арак; раст; дюгях; раст.

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

Мюберка: один мызраб раст; гевешт; ашран;
егах; ашран; гевешт; раст; дюгях; сегах; раст;
дюгях; гевешт; раст.

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

(. . .)¹²

(Сам) Раст образуется, когда (мелодия проте-
кает по плану): один мызраб нева; чаргах; сегах;
дюгях; раст; дюгях; сегах; чаргах; сегах; дюгях;
раст; сегах; дюгях; раст.

Аваз Дюгях подвластны следующие шобэ

Мухайер: один мызраб тиз-чаргах; тиз-сегах;
мухайер; тиз-сегах; мухайер; гердание; эвидж; гу-
сейни; мухайер; гердание; эвидж; гусейни; чаргах;
саба; сегах; дюгях; сегах; чаргах; саба; чаргах;
сегах; дюгях; саба; дюгях, сегах; чаргах; саба; чар-
гах; сегах; дюгях.

(. . .)¹³

Дюгяхи-Руми: один мызраб дюгях; зиркюлэ;
дюгях; сегах; чаргах; саба; чаргах; сегах; дюгях;
зиркюлэ; арак; зиркюлэ; дюгях.

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

Сюмбюлэ: один мызраб мухайер; сюмбюлэ; му-
хайер; гердание; аджем; гусейни; саба; чаргах; се-
гах; дюгях; сегах; чаргах; саба; чаргах; сегах; дю-
гях.

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

Мухайер-Буселик: один мызраб тиз-чаргах; тиз-
сегах; мухайер; тиз-сегах; мухайер; гердание;

эвидж; гусейни; нева; чаргах; буселик; дюгах; раст; ларгах; буселик, дюгах.

Зерефкенд: один мызраб мухайер; тиз-нева; тиз-чаргах; сямбюлэ; мухайер; гердание; махур; мухайер; гердание; аджем; гусейни; нева; чаргах; буселик; дюгах; чаргах; буселик; дюгах; зиркюлэ; дюгах.

4а **Земземэ:** один мызраб аджем; гусейни; аджем; гусейни; нева; чаргах; сегях; дюгах; кюрди; дюгах; кюрди; дюгах; раст; дюгах.

Хисар: один мызраб гусейни; хисар; чаргах; гусейни; эвидж; шехназ; мухайер; тиз-сегях; мухайер; шехназ; эвидж; гусейни; хисар; чаргах; сегях; дюгах; саба; чаргах; сегях; дюгах.

Кечек: один мызраб гердание; эвидж; гусейни; гердание; эвидж; гусейни; аджем; гусейни; чаргах; сегях; дюгах; сегях; дюгах.

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

Сабан-Мухаранк: один мызраб дюгах; сегях; чаргах; саба; чаргах; сегях; гусейни; саба; чаргах; сегях; дюгах; гевешт; раст; нева; гиджаз; сегях; гиджаз; сегях; дюгах.

Сиплири: один мызраб чаргах; саба; чаргах; дюгах; сегях; гердание; аджем; гусейни; саба; чаргах; сегях; дюгах; зиркюлэ; арак; зиркюлэ; дюгах; сегях; гиджаз; нева; гиджаз; няхавенд; дюгах; зиркюлэ; дюгах.

(Сам) Дюгах образуется, когда (мелодия протекает по плану): один мызраб дюгах; арак; раст; дюгах; сегях; чаргах; нева; гусейни; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; чаргах; сегях; дюгах; арак; раст; дюгах.

Хисарек: один мызраб мухайер; шехназ; махур; гусейни; хисар; чаргах; буселик; дюгах¹⁴.

(Аваз) Сегях подвластны следующие шобэ

*Гиджаз¹⁵: один мызраб нева; гиджаз; сегях; дюгах; раст; дюгах; сегях; гиджаз; нева; гусейни; нева; гиджаз; сегях; дюгах.

*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.

*Зиркюлэ: один мызраб дюгях; гусейни; нева; гиджаз; сегях; дюгях; зиркюлэ; арак; зиркюлэ; дюгях; сегях; гиджаз; сегях; гиджаз; сегях; дюгях; аш-риан; 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; арак; раст; дюгях; сегях; гиджаз; нева; гиджаз; дюгях; зиркюлэ; дюгях.

*Серенк: один мызраб сегях; саба; чаргях; сегях; сегях; гердание; махур; беяти; нева; чаргях; сегях.

*Сузидиа: один мызраб мухайер; шехназ; аджем; гусейни; аджем; шехназ; мухайер; сямбюлэ; 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-Назикэ: один мызраб сегях; саба; чаргях; сегях; нихавенд; сегях; гусейни; саба; чаргях; гусейни; саба; 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; чаргях; сегях; нихавенд; раст; гевешт; раст; гевешт; раст; гевешт; ашран; раст; гевешт; ашран; сегях; чаргях; сегях.

(Сам) Сегях образуется, когда (мелодия протескает по плану): один мызраб сегях; нева; чаргях; сегях; дюгях; раст; дюгях; сегях; чаргях; нева; сегях; чаргях; дюгях; сегях.

(. . .)¹⁰

(Авазэ) Нева подвластны следующие шобэ

Аджем: один мызраб аджем; мухайер; гердани; аджем; гусейни; нева; чаргях; нева; гусейни; аджем; гусейни; нева; чаргях; сегях; чаргях; аджем; гусейни; нева; чаргях; сегях; дюгях.

5а **Исфахан:** один мызраб нева; буселик; гиджаз; нева; гиджаз; нева; гусейни; аджем; гусейни; нева; гиджаз; мухайер; шехназ; аджем; гусейни; нева; гиджаз; аджем; гусейни; нева; гиджаз; чаргях; сегях; чаргях; саба; чаргях; сегях; дюгях.

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; чаргях; нихавенд; дюгях; раст; дюгях; нихавенд; чаргях; нева; чаргях; гердани; эвидж; гусейни; нева; гусейни; чаргях; нева.

Аджем-Кюрди: один мызраб аджем; мухайер; гердани; аджем; гусейни; нева; чаргях; нева; гусейни; аджем; гусейни; нева; чаргях; кюрди; дюгях; кюрди; чаргях; нева; чаргях; кюрди; дюгях; раст; дюгях.

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

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

Аджем-Ашран: один мызраб аджем; мухайер; гердание; аджем; гусейни; нева; чаргях; дюгях; непа; 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 гердание; аджем; гусейни; аджем; гердание; аджем; гусейни; непа; гиджаз; аджем; гусейни; нева; гусейни; нева; гиджаз.

Егях: один мызраб нева; чаргях; сегях; дюгях; раст; арак; ашран; раст; арак; ашран; егях; арак; ашран; арак; егях; пест-гиджаз; егях.

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

Назихен-Арак: один мызраб чаргях; саба; чаргях; сегях; дюгях; зиркюля; арак; дюгях; зиркюля; раст; арак; 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.

Неварузи-Аджем: один мызраб аджем; гердание; аджем; гердание; 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; гердание; 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; сямбюлэ; мухайер; гердание; махур; беяти; нева; гиджаз; нихавенд; дюгях; раст; гевешт; шоризан; раст; гевешт; шоризан; 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.

(Авазэ) Гусейни подвластны следующие шобэ

ба Тахир: один мызраб эвидж; гердание; мухайер; тиз-чаргях; сямбюлэ; 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; зиркюлэ; чаргях; буселик; дюгях; зиркюле; дюгях.

Сузинах: один мызраб гусейни; хисар; мухайер; шехназ; эвидж; гусейни; хисар; чаргях; буселик; дюгях; зиркюлэ; зиркюлэ; дюгях; буселик; чаргях; буселик; дюгях; зиркюлэ; арак; дюгях; зиркюлэ; дюгях; зиркюлэ; арак; зиркюлэ; арак; ашран.

Сури: один мызраб гусейни; хисар; гусейни; махур; гердание; мухайер; сямбюлэ; мухайер; гердание; махур; гусейни; хисар; гиджаз; гиджаз; хисар; гусейни; хисар; гиджаз; сегях; гиджаз; сегях; дюгях.

Веджди-Гусейни: один мызраб гусейни; нева; гусейни; гердание; эвидж; гусейни; нева; чаргях; сегях; дюгях; гусейни; сабл; чаргях; сегях; сабл; чаргях; сегях; дюгях.

Неврузи-Руми: один мызраб гусейни; хисар; гиджаз; гиджаз; бейти; гусейни; хисар; гиджич; сегях; дюгях; сегях; гиджаз; дюгях; сегях; зиркюлэ; дюгях.

Хорасан: один мызраб мухайер; гердание; эвидж; гусейни; мухайер; гердание; эвидж; гусейни; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; гиджаз; сегях; дюгях; раст; дюгях; сегях; гиджаз; нева; гусейни; нева; чаргях; сегях; дюгях.

Буселик-Ашран: один мызраб гусейни; пажем; гусейни; нева; чаргях; буселик; дюгях; раст; дюгях; буселик; чаргях; буселик; дюгях; раст; арак; ашран.

Дешти-Эржен: один мызраб гусейни; мухайер; гердание; эвидж; гусейни; нева; гиджаз; сегях; нева; гиджаз; сегях; дюгях; раст; ажем; гусейни; нева; чаргях; буселик; дюгях; раст; арак; ашран.

66 **Шори:** один мызраб гусейни; гердание; эвидж; гусейни; гусейни; нева; чаргях; нева; гусейни; гусейни; нева; чаргях; чаргях; сегях; дюгях.

Селмек: один мызраб гусейни; мухайер; гусейни; мухайер; гусейни; нева; чаргях; сегях; дюгях; нева; дюгях; нева; чаргях; сегях; дюгях;

Гусейни-Кюрди: один мызраб чаргях; нева; гусейни; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; чаргях; чаргях; нева; гусейни; нева; чаргях; кюрди; дюгях; дюгях; кюрди; чаргях; кюрди; дюгях; раст; дюгях.

Ашран-Кюрди: один мызраб гусейни; нева; гусейни;

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

Гусейни-Ашран: один мызраб гусейни; мухайер;
ер; эвидж; герданне; эвидж; гусейни; нева; гусейни;
эвидж; герданне; 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; герданне; 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; герданне; эвидж; гусейни; нева; гусейни;
эвидж; герданне; 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

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

Бестенигар: один мызраб чаргях; саба; чаргях;
сегях; дюгях; сегях; чаргях; герданне; 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;
герданне; эвидж; гусейни; нева; гиджаз; нева; гусей-
ни; эвидж; герданне; мухайер; герданне; эвидж;
гусейни; нева; чаргях; дюгях; дюгях; раст; арак.

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

эвидж; 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-Арак: один мызраб эвидж; тиз-сегях; сюмбюль; гердание; эвидж; аджем; нева; гиджаз; сегях; нихавенд; раст; дюгах; раст; арак.

Эвидж-Хорасан: один мызраб эвидж; гусейни; эвидж; гердание; гусейни; нева; гердание; эвидж; гусейни; нева; гиджаз; эвидж; гердание; мухайер; эвидж; гердание; гусейни; эвидж; эвидж; гердание; эвидж; гусейни; нева; гиджаз; сегях; нева; гиджаз; сегях; дюгах; сегях; дюгах; зиркюль; дюгах; сегях; гиджаз; нева; гиджаз; сегях; дюгах; зиркюль; 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; эвидж; 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; беяти; нева; чаргях; чаргях; сегях; дюгях; раст; нева; чаргях; беяти; 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; эвидж; 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-Эрвах: один мызраб гусейни; гиджаз; нева; гусейни; нева; гердание; эвидж; гусейни; нева; гиджаз; сегях; дюгях; раст; нева; чаргях; сегях; дюгях; раст; арак.

Султани-Арак: один мызраб нева; гусейни; эвидж; гердание; эвидж; 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; эвидж; гусейни; нева; гердание; гусейни; эвидж; мухайер; шехназ; эвидж; 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 Арак. Мюхалиф-Арак. Султани-Арак. Бестенгир. Арак-Млие. Эвидж. Сегах. Сегах-Мяе. Карчилар. Рахат-ул-Эрвах. Зилкеш. Зилкеш-Хавераи. Зилкешиден. Рун-Арак. Сузидил. Мюхалифек. Мюхалифек-Арак. Серенк. Бахри-Назикэ. Себзендер-себз. Шори. Элидж-Хорасан. Синхри. Хорасан. Рекиб. Кюрди. Бузи. Сузидил. Шоризан. Неврузи-Руми. Нихавенди-Руми. Исфаханск. Гердание-Буселик. Шобен-Хинди. Гевешт. Сури. Буселик-Ашран. Ашран-Буселик. Хисар-Буселик. Кёчек. Шехназ-Буселик. Пайзан-Кюрди. Нишябур. Асли-Хюззам. Пизикен-Арак. Раст. Рахави. Пенджугях. Нигриз. Нихавенд. Махур. Завил. Сазкяр. Мюберка. Нихавенди-Руми. Нихавенди-Сагир. Сазкяри-Руми. Гердание. Буселик. Мюберкан-Руми. Бюзрюк. Невя. Нюхюфт. Исфахан. Хюмаюн. Юшшак. Хузи. Бсяти. Аджем. Неврузи-Аджем. Ашран. Аджем-Ашран. Аджем-Кюрди. Арабан. Егах. Гердание-Кюрди. Мустаар. Хюззам-Руми. Нихавенди-Кебир.

- 10б Нишавбурек. Зерефкенд. Дюгах. Саба. Чаргах. Кара-Дюгах. Веджди-Гусейни. Хисар. Мухайер. Мухайер-Сюмбюля. Габа-Тахир. Земзем. Шехназ. Гиджаз. Юззал. Зиркюля.

(Итак), мы поведали 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 взаимоотношенности). Можете спросить, что же это за семь пар (звуков).

Ведь, (как мы знаем), существует (всего) семь авазэ, (а следовательно), и семь нимов. (И вот, на

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

практике зачастую) нима мы принимаем за авазэ 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 арак²⁰. (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 нимами, 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 нима, 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) арака, извлечешь арак.

(А) на егях (на струне егях),
 шоризан превратится в беяти — в гердание
 раст лджем — в мухайер
 аджем-ашран — в дюгах махур — в тиз-сегах
 гевешт — в сегях шехназ — в тиз-чаргах
 зиркюль — в чаргах сюмбюль — в тиз-нева
 ниханенд — в нева тиз-буселик — в тиз-гусейни.
 буселик — в гусейни
 саба — в эвидж

Можешь спросить, как же берутся нины, когда аджем-ашран принимается за дюгах.

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

(На струне егях), егях превратится в гевешт,
 ашран — в зиркюль нева — в махур
 арак — в ниханенд гусейни — в шехназ
 раст — в буселик эвидж — в сюмбюль
 дюгах — в саба гердание — в тиз-буселик
 сегях — в беяти мухайер — в (тиз)-саба.
 чаргах — в аджем

Желаешь арак принять за дюгах

Если по желтой струне прижимать палец к переду шоризана, извлечется сегях. Если прижимать палец по той же струне к переду аджем-ашрана, извлечется ашран. Если прижимать палец к переду гевешта, по той же струне, извлечется аджем-ашран.

Егях превратится в арак гусейни — в гердание
 ашран — в раст эвидж — в мухайер
 арак — в дюгах гердание — в тиз-сегях
 раст — в сегях мухайер — в тиз-чаргах
 дюгах — в чаргах тиз-сегях — в тиз-нева
 сегях — в нева тиз-чаргах — в тиз-гусейни.
 чаргах — в гусейни
 нева — в эвидж

Можешь спросить, как же берутся нины, когда арак мы принимаем за дюгах.

Шоризан превращается аджем-ашран — в зиркюль
 в гевешт*

* В рукописи эта фраза добавлена в конце данного перечисления, ввиду явного 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 дюгах

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

На егяхе, (на струне егях), шоризан принимается за арак.

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

аджем — за гердание
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 нины, когда гевешт мы принимаем за дюгах?

Если по желтой струне прижимать палец к пердэ аджем-ашрана, извлечется шоризан.

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

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

Желаешь раст принять за дюгах

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

(На егяхе, сам) егях примется за ашран,

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

** В рукописи — «зиркюлэ», что также явная ошибка.

ашран — за арак
 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 нимами, когда раст мы принимаем за дюгях?

Если по желтой струне прижимать палец к зиркюлю, извлечется шоризан.

На сегях шоризан будет соответствовать аджем-ашрану,

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

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

Желаешь зиркюлю принять за дюгях

Если по желтой струне прижимать палец к перду арака, извлечется сегях.

На сегях шоризан будет соответствовать ашрану,

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

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

Можете спросить, как же брать нима, когда зиркюлю принимается за дюгях?

Егях принять за шоризан
 ашран — за аджем-
 ашран

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

чаргах — за саба
нева — за беати
гусейни — за аджем
энидж — за махур

гердание — за шехназ
мухайер — за сямбюлэ
тиз-сегах — за тиз-буселик
тиз-чаргах — за тиз-саба.

Желаешь нихавенд принять за дюгах*

шоризан превратится
в егах
аджем-ашран — в ашран
гевешт — в арак
зиркюлэ — в раст
нихавенд — в дюгах
буселик — в сегах
саба — в чаргах

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

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

Пердэ ашрана соответст-
вует шоризану
пердэ арак — аджем-аш-
рану
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-саба.

Желаешь сегах принять за дюгах

(На егах) ашран пре-
вратится в егах
арак — в ашран
раст — в арак
дюгах — в раст
сегах — в дюгах
чаргах — в сегах
нева — в чаргах

гусейни — в нева
эвидж — в гусейни
гердание — в эвидж
мухайер — в гердание
тиз-сегах — в мухайер
тиз-чаргах — в тиз-сегах
тиз-нева — в тиз-чаргах
тиз-гусейни — в тиз-нева.

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

Спрашиваешь, как же берутся ними, когда се-
гях принимается за дюгах?

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

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

Желаешь буселик принять за дюгах

- 136 Аджем-ашран примется беяти — за чаргах
за сегях аджем — за нева
гевешт — за ашран махур — за гусейни
зиркюлю — за арак шехназ — за эвидж
нихавенд — за раст сюмбюлю — за гердание
буселик — за дюгах тиз-буселик — за мухайер
саба — за сегях тиз-саба — за тиз-сегях.

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

Арак превращается в
шоризан
раст — в аджем-ашран
дюгах — в гевешт
сегях — в зиркюлю
чаргах — в нихавенд
нева — в буселик

гусейни — в саба
эвидж — в беяти
гердание — в аджем
мухайер — в махур
тиз-сегях — в шехназ
тиз-чаргах — в сюмбюлю
тиз-нева — в тиз-буселик.

Желаешь чаргах принять за дюгах

Арак превратится в сегях
раст — в ашран
дюгах — в арак
сегях — в раст
чаргах — в дюгах
нева — в сегях
гусейни — в чаргах
эвидж — в нева

гердание — в гусейни
мухайер — в эвидж
тиз-сегях — в гердание
тиз-чаргах — в мухайер
тиз-нева — в тиз-сегях
тиз-гусейни — в тиз-чар-

гах.

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.

Желаешь саба принять за дюгах

Гевешт превращается
в егах
зиркюлэ — в ашран
нихавенд — в арак
буселик — в раст
саба — в дюгах
беати — в сегях

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

14a

Как же берутся нимы, когда саба принимается
за дюгах?

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

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

Желаешь нева принять за дюгах

Раст превратится в егах
дюгах — в ашран
сегях — в арак
чаргах — в раст
нева — в дюгах
гусейни — в сегях
эвидж — в чаргах

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

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

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

Желаешь беати принять за дюгях

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

Как же берутся нины, когда беати принимается за дюгях?

Дюгях превращается в шоризан	звидж — в буселик
сегях — в ажем-ашран	гердание — в саба
чаргах — в гевешт	мухайер — в беати
нева — в зиркюль	тиз-сегях — в ажем
гусейни — в нихавенд	тиз-чаргах — в махур
	тиз-нева — в шехназ.**

Желаешь гусейни принять за дюгях

146 Дюгях будет соответствовать сегяху	гердание — чаргяху
сегях — ашрану	мухайер — нева
чаргах — араку	тиз-сегях — гусейни
нева — расту	тиз-чаргах — звиджу
гусейни — дюгяху	тиз-нева — гердание
звидж — сегяху	тиз-гусейни — мухайеру.

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

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

Следующие низкие пердэ используются взамен высоких.

Егях — взамен гердание*
ашран — мухайера

арак — тиз-сегяха
раст — тиз-чаргяха.

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

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

хисар — в зиркюлэ
аджем — в нихавенд
махур — в буселик
шехназ — в саба.

«У»

(...)

266 Следующие низкие пердэ используются взамен высоких.

**Шоризан — взамен
шехназа
аджем-ашран — взамен
сюмбюлэ

гевешт — взамен тиз-бу-
селика
зиркюлэ — взамен тиз-
саба.

Желаешь аджем принять за дюгях

Нихавенд превращается
в егях
буселик — в ашран
сяба — в арак
беати — в раст
аджем — в дюгях

махур — в сегях
шехназ — в чаргях
сюмбюлэ — в нева
tiz-буселик — в гусейни
tiz-саба — в эвидж.

Эти низкие пердэ используются взамен высоких.

Шоризан — взамен
гердание
аджем-ашран — взамен
мухайера

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

Как же берутся нимы, когда аджем принимается за дюгях?

* В рукописи вместо гердание ошибочно написано «tiz-нева».

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

Сегях принимается за
шоризан
чаргах — за аджем-ашран
нева — за гевешт
гусейни — за зиркюлэ
эвидж — за нихавенд

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

Эти низкие пердэ используются взамен высоких.

Ашран — взамен шех-
наза
арак — взамен сямбюлэ

раст — взамен тиз-бусе-
лика
дюгах — взамен тиз-саба.

Желаешь эвидж принять за дюгах

Сегях превращается в
сгях
чаргах — в ашран
нева — в арак
гусейни — в раст
эвидж — в дюгах

гердание — в сегях
мухайер — в чаргах
тиз-сегях — в нева
тиз-чаргах — в гусейни
тиз-нева — в эвидж
тиз-гусейни — в гердание.

Эти низкие пердэ используются взамен высо-
ких.

Ашран — взамен герда-
ние
арак — взамен мухайера
раст — взамен тиз-сегяха

дюгах — взамен тиз-
чаргах
сегях — взамен тиз-нева.

Может, спросишь, как же берутся ими, когда
эвидж принимается за дюгах?

Буселик соответствует
шоризану
саба — аджем-ашрану
беити — гевешту
аджем — зиркюлэ

махур — нихавенду
шехназ — буселику
сямбюлэ — саба
тиз-буселик — беити
тиз-саба — аджеу*.

Нижеследующие низкие пердэ используются
взамен высоких.

Шоризан — взамен махура
аджем-ашран — взамен
шехназа
гевешт — взамен сямбю-

зиркюлэ — взамен тиз-бу-
селика
нихавенд — взамен тиз-
саба

* В рукописи очередность этих девяти пердэ сдвинута

266 и 27а (Наконеш), раст может превратится: в чаргах

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

дюгах может превращаться: в чаргах**

в сегях	в ашран
(в раст)	в егах
в арак	и сам в себя;

сегях может соответствовать: чаргаху

дюгаху	ашрану
расту	егяху
араку	и самому себе;

чаргах может приниматься: за нева

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

нева превратится: в гусейни

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

гусейни превратится: в эвидж

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

эвидж—в гердание

в гусейни	в сегях
в нева	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 Хапендэ, или сазендэ, пользуется уважением и той мере, 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 в систему 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 зарбов, 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, (наконец), если кто не знает, как изготавливаются лекарства, 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 шобэ^{*}. И все это (разнообразие)—благодаря тому, что часы суток следуют друг за другом при (непрерывном) вращении 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—хафиф и сакил. Хафиф—это (как бы) душа (усула), а сакил—его же тело.

А те из усулов, которые не входят в число двадцати четырех, (к примеру), Зенджир, или Зарбейн, представляют собой сочетания (двух или более основных усулов)²¹.

Астрономия нужна врачу потому, что он должен уметь определить, какому же созвездию принадлежит или с какой звездой связан данный больной, чтобы соответственно этому и изготовить лекарства.

Когда человек (—больной, пострадавший) лежит ни жив, ни мертв, его сердце,— словно светильник, 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: текэ-текэ; угасанию же светильника—замедленная часть его. Между тем, сердце здорового человека

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

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

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

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

Вот, к слову сказать, показываешь 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 извесни ее, он не скажет тебе, сколько же недостает (в монете золота)—на вес пшеничного зерна или на вес косточки.

Так вот, 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 поэтов 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 (повадки, 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 (действи-

тельно) намерен усвоить его, то ему надо привыкнуть внутренне ощущать характер каждого из усуллов, (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 усулата—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: текэ и текэ-текэ).

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

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, амин²⁴ (см. стр. 110—112).

«Д» ОБРАТИМСЯ ТАКЖЕ К ТОЙ ГЛАВЕ, ГДЕ УЧАЩИМСЯ ОБЪЯСНЯЮТСЯ, ИЗ СКОЛЬКИХ ЖЕ ЗАРБОВ И МЫЗРАБОВ СЛАГАЕТСЯ КАЖДЫЙ ИЗ УСУЛЛОВ

106 Зарби-Фетих: 88 зарбов. Хави: 64 зарба. Сякил: 48** зарбов. Зенджир: 60 зарбов. Хафиф: 32 зарба. 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-Фетих

быстрый - 88 зарбов,
медленный - 44 зарба .

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

Зарба-Фетих

быстрый - 88 зарбов
медленный - 44 зарба

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

Зенджир

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

Сакил

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

Тирки-Зарб

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

Эвсат

.. ' < 1.. 1. <<

Бршк-Семан

1. 11.

Эфер

. 1. << .

- Хафиф

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

Мухаммес

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

1. < . ..

Ремел

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

Хезедж

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

1. . 1 ...

Деври-Кебир

<<. 1. 11' 1..

.. В рукописи здесь фигурирует знак длительности, что, кажется, простая описка.

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

Ченбер

<<. I. III.. <'

Березман

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

Фахдэ

<<. I. III..

Чифтэ-Дюк

< I.. II.

Хави

I. <<' <<' I.

<' I. < I.. <'

<<.. II. II. <<.

I. < I. < I. <<.

Софиян

I.. II.

Ним-Саккад

. <' <<' <<'

<<. I

Френгя-Фери

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

Френгя-Ичин

<< << .. I.

Ним-Деври

<< .. I. I..

Сенгян-Семак

I' <'

Деври-Резан

II' I..

Садэ-Дюк

I' I I.

Зарбейн

I' I' <<. I. II'

I.. <<. I.. I.

Фери-Мухаммес

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

<<.

25

*** В рукописи здесь имеется еще один знак, а именно—удар «дюм», который излещен.

8* зарбов. Аксак-Фахтэ: 8 зарбов. Ним-Сакил: 24 зарба. Ним-Деври: (9). Френкичии: (10). Френк-фери: (14). Фери-Мухаммес: (16). Эфер: (6). Тюрки-Зарб: 18 зарбов. Аксак-Берефшан (...). Садэ-Дюек: (7). Чифтэ-Дюек: (8). Софиян: (6). Эвсат: (11). Сеггин-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, (в также формы графического начертания) следующих шестнадцати знаков:

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

егях

ашран

арак

раст

догях

сегях

чаргях

нева

гусейни

эвиди

гердание

мухайар

тиз-сегях

тиз-чаргях

тиз-нева

тиз-гусейни

Следующие же четырнадцать знаков обозначают
нимы:

пориан

нимы:

аджем-атран

гехешт

зиркялэ

нихавенд

буселик

саба

бейти

аджем

махур

шехназ

симбля

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 мызрлб при исполнении пещре-
фоя.



Значок, фигурирующий над этим

знаком, — который в записях для тамбура называется чар-мызрлб, в записях же для нея, всйвельз, — показывает, что длительность равна четырем мызра-
бам.



Значок, фигурирующий над этим знаком,

показывает, что длительность равна двум мызри-
бам.



Значок, фигурирующий над первым из

этих знаков, показывает, что все три равны полтора
мызрабам.



Значок, фигурирующий над этими знаками,

показывает, что сумма длительностей равна полови-
не чар-мызраба, или же двум мызрабам.



Значок, фигурирующий над этими знака-

ми, показывает, что сумма длительностей равна двум
мызрабам 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 мызрабам.



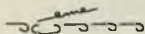
Значок, фигурирующий над этими знака-

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



Значок, фигурирующий над первым из двух

116 знаков, показывает, что оба объединены в один мызраб.



Значок, фигурирующий над этими пятью знаками, показывает, что (...).



Значок, фигурирующий над этими знаками,

показывает, что все три объединены в два мызраба.



Этот значок показывает, что при исполне-

нии надо слегка глиссандировать.

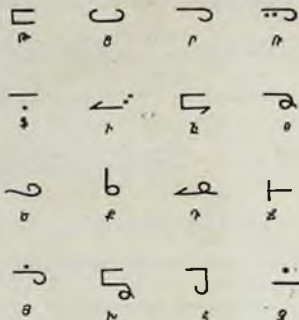


Значок, фигурирующий над этими знака-

ми, показывает, что все три объединены в два мызраба²⁷.

(Иной раз) бывает так, что к 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) пердэ, то нет. Теперь, можете спросить, как же следует обработать голос такого ученика. А вот как. Для каждого из упомянутых выше шестнадцати (основных) знаков выделения буква нашего армянского алфавита. (Ученику) надо предлагать петь (гамму из 16 тонов) от егяха до тиз-гусейни как в восходящем, так и нисходящем порядке, произнеся название каждой соответствующей



буквы армянского алфавита. Над этим должен тренироваться ученик некоторое время до тех пор, пока не усвоит (упомянутые 16) пердэ. После того, как ученик усвоит (основные) пердэ, надо предложить ему петь (то же самое) с нимами, размещая их (по порядку) между каждыми двумя (основными) пердэ и в восходящем, и в нисходящем движении до тех пор, пока он не споет безукоризненно всю гамму от егяха до тиз-гусейни. (Пердэ и нима ученик должен знать) так, чтобы суметь свободно определить

принадлежность какого-либо аваз к (основным) пердэ или нима, к макалату или (системе) шобэ.

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—любвеобильный и женственный.

Ней—это (словно) запретительная мера от неприятностей. (Так), голос ханендэ может быть низким или высоким. Сазендэ, (собирающийся аккомпанировать ему), спросит: милый мой, по Шах-Мансуру ли, или Давуду поешь. Если у ханендэ голос низкий, он скажет: пою по Давуду. Если же у него голос высокий, он скажет: по Шах-Мансуру. Согласно этому и настроит сазендэ инструмент. (с помощью нея), и ханендэ не возразит. Но если не имеет нея (вообще), между ханендэ и сазендэ могут возникнуть неприятности, в том смысле, что ханендэ может, (например, в случае чего), сказать: а вы нарочно настроили инструмент выше (требуемого).

26а

Вот почему (мы говорим, что) ней выполняет роль (как бы) запретительной меры от неприятностей.

(Общий) диапазон нея от его самого низкого аваз и до самого высокого разделяется на четыре зоны. Эти четыре зоны нашими мастерами определены так. От егяха до раста—одна зона; ее называли Тахт*. От дюгяха до нева—(другая зона); ее называли Асыл. От гусейни до мухайера—(третья зона); ее называли Февк*. От тиз-сегяха до тиз-гусейни—(четвертая зона); ее называли Сафир.

Ней является (как бы) мерилom для всех инструментов. Притом 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, Уста-Хасан, Хафти-Бенд. Имеется и другая разновидность, называемая Сюпюрдэ, но она не входит в ряд вышеназванных 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 Болахенке.

Зиркюлэ на Болахенке, соответствует расту на Уста-Хасане.

Зиркюлэ на Уста-Хасане, соответствует расту на Хянти-Бенде.

Вот эти (разновидности нея) и звучат на нич пердэ выше или ниже друг от друга.

Мы говорили, что нея является мерилем наших инструментов. (Конечно), как тамбур, так и кеман или кылсаз можно настроить и без (помощи) нея. (Однако в этом случае точно) не узнается, какой именно разновидности нея соответствует настройка инструмента.

Но она, (настройка, так или иначе) окажется в соответствии с одной из разновидностей нея, и это выясняется (с помощью нея).

Далее, когда поет ханендэ, можно определить, (конечно), с какого пердэ и какой макаш он поет. Но без нея не выяснить, настройке какой именно из его (нея) семи разновидностей соответствует пение, подобно тому как иной раз затруднительно установить, макаш 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 нея выяснится, что

это было, (скажем), с пердэ бестенигар, (в 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 мани (как раз) в Эвидже и завершают их на дюгяхе. В Иране это (-го типа мелодии) и называют Эвидж.

8a 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) Ашран-Бусетик.

«Твой ясный лик померкнет»...; про это (же) сказали, (что протекает в шобэ) Буселлик-Ашран.

«Пусть недостойный не глядит в глаза твои, о яр». Это место данного семан протекает в (шобэ) Шори.

Заключение дополнительной части пешрефа в Сегяхе, (известного под именем) «Ямочки ланитные», называют Серенк.

(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 Ашран пьесы Зиркюлэ||Зарби-Фетих (в Иране) называют (просто) Зиркюлэ.

«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-Арак.

«Бесплотную душу желаешь видеть ты»; основу (мелодии) этого бестэ называют Хорасанек.

«Прелестный бутон расцвел на заре»; основу (мелодии) этого семан называют Майе-Бейти.

«Если миг тебя не вижу, о мой гордый кипарис»; основу (мелодии) этого шарки называют Мустваар-Руми.

«Я не могу жестокость твою принять покорно и без слов»; основу (мелодии) этого бестэ называют Эвидж-Буселик.

«Внемли же мне, явился на пир»; основу (мелодии) этого семан называют Мустваар, а это и есть настоящий Мустваар.

«К новому солнцу сердце все льнет»; основу (мелодии) этого бестэ называют Тахир.

«Благовонье кос 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.

86 «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 Рахат-ул-Эрвах-Мухалиф.

Первая строфа (песни) Юззал||Деври целиком протекает в (шобэ) Юззал.

Второе построение дополнительной части (пьесы) Нихавенди||Деври, которое в стиле Саба, (в Иране) называют Нихавенди-Сагир.

Первая строфа (песни) Сюмбюль||Деври протекает в (шобэ) Сюмбюль.

(Мелодию) первой строфы пешрефа-семан 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) Сюрю-Хюмаюн, продолжительностью усула 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 страдание, горе мое»; основу (мелодии) этого семан называют Рахат-ул-Эрвах-Неджди.

«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) Султанн-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 косою твоею сравнил, мой
яр»; основа (мелодии) этой (песни)—Юшшак.

Последняя строфа пешрефа Дюгях Джорджи
протекает в (шобэ) Кара-Дюгях.

«О мой цветок, росист ли, как ты, и розы лепе-
сток»; основа (мелодии) этой (песни)—Дюгях-Ру-
ми.

«Прежестокый этот взгляд»...; основа (мело-
дии) этой (песни)—Герданке-Кюрли.

«Нет, никому не верю»; основа (мелодии) этого
семли называется Элидж-Буселик.

«Вознесенься ли до небес—все равно, каждый
падох мой пронзит сердце твое»; основу (мелодии)
этого бестэ называют Веджди-Гусейни.

«Несчастливая возлюбленная моя»; основу (ме-
лодии) 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 (вам) 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 верованию. 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 таксимов.

Надо 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 назаматы и шуябаты по подобию тем разно-

образным явлениям, которые возникают приращении и движении планет и в домах славы этих планет. Ибо эта наука музыки не развивается в отрыве от астрономии.

Так вот и в нашем исполнительском искусстве, когда на струне, настроенной в гармоничном с авазз раст (интервале), прижимаешь перед нева, возникает явление дома славы. А самая струна эта выступает (как бы) в роли планеты авазз раст.

Ту же роль выполняет эта струна по отношению ко всем семи авазз.

Гердание является домом апогея авазз раст; а авазз струны, настроенной в гармоничном с растом (интервале)²⁸, 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 славы 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 Нева²⁹.

Дом славы дюгяха—это авазз гусейни; дом его апогея—мухайер; а дом перигея—авазз струны, настроенной в гармоничном с дюгяхом интервале.

Дом славы сегяха—это авазз эвидж; дом его апогея—тиз-сегях; а дом перигея—авазз струны, настроенной в гармоничном с сегяхом интервале.

Дом славы чаргяха—это авазз гердание; дом его апогея—тиз-чаргях; а дом перигея—авазз струны, настроенной в гармоничном с чаргяхом интервале.

Дом славы нева—это авазз раст; дом его апогея—тиз-нева; а дом перигея—егях.

Дом славы гусейни—это авазз дюгях; дом его апогея—тиз-гусейни; а дом перигея—ашран.

Дом славы эвиджа—это авазз 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 авазз. А без (помощи) авазз 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 авазз, 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 зарбов 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 назм образуют один теркиб, и сколько теркибов—один усул³⁰. (Вот и участие геометрии в музыке).

Далее, разнообразные музыкальные явления подобны астрономическим, происходящим при движении планет. И когда авазз, 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 называется 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. Беяти (или Хисар)		dis ²
9. Аджем		els ²
10. Махур		(+)His ²
11. Шехназ		gis ²
12. Сюмбюл		als 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 связи с разъяснением системы лигатур ведущего инструмента—тамбура. Но по ходу изложения содержания других глав «Руководства» автор говорит и о трех других ступенях: тиз-эвандж (= (-) his²) из основных; и пес-гиджаз (= cis¹) и тиз-беяти (= dis²) из видоизмененных. Тем самым общее количество ступеней достигает 33-х.

Необходимо отметить, что здесь, в отличие от хорошо темперированной системы, «els» и «his» не равны соответственно «f» и «с». И вообще, повышенные (видоизмененные) ступени системы не имеют энгармонически равных им пониженных. Кроме того, здесь есть и звуки, 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 макам) (см.) шести типовых мелодий, откристаллизовавшихся в Иране еще к XIII веку.
- А'смы** — начальный, коренной, 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 щипковый инструмент трапециевидной формы.
- Кеман** — струнный смычковый инструмент, восточная скрипка.
- Кытсаз** — разновидность саза (см.).
- Макам** — 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 макамов.
- Мани** — жанр народного песнетворчества, определяемый стихотворным размером и мелодическим стилем.
- Маниджи** — сочинители и исполнители мани.
- Мырзаб** — плектр, удар плектором, доля.
- Мысгал** — многоствольная флейта.
- Назм** — песня, стихи, стих, размеренная строка.
- Назамат** — совокупность назм.
- Ней** — род камышовой флейты.
- Ним** — половина, полутон, производная (видоизмененная, хр. повышенная) ступень.
- О'рган** — орган.

- Пердэ** — ладок, лигатура струнного щипкового инструмента. Типовая попева, непосредственно связанная с той или иной лигатурой (относящейся к ней ладовой ступенью).
- Пейрэф** — инструментальная интродукция, протекающая, в отличие от таксима (см.), на основе определенного усула (см.).
- Сакыл** — тяжелый. Название одного из усулов.
- Саз** — струнный щипковый инструмент с грушевидным корпусом.
- Сажидэ** — музыкант-инструменталист.
- Сафир** — саяст, саястовый. Название четвертого участка звукового диапазона нея.
- Семия** — жанр профессионального песнетворчества, определяемый стихотворным размером и мелодическим стилем. Входит в состав фасла.
- Таксим** — виртуозная инструментальная импровизация в свободном ритме, открывающая собой фасл.
- Тамбур (Тапбур)** — струнный щипковый инструмент с длинной шейкой.
- Тягт** — студ, трон. Нижележащая часть. Название первого участка звукового диапазона нея.
- Теркиб** — род типовой мелодии. Особая метро-ритмическая конструкция.
- Усул** — типовая метро-ритмическая формула. Формула аккомпанирующего ритма.
- Усулът** — совокупность усулов.
- Фасл** — название турецкого вокально-инструментального концерта, отличающегося чертами сюиты и состоящего из нескольких частей: 1) таксима (см.), 2) пейрэф (см.), 3) бестэ (см.), 4) шархи (см.), 5) и финал оживленного характера.
- Фенк** — вышележащая часть. Название третьего участка звукового диапазона нея.
- Хансидэ** — певец.
- Хафиф** — легкий. Название одного из усулов.
- Чент** — струнный щипковый инструмент.
- Шаркы** — жанр профессионального песнетворчества, определяемый стихотворным размером и мелодическим стилем.
- Шет** — буха, разъединение; в музыке — транспонирование, транспозиция.
- Шобэ** — название типовых мелодий, ответственных от макимов и вальзэ (см.) и появившихся примерно со времен монгольского господства.
- Шуябът** — совокупность шобэ.

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. Г р у б е р, 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 взаимные отклонения именуемых здесь легендарных мудрецов (Зата, к примеру, олицетворяющего тоя «с²», и Фата, олицетворяющего тоя «с¹»).

цетворяющего «h¹») символически представляют ладовые отношения музыкальных звуков (в данном случае, тонико-аводнотоновые 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. Ованнисяна, в Иране до VII в. господным, в ряде звуков основоположной семиступенной гаммы, считался звук солнца; и лишь после арабских завоеваний его место занял звук луны (см. История армянской музыки, стр. 62, рукопись в Ереванском музее литературы и искусства, архив А. Ованнисяна).

5. Упоминаемый здесь Мирза Захи—историческая личность. Оказывается, он был «главным церемониймейстером» при дворе Надира (см. С. Кишмишев, Походы Надир-шаха в Герат, Кандагар, Индию и события в Персии после его смерти, Тифлис, 1889, стр. 103).

6. Восьмиструнный тамбур имел следующий строй, по Рауфу Екта Бюю:



(См. La musique turque, Encyclopedie de la musique et dictionnaire du conservatoire, fond. A. Lavignac, 1^{er} partie, V, Paris, 1922, p. 3016)

7. По данному перечислению получается всего 30 лигатур (16 основных и 14 нимо), в то время как в заголовке говорится о 29 пердз. Это происходит от того, что автор перечисление 16 основных лигатур начинает с егах, 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 поименованы). Но и этого достаточно, чтобы составить себе общее представление о пердз как о типовых мелодических попевах; 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 «подавластных» авазз Раст: Нигриз и Пемджутях; из «подавластных» авазз Дюгах: Саба (см. примечание 13); из «подавластных» авазз Сегях: Гиджаз; из «подавластных» авазз Нева — Исфакан и Хюззям.

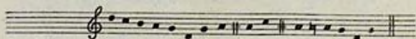
9. Собственно говоря, седьмой ним-пердз—это тот же Саба, о котором автор, по педагогическим соображениям, говорил в самом начале. Здесь он пропускает этот Саба, чтобы не повторяться, и седьмым называет Бейти. Именно поэтому и в конце данного перечисления Сюмбюль оказывается 11-м нимом, тогда как он, в действительности, 12-й.

10. Здесь автор обещает привести 168 шобэ, но в рукописи фактически приведены 93 (распределенные по 6 авазэ); не считая 17 мелодий, 11 из которых являют собой записи махамов (за исключением случайно отсутствующего Саба), фигурирующих по два, в начале каждой группы шобэ; а в остальных—записи самих авазэ.

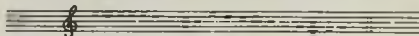
Два-три других шобэ, встречаемых в рукописи («Руководства») из архива Ахопоса Айвазяна и приводимых ниже, конечно, не спасают положения.

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.

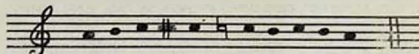
Рахави:



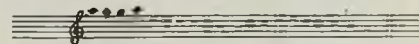
12. В рукописи из архива А. Айвазяна здесь фигурирует шобэ Сузидилара:



13. В рукописи из архива Айвазяна здесь фигурирует махам Саба:



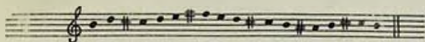
14. В рукописи из архива Айвазяна этот шобэ (Хисарех) фигурирует в следующем виде:



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 кавмы, но они настолько незначительны, что нет необходимости отмечать их.

15. Эта мелодия (Гиджаз) в рукописи из архива Ахопоса Айвазяна отсутствует. А все остальные, также отмеченные нами в тексте одной звездочкой (до шобэ Бахри-Назикэ), в этой рукописи приведены в качестве «подвластных» авазэ Дюгах, что нам кажется более логичным, так как все они завершаются на звуке дюгих («а!»).

16. В рукописи из архива Айвазяна здесь фигурирует шобз Мустар:



17. По всем данным, это не что иное, как аваз Эвладж, который, однако, должен был быть приведен после всех «подавластных» ему шобз, по примеру пяти предыдущих аваз.

18. Судя по заголовку данной главы, а также по последнему утверждению автора, здесь должны были собраны названия всех типовых мелодий: а их тут всего 95. Более важно, однако, следующее. Эта глава, третья по счету, которая так или иначе затрагивает типовые мелодии. В первой из них определяются «роды» макамов и шобз. В ней 79 шобз подразделены на шесть групп, каждая из которых возглавляется двумя из 12-ти «классических» макамов. Тут вовсе не упоминаются аваз, чем, в какой-то мере, уже искажается принцип различения макамов от аваз и последних от шобз. Дальше, в главе о шобз, 93 шобз распределены по 6-ти аваз. Но дело в том, что здесь в начале каждой группы шобз приводятся также по два макама, из числа «классических» (кроме одного Саба, как было отмечено и выше) по примеру предыдущей главы. И это, что еще более усугубляет искажение упомянутого выше принципа, видимо, отнюдь не случайно, ибо в рукописи из архива А. Айвазяна в самих заголовках, отделяющих друг от друга группы шобз, упоминаются также и макамы: «Макамы и шобз, подавластные аваз Раст... Макамы и шобз, подавластные аваз Дюгях» и пр. В рассматриваемой же главе, которая должна была заключать в себе «наименования макамов и шобз», приведены, кроме макамов и шобз, также аваз (помимо одного только Гусейин). Все это, в конечном итоге, свидетельствует о тщетности попыток вставлять мелодические богатства, накопленные к XVIII веку, в рамки «классической» системы, о большом росте творчества в сравнении с музыкальной практикой эпохи названной системы, и о полном расстройстве последней с ее 12 маками, 6 аваз и 24 шобз (о судьбах этой «классической» системы см. также Уз. Гаджибеков, Основы азербайджанской народной музыки, Баку, 1945, стр. 10—11).

19. В рукописи из архива А. Айвазяна эта глава имеет следующий заголовок: «Обратимся также к той главе, где по лигатурам приводятся макамы, возникающие в результате шета». Но суть одна и та же. Речь идет о системе транспозиции, вернее, о практическом транспонировании, когда отношения, отправляющиеся от какой-либо данной лигатуры, реализуются от другой. В связи с этим здесь приводятся, в частности, 16 своеобразных «таблиц», в которых отношения, берущие начало с дюгях, реализуются от ашрана и до завджа (включая и нимы). Надо учесть, однако, что тут многое предоставлено самому исполнителю, который, прижимая палец то точно на указанную лигатуру, то чуть выше или ниже нее, должен уметь ликвидировать несоответствия, существующие в упоминавшихся «таблицах», в силу нехорошо темперированной акустической базы данной музыкальной системы.

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 «напрямочная», или «контролирующая» струна (называемая и «средней»). Натягивается она рядом с мелодической струной инструмента, и, в основном, также настраивается на «d¹». В двух местах содержание строк, посвященных этой «желтой струне», к сожалению, искажено. А именно, в самом начале, где речь идет о том, чтобы «авирия» принять за дюяха, и чуть позже, где «арак» принимается за дюяха.

21. Несмотря на неоднократные утверждения автора о неких 24-х «основных» усулах, ниже, когда он перечисляет усулы и приводит их записи, он не отграничивает эти «основные». И вообще говоря, упоминание о 24-х «основных» ритмах, видимо, имеет в виду, опять-таки, некую «классическую», вернее сказать, персидскую систему ритмов, а то время как хотя бы некоторые из приводимых автором усулов явно турецкого происхождения, как, например, Зарби-Фетих.

22. Фактически приводятся две таблицы. В первой из них включены записи усулов. Во второй же отсчитывается число зарбов (т. е. ударов, или, вернее всего, долей) каждого из усулов. Обе таблицы несободны 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. Выходит, 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 «дьюм» (метрически более тяжелого, в отличие от ударов «тека» и его разновидностей) договоримся написать соответствующую ему ноту, скажем, ниже нотной линии, то получим следующее: (см. стр. 137).

24. В самих записях не наблюдается, однако, этого двойного рода написания знаков.

25. Из этих 27 записей оба варианта Зарби-Фетих и Хави 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, знакомых из предыдущей таблицы: Берешан—16 зарбов; и Факту—10 зарбов. Зато здесь фигурируют три названия, совершенно отсутствующих в предыдущей таблице: Аксак-Факту; Аксак-Берешан; и (Ним-) Ченбер.

- 1 . (дхм) = 
- 2 | (тек) = 
- 3 < (текз) = 
- 4 << (текз-така) = 
- 5 / = знаку удвоения метрической стоимости основных ударов "дхм" и "тек"

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 нотации 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 тониках и главнейших ладовых антитезах («домах славы»), а также о крайних точках удаления в обе стороны от тоники («домах впогя и пернгя»). Обращает на себя внимание, что от раста и до чаргяха в качестве «домов славы» выступают верхнеквинтовые тона; начиная же с нева — нижеквартовые.

30. «Назм-теркиб-усул». Ряд этот аналогичен тому, что у Джамии определяется как «никре-период-круг» (см. Абдурахман Джамии (1414—1492). Трактат о музыке, перевод с персидского А. Н. Болдырева, редакция и комментарии В. М. Беляева, Ташкент, 1960, стр. 50).

6/8



**УПОМИНАЕМЫЕ АВТОРОМ ПЕСНИ, РАСПРОСТРАНЕННЫЕ В
 КОНСТАНТИНОПОЛЕ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII в. (НА
 ЯЗЫКЕ ОРИГИНАЛА)***

1. Yazıldı name-i halim, duyuldu cümleye ahvalım.
2. . . .
3. Gamzêkâr nazîrest.
4. Bezmi-i ehline sâkîli bu gün ama demi geldi.
5. Bozulur ol yüzü ayne meğer cüylesem ahl
6. Çeşmi bedkes be çeşmi mestet neresel yar eyl
7. Avurdu delik.
8. . . .
9. . . .
10. Ne sever meyl eder, tabib ne arar, seyr eder canım.
11. Çeşm-i siyah mest-i meyan gamzemi bilsen etti beni sersem.
12. Sen ey ruh-i musavver suretâ cismimde canımeın.
13. Eğer can görmek isterse bedensiz. . .
14. Sabah, ol gonçe-i rana. . .
15. Ođrmesem bir lehze ey serv-i hıramanım seni.
16. Şikâyetim sitemine serkeşimdendir benim.
17. Gel bezm-i meye lûtf ü kerem kıl sözüm öze.
18. Meyl etti gönül bir burçide ter ruze.
19. Maşk için yazdım, yazıldım; zâlfânü kıldım battâ.
20. Fikri hatıyle azm-i çımendir muradımız.
21. Melâl olmak neden, ey dil, şarab-i ergavan yok mu?

* Речь идет о названиях 38 песен, из 52 вокальных и инструментальных произведений, разбираемых 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 hattâ, gül iken hali değil. . .
23. Olup düşmanına maksat o hübn dil yanından.
24. Sen bu cemal-i hûsanûnle mihr-i felek misin, nesin?
25. . . .
26. . . .
27. . . .
28. . . .
29. . . .
30. . . .
31. . . .
32. . . .
33. . . .
34. Çekip kemanını ta larib-i erzuvarına dek.
35. Gam-i aşkıyla bilinmez nice türbû haletim var.
36. Göster-i nazîfve-i canane râğibiz.
37. Nice bir köşede hâmuş olalım.
38. . . .
39. Her kaçın cam-i mey olsam eline rindana.
40. Ahımla mihr olup perlah dönderdi yüzünü.
41. Ol lâle ruyun ısrî gülistanî güzeldir.
42. Varıp ağyar ile yeyip içersin; nemi gördün â zalim, nemdun ka-
çarsın âlişahım? Yeter aldın ahımı.
43. Hattâ lebin emdirdin, şimdi ne dersin?
44. Aşkla serha çekip süce öryan-i olalım.
45. Bir lâhza nihan olsa o mihrî nazarımdan.
46. Çimende sümbeşü zülf-i nigâra benzettim.
47. . . .
48. Berk-i gül, ey gonce, sen gibi terdamen midir?
49. Ol gamze-i hunharle bin cana kıyar.
50. Kimsel zanetme ki iman ederiz.
51. Eflaka çıkarsan, eridir her gelince ahım.
52. Şemi giryan lâle süzan gonce hunalüdedir.

**ՔԱՄԲՈՒՐԻ ՀԱՐՈՒԹԻՆՆ ՈՒ ՆՐԱ «ԱՐԵՎԵԼՑԱՆ
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՁԵՌՆԱՐԿԸ»**

(Ա մ փ օ փ օ ւ մ)

XVIII դարի առաջին կեսի հայ նշանավոր երաժիշտ Քամբուրի (Քամբուրահար) Հարութինի կենսագրությունից շատ քիչ բան է հայտնի մեզ: Գրեթե միակ աղբյուրները, որոնցից հնարավոր է մի քանի շահեկան տեղեկություններ քաղել նրա մասին, իր իսկ աշխատություններն են՝ հայագետ Բանասերներին վաղուց հայտնի «Պատմություն Քահանազ Ղուկաս երկը, և սույն «Արևելյան երաժշտության Ձեռնարկը»: Երկուսն էլ վերաբերում են մեր գրականության հայատառ թուրքերեն ճյուղին, որն առաջանալով խոր միջնադարում, հարյուրամյակների զարգացում է ապրել ընդհուպ մինչև մեր օրերը, և որից օգտվել են ոչ միայն հայերը, այլև թուրքերը:

Ըստ այդ աղբյուրների, Քամբուրի Հարութինը XVIII դարի 30-ական թվականներին ծառայելիս է եղել սուլթան Մահմուդ Ա.-ի (1730—56) պալատում, որտեղ ժողովրդականություն է վայելել որպես սիրված Քամբուրահար ու երգիչ, և վստահություն՝ որպես քաղաքացի: Նա եղել է իր ժամանակի ու միջավայրի գրագետ մարդկանցից մեկը, տիրապետել է մի քանի լեզուների և մեծ հակում ու սեր ունեցել դեպի գիտությունը: 1736 թվականին սուլթանը իրան է ուղարկում թուրքիո այն ժամանակվա մեծ վեզիր Մուստաֆա փաշային:

Քամբուրի Հարութինին հանձնարարվում է ընկերակցել պետական բարձր պաշտոնյային: Իրանում Հարութինը իր արվեստով նվաճում է նաև պարսից արքայի սիրտը: Նրան առաջարկվում է նվազել ու երգել շահի պալատում ևս: Նա համաձայնվում է: Երկու տարի ծառայում է Նադիր շահին, վերջինիս հենց հեղկական արշավանքների տարիներին: Դաստիարակում է աշակերտներ, այստեղ էլ հորինում է իր վերահիշյալ երկու դորժերը, և վերադառնալով Պոլիս, հանրօգուտ գործունեություն ծավալում:

«Աբեևյան երաժշտության Զեռնարկի» գրչադիրը, որ պահվում է Մաշտոցի անվան մատենադարանում, XVIII դարի վերջի ընդօրինակություն է: Փննությունը ցույց է տալիս, որ գրչագրում Հարութինի աշխատությունը մեղ հասել է՝ տեքստային պահպանվածություն տեսականից շատ անբավարար միճակով: Այստեղ հիմնապես խախտվել է աշխատության գլուխների հերթականությունը: Կան թերի կամ աղճատված հատվածներ, շարահյուսական կարգի շատ անհարթություններ, մի շարք բացատներ (լակուններ), ինչպես նաև ակնհայտ բնդմիջարկություններ, որոնք երբեմն այնպիս են միահյուսվել բնագրի հետ, որ նույնիսկ դժվարությամբ են սահմանադատվում: Փորձը ցույց է տալիս, սակայն, որ հնարավոր է վերականգնել աշխատությունը: Պարզվում է, որ այն բաղկացած է երկու մասից՝ պատմական և տեսական:

Դրանցից առաջինում, առասպելական երաժիշտ-իմաստունների կյանքն ու գործը պատմելու ձևով փաստորեն նկարագրվում է երաժշտական արվեստի ծագման ու զարգացման ընթացքը իր ամենաբնիկանուր գծերով, և բերվում են հիշյալ իմաստունների երաժշտա-գեղագիտական ասույթները: Աշխատության սույն բաժնի բովանդակությունը ամբողջապես քաղված է պարսկական աղբյուրներից:

Երկրորդ մասում առաջ են բերվում կատարող երաժիշտների համար անհրաժեշտ գործնական գիտելիքներ, որոնք խմբավորված են հարաբերական ինքնուրույնություն ունեցող մի թանի նյութերի շուրջ և վարժություններ են հանձնարարվում: Այստեղ նախ մանրամասն բացատրվում է թամբուրի

մատնատեղների շարքը, որով լրիվ գաղափար է տրվում նաև խնդրո առարկա երաժշտական դրուժյան հիմքում ընկած ձայների միակցության մասին: Այնուհետև նկարագրվում են նույն թամբուրի մատնատեղներին կապված մեղեդիական տիպական դարձվածքները (փերդենները), ու հաստատագրվում են՝ մուղամ, ավազն և շոքն կոչվող բազմաթիվ տիպական մեղեդիների ձայն-նվելչային շրջագծերը: Ապա հեղինակը հատուկ կանգ է առնում լափա-կշռութային տիպական բանաձևերի (ուսուլների) դրուժյան վրա, և հուսկ ուրեմն քաջատրում է միջնադարյան խաղային (նեմային) տիպի ձայնագրության մի հետաքրքիր դրուժյուն: «Ձեռնարկի» երկրորդ մասի համար նույնպես ռզտագործված են, զխափորապես, պարսկական երաժշտա-տեսական աղբյուրները: Բայց այստեղ արտացոլված է Կոստանդնուպոլսի երաժշտական փորձը եւս: Ըստ որում հեղինակը ձգտում է հարաբերակցել միևնույն մարմնի մեջ ամփոփվող այս երկու, թեպետև տարբեր, բայց ոչ անհարիր, ոլորտները: Նվ դրանում էլ արտահայտվում է, հիմնականում, շարադրվող նյութի նկատմամբ հեղինակի ցուցաբերած անհատական վերաբերմունքը:

Եվ դա հասկանալի է դառնում, երբ մտաբերում ենք, թե թուրքիայում XV—XVIII դարերում երաժշտագիտության քնն-դավառում ծավալված գործունեության հիմնական բովանդակությունը կազմել է՝ արաբական և մանավանդ պարսկական երաժշտա-տեսական մտքի նվաճումները յուրացնելը. որով Թամբուրի Հարութիևի «Ձեռնարկն» էլ, երաժշտական տեսության առումով՝ իր պարսկական հակումով, ստանում է թուրքական երաժշտագիտության զարգացման վաղուց ի վեր կայունացած 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 քավական երկարատև կանգառման այնպիսի շրջանում, երբ նոր աշխատությունների շգոյության պայմաններում, վաղուց կատարված թարգմանություններն էլ համար-

վել են ոչ միայն հին, ըստ բովանդակության, այլև իրենց աբսոլյուտական լեզվով խորթ ու մասամբ զոնն անմատչելի Այնսլես որ Հարութինը Պոլսում, ըստ բոլոր տվյալների, ժամակն է երաժշտա-լուսավորական բնույթի գործունեություն, մի բան, որ հասկացվում է Զեհոնարկի տեքստում տեղադրած բնորոշ ընդմիջարկություններից էլ:

Այս բուրբուռվ հանդերձ, Քամբուրի Հարութինը իր «Զեհոնարկով» որոշակի առնչությունների մեջ է XVII դարի առաջին կեսի գաղութահայ քաղաքային երաժշտական կյանքի հետ ևս: Արդարև, XVII—XVIII դարերում, երբ, ի տարբերություն մայր Հայաստանի ներսում տիրող ծանր վիճակին, գաղթավայրերում, և, առաջին հերթին, այն ժամանակվա րադմալեզու 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-նվագածուի (սասգանդարի) կերպարները: Եվ ահա, դաստիարակված լինելով հայրենիքից հեռու, գաղութների պայմաններում, բաղմալեզու միջավայրում, այդ երաժիշտները իրենց արվեստի մի քանի էական կողմերով ու բազմաթիվ արտաքին հատկանիշներով սկզբում ընդհանուր շատ զգե՞ր ունեին Լեռնավոր Արևելքի այլազգի (պարսիկ, թուրք) մյուս աշուղների և սաղանդարների հետ: Բայց նրանք հիմնականում ծառայում էին հայ գաղթական քաղաքացուն (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 բացահայտվեց, ընդունելով հայկական-ազգային ձև ու կերպարանք և՛ հայ ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության արթնացման ու հայկական ազգային մշակույթի վերելքին զուգընթաց:

Նրանց ողջ գործունեության արդյունքը առարկայականորեն այն եղավ, որ մի կողմից (մանավանդ ուշ միջնադարում), հայերը նույնպես մասնակից եղան մուղամաթի զարգացմանը, և, մյուս կողմից, բուն հայկական երաժշտությունն էլ հարստացավ 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'es (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 Julfa), 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 Арутин и его «Руководство по восточной музыке» (Предисловие)	3
---	---

«Руководство по восточной музыке» (текст)

(Часть I)

(Глава 1) «З» + «И»	65
(Глава 2) «Р» + «К»	64
(Глава 3) «П»	70
(Глава 4) «Т»	72

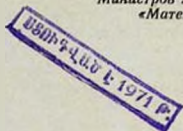
(Часть II)

(Глава 5) «Г»	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) «Б»	121
(Глава 16) «Л»	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)	141

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. Коллукян
Корректор Н. Г. Алякян

Изд. № 2795

заказ 461

тираж 800

Слано 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,
Барскамути, 24.

